



Faire langage-image II :

Argument

« Les Cahiers de Prospéro » sont issus des recherches menées dans le cadre du *Centre Prospéro. Langage, image, connaissance* des Facultés universitaires Saint-Louis, à Bruxelles. Le *Centre Prospéro* poursuit des recherches interdisciplinaires sur l'imagination et ses productions conceptuelles, artistiques, culturelles et sociales. Soucieux tout à la fois de la réflexivité et des performances de l'imagination, le *Centre Prospéro* investit les champs des sciences humaines depuis la philosophie spéculative jusqu'à l'analyse des productions sociales et culturelles, en passant par l'anthropologie philosophique, la psychanalyse, l'esthétique, les sciences littéraires, les études théâtrales et les études cinématographiques. C'est en scrutant les empiètements du corps et de la parole, de l'affectivité et de l'écriture, du langage et de l'image, du désir et du politique que les travaux du *Centre Prospéro* veulent contribuer à la compréhension de l'auto-constitution concrète de l'homme.

Durant l'année académique 2011-2012, les recherches du *Centre Prospéro* ont poursuivi et clôturé la thématique *Faire langage-image*, initiée depuis l'année académique 2009-2010. Il s'est agi de cerner la question précise de l'empiètement du langage et de l'image – non pas de penser l'un *ou* l'autre, mais d'examiner précisément l'intersection impensée des deux, telle qu'elle se manifeste dans les divers *corpus* philosophiques et dans les multiples productions imaginaires, artistiques ou culturelles : littérature, théâtre, cinéma, arts plastiques, discours théoriques, productions de significations sociales, etc.

Table des matières

Argument	1
Table des matières	2
La conception théorique de la spatio-temporalité dans le <i>Grundriss</i> de Fichte et le passage de la sensation à l'intuition par Augustin DUMONT.....	3
<i>L'ekphrasis</i> du portrait photographique dans l'autobiographie contemporaine par Chiara NANNICINI STREITBERGER	23
L'image, l'échelle du visible. À propos de Frank Borzage par Natacha PFEIFFER.....	55
La Terre ou la Bille bleue. Anders face à l'imagerie technique et sa <i>Wortbildung</i> par Édouard JOLLY.....	74

La conception théorique de la spatio-temporalité dans le *Grundriss* de Fichte et le passage de la sensation à l'intuition

par

Augustin DUMONT
Facultés universitaires Saint-Louis

Résumé : *L'objectif de cet article est d'interroger la genèse spéculative de l'espace et du temps dans le Grundriss des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre in Rücksicht auf das theoretische Vermögen. Trop rarement étudié, ce texte transitoire devait, dans l'esprit de Fichte, constituer un complément au §4 de la Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Se confrontant directement à la Critique kantienne, laquelle présuppose implicitement l'existence d'un divers de l'intuition et en définitive des formes pures a priori de l'espace et du temps, Fichte revient dans le Grundriss sur le travail producteur de l'imagination transcendante, et tente de démontrer que ces éléments doivent être engendrés sur le terrain de l'imagination elle-même de façon génétique. C'est ce parcours que nous tenterons d'exposer, à travers le développement des deux principales étapes de la genèse de l'espace et du temps que sont la sensation et l'intuition.*

INTRODUCTION

En 1795, Fichte publie à Iéna le *Grundriss des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre in Rücksicht auf das theoretische Vermögen als Handschrift für seine Zuhörer*, soit le *Précis de ce qui est propre à la Doctrine de la science au point de vue de la faculté théorique*, à titre de manuel pour ses auditeurs. Professeur depuis plusieurs mois à l'Université d'Iéna, où il a repris la chaire de Reinhold, Fichte fait paraître par fascicules, tout au long de l'année académique 1794-95, la première version de sa philosophie spéculative, intitulée *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, soit *Assise fondamentale de la Doctrine de la science*. Le *Précis* devait, dans son esprit, à la fois ramasser et clarifier les développements de la seconde partie de cette première *Wissenschaftslehre*, intitulée *Fondation du savoir théorique*. Si un vaste mouvement

interprétatif, depuis plusieurs décennies, s'est attaché à analyser et à réévaluer de nombreuses versions de la philosophie fondamentale de Fichte (constamment réécrite de 1794 à 1814), à commencer par la première, le *Précis* a quant à lui fort peu suscité l'attention des commentateurs, du moins francophones, à l'exception notable de l'excellente étude proposée par Alexander Schnell dans un ouvrage récent¹.

Le *Grundriss* pâtit probablement de la révision par Fichte de sa première stratégie spéculative. En effet, dès la *Wissenschaftslehre Nova Methodo* (1796-1799), le philosophe admet le caractère artificiel de la séparation entre savoir théorique et savoir pratique, telle qu'on peut la trouver dans un esprit kantien en 1794-95, quand bien même la *Nova Methodo* ne renie pas une seule ligne de la *Grundlage* et se contente de rendre plus lisible l'engendrement génétique de la conscience de soi à partir de l'agir pratique. Dans la *Grundlage*, dont le philosophe a reconnu qu'elle progresse de façon peu naturelle, Fichte déduit la conscience de soi en tâchant de rendre « compossibles » deux propositions, chacune d'entre elles étant issue du §3, énonçant le caractère divisible de l'opposition du moi et du non-moi à l'intérieur du moi absolu. La réflexion analytique de la proposition suivante : « le moi se pose comme déterminé par le non-moi », devait orienter la fondation du savoir théorique ; celle de la proposition : « le moi se pose comme déterminant le non-moi », devait permettre une génétisation du savoir pratique. C'est encore dans ce cadre qu'il faut inscrire la démarche du *Grundriss*, qui s'ouvre significativement sur le rappel de la proposition théorique. On pourrait faire remarquer que le texte n'apporte guère de conceptualité neuve à la première *Doctrine de la science*. Il nous semble pour autant excessif de faire purement et simplement son économie. En effet, la déduction de l'espace et du temps, que nous souhaitons interroger dans ces pages, est plus nette dans le *Précis* que dans l'*Assise*, et il vaut la peine de s'y arrêter.

Si la genèse réflexive des conditions de possibilité de la conscience de soi commence et s'achève dans l'*acte* de se poser absolument, on sait que la *Fondation du savoir théorique* fait culminer l'activité (*Tätigkeit*)

¹ Cf. A. SCHNELL, *En deçà du sujet. Du temps dans la philosophie transcendante allemande*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 2010, p. 87-113. L'auteur renvoie également au travail de Marc Richir, qui prend en compte le *Grundriss* dans sa recherche sur la première philosophie de Fichte. Cf. M. RICHIR, *Le rien et son apparence. Fondements pour la phénoménologie*, Bruxelles, Ousia, 1979. Nous ajoutons l'étude succincte de Violetta Waibel proposée à l'occasion du cinquième congrès de la *Société d'études kantienne de langue française* : V. WAIBEL, « La reconstruction de la théorie kantienne de l'espace et du temps dans le *Précis de ce qui est propre à la Doctrine de la science* de Fichte » in Cl. PICHE (dir.), *Années 1781-1801. Kant, Critique de la raison pure : vingt ans de réception*, Paris, Vrin, 2002.

dans le travail synthétique de l'imagination transcendante, par où une vie phénoménale, c'est-à-dire spatio-temporelle, est rendue possible. Fichte y *déduit* ce qu'il nomme le *factum* de l'imagination. Par là, on n'entendra pas la *Tatsache* reinholdienne – le « fait de la représentation » non génétisé – mais bien la conscience de soi de l'acte même de produire des images. Un tel *factum* existe toujours déjà dans la conscience. C'est là du moins ce que montre réflexivement le philosophe en réeffectuant idéalement la genèse réelle de cette conscience. Le *Grundriss* rappelle d'entrée de jeu la nature du *factum* déduit dans la *Grundlage* :

lors d'un choc (*Anstoß*) entièrement inexplicable et incompréhensible sur l'activité originaire du moi, l'imagination flottant (*schwebend*) entre cette direction originaire de l'activité et la direction de l'activité engendrée par la réflexion produit quelque chose composé de ces deux directions¹.

Le moi pose dans le non-moi une activité capable de déterminer contradictoirement sa propre activité déterminante, et c'est à partir de ce point que les représentations sensibles vont se spatio-temporaliser génétiquement. Cette approche des formes de l'espace et du temps nous semble importante. Là où Kant, suivant la critique de Fichte, présuppose implicitement la validité de l'espace-temps, prédonné à une subjectivité pour laquelle il existe déjà un monde, et dont on énoncera *a posteriori* les formes *a priori*, la *Wissenschaftslehre* prétend engendrer génétiquement le fait même qu'il y a des objets pour une conscience, *et ce faisant* elle engendre l'espace et le temps. Une telle stratégie transcendante est originale dans la mesure où elle prend volontairement le contre-pied de celle du maître. Kant, insistons-y, procède au contraire à partir d'une spatio-temporalité vide à laquelle il doit ajouter les objets en un second temps, et c'est pourquoi il bute ultimement sur une aporie, fort bien exposée par Alexander Schnell :

si Kant affirme que le temps est la condition *subjective* de toute affection et de toute donation, comment peut-il alors affirmer en même temps que ne peut affecter le sujet que ce qui *correspond* à la forme *a priori* de la sensibilité, c'est-à-dire, précisément, au temps ? Cela ne signifie-t-il pas que l'affectant doit à son tour posséder un caractère temporel ?²

¹ Nous citons l'édition de référence dirigée par R. LAUTH, la *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (désormais *GA*, suivi du tome, du volume et de la page), suivie de la traduction française d'Alexis Philonenko, que nous modifions toutefois librement. J.G. FICHTE, *Oeuvres choisies de philosophie première*, Paris, Vrin, 1999 (désormais : *Précis*). *GA*, I, 3, 143. *Précis*, p. 183.

² A. SCHNELL, *op. cit.*, p. 81.

Pour éviter de devoir conférer après coup de la temporalité à ce qui échappe à la forme subjective, il est nécessaire de ne nommer « *a priori* » que ce qui a été rigoureusement fondé dans la réflexion du philosophe sur l'acte même de se poser. Tout *factum* minutieusement génétisé (et devenu simple fait pour la conscience réelle) est *a priori*. Le temps et l'espace, dès lors, sont *a priori* seulement dans la mesure où ils sont engendrés dans la conscience du philosophe, conjointement au divers de l'intuition. Par là, il ne s'agit plus d'attendre de l'affectant qu'il se conforme, si l'on peut dire, aux formes *a priori*, puisque celles-ci ne préexistent pas au premier : le premier comme les secondes se produisent et se constituent simultanément dans la réflexion. Par suite, la duplicité des sources kantienne de la connaissance (la sensibilité et l'entendement) est supprimée dans l'unité de la réflexion. La problématique que nous décrivons ici évoque sans doute, chez le lecteur, le débat de Davos entre Cassirer et Heidegger¹. Toutefois, remarquons que Fichte déplace par avance le propos de cette querelle fameuse – sur laquelle nous ne pourrions revenir, du reste – en exigeant de son lecteur qu'il se rende en premier lieu attentif à ce qu'il *fait* lorsqu'il traite de l'espace et du temps, attitude sans laquelle aucune méditation sur l'originarité ontologique de telle ou telle strate de la *Critique* n'a de sens.

S'il n'est évidemment pas question de procéder à une lecture intégrale du *Grundriss*, dans le présent article, nous proposons en revanche de nous concentrer sur les grandes articulations des deux moments fondateurs de la genèse de l'espace et du temps que sont la sensation (*Empfindung*) et l'intuition (*Anschauung*). Le procédé fichtéen décrit à l'instant trouve dans la déduction de la sensation de 1795 l'un de ses premiers moments forts, et c'est lui que nous allons explorer tout d'abord, avant de le lier au travail de l'intuition, qu'il nous faut voir devenir spatio-temporel sous nos yeux. Repérer et expliciter les grands axes des déductions fichtéennes n'est guère aisé, tant l'auteur nous invite, non à le « lire », mais bien à « effectuer » avec lui des actes de pensée spécifique, logiquement emboîtés les uns dans les autres et dont seule la totalité est « vraie ». Il nous semble toutefois possible de rendre continus les moments forts de la genèse fichtéenne, chacun d'entre eux étant susceptible de faire sens dès lors qu'il est adéquatement contextualisé.

