

TROPISMES PHOTOGRAPHIQUES. INDICIBLE ET *INIMAGEABLE*

CHRISTINE BUIGNET
Université de Toulouse 2 - le Mirail

Ce n'est ici ni le regard porté sur la photographie par des écrivains, ni la présence de thématiques photographiques dans des textes littéraires qui vont être considérés, mais la manière dont deux médiums si différents peuvent développer un même enjeu artistique, en l'occurrence : dire l'indicible ou imager l'*inimageable*, c'est-à-dire tendre à outrepasser les limites de leurs champs respectifs.

Le terme de photographie, parallèlement à celui de littérature, désignera ici seulement la photographie en tant qu'œuvre, réalisée dans le cadre d'une démarche artistique. Il sera question d'examiner des procédés de création (de la poétique des œuvres à leur réception, dans une approche phénoménologique), tant en littérature qu'en photographie, dans la seconde moitié du XX^e siècle. Je partirai d'une interrogation : si le texte, pour exprimer l'indicible, doit *faire image*, comme l'ont suggéré et démontré divers théoriciens, que fait donc l'image – en l'occurrence photographique – pour traduire l'*inimageable* ?

Le recours à un néologisme, *inimageable* (construit à partir du verbe « imager » qui n'est plus usité qu'au participe passé devenu adjectif : « un langage imagé » par exemple), pallie l'impropriété, au regard de mon propos, des autres termes envisageables : le terme « inphotographiable » se charge d'emblée de connotations techniques (on y entend les contraintes diverses, d'éclairage, d'éloignement, d'échelle, de mouvement... qui peuvent empêcher la prise de vue) ; celui d'« inmontrable » sous-entend un jugement de valeur, voire un point de vue moral ; quant au terme d'« invisible », qui renvoie davantage à un état de fait existant qu'à un problème lié à la représentation, il est en outre trop chargé de connotations dans des champs divers. Le terme d'« infigurable », plus adéquat, présentait toutefois à mon sens deux inconvénients : d'une part, voisin de la notion de figuration, il évoque d'emblée les caractéristiques iconiques de l'image au détriment de sa dimension plastique, d'autre part il n'est pas directement lié à la notion d'image et donc au souvenir de sa signification originelle – l'*imago* antique ayant trait techniquement à l'empreinte et sémantiquement à la mort (plus précisément au culte mortuaire, signe de notre condition humaine, de notre rapport insoluble au réel). Outre cette dimension sémantique et l'effet d'étrangeté qui correspond assez bien aux processus qui vont être étudiés, le néologisme « *inimageable* » me semble bénéficier malgré tout d'une certaine neutralité, laissant la voie ouverte à toutes sortes de paramètres, et, comme son pendant « indicible », ne se laissant définir que par ce qu'il n'est pas : l'*inimageable* précède l'image, il ne peut l'atteindre (ou il y disparaît). Ce qui relève de l'*inimageable* est donc doublement défini, et par sa tension vers *de l'image* et par son impossibilité à accéder à *l'image*. Il s'agit donc de ce qui n'est pas représenté précisément dans la photographie, mais dont toutefois quelque chose en elle nous mène confusément, de manière diffuse à y penser, à en concevoir la présence absente. Enfin, ajoutons que l'assonance du terme avec celui d'« inimaginable » crée une légère déstabilisation qui contribue à transmettre le trouble que produisent ces images.

L'indicible en littérature : de l'image au dispositif

Pourquoi s'intéresser à ce qui est de l'ordre de l'indicible, de l'*inimageable* ?

Dans le domaine littéraire, la question de l'indicible est depuis le XX^e siècle largement reconnue, à la fois par rapport à des auteurs censés en faire leur propre champ d'investigations (comme Samuel Beckett, Maurice Blanchot, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute...) et, de manière plus générale, à propos de l'expression textuelle de ce qui relève de l'ineffable ou de l'innommable et, surtout, des procédés qui rendent possibles ces échappées.

À ce sujet, outre les figures de style qui souvent « font image » dans le texte, la notion de « scène », puis plus largement celle de « dispositif », analysées depuis quelques années par une équipe de chercheurs littéraires de l'Université Toulouse - le Mirail apportent des pistes de réflexion précieuses. Ils ont en effet repéré et théorisé ces dispositifs comme des structures condensant à la fois une mise en forme organisée et une matrice informelle de l'ordre de

l'irruption, de l'éclat, qui en est la source. Conjointement objet structuré et effet non limité, l'écran, le miroir, comme le pan, comme la scène permettent alors une brusque ouverture à quelque chose de l'ordre de l'indicible – qu'eux abordent comme le Réel.

Ainsi Arnaud Rykner, à propos de la représentation sarrautienne, évoque « ce flottement du détail qui fait pan. Parce qu'il est irruption d'une autre logique, d'une logique iconique, ce détail bloque les processus cognitifs supposés par la mise en mots et par la description traditionnelle³ ». Le pan est ici la trace iconique d'un dispositif qui permet de créer une déchirure dans le texte, de l'ouvrir à ce qui échappe au seul langage. De même, la scène, ouvrant le texte à une dimension spatiale, dotée d'une profondeur, permettant l'oblique est, pour Marie-Thérèse Mathet, « toujours prête pour l' "autre scène", celle qui se joue derrière l'écran, interdite de représentation. [...] Donnée à voir en lieu et place d'une autre, la scène tend un appât vers "quelque chose" qui est en jeu⁴ ». Résolument distincte du récit linéaire, la scène en tant que dispositif est à la fois mouvante et motrice. Comme l'écrit Philippe Ortel, « Désancrée de toute thématique spécifique, de tout espace pré-établi, mais aussi du monde sensible, auquel elle n'est soumise qu'en partie, la scène est un dispositif méta-physique au sens propre, au carrefour du visible et de l'invisible⁵ ».