1. LA REFLEXION DU *FACTUM*

En réfléchissant l'acte de se poser, le moi philosophique découvre – en la produisant lui-même – la nécessité d'une opposition. On l'a rappelé :

¹ Cf. E. CASSIRER et M. HEIDEGGER, *Débat sur le kantisme et la philosophie (Davos, mars 1929) et autres textes de 1929-1931*, trad. fr. P. Aubenque, J.-M. Fataud et P. Quillet, Paris, Beauchesne, 1972.

c'est l'imagination qui orchestre le flottement des membres de cette *Wechselbestimmung* conflictuelle. En posant en concurrence l'acte de *se poser*, autrement dit de réfléchir en soi-même la détermination du non-moi, et la *détermination* par le non-moi de cette position, l'imagination *réalise* le conflit en le rendant *phénoménal*. L'activité de se poser comme déterminé et l'activité d'être déterminé comme posé doivent s'entendre telles une seule manifestation sensible, c'est-à-dire que le moi, lui-même phénoménal, ne cesse de s'opposer des objets sensibles, à l'intérieur d'un agir « un ».

L'imagination dirige et oriente le travail de l'affectivité. Par conséquent, s'il faut que le moi *s'affecte* de l'espace et du temps à l'occasion de la survenue conflictuelle du non-moi dans l'imagination, ce geste doit se comprendre comme une auto-affection, c'est-à-dire une affection interne à l'activité en général en tant qu'elle revient vers soi. La spatio-temporalité ne doit pas intervenir de l'extérieur pour justifier le fait (*Tatsache*) qu'elle est déjà là dans le rapport naturel à l'objet : elle doit être consécutive à l'épuisement du *factum* de l'imagination par la conscience du philosophe. De quelle manière l'objectivité découlant du conflit originaire peut-elle devenir spatio-temporelle ? Autrement dit, comment l'imagination rend-elle possibles l'espace et le temps une fois qu'elle a prouvé, c'est-à-dire déduit, le fait « qu'une *diversité* est donnée pour une expérience possible »¹ – contre Kant qui la présuppose ?

Dans la science spéculative, il n'y a que des actes. Ceux-ci deviennent des faits seulement à partir du moment où ils sont « faits », c'est-à-dire produits dans la réflexion du philosophe. Tâchons dès lors de réfléchir le conflit des forces, que le *Précis* hérite du §4 de la *Grundlage* (présupposé acquis par Fichte). L'imagination, on le sait, se présente comme l'activité de flotter (*schweben*) entre des directions contraires, et c'est pourquoi nous ne saurions la saisir dans l'unité d'une appréhension. En effet, en pensant la conflictualité des forces, nous répétons et jouons nécessairement cette conflictualité même en la perdant comme unité : il est impossible de penser en même temps la direction centrifuge et la direction centripète de l'imagination. Une fois que le philosophe a posé le travail de l'imagination dans le moi, il comprend qu'il ne se distingue de cette activité qu'à l'intérieur d'elle, en la répétant par la réflexion. Il lui reste alors à recueillir le dépôt de l'activité duplice, c'est-à-dire encore sa « trace (*Spur*) »², expression dans laquelle il faut entendre un « quelque chose (*etwas*) »³ phénoménal. Celui-ci advient à titre de produit fini dans la conscience, tel une

¹ GA, I, 3, 145. *Précis*, p. 184.

² GA, I, 3, 147. *Précis*, p. 186.

³ GA, I, 3, 147. *Précis*, p. 186.

matière calme, quelque chose qui est *force en puissance* (*Krafthabendes*), mais qui ne peut l'extérioriser en raison de la résistance, un *substrat* (*Substrat*) de la force dont on peut à chaque instant se convaincre en faisant une expérience avec soi. En l'occurrence – tout est là en fait –, ce substrat ne subsiste pas comme *préalablement posé*, mais comme *pur produit de la composition d'activités opposées*. Tel est le fondement de toute matière et de tout substrat possible subsistant dans le moi (il n'est rien en dehors du moi), comme cela se verra toujours plus clairement¹.

La « force en puissance », c'est bien sûr le produit de l'imagination, à savoir l'image ou la représentation. Sommes-nous condamnés à accueillir la matière calme, l'objectivité dans sa nudité, sans la voir *devenir* spatio-temporelle sous les yeux du philosophe, dès lors que le mouvement de l'imagination lui-même ne s'appréhende pas en dehors de sa fixation ? Certainement pas. Les fixations successives dégagées à l'intérieur du geste philosophique, précisément, sont autant de strates caractéristiques de ce devenir.

Lorsque nous réfléchissons l'activité conflictuelle et que nous la posons devant soi, dans la mesure où il n'y a là qu'une activité « mixte (*gemischte*) »², nous présumons qu'elle est mixte *pour* une activité qui ne l'est pas, sans quoi nous ne pourrions la percevoir comme mixte. Autrement dit, l'activité de l'imagination est telle *pour* une activité « pure », c'est-à-dire non-mixte. L'activité mixte de l'imagination étant déjà un composé d'activité pure et d'activité impure – dans la *Grundlage*, ce composé se nomme activité objective –, il s'agit de ne pas confondre l'activité pure qui pose le conflit avec l'activité conflictuelle, celle par où adviennent en même temps un moi sensible et un objet sensible. En réalité, si l'activité pure – celle qui revient absolument vers soi en dehors de toute sensibilité – se comprend uniquement *avec* l'imagination sensibilisatrice (dont la réflexion est déjà la répétition de la duplicité) elle n'a de sens que dans la mesure où elle lui demeure irréductible. C'est pourquoi, afin de poser l'imagination *pour* l'activité pure, le moi réfléchissant ne peut faire autrement qu'opposer à sa propre activité une activité du non-moi, une activité mêlée dont il se distingue. Or, dans cette activité de réflexion du conflit, le moi est libre – et ce point est crucial, car c'est sa liberté qui permet au moi d'isoler une activité pure d'une activité objective. C'est-à-dire que, rendu à sa liberté propre, le moi réfléchissant pourra *soit* faire abstraction de l'opposition – il obtient alors l'activité pure –, *soit* ne pas en faire abstraction – il obtient alors l'activité objective. Il faut remarquer que l'imagination n'est pas

¹ GA, I, 3, 148. *Précis*, p. 186.

² GA, I, 3, 147. *Précis*, p. 186.

supprimée, dans cette réflexion : elle est seulement consciente de soi dans la conscience du philosophe, et le pouvoir de faire abstraction ou non de l'activité opposée du non-moi est et n'est que celui de l'imagination.

Explicitons davantage le geste fichtéen. Ce qui semble de prime abord curieux, c'est tout à la fois de poser en concurrence l'activité objective de l'imagination avec une activité pure, et dans le même temps de n'y voir qu'une réflexion de l'imagination elle-même. En réalité, en posant le conflit de l'imagination, le moi peut bien lui opposer une activité pure irréductible, mais dans l'exacte mesure où il reconnaît que l'activité objective est sienne, et peut ainsi se l'attribuer. En répétant l'opposition du non-moi à cette activité pure, Fichte permet habilement au moi réfléchissant tant d'identifier le conflit à soi que de le poser comme distinct de soi. En effet, l'activité conflictuelle peut revenir au moi car on *peut* la poser comme pure, c'est-à-dire qu'il est possible de faire abstraction du travail néantisant du non-moi, mais on *peut* également ne pas en faire abstraction – et nous avons sous les yeux ce qui devra devenir un objet sensible. Le choix contingent d'abstraire est la condition d'une compréhension de l'activité comme totalité fracturée à l'intérieur d'elle-même. L'imagination transcendante se présentant elle-même comme l'articulation d'un pouvoir et d'un non-pouvoir, il faut dire que le philosophe prend ici conscience de l'imagination par l'imagination, et voit génétiquement s'engendrer la possibilité de l'objet à même l'affirmation de l'unité du moi.

2. LA SENSATION COMME SYNTHÈSE

Le philosophe sait qu'il n'y a d'objet pour une conscience qu'à travers un mouvement réflexif duplice. La réflexion du philosophe ne saurait le supprimer : au contraire, il s'agit de le répéter. De fait, le philosophe ne peut opérer sa réflexion sur le conflit qu'en posant un « troisième terme »¹, un terme synthétique dont la non-position hypothétique présuppose le pouvoir même d'être posé, jouant ainsi la duplicité de l'imagination, dont aucune *Wissenschaftslehre* ne peut sortir. De la sorte, l'activité conflictuelle peut être posée dans le moi, écrit Fichte, « parce qu'elle serait pure si cette activité du non-moi n'agissait pas sur elle, et qu'elle ne cesse d'être pure, pour devenir objective, que conditionnée par quelque chose d'étranger au moi, et qui, loin d'exister en celui-ci, lui est absolument opposé »². Le troisième terme recherché est la *condition* d'une position que l'on pourra aussi bien ne pas poser – pouvoir qui, en toute rigueur, présuppose l'effectivité préalable d'une position. Cet entre-deux par lequel seul une conscience est rendue possible, Fichte le

¹ GA, I, 3, 148. *Précis*, p. 187.

² GA, I, 3, 149. *Précis*, p. 187.

nomme *sensation*. La raison de relation (*Beziehungsgrund*) liant l'activité pure à l'activité composée est donc la sensation :

La relation déduite est *sensation* (ou bien un *trouver-en-soi* (*Insichfindung*). Seul ce qui est étranger est *trouvé* ; ce qui est originairement posé dans le moi est toujours là). L'activité niée et supprimée du moi est le *senti*. Elle est *sentie* (*Sie ist empfunden*), étrangère, en tant qu'elle est opprimée, ce qu'elle ne peut être originairement et par le moi lui-même. Elle est *sentie* (*Sie ist empfunden*), elle est quelque chose dans le moi – dans la mesure où elle n'est opprimée qu'à la condition d'une activité opposée, et où elle serait elle-même activité et activité pure, si cette activité [opposée] disparaissait. Le *sentant* (*Empfindende*) est évidemment le moi qui, dans l'action déduite, *effectue la relation* ; et, évidemment, le moi *n'est pas senti*, dans la mesure où il *sent* ; et il n'est par conséquent pas question de lui ici¹.

La déduction de la sensation nous conduit à une activité de trouver un non-moi irréductible au moi – trouvé dans l'exacte mesure où il est posé en soi. La jointure d'un suspens ou d'une réserve à l'acte résolu de s'attribuer le conflit en le posant en soi définit l'activité de sentir. Remarquons qu'il n'existe, à ce stade originaire, aucun « objet » à proprement parler pour le regard du moi. C'est le regard lui-même qui se génétise dans la sensation : le voir objectif fait fond sur la constitution affective de l'objet, c'est-à-dire de l'objet de l'activité, comme « quelque chose » d'étranger *trouvé* en soi. Le moi ne saurait rien sentir s'il n'était activité pure. Mais le sentir effectif suppose que le moi sente une résistance en soi – la résistance du non-moi, qui n'est pas encore l'« objet » –, qui serait activité pure *si* elle était supprimée. Soulignant lui-même tantôt la préposition, tantôt la racine verbale de *emp-finden* – ressentir ou éprouver –, Fichte indique à son lecteur que l'agir se sent affecté dès lors qu'il se *trouve* (*finden*) opposé à soi, mais également dès lors qu'il reconnaît l'appartenance au moi de l'activité supprimée, car le choc inaugural a lieu dans le moi, et serait d'ailleurs activité pure *si* l'on faisait abstraction de l'opposition, ce que l'on est en droit de faire.

En apparence anodine, cette déduction est cruciale. Le divorce kantien de l'affectant et de l'affecté est ici relevé, dans l'esprit de Fichte, par la seule genèse du sentir. Toute activité se produit et ne se produit que dans le moi, et l'activité étrangère constitutive du *senti* signifie à la fois qu'une position a été anéantie et qu'un anéantissement a été posé, à *l'intérieur du moi*. Telle est l'activité du *sentant*. Dans la mesure où il sent, et à vrai dire se sent, le moi n'est pas senti, précise Fichte. Plutôt : il ne se

¹ GA, I, 3, 150-151. *Précis*, p. 188.

sait pas encore comme senti. « Perdu » dans l'activité de sentir, c'est-à-dire de trouver en soi une étrangeté que l'on admet comme posée par soi, le moi doit encore s'arracher de la sensation pour intuitionner.

3. LA REFLEXION DU SENTIR DANS L'INTUITION

Sans qu'elle en soit consciente, la sensation abrite toute l'activité du moi à venir, et la solidarité entre la position et l'anéantissement telle qu'on la trouve dans la déduction de la sensation ne sera jamais remise en cause – seulement réfléchie davantage. La déduction de l'intuition commence ainsi :

La sensation a été déduite au paragraphe précédent comme l'acte du moi par lequel celui-ci rapporte à soi ce qu'il découvre en lui-même d'étranger, se l'approprie et le pose en soi. Nous avons aussi bien appris ce qu'était cet acte lui-même, ou *sensation*, que l'objet de celui-ci, le *senti*. Le *sentant*, toutefois, le moi qui était actif en cet acte, nous est demeuré inconnu, non moins que l'activité du non-moi opposée au moi et exclue (*ausgeschlossen*) dans la sensation¹.