Le détail dont les vertus d'expansion lui donnent un rôle « panique », la profondeur du cube spatial, scène dont le fond se déchire laissant apparaître la présence indiscernable d'une autre scène, fonctionnent comme les écrans ou les miroirs, qui diffractent la perception. Tous ces dispositifs, articulant un dedans et un dehors, relevant tant de l'image que de ses voiles, fissurent le texte pour l'ouvrir à ce qu'Arnaud Rykner énonce comme « l'incompréhensible présence du monde – [...] notre incompréhensible présence au monde -, il [l'art] nous remet face au réel dont les signes nous avaient coupés en croyant nous le restituer⁶ ». Il ne s'agit pas en effet de suggérer, par cette tension vers l'indicible, une quelconque transcendance, mais bien plutôt le trouble inassignable de notre être au monde, confronté à un Réel démythifié mais toujours aussi inaccessible.

Pour Marie-Chantal Killeen, auteur d'un *Essai sur l'indicible*, cette voie qu'elle étudie chez Jabès, Duras et Blanchot, serait même une spécificité de la pensée contemporaine :

« C'est que les écrivains de la deuxième moitié du XX^e siècle poursuivent l'innommable non plus comme la source d'une révélation possible qui leur permettrait éventuellement de maîtriser l'origine – et, par là même, la mort – mais plutôt comme le lieu d'une rencontre avec l'impossibilité, le silence et l'altérité. [...] la quête contemporaine de l'indicible conditionne un rapport nouveau à l'écriture qui contribuera, à son tour, à définir l'éthos qu'on peut dire post-moderne⁷. »

L'importance de cette notion semble donc acquise, et le fait que l'une des voies pour y accéder mène le texte à s'ouvrir à « de l'image » en une sorte d'hybridation, corrobore l'allusion au post-modernisme. Notons que si M.C. Killeen ne traite pas particulièrement de cette dimension iconique, elle y fait toutefois plusieurs allusions, notamment à propos de la structure du « palimpseste » – symbole et objet indissociables du processus visuel (puisque'il s'agit d'un support sur lequel les ré-écritures ou dessins successifs, effacés, restent partiellement visibles comme en surimpression). Notons, qu'outre des caractéristiques proches de celles du dispositif de la « scène » précédemment évoqué⁸, ce système qui allie apparition et recel, jouant sur la répétition, la transparence, la présence et l'absence superposées, n'est pas sans évoquer les particularités de la photographie.

L' *inimageable* en photographie : du dispositif au tropisme

Dans le domaine photographique, la question semble toutefois plus obscure au premier abord. Sa nature même d'image, et d'autant plus d'image indicible (selon la terminologie de Peirce), semble la faire échapper aux limitations du langage codé, symbolique, et donc aux ruses auxquelles ont recours certains écrivains pour en disjoindre l'unité. Mais ce même statut indicible l'arrime à l'apparence de l'objet qu'elle enregistre, lui imposant une autre forme de limitation. Ainsi deux types de discours voient, dans l'image photographique, pour l'un la trace d'apparences qui n'ont rien d'autre « à dire », à évoquer, que ce qu'elles montrent, images tautologiques par excellence⁹ ; pour l'autre une organisation signifiante (du fait des choix du cadrage et autres paramètres de la prise de vue, mais parfois aussi des éléments mis

volontairement en relation dans le champ photographié). Ainsi pourrait-on supposer que, selon le point de vue adopté, aucune ou toute image photographique pourrait être concernée par la question de l'*inimageable*...

Nombre de photographies peuvent donner raison aux tenants de chacune de ces positions : de celles d'un Edward Weston par exemple, qui témoignent du mutisme du monde - voire de sa beauté - par la présence la plus neutralisée possible de son apparence visible, à celles d'un Duane Michals, construisant des fictions, comme un discours en images sur le monde, visant l'expression aussi bien de l'intime que du social, de manière tant critique que légère ou ironique... Mais une nouvelle posture photographique me semble apparue en la seconde moitié du XX^e siècle - sorte de pendant de la littérature contemporaine ? - se confrontant à ce qui ne pourrait a priori pas être donné à voir. Certains artistes photographes semblent en effet, par divers procédés - pendant des « dispositifs » en littérature ? - chercher à désunifier l'apparence portée par l'image, à y créer une sorte de béance, de manque à voir, ouvrant dans l'image un espace pour l'*inimageable*. Ces photographies empruntent aux deux catégories évoquées : à la première, la détermination de l'indicialité qui porte sa force ; à la seconde, l'écart qui crée une déchirure. Mais l'image ne se tient ni dans l'évidence d'une apparence sans fond, ni dans la promesse d'un message qu'il s'agirait de déchiffrer. Elle vise à évoquer... le doute, l'indétermination, à attirer le spectateur vers ce qui ne peut être montré. Pour cela, selon diverses modalités dont nous allons étudier quelques exemples, une scission habite, hante l'image, ouvrant à l'imaginaire du non-venu. Dans l'un des textes, « L'imagination masquée », qui constituent son ouvrage *Au fond des images*, Jean-Luc Nancy explicite en quoi une image est à la fois « ce qui s' imagine et comment ça s' imagine »³. À l'*inimageable* manquerait peut-être le « comment ».

« Une image est le faire-un, le se-faire-un de quelque chose. Ce “un” n'est pas l'unité opposée à la multiplicité : il est la possibilité que quoi que ce soit, y compris de multiple ou de fluent, vienne en présence. C'est-à-dire se sorte en tant que quelque chose ou quelque événement de la dispersion confuse et incessamment dissoute du donné sensible pour venir se donner à voir. Pour faire voir quelque chose. »

Peut-être que l'*inimageable* sourd, dans certaines photographies, de ce qui, par un décalage intensément sensible, fait quitter au spectateur le confort de la représentation donnée, pour l'inconfort de l'incomplétude. Face à ces photographies, s'il accepte de laisser prise à la porosité qui habite tout humain, l'*inimageable* peut lui faire entrevoir ces brusques et fugitifs instants de coïncidence avec le réel, instants où l'évidence de la fulgurance coexiste avec la conscience de l'inconnaissable qui le cerne.

Dès lors, peut-être comprend-on mieux l'utilisation, dans l'intitulé de ce propos, du terme de « tropismes », qui pouvait d'abord surprendre puisque, davantage qu'à l'organisation d'une image fixe, il fait référence à un mouvement, à un déplacement par lequel un organisme s'oriente en fonction d'une stimulation extérieure. Issu étymologiquement de *tropos* (lui-même de *tropein*, tourner), le terme est d'une grande richesse sémantique, du mouvement physique lié à la lumière aux tropes de la rhétorique par lesquelles un mot, une expression, sont détournés de leur sens. Ainsi les tropismes photographiques, dans ces images où peut alors poindre un *inimageable*, seraient à entendre comme effets de transfert d'attention par déplacement, par substitution d'éléments créant une faille dans l'unité de l'image.

Comment ne pas penser aussi aux *Tropismes* de Nathalie Sarraute, ces mouvements subtils par lesquels, dans les courts textes de l'ouvrage éponyme⁴, des « Ils » anonymes influent sur l'état ou le comportement d'un ou d'autres « ils » ? En des scènes données comme relativement insignifiantes, des gestes fugitifs, des phénomènes infimes, mais où se manifestent des forces souterraines intenses, semblent régir et modifier les relations. Près de vingt ans après la publication de ce recueil, l'écrivain précise :

« Ce sont des mouvements indéfinissables [...]. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot - pas même les mots du monologue intérieur - ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était

possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues²⁴. »

La mise en œuvre de tropismes semble donc bien pouvoir permettre l'accès à la perception d'un indicible dans le texte, mais aussi – et c'est ce qu'il nous faut désormais démontrer – d'un *inimageable* dans la photographie. Comme l'héliotrope se tourne vers le soleil, l'image et le texte, par l'effet du tropisme, semblent pouvoir désigner une direction vers laquelle ils sont alors ponctuellement tendus ; et la rupture produite est si prégnante qu'elle nous entraîne à son tour dans la perte des repères (du « *studium* » pourrait-on dire parfois en empruntant le terme à Roland Barthes), vers des terrains troubles mais fascinants – car, à travers une sorte de surplus d'imaginaire, c'est paradoxalement vers le réel qu'ils nous tournent, nous retournent.

De quelques tropismes photographiques

Voyons donc quelques-unes des stratégies déployées par certains auteurs de photographies contemporains, en l'occurrence Rémi Vinet, Catherine Poncin, Lena Haueis, et Jeff Wall, pour opérer ces « tropismes ».

Ces absents, du texte et de l'image

Nous nous pencherons d'abord sur une série de photographies de Rémi Vinet, qui a en outre ceci de particulier qu'elle a été le déclencheur d'un texte littéraire : *Cet absent-là*²⁵, de Camille Laurens, qui les a incluses dans son ouvrage. Nous nous attacherons donc aussi à la corrélation entre textes et photographies, qui participe ici tout particulièrement à l'activation de tropismes en chacun d'eux, et de l'un à l'autre. Ce petit livre comprend vingt photographies et dix-huit textes, qui alternent presque un à un. Les images, en noir et blanc, de la série *Figures I* (1998-2001) de Rémi Vinet, résultent d'un travail en plusieurs étapes : il photographie des groupes, des « situations conviviales où se trouvent plusieurs personnes qui échantent²⁶ » dit-il, souvent des proches. Puis, sur un tirage papier, il examine alors un à un les visages, à la recherche de ceux qui vont le toucher, l'interpeller (il parle de « détecter » un visage, et qualifie ce travail sélectif de « presque inconscient »). Il va alors projeter l'image du visage choisi sur un drap blanc et la rephotographier, une ou plusieurs fois. Les contours plus flous, les contrastes de valeur accentués, la granulation amplifiée contribuent à brouiller les traits du visage, à en défaire la continuité, en ces « figures » saisissant « à la fois une présence et sa disparition, un être et son effacement²⁷ » comme l'écrit Camille Laurens.

Quant au roman, suite de courts textes sans titres, il alterne quelques rares fragments de récit, posés comme autobiographiques, parfois au présent parfois au passé (une brève relation amoureuse, l'évocation d'un enfant mort-né, quelques bribes de souvenirs), et des réflexions sur la photographie, la passion amoureuse, la mémoire et l'oubli, la mort.

On le devine, de nombreuses relations, explicites et implicites, font du texte de Camille Laurens une chambre d'échos pour les photographies de Rémi Vinet, et vice-versa. Déjà, c'est en découvrant ce travail photographique que Camille Laurens dit avoir eu l'idée de ce récit. Les *Figures* de Rémi Vinet, tendues entre l'intensité d'une présence pourtant doublement faite d'absence, et la dimension entropique de ce *reste* d'image, lui ont probablement suggéré la superposition, en référent de cet « absent-là », d'un être que le désamour éloigne et de l'enfant né vivant, mort deux heures plus tard. Deux expériences d'une brutale déchirure, du détachement d'un visage qui vous échappe irrémédiablement lui permettent d'entrelacer les thématiques d'*éros* et *thanatos* dans l'exaltation de l'instant étiré de l'apparition disparaissante, dont les *Figures* sont l'emblème.

Mais si, comme elle le dit, le récit est écrit « autour des Figures », c'est tout autant en raison de leur médium que de leur thématique, et ceci à deux niveaux. En premier lieu, les personnages et actions baignent littéralement dans le champ métaphorique du photographique ; la première page en donne déjà une série d'exemples :

« J'apparais [...] on dirait un éclair de flash, dont la surprise me serre la gorge comme on cligne des paupières, je le sais aussitôt, c'est fulgurant : on me voit [...]. Je baigne dans la foule à la manière d'un papier sensible ondoyant dans son révélateur, je me

développe et j'impressionne à la vitesse de la lumière, le temps se pose infime, mon corps est un instantané : j'arrête un regard^{vi} ».

La narratrice personnage devient image, prise par celui dont le regard s'est posé sur elle. Mais curieusement plusieurs moments photographiques sont ici coagulés : l'instant de la prise de vue, la durée du développement-révélation de l'image argentique, et aussi, cette étape particulière du travail de Rémi Vinet, le repérage comme aimanté d'un visage au sein d'un groupe. Au-delà donc de la simple image que pourrait produire la scène^{viii} (en l'occurrence une séance de prise de vue), nous avons donc ici l'effet déclencheur d'un processus dont on peut supposer que l'unité factice va se fracturer.