Au niveau strict de la sensation, le moi ne se sent pas comme senti, dès lors qu'il est le sentant : il éprouve, non l'objet en son extériorité, mais l'activité même d'une opposition en soi, c'est-à-dire de ce *Etwas* interne qui serait une activité *si* l'on faisait abstraction de son être-opposé. Toutefois, que se passe-t-il lorsque la sensation est réfléchie et posée elle-même dans le moi ? Le moi de la sensation est sentant, on l'a vu. Cependant, le pâtir, le sentiment de résistance et de contrainte en soi, n'est pas conscient de soi. Le philosophe va dès lors réfléchir, en le reconduisant, le troisième terme découvert. Comment est-ce possible ? On le sait, l'activité du moi engagée dans la sensation a été anéantie. Toutefois, si le moi veut s'approprier et s'attribuer la sensation (le sentir est toujours sentir par et pour un moi), il doit nécessairement récupérer une *activité*, et non une absence d'activité ou un anéantissement. Cette opposition, qui aurait été une activité *si* nous avions fait abstraction de sa qualité d'être-opposé, va devoir se comprendre de manière évidemment duplice, comme activité et comme passivité. La première est le *Real-Grund* – la raison réelle – de la relation que nous cherchons à caractériser, la seconde est son *Ideal-Grund* – sa raison idéale –, c'est-à-dire encore le non-moi. L'*intuition*, avance Fichte, est l'exacte rencontre de la passivité et de l'activité constitutives de la sensation, mais portée à la conscience de soi :

¹ GA, I, 3, 151. *Précis*, p. 189.

Dans nos déductions, nous n'observons jamais que le produit (*Produkt*) de l'acte de l'esprit humain qui est indiqué. Nous ne considérons pas l'acte lui-même. Dans chaque déduction nouvelle, l'acte dont résultait le premier produit, devient à son tour produit en vertu de l'acte nouveau qui s'applique à lui. Ce qui, dans une première déduction, est établi sans autre détermination comme un agir de l'esprit (*Handeln des Geistes*), est posé et plus précisément déterminé dans la déduction suivante. Ainsi, dans le cas présent, l'intuition qui vient d'être synthétiquement déduite, devait déjà être prédonnée en tant qu'acte dans la précédente déduction. Voici en quoi consistait cet acte qui fut indiqué : le moi posait en lui-même son activité engagée dans le conflit, et suivant qu'il était fait ou non abstraction de la condition, celle-ci était posée comme opprimée et calme ou comme activité. Cet acte était manifestement l'intuition déduite¹.

La sensation est sentir (activité) de la limitation réelle (passivité). Elle se pose activement comme passivité. Si une intuition doit être possible, alors elle devra chercher à régénérer l'activité en elle-même : exclure dans le *dehors* ce qu'elle *sent* n'être pas elle (le non-moi devenu objet pour la conscience) et récupérer l'activité pure. L'exclusion du non-moi garantit l'ipséité de l'affect ou de la sensation – sans elle, le senti serait pour ainsi dire inattribuable. Or, il faut bien que la sensation appartienne à « quelqu'un ». L'opposition purement sentie dans le moi exige d'être transformée réflexivement et par là même exclue en non-moi intuitionné. Dès lors le moi se sait comme sentant puisqu'il s'est attribué le suspens constitutif de la sensation elle-même, son pouvoir d'abstraire ou de ne pas abstraire, repoussant d'un seul tenant le senti hors de soi. L'intuition doit s'entendre en somme comme le savoir de la limitation (*Begrenzung*). La réflexion idéale s'extériorise elle-même de la sensation chaque fois que l'activité réelle est limitée, c'est-à-dire chaque fois que survient un senti – dont on peut faire ou non abstraction. Comme le fait remarquer Violetta Waibel, « le moi est libre de poser une intuition par l'imagination ou de ne pas la poser, mais il ne peut choisir librement le contenu de l'image qu'il pose. Ce sentiment d'être contraint dans son action est un état qui apparaît contingent et hétérogène au moi, donc remplaçable par un autre »². Par l'exclusion du non-moi, le moi de la sensation – le sentant – est lui-même limité. Or, l'on est toujours limité *pour* une instance réflexive, en l'occurrence pour l'intelligence intuitionnante. Excluant le non-moi, le moi oublie son propre agir dans la sensation. Toutefois, il est évident qu'il se sent lui-même : on ne saurait exclure le non-moi de sa propre activité si l'on

¹ GA, I, 3, 154-155. *Précis*, p. 191-192.

² V. WAIBEL, *op. cit.*, p. 218. Par souci de cohérence, nous supprimons les majuscules de l'auteur au concept de « moi ».

ne se possédait soi-même sensiblement dans cette activité. En intuitionnant, le moi prend conscience qu'en réalité, il se sent lui-même comme cette activité pour laquelle un senti est exclu. C'est la *Begrenzung* qui est au travail : par un acte de *limitation*, le moi s'approprie, outre la sensation, le senti lui-même, car, simultanément à l'exclusion de l'activité opposée, un produit fini, l'*intuitionné*, est déposé dans le moi. Bref, pour que la sensation soit possible, il faut qu'il y ait dans le moi un pouvoir de poser et de ne pas poser. L'apparition du senti présuppose certes l'exclusion du non-moi, mais également sa position. Par suite, c'est dans la contingence du choix pratique de poser ou de ne pas poser que se tient le moyen terme de l'intuition. L'activité du non-moi est entravante et limitante du moi (non-poser), et limitée par le moi qui la repousse (poser). Seul reste le produit de l'activité du non-moi.

Comme dans la *Grundlage* et bientôt dans la *Nova Methodo*¹, l'opposition réel-idéal est structurante du trajet spéculatif. Autrement dit, la simultanéité du poser et du non-poser, générée par l'imagination transcendante depuis le début, est aussi bien *idéale* que *réelle*. Le produit de l'activité du non-moi, en effet, est la limitation réelle dans le moi, condition de son activité idéale. Nous obtenons ainsi une intuition,

en laquelle le moi se perd en l'objet de son activité. L'*intuitionné* est le produit du non-moi saisi idéalement, qui est étendu inconditionnellement à l'infini ; et par suite nous obtenons ici, tout d'abord, un substrat pour le non-moi. L'*intuitionnant* est, comme on l'a dit, le moi, lequel, cependant, ne réfléchit pas sur soi².

Le moi s'est ainsi attribué la sensation : il sent – il est limité – et sent sa limitation – il est illimité. Pour être limité, il faut avoir posé la limite, position qui indique évidemment que la limite a été dépassée. Mais le moi peut poser le non-moi comme limite sentie et exclure hors de soi le senti, sans se faire savoir de l'acte intuitionnant. Le moi se perd alors et s'oublie dans la contemplation du non-moi, dont il a par là même une intuition.

4. L'ESPACE

A la fin du §3, Fichte note ceci :

Kant, qui laisse les catégories se générer originairement en tant que

¹ Raison pour laquelle nous ne revenons pas *spécifiquement* sur cette dichotomie classique partout opérante.

² *GA*, I, 3, 162. *Précis*, p. 199.

formes intellectuelles (Denkformen), et qui de son point de vue a entièrement raison, a besoin des schèmes élaborés par l'imagination pour que leur application aux objets soit rendue possible ; par conséquent, il admet tout comme nous que les catégories soient remaniées par l'imagination, et qu'elles lui soient accessibles. Dans la *Doctrine de la science*, les catégories sont engendrées sur le sol de l'imagination elle-même *en même temps que les objets*, et afin de rendre ceux-ci possibles¹.

Autant dire qu'il n'y a guère de schématisme, du moins au sens de Kant, dans le *Précis*. L'idéal-réalité de la sensation et puis de l'intuition, dont nous ne pouvons reprendre ici chacun des moments réflexifs, devient par elle-même catégorielle au cours de son déploiement dans l'imagination, catégories immédiatement applicables puisque générées *avec* l'objectivité. Le pouvoir intuitionnant flotte (*schwebt*) entre diverses déterminations et, fort de son pouvoir d'abstraire et de retenir ce qu'il veut, s'arrête librement sur *une* détermination, qui doit devenir une *image (Bild)*. Fichte rapporte alors dialectiquement l'image à la chose (*Ding*) et la chose à l'image, redéployant la quintuplicité synthétique dans laquelle s'accomplit le célèbre §4 de la *Grundlage*, jusqu'à ce que l'on doive accorder le caractère nécessairement contradictoire de l'imagination. En effet, celle-ci ne peut suivre une trajectoire substantialiste (du moi à ses accidents) qu'en présupposant – et en effectuant déjà – un trajet causaliste (du non-moi à sa causalité dans le moi).

Concentrons-nous à présent sur les seules déductions de l'espace et du temps. Ce que la dernière citation explicitait à propos des catégories est également valide pour l'espace et le temps. La possibilité d'un « quelque chose » est maintenant acquise dans le moi. La rencontre contingente de la causalité du moi et de la causalité du non-moi en un point – c'est-à-dire l'intuition – est posée dans le moi comme telle, et dès lors une image doit se former. On le sait, la composition synthétique et la rencontre en un point précis est posée par le moi comme formellement contingente. Autrement dit, au point précis où X est posé, avance Fichte, une autre intuition peut en droit être posée. Cependant, *si X* doit être posé, *alors Y* devra se produire au point Y et non au point X. La contingence du premier entraîne la nécessité du second. La contingence ne peut se poser qu'en s'opposant la nécessité. Dans la mesure où l'intuition consiste à exclure son objet, il faut dire que l'objet exclu par l'intuition X est contingent par rapport à l'objet de l'intuition Y, tandis que ce dernier est nécessaire eu égard à l'objet de l'intuition X.

Tout l'enjeu des déductions de l'espace et du temps est de concevoir formellement le *rapport (Verhältnis)*, la liaison des « quelque

¹ GA, I, 3, 189. *Précis*, p. 222.

chose » entre eux, liaison sans laquelle il ne peut y avoir aucun « quelque chose » individuel. Cela, le moi réfléchissant le sait puisqu'au moment où il réfléchit la position en soi d'une activité et symétriquement l'exclusion du senti, il fait l'expérience d'un pouvoir de *choisir*, et plus précisément de choisir *une* détermination. Chacun des deux objets (X et Y) est parfaitement déterminé. Comment ces deux déterminés peuvent-ils entretenir une relation dès lors que nous réfléchissons ici la liaison comme telle de deux intuitions mutuellement exclusives ? Nous l'avons vu, il n'y a d'intuition contingente qu'en tant qu'il existe une intuition nécessaire et vice versa. Quel est toutefois le critère de distinction entre les objets de l'intuition X et de l'intuition Y ? « Nous nommons l'inconnu, par lequel l'objet doit être déterminé : O ; la manière par laquelle Y est déterminé de la sorte : z ; celle par laquelle X est par là déterminé : v »¹, écrit Fichte. Si l'objet exclu X doit être contingent par rapport à l'objet exclu Y, et si ce dernier doit être nécessaire à l'égard du premier, il faut reconnaître que chaque objet doit faire rupture avec la détermination précédente sans jamais abolir le rapport de continuité liant l'un et l'autre. En effet, d'une part, X doit se poser comme devant ou ne devant pas être composé synthétiquement avec v, et symétriquement, v doit être posé comme devant ou ne devant pas composer avec X ; d'autre part, Y doit faire l'objet d'une composition nécessaire avec z, *du moins au cas où X est effectivement composé avec v*. La contingence se lie génétiquement à la nécessité sous nos yeux. X, avance Fichte, peut donc être composé avec tout O possible, *à l'exception de z*, dans la mesure où Y est composé avec lui de façon inséparable (*unzertrennlich*). X et Y sont exclus du moi. Ce dernier, pour sa part,

s'oublie et se perd lui-même (*vergisst und verliert sich selbst*) totalement dans leur intuition. Donc, le rapport de l'un et l'autre dont il est ici question ne peut absolument pas être dérivé du moi, mais doit *être attribué aux choses elles-mêmes* – il apparaît au moi, non comme dépendant de sa liberté, mais comme déterminé par les choses. – Le rapport était : parce que z est composé avec Y, X en est absolument exclu. Transféré (*übertragen*) sur les choses, cela doit être exprimé : Y exclut X de z, il le détermine négativement. Si Y allait jusqu'au point d, X est exclu jusqu'à ce point, s'il allait jusqu'en c, X est exclu seulement jusque là, et ainsi de suite. Etant donné qu'il n'y a cependant aucune autre raison, quant à savoir pourquoi X ne peut être composé avec z, sinon qu'il en est exclu par Y, et étant donné que le fondé (*das Begründete*) ne peut évidemment valoir plus loin que le fondement (*Grund*), X commence précisément là où Y cesse de l'exclure, ou là où Y a une fin (*Ende*) et, partant, il faut leur attribuer une continuité

¹ GA, I, 3, 196. *Précis*, p. 227.