Par ailleurs, la structure même du récit semble construite sur quelques images fixes, comme en un album où alterneraient photographies et commentaires. L'histoire d'amour évoquée est réduite à trois scènes, en dehors desquelles nous ne saurons rien : l'instantané du premier regard ; une séance de prise de vue de l'amant par « le photographe » (jamais nommé, ce qui entretient l'ambiguïté entre réalité et fiction), un an après, pour le projet de ce livre ; puis le dernier rendez-vous, dans un café - scène construite comme le négatif de la première. La photographie de l'amant ne figure pas dans l'ouvrage, la narratrice en donne les raisons. Là encore un parallélisme est établi entre le récit et sa mise en forme : la désunion du couple était entamée, la séance fut une épreuve pour les trois personnages, le regard de l'homme, alors dans l'absence et le refus, apparaît à l'image comme « intraitable » écrit Camille Laurens (utilisant le terme dont Roland Barthes qualifiait la photographie...) ; et le photographe, après plusieurs tentatives, a renoncé à transformer ce portrait en *Figure*, l'élection n'a pu se faire, le contact n'est pas passé. À la prise de vue métaphorique de la première scène répond donc l'échec - en deux temps - de la prise de vue réelle, qui scelle à la fois la rupture à venir du couple et la désunion du projet littéraire d'avec la vie.

Les *Figures* de Rémi Vinet, discontinues, spectrales, semblent tenir leur pouvoir de fascination d'un manque à voir qu'elles présentent – comme ici en un appel, une attente d'absorption du texte, texte lui-même tendu vers elles. Selon la « volonté désidentitaire » qu'affirme Rémi Vinet, les visages ont perdu leur identité, ils sont comme habitables par nos souvenirs, presque en quête de nos pensées, de nos mots pour leur restituer une plénitude. La photographie double ici sa minceur de papier d'une profondeur obscure, dont le noir envahissant de l'image sépare les restes iconiques, semblant les attirer vers la disparition. Dans *Figure I* – n° 06 par exemple l'éclairage dissymétrique du visage, qui en transforme certains éléments en signes presque exclusivement plastiques, paraît souligner une pose de trois-quarts, alors que pourtant les formes iconiques semblent désigner la face (et curieusement l'expérience le confirme, aussi bien si l'on cache un côté que l'autre). Par ailleurs, l'engloutissement par le noir fait perdre à la fois le détail des traits – donc la reconnaissance possible de la personne – et la précision du volume : la tache informe en place de l'œil, à droite sur l'image, peut sembler aussi bien un cache devant lui qu'un trou où il s'est perdu ; la bouche devient comme un liquide noir qui s'écoule par son bord – à moins qu'il n'y pénètre ... Et à fixer longuement cette face détachée de tout corps, figure presque défigurée, ce qui reste de clarté semble comme une flaque d'eau qui peu à peu s'évapore.

On peut penser ici aux propos de Jean-Luc Nancy quand il vient d'évoquer des photographies de masques mortuaires :

« Et pour finir, enfin : la photo *elle-même*, en tant que masque mortuaire, l'image instantanée et toujours recommencée comme le moulage de la présence au contact de la lumière, le moulage d'une présence en fuite dans l'absence qu'on ne capte ni ne représente, mais qu'ainsi, paradoxalement, on *contemple* (on vient dans son *templum*, le temps de son cadrage). Contemplation contemporaine de l'éclipse du regard au fond de l'imagination même : schème du même dans son autre^{viii}. »

De ces *Figures* de Vinet qu'on prend d'abord naïvement pour des portraits, quelque chose nous prend, se plante en nous : « *Figure* s'adresse aux disparus et veut en être l'évocation dans son universalité. C'est une image "plantée" dans la mémoire » écrit le photographe. Là, face à nous, c'est chacun de nous, c'est un autre, c'est la photographie à l'image de notre mort annoncée.

Tropismes mémoriels

Le travail de Catherine Poncin est, comme celui de Rémi Vinet, réalisé à partir d'un matériau photographique dans lequel elle va prélever des éléments à re-photographier. Mais son corpus de départ est constitué de photographies trouvées (dans des brocantes, des marchés aux puces), ou cherchées dans des fonds photographiques (musées, archives, presse...). Sa recherche entreprise depuis 1986, « De l'image, par l'image », consiste à isoler des fragments d'images, qui recadrés, vont être assemblés en des polyptyques (parfois aussi, associés à des photographies prises par elle-même). Son travail allie donc des processus de focalisation, de déplacement, de combinatoires qui, sans faire perdre aux fragments photographiques leur apparence de traces anciennes, mémorielles, les transposent en une *autre scène*, anonyme mais universelle et intemporelle. Ces œuvres semblent répondre aux propos de Nathalie Sarraute sur ces mouvements indéfinissables que sont pour elle les tropismes :

« Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent. [...] À ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui, des personnages anonymes, à peine visibles, devaient servir de simple support³⁴. »

Dans un triptyque de « portrait séquence » de la série « Polysémie Mémoire » (1991) par exemple le détail isolé de deux personnages (issus d'une photographie souvenir de cérémonie), la répétition du même motif mais en divers recadrages qui évacuent peu à peu le personnage masculin, et le léger changement d'orientation du fragment donnent l'illusion d'un mouvement à la fois du personnage féminin et du photographe supposé. La femme, dont la majeure partie du visage est cachée par la main, semble traversée par un trouble (malaise, souvenir, brusque prise de conscience ... laissons agir la polysémie annoncée par le titre !), et ce mouvement fabriqué nous renvoie lui aussi aux propos de Nathalie Sarraute : « Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi³⁵. »

Les procédés techniques semblent en outre s'accorder au processus mental de la mémoire qui, elle aussi, fragmente et isole, déforme, juxtapose et reconstruit. Et la qualité des images, parfois floues, au grain photographique souvent visible, répond au trouble d'une reconstitution évanescence. Ce n'est toutefois pas vraiment le jeu conscient d'une mémoire plus ou moins nostalgique que produisent ces œuvres, mais plutôt le choc inattendu d'un souvenir oublié qui, comme par effraction, nous atteint. On pourrait penser à une brusque mise à nu de ce que cachent les « souvenirs-écrans » qu'évoquait Freud : des impressions fortes et affectives, dont ne subsistait aucune trace consciente. À leur place, résultant d'un déplacement, les souvenirs-écrans eux sont très nets, mais leur contenu semble insignifiant, sans intérêt : « ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions, réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction se heurte à une résistance³⁶. » Les images de Catherine Poncin, qui regroupent des détails issus souvent de photographies de famille (catégorie que l'on peut voir aussi comme une forme socialement établie du souvenir-écran), par leur décontextualisation et la brutalité de leur découpe, de leur assemblage, font advenir un autre niveau de souvenir. Elles produisent aussi parfois l'impression qu'on y voit ce qu'on ne devrait pas voir, les personnages choisis ont souvent les yeux baissés, parfois barrés de noir, le visage caché, beaucoup sont de dos ou dans l'ombre ... La démarche à l'œuvre dans les polyptyques de Catherine Poncin articulerait donc les instances du moi et du ça : à la fois une conscience réfléchie qui donne forme à un propos dans des ensembles construits, et des fragments d'où sourd l'informe, substance ineffable d'une mémoire enfouie : mémoire du monde et de nous-mêmes. Si ces compositions sont des ré-activations partielles d'anciennes photographies, ce qu'elles nous transmettent, ainsi ouvertes à l'altérité, peut être de l'ordre d'une ré-activation de nos propres souvenirs. « Quelque chose, là, palpite » aurait pu dire Nathalie Sarraute (et, dirait tout aussi bien Georges Didi-Huberman : palpite, là, dans le « symptôme »...). L'affleurement de l'*inimageable*, qui nous renvoie à des événements et pensées que nous avons censurés, crée

ce passage fragile qui nous permet, le temps ouvert par une photographie, d'affronter ce que nous tenons habituellement à distance.

Des « images-trous »

Une toute jeune artiste, Lena Haueis, évoque souvent l'effet cathartique de l'image, à propos notamment de sa série *Morendo* (2007), composée de sept photographies présentées en 90 cm x 90 cm, imprimées sur toile par traceur à jet d'encre.

Au premier abord, ce sont des taches informes que l'on perçoit gouffres noirs ourlés de vagues clartés, comme contraints en ces formats carrés, et auxquels semblent se superposer des trames orthogonales dont la rigueur, ici ou là, s'assouplit. Quand on se trouve face aux œuvres originales, s'ajoute l'ambiguïté de la texture, d'un velouté qui pourtant évoque aussi la froideur d'un acier. Puis la reconnaissance affleure : des bouches béantes... À l'inverse de la réception des photographies de Rémi Vinet, nous allons donc ici du visuel au visible ; et ce déplacement s'opère dans le trouble de la découverte, qui semble surgir comme un choc assourdi : comment ne pas associer ces bouches au cri, le cri qui impose le silence ; le silence qui tremble sous l'écho du cri, ondes de choc se propageant – résonances infinies qui atteignent mentalement le spectateur médusé.

L'apparente homogénéité de la série, due tant au motif répété qu'à la radicalité des choix plastiques basés sur la saturation, recouvre pourtant des postures poétiques diverses. Six de ces bouches sont celles de solistes d'opéra (quatre hommes et deux femmes), dont cinq sont directement photographiées dans la loge des chanteurs au Capitole de Toulouse, la sixième capturée sur un enregistrement filmique d'Elektra, et la septième provient d'une vidéo de performance de Chloé Pienne (*Blackmouth*, 2004) où la jeune femme, en position animale, pousse un grand rugissement. La plupart de ces images sont reprojétées sur écran et rephotographiées, puis le détail de la bouche seul est recadré et retravaillé numériquement (multiplication, superposition – de photographies de grillage, par exemple –, effet de transparence, opacité, saturation de couleur, etc.).

Si l'opéra décompose et déroule les tragédies, les extases et autres situations extrêmes, la photographie, elle, les condense, les découpe en un concentré d'image. De l'un à l'autre, Lena Haueis capte, synthétise et redéploie l'espace-temps infime de la fulgurance : expression désespérée des souffrances souterraines, acmé des crises des passions. Le cri, du premier cri au dernier râle, est toujours un moment d'intensité absolue, avant que le langage articulé n'advienne, ou là où il ne peut suffire, point de suspens ultime avant le basculement – dans le silence ou dans la parole, parlée ou chantée. Cette impossibilité du dire est aussi évoquée par Marguerite Duras dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Médusée par la scène, au cours d'un bal, du coup de foudre entre l'homme qu'elle allait épouser et une femme qui venait d'entrer, le personnage de Lol V. Stein, « déchirée, sans voix pour appeler à l'aide^{xxx} » regarda partir le couple. Ce n'est que quand elle fut elle-même arrachée au lieu qui fermait qu'elle « cria pour la première fois^{xxx} ». Comment exprimer par le mot cette expérience du *ravisement* qui coagule les deux significations opposées du terme – l'extase face à une présence, le rapt qui crée une absence^{xxx} ? Voici ce qu'en dit alors le narrateur :

« J'aime à croire [...] que si Lol est silencieuse dans la vie c'est quelle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, [...] il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant^{xxx}. »

Chacune des images de Lena Haueis, et leur répétition même, me semblent donner un espace-temps à la fois à l'instant de l'émotion et à ses contrecoups, évoquant une sorte de gouffre sonore où absorbement et expulsion interfèrent. Et les grilles, parfois de lumière, parfois d'ombre, qui se superposent au motif buccal qui pourtant les absorbe, les déforme, jouent un rôle non moins paradoxal, de protection ou d'interdit, comme une frontière entre notre regard et l'appel des profondeurs. À l'évocation d'un indicible fait écho la désignation négative d'un *inimageable*. Silencieuse et immobile – même si les infimes dédoublements de grille créent parfois l'illusion visuelle d'un tremblement –, l'image tente de porter jusqu'à nous la violence intacte de l'émotion. (Outre son acception symbolique, cette émotion est

aussi celle ressentie par l'artiste photographiant de très près des solistes de l'opéra du Capitole : « J'ai cadré certaines images directement sur la bouche, sur le visage. Ce qui m'impressionnait à chaque prise de face de cette façon, c'est la force avec laquelle le son sorti de la bouche nous atteint puis nous entoure. Ça provoque des frissons très intenses^{xxvii} »).