(*Continuität*)¹.

Voilà donc pour les objets. X s'étend jusqu'au point où Y cesse de l'exclure, ce point étant précisément la jonction des deux sphères objectives et la garantie de leur continuité. La composition synthétique de la contingence et de la nécessité se produit dans la position d'une sphère commune à X et Y, « produite par la spontanéité absolue de l'imagination »². Fichte insiste sur le caractère négatif de la détermination : X et Y sont déterminés dans la mesure seulement où ils sont exclus de la détermination de l'autre, or cette exclusion est rendue possible par l'intuition. Cela signifie que X et Y sont toujours contingents *et* nécessaires. Et cela parce que, rappelons-le, X et Y ne sont pas seulement des objets (des « sentis » devenus des « intuitionnés »). Ils sont corrélatifs des *intuitions* X et Y. Or, si la détermination négative semble aller de soi pour les objets, elle est moins évidente à saisir pour les actes intuitifs. X et Y sont seulement des objets apparaissant dans le cadre global du pouvoir d'intuitionner, compris comme rencontre en un point de la causalité du moi et de la causalité du non-moi, rencontre qui, en droit, ne peut aliéner la liberté du poser. Dans la mesure où ils sont posés dans le moi, les objets X et Y sont des *phénomènes*. Ces phénomènes sont eux-mêmes contingents en regard de leurs intuitions constituantes car ils sont toujours les *accidents* des intuitions nécessaires X et Y, autrement dit d'une *substance*. Les X et Y contingents sont le phénomène-effet (*Erscheinung-bewirktes*) ou encore l'extériorisation (*Aeusserung*) de forces (*Kräfte*) libres, précise Fichte, que l'on doit *nécessairement* présupposer, et qui se déterminent négativement elles aussi. Voilà qui est évidemment problématique.

La force X, condition de possibilité du phénomène X, est dépendante de la force Y, condition de possibilité du phénomène Y – il y a là une contrainte irréductible, puisque Y est nécessaire là où X demeure contingent. La force X est conditionnée (*bedingt*) par la force Y, c'est-à-dire que Y détermine X par la négative. En effet, que X soit tel qu'il est et non autre, cela relève précisément de la contingence de X, et Y n'a de ce point de vue rien à « dire ». Préciser que Y détermine X négativement, cela signifie que la raison pour laquelle X *ne peut pas* se déterminer d'une manière particulière se trouve en Y – en l'occurrence, X ne peut pas se déterminer en Y, sans quoi la distinction X-Y serait supprimée. Ceci est contradictoire dans la mesure où X, qui se produit d'après une libre causalité, se voit ici contraint négativement par Y. Il ne s'agit évidemment pas de dire que Y « affecte » X et le pousse à s'extérioriser, conditionnant ainsi la forme de la causalité de X et sa matière, car cela est impossible, si

¹ GA, I, 3, 196. *Précis*, p. 227-228.

² GA, I, 3, 196. *Précis*, p. 228.

tant est que X s'extériorise comme il l'entend. Il devient donc urgent de caractériser enfin le mystérieux O évoqué par Fichte, capable de déterminer l'objet sans altérer ni l'articulation de la contingence et de la nécessité, ni la possibilité de distinguer les intuitions les unes des autres. O doit garantir la liberté de X et de Y tout en les mettant en relation.

Le statut de O est tout à fait captivant. En effet, si X et Y sont des forces soutenant les objets, O ne saurait pour sa part, si du moins il doit être, posséder la moindre force. C'est justement là son efficace. O, en effet, ne peut pas « agir », sans quoi il faudrait à nouveau résister et limiter cette nouvelle force. C'est pourquoi O « ne possède absolument aucune réalité, et n'est rien »¹. On le devine, ce O est l'*espace*, produit par l'imagination. Comment l'espace en tant que non-force est-il rendu nécessaire ? Y renvoie à une force qui peut agir ou ne pas agir. Si Y agit, alors z se présente comme sa sphère – on s'en souvient –, mais si Y n'agit pas, alors z n'est rien. Le seul vocabulaire apte à décrire cette situation est celui de l'*Erfüllung* : « La causalité de Y remplit (*erfüllt*) z, c'est-à-dire qu'elle en exclut tout ce qui n'est pas causalité de Y »². Parce que X reçoit une détermination *négative* de Y, et seulement négative, si z s'étend jusqu'aux points c, d ou e, alors la causalité de X se voit exclue jusqu'en c, d ou e. Lorsqu'il y a exclusion, il y a déplacement de la frontière entre X et Y. « L'imagination compose l'un et l'autre, et pose z et -z, ou bien, comme nous le déterminions plus haut, $v = O$ »³. Tout le problème du présent travail de l'imagination, c'est de ne pas porter préjudice à la liberté des termes, autrement dit d'*éviter que le remplissement (*Erfüllung*) de z par Y supprime une possibilité de la force de X*. C'est très exactement ce que l'espace parvient à faire. « Le remplissement de z par la causalité [de Y], par conséquent, ne doit être absolument aucune extériorisation possible de X »⁴, note Fichte, et par suite X conserve totalement son caractère originairement contingent. La seule voie possible offerte au moi réfléchissant est celle de la déduction de l'espace : si la sphère de la causalité de Y, à savoir z, exclut la possibilité pour la force X de venir s'étendre jusqu'aux points où elle s'étend, il faut que ces points ne soient jamais une extériorisation possible pour X, sans quoi il ne serait plus X. Il en va de son essence et de sa liberté de ne jamais avoir à se trouver là où Y se trouve et s'étire. Or, l'espace préserve justement une telle essence, n'étant ni une force – bien qu'elle ouvre les forces – ni un agir – bien qu'elle rende l'objet possible pour un agir. Dans la mesure où il est à la fois étendu, cohérent (*zusammenhängend*), et divisible à l'infini, l'espace permet

¹ GA, I, 3, 198. *Précis*, p. 229.

² GA, I, 3, 198. *Précis*, p. 230.

³ GA, I, 3, 199. *Précis*, p. 230.

⁴ GA, I, 3, 199. *Précis*, p. 230.

à Y d'avoir une sphère de causalité z, et à X d'avoir une sphère de causalité v, sans que l'une ne supprime jamais la liberté de l'autre. Comment l'imagination procède-t-elle ? Elle pose

la possibilité de substances absolument autres avec des sphères de causalité absolument autres dans l'espace z, *elle isole l'espace de la chose, qui le remplit effectivement*, et elle projette (*entwirft*) un espace vide ; mais juste à titre d'essai (*zum Versuche*) et en passant (*im Übergehen*), pour remplir aussitôt l'espace de substances quelconques, dotées de sphères de causalité quelconques. Par conséquent, il n'existe absolument aucun espace vide, sinon dans ce passage (*Übergehen*) de l'imagination du remplissement de l'espace par A au remplissement quelconque du même espace avec b, c, d, etc¹.

L'imagination remplit, *en même temps qu'elle pose les objets divisibles à l'infini*, l'espace entre deux objets² dépourvus d'une limite commune, de telle sorte que la continuité spatiale est garantie par l'imagination. L'espace n'est rien en dehors de ce qui est rempli par des produits finis, et il n'y a de détermination spatiale que relative aux divers remplissements objectifs. Forme de l'intuition externe, l'espace garantit l'indépendance du moi et du non-moi. Dans la sphère de l'espace vide – fictive puisque l'espace n'existe qu'avec les produits « inventés (*erdichtete*) d'un non-moi »³ –, le non-moi distribue des sphères de causalité dont les remplissements ne se gênent pas les uns les autres, et le moi divise librement l'espace en substances à partir desquelles il se détermine lui-même à choisir ce qu'il veut. L'espace vide n'est évidemment pas une contrainte, ni pour le moi ni pour le non-moi, bien qu'il soit une condition nécessaire de la conscience de soi. L'imagination flotte entre déterminé et déterminable, puis fait son choix et pose le déterminable comme substance dans l'espace, imposant simultanément une détermination particulière de cet espace immédiatement rempli. L'objet se donne alors dans l'espace une sphère de causalité propre, excluant d'elle ce qui relève d'une autre intuition.

5. LE TEMPS

Dans le cadre du *Précis*, seule la science théorique importe Fichte, autrement dit le moi en tant qu'il se pose comme déterminé par le non-moi. X et Y sont déterminés par la libre causalité du non-moi dans l'espace, mais

¹ GA, I, 3, 200. *Précis*, p. 231.

² Il ne saurait y avoir un seul objet ou un seul point dans l'espace.

³ GA, I, 3, 204. *Précis*, p. 234.

c'est le moi qui se pose résolument comme déterminé, sans quoi X et Y se produiraient sans être *pour* le moi, c'est-à-dire qu'ils ne se produiraient pas. Les deux causalités sont réciproques :

La causalité du moi et du non-moi doit être une causalité réciproque, c'est-à-dire : les extériorisations doivent se rencontrer en un point : la synthèse absolue des deux par l'imagination. Le moi *pose* ce point commun (*Vereinigungspunkt*) par son pouvoir absolu, et il le pose comme *contingent*, c'est-à-dire [...] que *la rencontre de la causalité des deux opposés* est contingente¹.

Si l'un des deux termes – X ou Y, peu importe – est posé, alors ce *Vereinigungspunkt* posant chaque sphère dans un rapport de continuité avec l'autre est posé également. Si l'objet d'une intuition X est posé, alors sa causalité est nécessairement com-posée avec celle du moi par l'intermédiaire du point commun. Du moins la déduction de l'espace a-t-elle prouvé la *possibilité* d'une synthèse du point commun des extériorisations et de la causalité du non-moi. Si l'intuition d'un objet X doit avoir lieu, alors le moi *peut* composer synthétiquement X avec le *Vereinigungspunkt* dans l'espace, dans la garantie que X est contingent et Y nécessaire, du moins en regard de X. L'acte même de poser X est déjà une com-position de X avec le point commun en un point de l'espace particulier, disons d, mais à cette position contingente succède une opposition nécessaire, celle de Y, composé avec le point commun en un point c. On peut dire que « si la composition doit être posée avec d, alors la composition synthétique doit être posée comme effectuée avec c ; la réciproque n'est cependant pas vraie, si la composition synthétique avec c est posée, celle avec d ne doit pas être posée comme effectuée »². La déduction de la temporalité devient nécessaire dès lors qu'à la simple possibilité doit succéder l'*effectivité* de la composition. La composition synthétique avec d doit elle aussi s'effectuer, si une intuition complète doit être possible.

Comment composer effectivement d ? L'espace ne résout pas ce problème. La réciprocité étant acquise, on voit mal pourquoi la composition synthétique avec d ne peut s'effectuer. Or, elle le peut, mais *dans le temps*. Si la synthèse avec d se produit, elle est conditionnée par la synthèse avec c et, dès lors, une nouvelle opposition doit se produire sans étouffer la liberté de d. C'est le problème de la *succession* qui trouve ici une explication : faut-il que la synthèse en c soit, à l'image de d, contingente et par là même non contraignante ? Sans doute. Mais alors il faudra à nouveau opposer à cette synthèse une nouvelle synthèse, b par exemple, dont on devra montrer

¹ GA, I, 3, 204. *Précis*, p. 235.

² GA, I, 3, 206. *Précis*, p. 236.

le caractère nécessaire, puisqu'il y a de l'opposition. Ainsi, dans la mesure où c est contingent, il dépend de b. Ce dernier, toutefois, n'est pas substantiellement différent de c ou de d – il n'est qu'un nouvel aspect du *Vereinigungspunkt*, du point commun liant la causalité du moi à celle du non-moi. De sorte que si b est nécessaire et conditionne c en s'opposant, il est lui-même librement posé par le moi, et apparaît comme contingent. A cette contingence, une opposition nécessaire devra irréductiblement être liée, et dès lors b est dans la même relation avec un nouveau point a que celle qui lie c à b, etc.