Mais à la suspension iconique du mouvement qui l'éternise, ne peut répondre celle du son humain ; la béance peut être infinie – il n'est qu'à voir les bouches ouvertes des morts –, mais pas le cri : « morendo »... tel est le titre de la série, « en mourant », indication musicale signifiant que le son doit s'éteindre graduellement. Comme la vie, le son humain ne peut que s'épuiser, il s'affaiblit peu à peu, dépendant du souffle.

En ces gouffres obscurs (qui font écho à tant de bouches béantes tout au long de l'histoire de l'art, en passant bien sûr par celle de Méduse) il semble ici que le point de déchirure, amplifié, ait envahi l'image : « image-trou, où toutes les autres images auraient été enterrées » ?

Images trompeuses et « micro-gestes »

Le dernier exemple, celui de Jeff Wall, sera en ce point totalement opposé : en des photographies qui paraissent au premier abord présenter une vue d'ensemble d'une certaine banalité, scène d'intérieur ou d'extérieur, c'est le plus souvent un infime élément qui crée un effet de rupture, déchirant cette apparence, ouvrant l'image à un inassignable. Mais ses travaux s'imposent d'emblée par d'autres caractéristiques : les tableaux photographiques qu'il réalise à la chambre depuis la fin des années soixante-dix sont de très grands formats (rectangle dépassant souvent deux mètres de côté), d'une parfaite netteté ; et il s'agit d'ektachromes présentés en caissons lumineux, « Transparencies ». Format et luminescence, qui font référence tant à la peinture d'histoire qu'aux images cinématographiques et publicitaires, confèrent à ces images une présence intense, qui invite d'emblée le spectateur à aller au-delà de la première impression. Ces photographies qui pouvaient apparaître comme des instantanés de scènes du quotidien, relevant du documentaire, sont en fait très soigneusement mises en scène, dans des décors souvent construits, avec un éclairage élaboré et des acteurs figurants choisis et dirigés durant de longues séances de travail.

Comme on peut alors s'en douter, l'image est à considérer à plusieurs niveaux : « C'est une construction constituée d'un ensemble de choses réelles et qui, en même temps, sont toutes symboliques^{xxviii} » nous dit l'artiste. À travers une réflexion sur la représentation, sur la construction du sens, en lien également avec ses dimensions sociale et politique, c'est à une « fusion entre le reportage et l'imaginaire^{xxix} » qu'il veut parvenir. Il fait souvent référence au texte de Baudelaire *Le peintre de la vie moderne* : « Cet art, a-t-il [Baudelaire] dit, doit combiner un élément instantané, le fugitif, avec un élément éternel ; et de cette combinaison devait surgir ce qu'il a appelé "l'art philosophique"^{xxx}. »

Pour cela, le procédé le plus courant dans le travail de Jeff Wall consiste à insérer un élément de désordre dans une scène parfaitement structurée, comme dans *Milk* (1984) où l'explosion d'un pack de lait, tenu d'une main par un homme assis sur un trottoir, introduit à la fois l'informe, la dynamique du mouvement – comme éjaculatoire –, l'évocation de l'élément liquide et naturel. Cette tactique rejoint une fois encore la notion de tropisme telle que l'avait définie Nathalie Sarraute ; en effet Jeff Wall évoque à propos des attitudes qu'il fait prendre à ses personnages : « de[s] non-gestes ou de très petits gestes compulsifs, ce que j'appelle des "micro-gestes"^{xxxi} ». Ceux-ci peuvent témoigner aussi bien d'une émotion refoulée que d'une sorte d'incrustation de comportement social dans l'individu, qu'il rejette brusquement sans même paraître en avoir conscience (l'homme ne regarde ni ne voit la giclure blanche du lait...). Dans une autre de ses images célèbres, *Mimic* (1982), le micro-geste est celui de l'homme blanc imitant avec un doigt la forme bridée des yeux de l'asiatique qu'il s'apprête à dépasser^{xxxii}.

Une autre photographie me semble bien montrer la troublante irruption, au sein de la banalité d'une scène quotidienne, d'un micro-événement, dont la teneur exacte semble insaisissable, mais qui fait basculer l'image dans l'étrangeté, voire dans le fantastique. Intitulée *Jell-O* (1995), nom d'une marque de gelée, dessert apprécié des enfants, elle nous présente une cuisine moderne, spacieuse, équipée en son centre d'une table-bar-évier qui marque très fortement la perspective du fait de sa position oblique, qui coupe d'autant plus l'image que sa surface est baignée de lumière (notons toutefois que du fait de sa forme pleine, et de son volume important et allongé, elle n'est pas sans évoquer aussi un cercueil).