Le résultat de ce processus réflexif est l'obtention d'une « série de points (*eine Reihe Punkte*) »¹, agencement infini de points communs synthétiques. Chacun de ces points, bien délimité spatialement, forme une totalité synthétique cohérente, excluant ce qui n'est pas elle, et dont la contingence fait immédiatement écho à une nécessité déterminée. Cette succession est la temporalité comme « série temporelle (*Zeitreihe*) »². L'acte par lequel une détermination spatiale se pose entraîne l'effectivité d'une succession temporelle.

Il n'y a d'objets pour le moi que dans une succession sériale, dans laquelle chaque membre dépend d'un autre sans que celui-ci ne dépende de lui. Le présent (*der Gegenwärtige*), dès lors, c'est le point comme moment contingent, en tant qu'il dépend de la nécessité d'un moment opposé, et en tant qu'aucun nouveau point ne dépend de lui – il ne s'est pas encore mué lui-même en nécessité pour une contingence nouvelle. « Il n'existe pour nous de *passé* (*Vergangenheit*) en général – note Fichte à ce propos – que dans la mesure où il est pensé dans le *présent*. Ce qui était hier (on doit bien s'exprimer de manière transcendante pour pouvoir s'exprimer en général) *n'est pas* ; il n'est qu'en tant que je pense dans l'instant présent *qu'il* était hier »³. L'imagination part du moment présent afin de synthétiser le passé et le futur, internes à l'unicité d'une réflexion actuelle du non-moi. Par là s'achève la déduction du temps.

CONCLUSION

Au cours de cette lecture du *Grundriss*, nous avons compris qu'il n'y a de conscience qu'à travers l'opposition du moi et du non-moi à l'intérieur de l'activité en général. Cette opposition se produit tout d'abord dans la sensation, avant de se voir inscrite dans l'intuition, déployée comme espace-temps. Le moi est déterminé par le non-moi, mais dans la mesure où il se pose idéalement comme tel, en ouvrant un espace pour accueillir les

¹ GA, I, 3, 206. *Précis*, p. 237.

² GA, I, 3, 206. *Précis*, p. 237.

³ GA, I, 3, 207. *Précis*, p. 237.

objets et une temporalité pour assurer librement leur sérialité, et en définitive une identité de la conscience (du moins au point de vue théorique). Le propre du moment présent consiste en ce que, en lui,

toute autre perception aurait pu tomber également. Cela n'est possible que sous la condition d'un autre moment, dans lequel aucune autre perception ne peut être posée que celle qui y est posée ; et tel est le caractère du moment passé. La conscience est donc nécessairement conscience de la liberté, et de l'identité ; elle est conscience de l'identité parce que chaque moment, s'il doit vraiment être un moment, doit être rattaché à un autre moment. La perception B n'est pas une perception, si n'est pas présupposée une autre perception A du même sujet. Maintenant, A peut toujours disparaître ; si le moi doit progresser jusqu'à la perception C, B doit au moins être posé comme condition de celle-ci ; et ainsi de suite à l'infini. L'identité de la conscience dépend de cette règle suivant laquelle, en toute rigueur, nous avons toujours besoin seulement de deux moments. – Il n'existe absolument aucun *premier* moment de la conscience, mais seulement un *second*¹.

Sans le caractère successif (*nacheinander*) du temps, on ne peut spatialiser les objets, car il nous faut découper en unités discrètes de « pensable » une quantité d'espace – l'espace étant pour sa part toujours simultané (*zugleich*). Inversement, la succession dans le temps présuppose un espace à investir et le pouvoir d'agir au sein de cet espace, sans quoi le temps n'a aucune existence. De telle sorte que l'espace n'est mesurable que par le temps et vice versa : « l'espace par le temps qu'on met à le parcourir ; le temps par l'espace que nous-mêmes, ou tout autre corps se mouvant régulièrement (le soleil, l'aiguille de la montre, le pendule), pouvons parcourir en lui »². La co-originarité de l'espace et du temps, produite génétiquement dans l'acte même de réfléchir l'imagination transcendante, et en quelque sorte « assise » sur le pouvoir de sentir puis d'exclure l'objet de la sensation dans le dehors de l'intuition, est alors démontrée dans les limites de la *theoria*. Assurément, l'exposé n'est pas entièrement satisfaisant : la souche pratique de la constitution spatio-temporelle de l'image est déjà bien réelle mais trop implicite, dans la mesure où le chemin qui y mène n'est guère « naturel », suivant l'expression de Fichte dans la *Nova Methodo*. De même, les déductions « heurtent » parfois leur lecteur, parce qu'elles ne sont pas encore clairement arrimées à l'intuition intellectuelle et conservent de ce fait une *apparence* simplement formelle. En revanche, la remarque conclusive du *Grundriss*, suivant laquelle tout ce que la *Critique* présuppose implicitement admis est à présent génétisé de

¹ GA, I, 3, 207. *Précis*, p. 238.

² GA, I, 3, 208. *Précis*, p. 238.

façon satisfaisante, est pour sa part tout à fait compréhensible. C'est là le point décisif. Et il en est ainsi quand bien même rien ne nous oblige à entrer dans le kantisme par la *Doctrine de la science*. Toutefois, si l'on veut entrer dans la *Doctrine de la science*, alors il faut admettre que la dernière phrase du *Grundriss* est véritablement justifiée : « Nous abandonnons donc notre lecteur au point très précis où *Kant* le prend en charge »¹.

¹ *GA*, I, 3, 208. *Précis*, p. 238.

***L'ekphrasis* du portrait photographique dans l'autobiographie contemporaine**

par

Chiara NANNICINI STREITBERGER
Facultés universitaires Saint-Louis

INTRODUCTION

J'ai commencé à m'intéresser à la description photographique à l'époque où j'analysais *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec¹. À ce moment-là, j'étudiais le phénomène de la digression dans toutes ses formes : l'*ekphrasis* figurait parmi celles-ci. Il ne s'agissait plus de la description d'une oeuvre d'art, comme dans la rhétorique ancienne, mais de la description d'une photographie ou, plus précisément, de quelques portraits photographiques de parents disparus, dont l'écrivain n'avait aucun souvenir précis, ainsi que d'autres photos qui représentaient des épisodes de son « exode » dont il n'avait que de rares souvenirs².

Chaque fois que Perec constate une lacune dans sa mémoire, une « absence de repères », selon ses termes (rappelons l'*incipit* paradoxal du récit autobiographique : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »)³, il fait

¹G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975. Cf. C. NANNICINI STREITBERGER, *La revanche de la discontinuité*, Bruxelles, P.I.E./Peter Lang, 2009.

²G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 45-64, 73-76, 78 pour les parents. D'autres descriptions photographiques se trouvent p. 107, 135-137.

³« “Je n'ai pas de souvenirs d'enfance” : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps », « Je ne sais pas où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance » et « Mon enfance fait partie de ces choses dont je sais que je ne sais pas grand-chose », (G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 17, 25.) Cf. S. BÉHAR : « on peut constater une certaine incongruité dans cette déclaration par rapport au titre de l'ouvrage. Perec y affirme en quelque sorte qu'en dépit du titre il

appel à une source d'information extérieure, souvent issue d'un témoignage oral (celui de sa tante Esther) ou d'un document différent, tel qu'un acte officiel, un journal, une photographie. Peut-être, de par sa contribution active au travail de réminiscence et à la production narrative, l'image photographiée n'est-elle pas seulement un document parmi d'autres, mais le document par excellence. Comme Perec le déclarait dans un entretien :

Cette autobiographie de l'enfance s'est faite à partir de descriptions de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyens d'approche d'une réalité dont j'affirmais que je n'avais pas le souvenir¹.

La documentation photographique *prouve* par elle-même l'existence des personnes et des lieux disparus ; elle en donne une représentation physique objective et authentique, là où la mémoire fait défaut – car c'est principalement la mémoire le moteur de toute autobiographie.

Par la suite, je me suis vite rendu compte que la description photographique est une pratique récurrente chez d'autres écrivains contemporains ayant écrit des romans où la veine autobiographique est prépondérante, même pour ceux qui oscillent entre récit-document et récit de fiction : Marguerite Yourcenar, Claude Simon, Christa Wolf, Thomas Bernhard, Erri De Luca, W. G. Sebald, Andrej Makine, pour n'en citer que quelques-uns².

Ma première partie s'intitule « Puisqu'ils ont existé »³. Elle est consacrée aux œuvres autobiographiques de Georges Perec et de Marguerite Yourcenar (les trois volets qui constituent *Le labyrinthe du monde*⁴), où la

n'y aura pas de souvenirs d'enfance », in *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang, 1995, p. 135.

¹ G. PEREC, « Le Travail de la mémoire. Entretien avec Franck Venaille », in *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p. 83.

² Cl. SIMON, *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; Ch. WOLF, *Kindheitsmuster*, Berlin/Weimar, Aufbau, 1976 ; *Trame d'enfance*, trad. G. Riccardi, Aix-en-Provence, Alinea, 1987 ; E. DE LUCA, *Non ora, non qui*, Milano, Feltrinelli, 1989 ; *Une fois, un jour*, trad. D. Valin, Lagrasse, Verdier, 1992 ; Th. BERNHARD, *Auslöschung : ein Zerfall*, Frankfurt a. M., Surkhamp, 1986 ; *Extinction : un effondrement*, trad. G. Lambrichs, Paris, Gallimard, 1990 ; W. G. SEBALD, *Austerlitz*, München, Hanser, 2001 ; *Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002 ; A. MAKINE, *Le testament français*, Paris, Mercure de France, 1995.

³ Ce titre s'inspire d'une réponse donnée par Yourcenar à un journaliste. Dans le texte original, elle le dit au sujet de sa mère : « Puisqu'elle a existé ». Cf. plus bas.

⁴ M. YOURCENAR, *Le labyrinthe du monde*, Paris, Gallimard, 1991, composé de trois volets : *Souvenirs pieux*, *op. cit.* ; les deux autres volets sont *Archives du nord*, Paris, Gallimard, 1977 et *Quoi ? L'éternité*, Paris, Gallimard, 1988.

description photographique concerne les membres de la famille décédés lorsque les auteurs étaient petits. Si la description permet de leur donner un visage, une apparence vraisemblable et même à reconstruire quelques traits de leur caractère, la photographie, elle, joue la fonction de document et atteste l'existence d'une personne qui n'est plus mais qui a existé.

Dans une deuxième partie j'aborderai la question de la description photographique comme source de fiction. L'autobiographie de Claude Simon, publiée en 1969 sous le titre d'*Histoire*, présente une description du portrait photographique de la mère de l'auteur (déguisée en Espagnole). C'est un exemple intéressant de description photographique – car l'auteur découvre dans cette image une autre personne, qu'il ne connaît (ou reconnaît) pas – mais c'est également une occasion pour Simon d'enchaîner sur un développement narratif de fiction, une histoire virtuelle issue de cette image. Ainsi, malgré l'écart temporel entre les deux œuvres, je vais comparer l'ekphrasis de Simon à celle contenue dans l'autobiographie *Une fois, un jour* de l'Italien Erri De Luca, où la description photographique fonctionne tout simplement comme le moteur de production du récit narratif.

La troisième partie, intitulée « L'ekphrasis malgré tout », prend en considération les cas qui sortent des limites du cadre classique de l'ekphrasis, pour une raison ou pour une autre, et qui présentent un grand intérêt pour la dimension symbolique du portrait photographique et pour l'impact de sa description sur le récit :

- l'autobiographie de Christa Wolf, *Trame d'enfance*, où la narratrice décrit les photographies de famille de mémoire, car l'album de référence a été perdu dans des circonstances tragiques ;

- l'autobiographie fictionnelle *Extinction* de Thomas Bernhard, caractérisée par une forme particulière d'ekphrasis, lorsque le narrateur décrit les photos de la famille après avoir appris leur mort dans un accident de voiture. La démarche descriptive constitue le prélude d'une réflexion critique générale ;

- il sera enfin question de quelques-unes parmi les nombreuses photographies contenues dans l'œuvre de W. G. Sebald¹, qui déplacent la discussion sur un tout autre plan.

La critique relative à chaque auteur s'est bien évidemment intéressée au phénomène, mais il manque une réflexion générale qui étudie l'interaction entre le texte et l'image photographique dans l'autobiographie littéraire – tandis que beaucoup a été écrit sur la configuration inverse dans le domaine des arts figuratifs, à savoir le cas d'un artiste photographe réalisant une œuvre autobiographique hybride (basée sur l'interaction entre

¹ De l'écrivain allemand W. G. SEBALD, rappelons *Vertiges* (1990), *Les émigrés* (1992), *Les anneaux de Saturne* (1995).

l'image et le texte). Aujourd'hui, lorsqu'on fait référence à l'interaction entre la photographie et l'autobiographie, on pense tout de suite à de très célèbres artistes tels que Christian Boltanski et Sophie Calle. Depuis 1986, de plus, il existe un « mouvement » *Photo-biographique*, dont le manifeste a été écrit par Gilles Mora et Claude Nori. Loin d'être « une simple décision de photographier sa vie » ce manifeste se présente plutôt comme « une exigence de forme et de sens ». C'est ainsi que les artistes annoncent leur propos :

*La photographie redoublera donc notre vie. Témoin biographique par essence, nous la ferons rebondir de toutes nos forces au cœur de notre projet autobiographique jusqu'à ne plus savoir s'il convient de vivre pour photographier ou l'inverse...*¹

Il serait intéressant d'étudier les réalisations artistiques inhérentes au photobiographique, en relation avec les textes littéraires qui lancent un défi analogue mais inversé, le langage étant toujours prioritaire par rapport à l'image, chez les écrivains de notre corpus. Mais il n'est malheureusement pas possible de le faire dans ce contexte.

1. « PUISQU'ILS ONT EXISTE »

Photographie-document est un binôme évident, qui accompagne la photographie depuis sa naissance. Comme on le sait bien, la photographie suffit par elle-même à fournir la preuve de l'existence de quelque chose ou de quelqu'un. Au-delà de la tendance théorique moderne à souligner le caractère artificiel et contrefait de la photographie, tendance accrue par l'avènement de la photographie numérique, on peut encore affirmer que la photographie – lorsqu'elle n'est pas retouchée et qu'elle est prise dans son usage conventionnel – se charge d'un témoignage visuel fixé dans le temps et dans l'espace.

C'est à cette fonction de la photographie que font appel Marguerite Yourcenar dans *Souvenirs pieux* et Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. Les portraits photographiques des parents disparus, (la mère et la famille maternelle chez l'une et les deux parents chez l'autre), qu'ils n'ont pas connus ou à peine connus, remplacent le souvenir impossible et permettent aux auteurs d'aborder un sujet aussi problématique que délicat². La photographie, document concret et authentique, préexistant de surcroît à

¹ G. MORA, Cl. NORI, *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Editions de l'étoile, 1983, p. 103. Cf. aussi *La Photobiographie, Les Cahiers de la Photographie*, N°13, 1984.

² Cf. à ce propos J.-M. SCHAEFFER, *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987.

l'écriture du texte, fournit la description physique qui ferait défaut. Mais la question ne s'arrête pas là.

L'œuvre autobiographique de Marguerite Yourcenar est conçue de manière équilibrée : retracer l'histoire de la famille maternelle dans le premier volet de son autobiographie, intitulée *Souvenirs pieux*, de la famille paternelle dans le second (*Archives du nord*) et de sa propre enfance dans le dernier (*Quoi? L'éternité*)¹. L'écrivain a souvent recours à la description photographique pour dresser le(s) portrait(s) de sa mère et des membres de la famille maternelle, tandis que cette démarche devient plus rare dans les deux volets successifs. De même pour Perec, la section qui accueille l'*ekphrasis* des photographies parentales se termine par les mots « Désormais, les souvenirs existent »². Dans les deux cas la description photographique vient remplacer un récit classique basé sur les souvenirs directs, mais disparaît lorsqu'elle n'a plus de raison d'être, à savoir lorsque ces souvenirs constituent la matière du récit autobiographique.

Yourcenar et Perec mentionnent explicitement les photographies d'abord, pour en faire ensuite une *ekphrasis* détaillée, au lieu d'utiliser discrètement la source photographique comme d'autres écrivains autobiographes le feraient :

Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère (au dos de la photo de mon père, j'ai essayé d'écrire, à la craie, un soir que j'étais ivre, sans doute en 1955 ou 1956 : "Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark." Mais je n'ai même pas réussi à tracer la fin du quatrième mot).³

Le moment me paraît venu de présenter ces dix enfants de Mathilde [...]. De chacune des cinq filles ayant vécu, un cadre en accordéon contient une image, soigneusement isolée par sa bordure de cuir des images voisines.⁴

Comme on peut le constater ici, avant de devenir des outils narratifs soumis aux règles de l'*ekphrasis*, les photographies apparaissent d'abord comme objets concrets que l'écrivain peut toucher, manipuler, modifier. En tant qu'objets matériels et tangibles, ils sont décrits dans leur apparence non seulement visuelle, mais tactile.

Avant d'approfondir l'usage littéraire du portrait de famille, il faut

¹ M. YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974 ; *Archives du nord*, Paris, Gallimard, 1977 ; *Quoi? L'éternité*, Paris, Gallimard, 1988.

² G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 97.

³ *Ibid.*, incipit du chapitre VIII, p. 45.

⁴ M. YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, incipit de la série d'*ekphrasis* dans le chapitre « La tournée des châteaux », p. 147-148.

préciser plusieurs notions théoriques, en commençant par le message documentaire de la photographie et la fonction de l'album de famille pour la sauvegarde de la mémoire personnelle.

La notion de la photographie comme document du réel existe depuis sa naissance au cours du XIX^e siècle. Dès le début, elle s'impose comme une sorte de miroir de la réalité en contraste avec la peinture, qui en donnerait une interprétation essentiellement personnelle. Le pouvoir de documentation, d'information et de révélation qu'a la photographie s'applique à tous les domaines qui ne sont ni littéraires ni artistiques, tels que la presse, les sciences, la criminologie, les archives administratives¹. C'est l'emploi public et officiel de la photographie.

D'autre part, un usage personnel se développe, limité au cercle familial. La photographie sert à « thésauriser les images », comme l'écrit André Rouille², et à raviver les souvenirs personnels et intimes. En effet, la photographie témoigne de l'existence de ce qui a disparu ou qui est menacé de disparition. C'est une notion bien connue, bien exprimée par le « ça-a-été » barthésien, le *noème* de la photographie³. Dans la pratique, la photographie se charge d'attester l'existence de monuments précieux et dignes d'être conservés, ne serait-ce qu'en images: rappelons la Mission Héliographique française chargée par la Commission des Monuments Historiques de photographier les monuments les plus importants⁴: si la racine étymologique du terme *monument* contient le concept de souvenir, la photographie s'empresse de concrétiser ce lien abstrait.

L'œuvre de Yourcenar nous fournit un exemple architectural de *monument photographique*: le château de la famille maternelle qui n'existait plus à l'époque où l'écrivain a commencé la rédaction de l'histoire familiale :

Suarlée, ou plutôt ce château de la Boverie, où s'écoula la vie de mes grands-parents, n'existe plus depuis trois quarts de siècle. Une photographie fanée m'a montré son corps de logis flanqué de

¹ Rappelons le travail du français Bertillon voué à la création de fichiers de police.

² A. ROUILLE, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 121.

³R. BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 120-121.

⁴ Composée par E.-D. Baldus, H. Le Secq, G. Le Gray, O. Mestral et H. Bayard, elle est envoyée en 1851 dans tous les départements de l'Hexagone afin de photographier les richesses architecturales, en suivant un programme précis. Le résultat est remarquable pour l'époque : plus de 120 sites documentés et 300 négatifs réalisés. Un programme analogue fut réalisé aux Etats Unis de 1935 à 1942. Cf. A. ROUILLE, *op. cit.*, p. 120 sqq.

tourelles et ses communs faisant angle droit¹.

La photographie comble la lacune du réel actuel, montre sans filtre « ce qui a été » comme le dit Barthes. Elle fait réapparaître pendant quelques instants le château disparu (démoli, brûlé, modifié). Dépourvue de tout lien avec la réalité actuelle, car son référent extérieur n'est plus, l'image photographique devient la représentation d'un spectre, et en même temps l'unique preuve tangible, concrète, que ce château a existé². De même pour les personnes : la photographie donne à voir ceux et celles que l'auteur ne connaît pas ou qu'il connaît *autrement*. Plus fiable que la mémoire, le portrait photographique devient indispensable si l'on souhaite présenter des membres de la famille disparus que l'auteur n'a jamais rencontrés – comme, l'écrivain Octave Pirmez, grand-oncle de Yourcenar du côté maternel, auquel est consacré une longue section de son autobiographie. Même lorsque les souvenirs de famille, la lecture des écrits et des œuvres de Pirmez représente des sources riches d'information sur la mentalité et la biographie de la personne disparue (ce qui n'est pas toujours possible car il n'y a pas forcément de documents écrits), il n'empêche que les portraits photographiques ou picturaux sont souvent les seuls à nous renseigner sur l'apparence physique de la personne.

Et pourtant, la question ne se limite pas à ces concepts. Il suffit de lire le récit pour se poser grand nombre de questions différentes. Pourquoi Yourcenar choisit-elle de commencer par la description des photographies *post mortem* de sa mère, alors qu'elle en possède d'autres ? Pourquoi Perec s'acharne-t-il à décrire les moindres détails de l'image photographique, y compris le cadre de la photo, les inscriptions au verso, en oubliant presque la personne au centre de l'image ? Pour y voir plus clair, je vous propose de regarder de plus près, et de lire quelques extraits de ces romans.

Puisque dans l'autobiographie de Yourcenar le récit de la naissance – *incipit* conventionnel de toute biographie – coïncide avec celui de la mort de sa mère, la première description photographique est celle des portraits mortuaires pris par un photographe, comme il était usage d'en faire au XIX^e et encore au début du XX^e siècle³. La description narrative de ces

¹ M. YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, *op. cit.*, p. 124.

² La photographie en question a été publiée in *Images du Nord chez Marguerite Yourcenar*, centre international de documentation Marguerite Yourcenar, CIDMY, Bulletins n° 6 et 7, décembre 1994-1995, p. 39.

³ Une riche bibliographie s'occupe de la photographie mortuaire. Notamment J. BOLLOCH, « Photographie après décès : pratiques, usages et fonctions », in E. HÉRAN (éd), *Le dernier portrait*, exposition au Musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 112 sqq. Cf. aussi P.-L. FORT, « Sous le signe d'Atropos », in P.-L. FORT (éd), *Marguerite Yourcenar. Un certain lundi 8 juin*

images¹ chez Yourcenar, loin d'être idéalisée, dévoile des détails réalistes, que la photographie met au grand jour, en violant l'intimité de la mort d'une manière presque obscène – et cela, malgré les efforts des domestiques pour faire la toilette de la morte et pour préparer la mise en scène, et malgré toutes les astuces de cet « art sorcier », comme Yourcenar le définit². Le photographe, chargé d'immortaliser le visage qu'avait la jeune femme en vie, plutôt que celui contracté dans le *rigor mortis*, ne peut s'empêcher de documenter l'un et l'autre. L'*ekphrasis* de l'écrivain, en suivant les traces du photographe, rend compte de ces deux aspects :

Cette gisante de 1903 est revêtue d'une chemise de nuit de batiste aux poignets et au col ornés de dentelles ; un tulle diaphane voile imperceptiblement son visage et nimbe ses cheveux, qui paraissent très sombres, par contraste avec la blancheur du linge. Ses mains, entrelacées d'un chapelet, sont jointes sur le haut du ventre ballonné par la péritonite, qui bombe le drap comme si elle attendait encore son enfant³.

Cette première description photographique, un portrait mortuaire décrit dans ses détails macabres, ouvre l'autobiographie de Yourcenar. Le simple critère chronologique (la naissance de Marguerite coïncide avec la mort de sa mère en couches) ne suffit pas à expliquer le choix d'inaugurer l'histoire de sa mère en commençant par le portrait de son cadavre, d'autant plus que la conception même de cette autobiographie entend retracer en entier l'arc de la vie de chaque parent auquel est consacré un tiers de l'œuvre⁴. Le choix d'Yourcenar semble d'autant plus audacieux que même les photographes de presse n'avaient pas le droit de montrer la photographie de cadavres dans les années 60, comme nous le rappelle Luc Boltanski dans sa contribution au volume *Un art moyen*⁵.

D'autres raisons sont susceptibles d'expliquer ce choix hardi. D'abord, le souvenir de la mère est inextricablement lié à celui de sa mort pour l'écrivain, qui ne l'a jamais connue. En même temps, cette image

1903, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 77-92 ; I. JONAS, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹ À cause du pluriel employé dans le récit, Fort observe que les photographies sont à la base plus d'une, mais que la description les englobe en une scène unique, in « Sous le signe d'Atropos », *art. cit.*, p. 86.

² M. YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, *op. cit.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Selon cette logique, la naissance de Marguerite serait plutôt à décrire au début du troisième volet, *Quoi, l'éternité ?*.