Mais l'attention est attirée par une double trilogie, dont deux fillettes, en vêtements de nuit, sont les deux membres humains. Le troisième est, pour l'une, une chaise, unique dans la pièce, en premier plan, mais vide et pourtant un peu écartée de la table et de biais, comme désignant l'absence d'occupant, ou son attente. Dans la seconde trilogie, le troisième élément est celui qui donne son nom à la photographie : le Jell-0. Élément essentiel de la scène, quoi que décentré de l'image, il constitue le centre des zones lumineuses (au nombre de trois, et dont l'une constitue une sorte de chemin de table). En ce centre, donc, une coupe de matière-lumière jaune d'or, objet largement symbolique, semble méduser les deux fillettes. L'une debout tient dans ses mains un équivalent réduit, une coupelle de cette même gelée, mais elle ne mange pas, elle est figée, sans expression, les yeux rivés à la coupe de la table. Quant à l'autre enfant, en position plus abandonnée, mais qui évoque des postures de recueillement, elle regarde sa main droite, ouverte, offerte, en un geste qui pourrait tout aussi bien être de mendicité, mais dont la paume contient une flaque de ce même Jell-0 doré. Ici sorte de stigmaté, là plutôt Graal, ce Jell-0, dessert qui pourrait assurer le plaisir gustatif simple, semble se charger de significations contradictoires, bien éloigné des friandises d'enfance. Sa substance est elle-même duelle, puisqu'elle résulte du mélange d'une poudre chimique avec du liquide (on retrouve ici la dualité chère à Jeff Wall, entre l'« intelligence liquide » de la nature et le caractère « vitrifié » de ce qui relève de la technologie^{xxxx}). Mais sa particularité est d'atteindre cette texture étrange, à la fois compacte et flasque, qui se coupe et qui coule... On remarque d'ailleurs que des morceaux entourent la coupe de la table, maculant cet espace lisse, alors que la flaque dans la main de l'autre enfant semble prête à couler. Tout dans la disposition de cette fillette, en zone d'ombre, tend d'ailleurs vers l'étalement, la chute (tête et yeux baissés, bras tombant, jusqu'à une longue boucle d'oreille pendante, constituée de trois perles, dont deux d'une couleur proche de celle du jell-0), et, juste au-dessus d'elle, deux peintures d'enfant accrochées au mur, composées de taches informes, semblent en train de se décrocher. L'autre enfant, en pleine lumière vêtue de blanc, est elle debout, figée.

Du liquide solidifié par la poudre jaune d'or (*to jell c'est aussi prendre tournure*, notamment dans le domaine abstrait des idées...), à la fragilité de l'humain rigidifié par la contemplation (paralysante ?) de cet insaisissable qui se délite, une contamination – positive, négative ? – semble bien se propager, de la matière à l'humain. Deux états nous sont évoqués, donc la possibilité du changement, deux étapes, échos de tant de mythes religieux ou profanes, et la chaise vide comme témoin, substitut possible de l'artiste comme du spectateur, celui qui clôturerait la scène, ici restée ouverte !

Pour Jeff Wall, qui introduit dans ses œuvres les failles d'où sourd une inquiétante lueur inassignable (pendant conceptuel de la luminescence matérielle de ses « transparencies »), « C'est à travers ces identifications fantomatiques que nous faisons l'expérience des autres, et que nous sommes témoins d'événements. Ainsi, je ne peux pas distinguer d'un trait le prosaïque du spectral, le factuel du fantastique, ni par extension le documentaire de l'imaginaire^{xxxx}. » C'est donc dans ce déplacement, à travers visible et visuel, qui ouvre les apparences fixées par l'image à l'indétermination, que peut s'immiscer de l'*inimageable* – ce qui ne se montre pas, qui littéralement ne « dit » rien non plus, mais qui pourtant semble nous dire quelque chose, nous rappeler peut-être un aspect perçu, ou imaginé, d'un Réel inconnaissable.

Des dispositifs tropiques pour traquer l'absence

On ne peut réduire les images de Rémi Vinet à des portraits, ni celles de Catherine Poncin à des détails de photographies anciennes, celles de Lena Haueis à des taches informes ou à des gros plans de bouches ouvertes, celles de Jeff Wall à des scènes de vie quotidienne. Toujours quelque chose de l'image – tache noire, flou ou précision extrême, saturations plastiques, détail trop marqué, ou éléments peu identifiables produisant un effet d'inquiétante étrangeté, etc. – crée une césure, même si elle est parfois presque imperceptible, dans l'unité iconique.

Revenons à notre interrogation initiale : si le texte, pour exprimer l'indicible, doit *faire image*, que fait donc l'image – ici photographique – pour traduire l'*inimageable* ? Non, l'image n'a pas recours aux mots... mais on ne peut que constater que ces photographies induisent chez le spectateur à la fois un bouleversement sensible et une précipitation de la pensée, une ébullition de langage, comme si les mots allaient pouvoir suturer les manques de l'image... Et on peut remarquer aussi que les processus mis en œuvre, avant, pendant ou

après la prise de vue, ont le plus souvent quelques points communs avec les dispositifs par lesquels précisément le texte fait image – que ce soit des procédés de focalisation, condensation, dualité ou dédoublement, déplacement, etc. Presque toujours, co-existent, sous des aspects très variables, une mise en forme et son détournement, ou pour le dire autrement la stabilité unifiante de l'image et l'émergence dynamique d'un informe, indéfinissable, qui conduit à imaginer un *inimageable*.

Tentant d'éclaircir différence et relation entre image et texte, Jean-Luc Nancy en concluait qu'ils sont les deux faces d'une même présence retirée : « Toujours l'une renvoie à l'autre. [...] voici l'image, elle *veut dire*..., voici le texte, il *représente*... Mais qui donc est l'absent ^{xxxv}? »

« Chacun est la limite de l'autre, son horizon d'interprétation. L'horizon de l'image, c'est le texte, avec lequel s'ouvre une puissance indéfinie d'imaginer devant laquelle l'image n'est qu'une clôture, un contour fermé. Mais l'horizon du texte, c'est l'image, avec laquelle s'ouvre une puissance indéfinie d'imaginer devant laquelle le texte n'est qu'une impuissance, un report permanent des images^{xxxv}. »

Une précision toutefois s'impose : nous n'avons pas traité de l'image en général, mais du cas spécifique de la photographie, dont le statut indiciel la met en prise directe avec une forme de la réalité. Contrairement à la littérature, qui se tisse nécessairement sur fond symbolique, ayant pour horizon de fascination le réel, la photographie elle, garde une trace du fragment spatio-temporel d'où provient sa captation initiale, quelles que soient les interventions que nous avons évoquées. L'horizon vers lequel elle peut tendre se situe alors peut-être davantage dans l'évocation non du réel, mais de notre rapport individuel au réel. L'enjeu (des quatre photographes choisis ici, mais aussi de tous ceux qui expérimentent aujourd'hui les frontières de l'imageable pour nous déstabiliser, nous obliger à un regard plus intense, plus libre peut-être) serait donc de suggérer une désadhérence entre l'image photographique et son référent, ouvrant à un espace taraudé par les poussées de l'*inimageable*. Cette schize propage alors ses ondes de choc jusqu'à la conscience des failles de notre propre adhésion au monde – mais aussi aux quelques instants de fulgurance où l'expérience, à travers la réception de la photographie, d'un manque partagé nous ouvre à l'altérité.