⁵ L. BOLTANSKI, « La rhétorique de la figure. Image de presse et photographie », in P. BOURDIEU (éd), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, p. 173-198.

photographique *post mortem* est paradoxalement la seule à avoir été prise lorsque Marguerite vivait déjà - mais le bébé n'apparaît jamais sur les clichés. Enfin, la raison la plus convaincante nous est fournie par l'auteur, qui affirme avoir choisi ce portrait comme étant « le plus naturel » de sa mère :

Tandis que, dans ses portraits de jeune fille et de jeune femme, Madame de C. n'offre au regard qu'un visage agréable et fin, sans plus, certaines au moins de ses photographies mortuaires donnent l'impression d'une beauté. L'émaciation de la maladie, le calme de la mort, l'absence désormais totale du désir de plaire ou de créer bonne impression, et peut-être aussi l'habile éclairage du photographe, mettent en valeur le modelé de cette face humaine, soulignant les pommettes un peu hautes, les profondes arcades sourcilières, le nez délicatement arqué aux étroites narines, lui confèrent une dignité et une fermeté qu'on ne soupçonnait pas¹.

Pour le lecteur, ce portrait reste pendant longtemps le seul disponible de Fernande de Crayencour, à l'exception de l'image en couverture de l'édition Folio Gallimard (qui ne figure pas sur l'édition réunissant les trois volets²). La décision excentrique de choisir un portrait maternel différent réside dans le refus catégorique de la *pose photographique*, considérée comme artificielle, simulée, - au point de découvrir le seul portrait *spontané* dans une image *post mortem*, ce qui paraît paradoxal. Cela nous rappelle inévitablement un autre choix audacieux de portrait maternel, qui s'appuie sur des raisons similaires, celui de Roland Barthes dans *La chambre claire*. On s'en souvient, Barthes choisit un portrait de sa mère à l'âge de cinq ans comme étant le seul qui puisse transmettre « la vérité de son visage »³. Soit dit en passant, celle de

¹ M. YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, op. cit., 47-48.

² M. YOURCENAR, *Le labyrinthe du monde*, Paris, Gallimard, 1995. La photographie de Fernande Cartier de Marchienne qui a été choisie en couverture de l'édition Folio Gallimard a été également publiée in *Marguerite Yourcenar, Les yeux ouverts*, op. cit. (les photos y sont insérées au milieu de l'ouvrage, dans des pages non numérotées), accompagnée de la légende : « Fernande de Cartier de Marchienne, mère de Marguerite Yourcenar, à Marienbad, en 1900 ».

³ « 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,

Barthes est également une très belle *ekphrasis* : il est étonnant qu'il ne montre pas la photo de sa mère, alors que *La chambre claire* est riche en illustrations photographiques. Mais celle-la, l'image de 1898, reste comme *absorbée par le discours*.

Pour revenir à Yourcenar, de petites allusions sont faites à d'autres photographies de la mère, sans qu'elles soient décrites pour autant : la photo exposée sur la cheminée de tante Jeanne et les autres photographies de Fernande « tant vivante que morte », demeurent des objets parmi d'autres. Emballées par le père/veuf dans une cassette avec les objets ayant appartenu à la morte et les touffes de cheveux, les photographies sont reléguées au rang de reliques¹.

Bien connue, l'assertion catégorique de Yourcenar, de ne pas avoir souffert d'être orpheline de mère a déclenché de nombreuses réactions critiques². Dans les entretiens, le sujet revient à maintes reprises. Je constate même une sorte d'acharnement de la part des journalistes et des critiques, qui insistent à proposer la question du vivant de l'écrivain, poussée jusqu'à l'extrême :

- Mais comment expliquer ce besoin de ressusciter une mère dont vous ne vous étiez guère souciée jusque-là ?
- Parce qu'elle a existé.³

Sans vouloir entrer dans le vif de ce débat très prolifique – qui a produit des titres tels que : *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, *Une écriture en mal de mère* et encore *Ma mère, la morte*⁴, en imitant le titre de Rodenbach – je voudrais mettre l'accent ici sur un autre aspect de la question qui me paraît cruciale : plutôt que la crédibilité de cette assertion, il est intéressant de constater qu'elle est motivée par le fait de ne pas avoir

d'un geste maladroit. Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais, par la désunion, 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) », R. BARTHES, *La chambre claire*, op. cit., p. 106.

¹ M. YOURCENAR, *Souvenir pieux*, op. cit. : « Mademoiselle Jeanne avait d'elle une photographie parmi beaucoup d'autres placées sur le piano, mais ne prit guère la peine de me la faire remarquer », p. 51-52, « Michel empila aussi dans la cassette les photographies de sa femme, tant vivante que morte, et les instantanés pris au cours de leurs voyages », p. 68.

² Cf. surtout P. DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999 ; C. ALLAMAND, *Marguerite Yourcenar. Une écriture en mal de mère*, Paris, Imago, 2004 ; P.-L. FORT, *Ma mère, la morte. L'écriture du deuil chez Yourcenar*, Beauvoir et Ernaux, Paris, Imago, 2007.

³ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Bayard, 1980, p. 208.

⁴ Cf. la note plus haut.

vu l'image photographique de sa mère pendant de longues années. Yourcenar revient plusieurs fois sur ce fait :

De cet âge de sept ou huit ans, il me semblait que cette mère dont je ne savais absolument rien, *dont mon père ne m'avait jamais montré l'image* [...], empiétait indûment sur ma vie et ma liberté à moi.

(à Matthieu Galey)

- Il y a cependant un élément particulier dans votre enfance : elle est sans mère. Est-ce que cette absence vous pesait ?

- Pas le moins du monde. *On ne m'a jamais montré un portrait de ma mère dans mon enfance*. Je n'en ai jamais vu avant d'avoir peut-être trente-cinq ans. J'ai été voir sa tombe pour la première fois quand j'en avais cinquante-cinq.

(à Bernard Pivot)

Je crois que le manque a été absolument nul. Car enfin il est impossible – à moins d'avoir un caractère extrêmement romanesque – de s'éprendre, de s'émouvoir *d'une personne qu'on n'a jamais vue*. Par conséquent, la personnalité de ma mère, etc., pour ainsi dire n'a pas compté pour moi.¹

Le fait de ne pas avoir vu les photos de sa mère pendant toute l'enfance et l'adolescence, répété aussi souvent, semble prouver par lui-même le manque d'intérêt et, par conséquent, l'absence de chagrin. Il me semble que Yourcenar exagère ici l'importance de l'image photographique comme *ersatz* de la personne disparue, dans l'affection de sa famille. Elle semble nier toute relation possible avec le souvenir d'une personne que l'on n'a jamais vue – le cas échéant, en photographie. Le rôle du portrait photographique atteint ici son comble, si le simple fait de ne jamais montrer à une orpheline l'image de sa mère annule tout chagrin et l'empêche d'en ressentir un manque. A partir de là, on comprend facilement non seulement à quel point ces instantanés, longtemps dissimulés à la vue de l'écrivain, sont des *documents à part entière*², mais à quel point leur description

¹ C'est moi qui souligne. La première citation est tirée de M. YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, op. cit., pp. 51-52. La deuxième de M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, op. cit., p. 18. La deuxième de « Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar » (1979), in M. DELCROIX (éd), *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix, Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, Paris, Gallimard, NRF, 2002, p. 231.

² Yourcenar utilise souvent le terme de « document ». Cf. par exemple « Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar » (1979), in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*, op. cit., p. 231. Sur le concept de photographie document, cf. André

photographique devienne *indispensable* à l'écriture autobiographique.

La démarche de Perec semble jaillir de la même réflexion. Comme on l'a lu, Georges Perec possède une seule photo de son père. *L'ekphrasis* de ce portrait commence par un paragraphe riche en informations et détails visuels :

Sur la photo le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas. (1) Elle est serrée à la taille par l'un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe. On devine, entre les godillots nets de la poussière – c'est dimanche – et le bas de la capote, les bandes molletières interminables. Le père sourit. C'est un simple soldat. Il est en permission à Paris, c'est la fin de l'hiver, au bois de Vincennes (2).¹

Ce n'est qu'à la fin de cette description minutieuse que le narrateur *se permet* une remarque de différente nature : « Le père sourit. C'est un simple soldat. » Le lecteur, qui n'a pas la photographie sous les yeux (faut-il le rappeler), découvre ici que le père est en uniforme. Il comprend *a posteriori* certains détails de la description vestimentaire, comme le ceinturon. Le narrateur ayant tenu cette information importante pour la fin, l'effet de surprise chez le lecteur est procuré par une démarche descriptive progressive, alors qu'une observation directe de la même image montrerait l'information principale (l'uniforme de soldat) tout de suite. Je reviendrai sur ce point.

Le seul portrait photographique disponible *immortalise* le père en uniforme de soldat. Et pourtant, comme Perec le rappelle, il « fut militaire pendant très peu de temps »² de sa vie. Ce fait n'est pas anodin : puisque c'est justement en étant soldat qu'il a trouvé la mort, le 16 juin 1940, le lendemain de l'Armistice. D'accord avec Perec, on ne peut pas considérer cette photographie comme un cliché typique qui illustre la personnalité et l'apparence physique habituelle du père. Du point de vue rationnel, on peut même affirmer qu'il ne tient qu'au hasard que ce soit cette photo, et pas une autre, qui a été prise, sauvegardée et conservée et qui soit arrivée intacte jusqu'au fils.

Et pourtant, l'influence de la photographie, son impact visuel dans le domaine de l'imaginaire, sont tels que la photo du soldat parvient à résumer et à condenser la figure du père une fois pour toutes, aux yeux du

ROUILLÉ, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 120-171.

¹ G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 46.

spectateur. Perec écrit : « quand je pense à lui c'est toujours à un soldat que je pense » et plus loin : « l'amour que je portais à mon père s'intégra dans une passion que je portais pour les soldats de plomb »¹, après quoi il décrit son habitude d'intégrer la figure paternelle dans ses jeux d'enfant. La figure-cliché du père soldat (*cliché* dans les deux sens du terme) dépend du fait que l'image paternelle en question ne dispose pas d'alternatives qui puissent la contredire ou l'enrichir, comme c'est le cas par exemple pour l'image maternelle, mais il y a encore autre chose : pensons au pouvoir de réification d'une personne qu'à la photographie, décrit entre autres par François Soulages : « *les hommes photographiés semblent pétrifiés et réifiés. Toute photographie est toujours une chosification* »². Puisque la photographie rend l'homme une chose, une statue, une momie, elle prépare déjà la figure paternelle à devenir ce soldat de plomb avec lequel l'enfant jouera quelques années après. De ça à affirmer que la prise photographique représente toujours la mort, comme l'a dit Christian Metz dans un célèbre article³, le pas est bref. Il est vrai que Metz faisait la différence entre le film et l'image fixe, mais l'assertion que « la photographie préserve le souvenir du mort *comme étant mort* »⁴ a fait le tour du monde et a été citée presque autant que les réflexions de Barthes sur des sujets analogues.

En attestant que l'objet a été réel, elle (la photographie) induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce 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.⁵

Soulages l'affirme également dans la même étude que j'ai citée plus haut :

*Photographier, c'est toujours mettre à mort du vivant, même si cette mort peut déboucher sur une résurrection artistique.*⁶

Pour ce qui est de nos exemples, ces notions abstraites prennent une consistance presque concrète. Le portrait photographique du père vivant anticipe sa mort imminente, car c'est dans ses habits de soldat qu'il mourra

¹ *Ibid.*, p. 46, 48.

² Fr. SOULAGES et alii, *Photographie et inconscient. Séminaire de philosophie octobre 1985 - janvier 1986*, Paris, Osiris, 1986, p. 121.

³ Ch. METZ, « Photography and Fetish », in *October* 34, 1985, p. 83-88.

⁴ *Ibid.*, p. 84. C'est moi qui traduis : « photography [...] maintains the memory of the dead *as being dead* ».

⁵ R. BARTHES, *La chambre claire, op. cit.*, p. 124.

⁶ Fr. SOULAGES et alii, *Photographie et inconscient, op. cit.*, p. 121.

pour la France quelques mois après. Mais ce même portrait écrit visuellement cette mort, la fixe à jamais et continue de l'évoquer par la suite, aux yeux de ceux qui l'observent en connaissant le sort de la personne photographiée. De même, le portrait mortuaire de la mère de Marguerite Yourcenar pris au moment de la mort, est l'essence même, la preuve, la révélation visuelle de cette mort. Et pourtant, ce modèle dépourvu de vie acquiert paradoxalement une vitalité nouvelle grâce à sa pose spontanée, qui le rend apte à la description narrative et l'élève au rang de portrait privilégié par l'écrivain, demiurge chargé de sa résurrection. Le binôme vie/mort est donc inextricablement présent dans les deux exemples.