^v cf. *Discours. Images. Dispositifs*, sous la dir. de Philippe ORTEL, coll. Champs visuels, éd. L'Harmattan, 2008 ; Stéphane LOJKINE, *Image et subversion*, coll. Rayon philo, éd. Jacqueline Chambon, 2005, entre autres.

^{vi} Arnaud RYKNER, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, éd. José Corti, 2004, p.156.

^{vii} *La Scène*, textes réunis par Marie-Thérèse MATHET, éd. L'Harmattan, 2001, Avant-propos, p.8.

^{viii} Philippe ORTEL, « Valences dans la scène », in *La Scène*, op. cit., p. 307.

^{ix} Arnaud RYKNER, op. cit. p. 218.

^x Marie-Chantal KILLEEN, *Essai sur l'indicible – Jabès, Duras, Blanchot*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2004, p.11.

^{xi} Et ces propos de M. Blanchot ne peuvent que confirmer le rapprochement : « Écrire, c'est peut-être non-écrire en récrivant – effacer (en écrivant par-dessus) ce qui n'est pas encore écrit et que la réécriture non seulement recouvre, mais restaure obliquement en la recouvrant, en obligeant à penser qu'il y avait quelque chose d'antérieur, une première vision (détour) ou, pis, un texte d'origine et par là nous engageant dans le processus de l'illusion du déchiffrement infini ». Maurice BLANCHOT, *Le pas au-delà*, éd. Gallimard, 1973, p. 67.

^{xii} C'est la position de Jean-Marie SCHAEFFER dans *L'image précaire*, coll. Poétique, éd. du Seuil, 1987.

^{xiii} Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*, éd. Galilée, 2003, p. 154.

^{xiv} *Idem*.

^{xv} Nathalie SARRAUTE, *Tropismes*, éd. Denoël, 1939 ; puis éd. de Minuit, 1957 (le recueil est alors un peu modifié : un texte est supprimé, six sont ajoutés, pour un ensemble final de vingt-quatre textes).

^{xvi} Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, coll. Idées, éd. Gallimard, 1956, préface p. 8-9.

^{xvii} Camille LAURENS, *Cet absent-là*, éd. Léo Scheer, 2004, ré-éd. Folio 2006.

^{xviii} Site internet de Rémi VINET (<http://remi.photographe.free.fr/figurepropos.html>) consulté en juillet 2007.

^{xix} Camille LAURENS, *Cet absent-là*, op. cit., p. 71.

^{xx} *Ibid.*, p. 11.

^{xxi} On trouve un exemple de ce type au début d'un livre consacré à son enfant mort-né : « Moi assise, le bébé dans les bras. Yves debout derrière moi, nous enlaçant tous deux, nous baignant de ses larmes : instantané, unique et brève image de la famille. Famille défunte. » Camille LAURENS, *Philippe*, éd. P.O.L, 1995, p. 11.

-
- ^{xxxxi} Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 178-179.
- ^{xxxxii} Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 9.
- ^{xxxxiii} *Idem.*
- ^{xxxxiv} Sigmund FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1904), éd. Payot, 1975, chap. 4, p. 51.
- ^{xxxxv} Marguerite DURAS, *Le ravissement de Lol V. Stein*, éd. Gallimard, 1964, p. 53.
- ^{xxxxvi} *Ibid.*, p. 21.
- ^{xxxxvii} Sur la relation entre ce « mot-trou » durasien et la photographie, cf. Christine BUIGNET, « De l' *instant décisif* d'Henri Cartier-Bresson au *mot-trou* de Marguerite Duras, une trajectoire de la fulgurance », in Jean ARROUYE (sous la dir. de), *La photographie au pied de la lettre*, éd. PUP, Aix en provence, 2005, p. 153-167.
- ^{xxxxviii} Marguerite DURAS, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 54.
- ^{xxxxix} Entretien personnel avec Lena HAUEIS, 2007.
- ^{xxxxx} Jeff WALL, « Typologie, luminescence, liberté » (1986), in *Essais et entretiens*, 1984–2001, éd. ENSBA, 2001, p. 58.
- ^{xxxxxi} Jeff WALL, « At home and elsewhere » (1998), in *ibid.*, p. 354.
- ^{xxxxxii} *Ibid.*, p. 358.
- ^{xxxxxiii} Jeff WALL, « Typologie, luminescence, liberté » (1986), in *ibid.*, p. 69.
- ^{xxxxxiv} On trouvera une étude de *Milk* et de *Mimic* dans : Christine BUIGNET, « De la concentration narrative à l'ellipse : nouveaux dispositifs dans la photographie contemporaine » in *Discours. Images. Dispositifs*, sous la dir. de Philippe ORTEL, *op. cit.*
- ^{xxxxv} Il note aussi cette dualité dans la nature même de la photographie argentique, technologie dotée d'un élément sec, l'intelligence optique, mais conservant la mémoire d'une « intelligence liquide » de la nature liée à sa « préhistoire » (celle du bitume de judée, du collodion humide, jusqu'à nos encore actuels bains de révélateurs et fixateurs) : « Dans la photographie, le liquide nous observe, même de très loin » Jeff WALL, « Photographie et intelligence liquide » (1989), in *Essais et entretiens*, *op. cit.*, p. 175-178.
- ^{xxxxvi} Jeff WALL, « At home and elsewhere » (1998), in *ibid.*, p. 372.
- ^{xxxxvii} Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 136.
- ^{xxxxviii} *Ibid.*, p. 131.