Chez Perec, la description photographique du père est constamment interrompue, *sabotée* par l'intrusion de notes, rassemblées à la fin du chapitre :

Sur la photo le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas. (1) Elle est serrée à la taille par l'un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe. On devine, entre les godillots nets de la poussière – c'est dimanche – et le bas de la capote, les bandes molletières interminables.

Le père sourit. C'est un simple soldat. Il est en permission à Paris, c'est la fin de l'hiver, au bois de Vincennes (2).

(1) Non, précisément, la capote de mon père ne descend pas très bas : elle arrive aux genoux ; de plus les pans sont relevés à mi-cuisse. On ne peut donc pas dire que l'on « devine » les bandes molletières : on les voit entièrement et l'on découvre une grande partie du pantalon.

(2) Dimanche, permission, bois de Vincennes : rien ne permet de l'affirmer. La troisième photo que j'ai de ma mère – l'une de celles où je suis avec elle – a été prise au bois de Vincennes. Celle-ci, je dirais plutôt aujourd'hui qu'elle a été prise à l'endroit même où mon père était cantonné ; à en juger par son seul format (15,5 X 11,5 cm) ce n'est pas une photo d'amateur : mon père, dans son uniforme quasi neuf, a posé devant un des photographes ambulants qui font les Conseils de révision, les casernes, les mariages et les classes en fin d'année scolaire¹.

Selon une démarche très originale de Perec, ces notes apportent des corrections au texte de référence – qui a été écrit quelques années

¹ J'ai rapproché les notes (qui se trouvent à la fin du chapitre) du texte de référence, et j'ai changé les renvois.

auparavant (en effet, la justification habituelle aux modifications est justement : « Je ne dirais pas les choses de telle manière aujourd’hui »). Les notes corrigent certaines remarques du récit ancien et le pourvoient d’informations complémentaires : l’*ekphrasis* se poursuit dans les notes, en fournissant encore d’autres détails vestimentaires (les pans de la capote, le pantalon, l’uniforme quasi neuf), mais aussi l’information technique concernant le format de la photographie (15,5 sur 11,5 cm), les hypothèses personnelles sur l’endroit et le moment où la photo a été prise (dimanche, permission, bois de Vincennes, photographe ambulant).

La description du narrateur se fait technique, pointilleuse, apparemment froide et dépourvue de sentiments, ce qui est motivé par le souhait du narrateur de creuser la distance critique nécessaire pour aborder un sujet aussi délicat et douloureux, comme Philippe Lejeune – le spécialiste de l’écriture autobiographique – l’a bien décrit dans les pages éclairantes qu’il a consacrées à cet ouvrage de Perec¹.

La note de référence pourrait devenir la seule issue possible à la parenthèse descriptive scientifique, où le narrateur pourrait s’exprimer ouvertement et toucher au domaine des sentiments ; bien au contraire, la note est occupée par le prolongement de l’*ekphrasis* qui, proliférant de détails, se fait plus que jamais débordante, inexorablement vouée à l’épuisement de l’image. Le résultat est extrême : aucun commentaire personnel n’est admis ni dans le texte ancien ni dans le nouveau constitué par les notes. La photographie et la description qui en est faite font office de moteur narratif principal.

Les cinq portraits maternels confirment des aspects extrêmement importants de l’*ekphrasis* photographique chez Perec : d’abord la tentative du narrateur de dater et de situer les clichés dans des coordonnées spatio-temporelles précises, puis la rigueur scientifique dans la saisie des moindres détails et accessoires, sans oublier l’expression pénible des sentiments suscités par la photo qui sont dissimulés ou relégués entre parenthèses pour ne pas déranger la description, qui se veut objective. Ce sont les marques du style apparemment froid et scrupuleux qui caractérise des passages comme celui-ci :

Une photo

Il y a écrit derrière « Parc Montsouris 19(40) ». L’écriture mélange des majuscules et des minuscules : c’est peut-être celle

¹ Aussi bien dans *Les brouillons de soi* (Paris, Seuil, 1998) que dans *La mémoire et l’oblique. Georges Perec autobiographe* (Paris, POL, 1991). A propos de la distance critique dans *W ou le souvenir d’enfance*, cf. en particulier Ph. LEJEUNE, *Les brouillons de soi, op. cit.*, p. 35, 47.

de ma mère, et ce serait alors le seul exemple que j'aurais de son écriture (je n'en ai aucun de celle de mon père). Ma mère est assise sur une chaise de jardin au bord d'une pelouse. Au fond, des arbres (conifères) et une haute plante grasse. Ma mère porte un grand béret noir. Le manteau est peut-être le même que celui qu'elle porte sur la photo prise au bois de Vincennes, à en juger par le bouton, mais, cette fois-ci, il est fermé. Le sac, les gants, les bas et les chaussures à lacets sont noirs. *Ma mère est veuve*. Son visage est la seule tache claire de la photo. Elle sourit.¹

Le style adopté par Perec dans cet ouvrage réunit une écriture cristalline, exprimée par la parataxe, un lexique approprié mais simple, et une profonde retenue du narrateur qui, en tant que « témoin, et non acteur »² évite d'intervenir et dissimule l'expression de ses sentiments et de ses pensées. Un tel mélange aboutit à des moments narratifs très intenses et poétiques, comme celui-ci.

Selon la démarche habituelle de Perec, la constatation du deuil est dissimulée dans un premier temps pour être mise en relief ensuite, par la simple remarque – « *Ma mère est veuve* », que je souligne en italiques – remarque dépourvue de toute rhétorique mais qui surprend le lecteur en lui fournissant l'information cruciale après coup. Le constat du contraste de lumière qui suit (le visage, « seule tache claire de la photo »), qui répond apparemment aux conventions de l'*ekphrasis*, devient en vérité éblouissant et perçant et suscite un profond bouleversement. C'est par ce genre de descriptions objectives et froides que Perec parvient à évoquer tout ce qui n'est pas dit, l'indicible, l'insurmontable vérité de la tragédie personnelle et humaine de ses parents.

Le talent qu'emploie Perec à trouver des formules objectives et stéréotypées qui puissent exprimer l'inexprimable s'étend bien au-delà du champ de l'*ekphrasis*. Par exemple, la remarque anodine que sa mère « revit son pays natal avant de mourir », prépare le lecteur à la découverte de la suite, la déportation à Auschwitz, en Pologne, et la mort dans une chambre à gaz³. De même, en rappelant que la mention officielle et bureaucratique « mort pour la France » n'a pas été donnée à sa mère à défaut de nationalité française, Perec méprise la vacuité de ce décret et met en évidence la profonde hypocrisie d'un état qui déclare héroïque une mort seulement à condition que la victime ait été en règle avec ses papiers d'identité⁴.

Seulement, le rôle de l'*ekphrasis* photographique me paraît décisif dans l'élaboration de ce style hybride, mélange de sobriété syntaxique et

¹ G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 78.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

d'intensité expressive.

En effet, Perec ne se limite pas à décrire la photographie de manière discursive comme le ferait un autre écrivain, mais il respecte les consignes de l'*ekphrasis* classique, des conventions rhétoriques stéréotypées et assez démodées à la fin du 20^e siècle¹.

À vrai dire, la technique de l'*ekphrasis* se prête admirablement à l'attitude scientifique que le narrateur s'est imposé, au choix stylistique de sobriété et d'adhésion presque passive à l'image, au détriment d'un récit discursif qui donnerait des commentaires plus personnels.

Pour qu'on puisse parler d'*ekphrasis*, la rhétorique ancienne présuppose certaines conditions ou, si l'on veut, contraintes stylistiques² :

1. La photographie doit être absente ou invisible, car l'*ekphrasis* trouve sa raison d'être dans l'absence de la photographie, autrement elle serait superflue. En d'autres termes, elle se situe à l'opposé du texte illustré.

2. La description doit être caractérisée par une minutie, une attention aux moindres détails, et le ton doit être le plus objectif possible, afin que la personnalité de l'observateur descripteur n'empêche pas la perception de l'image.

3. Il peut y avoir des remarques techniques qui concernent le format, la lumière, le temps de pose, les éventuelles retouches du photographe, etc.

4. On remarque encore la fréquence de déictiques (tels que : « voici », « celui-ci », « celui-là », etc.)

5. La description doit être accompagnée par des références spatiales claires (telles que « à droite/gauche », « au fond », etc.)

6. Enfin, pour être efficace, l'*ekphrasis* doit faire appel à l'*hypotypose*, un procédé rhétorique ancien, qui est censé rendre présent au lecteur l'image absente. L'*hypotypose* est basée à son tour sur plusieurs outils qui essaient de stimuler chez le lecteur la réaction perceptive en simulant la vision.

1. Usage du temps présent

2. Accumulation de termes ayant trait à la VISION (on voit, quelque chose est visible, etc.)

3. L'*hypotypose* classique, mais ce n'est pas le cas de

¹ Cf. à ce propos le chapitre intitulé « L'*ekphrasis* », in C. NANNICINI STREITBERGER, *La revanche de la discontinuité*, op. cit., p. 107-127.

² Au sujet de l'*ekphrasis*, cf. J. A. FRANCIS, « Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of "Ekphrasis" », in *American Journal of Philology*, 130, N. 1, 2009, p. 1-23 ; M. KLARER, *Ekphrasis. Bildbeschreibung als als Repräsentationstheorie*, Tübingen, Niemeyer, 2001 ; J. A. W. HEFFERNAN, *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1993 ; Ph. HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

Perec, peut être poussée jusqu'à stimuler des sensations tactiles, auditives artificielles¹.

Pour avoir une véritable *ekphrasis*, la photographie doit être absente. Yourcenar, Perec, Simon et tous les autres écrivains autobiographes dérobent volontairement ces images aux yeux du lecteur, et les rendent exclusivement accessibles par le biais du texte.

Mais, quelques-unes de ces photographies ont été publiées posthumes dans des livres consacrés à la vie des auteurs². Ces livres illustrés ont à mon sens une apparence assez étrange, suspendus comme ils sont entre la curiosité de voir les visages qui ont inspiré les personnages romanesques (pensons à la recherche des clefs déclenchée par la *Recherche proustienne*) et la reconstitution de véritables albums des familles réelles des écrivains. À la différence des albums de famille dont l'usage est limité au cercle familial, ces albums posthumes sont publiés et ouvertement publics. Cela m'a paru quelque part *obscène*.

Quoi qu'il en soit, en feuilletant ces albums, le lecteur avisé reconnaîtra la plupart des portraits, non parce qu'il les a *vus* mais parce qu'il en a *lu* la description détaillée correspondante. Les *ekphrasis* de Perec et de Yourcenar se concrétisent, se traduisent en images, ces photographies perdent un peu de l'aura de la transposition textuelle faite par l'auteur et redeviennent des clichés « normaux », où le modèle a une pose conventionnelle.

Le lecteur, intrigué par la photographie, accomplira le parcours inverse à celui de l'écrivain, en partant du texte pour arriver à l'image.

Chez Perec, il y a une *ekphrasis* qui est peut-être la plus complète, la plus riche, détaillée : celle de la deuxième photo maternelle. Elle ne se limite pas à décrire les deux personnes photographiées, mais qui s'occupe aussi d'autres caractéristiques visibles et perceptibles.

La deuxième photo porte au dos trois mentions : la première, à moitié découpée (car j'ai un jour, stupidement, émarginé totalement la plupart de ces photographies), est de la main d'Esther et peut se lire : Vincennes, 1939 ; la seconde, de ma main, au crayon bille bleu, indique : 1939 ; la troisième, au crayon noir, écriture inconnue, peut vouloir dire « 22 » (le plus vraisemblable étant

¹ Sur l'hypotypose, cf. M. CARAION, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 109-162.

² A. BENOIT-DUSAUSOY, G. FONTAINE, L. DEVOLDERE (éd), *Marguerite Yourcenar, une enfance en Flandre*. Paris, Desclée de Brouwer, 2002 ; M. GOSLAR (dir.), *Images du Nord chez Marguerite Yourcenar*, CIDMY, n° 6 et 7, décembre 1994-1995 ; *L'ARC, Georges Perec*, N. 76, 1979, p 78. P. PEREC (éd), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, BNF, 2001, p. 17, 20, 24.

qu'il s'agit d'une inscription du photographe qui la développa). C'est l'automne. Ma mère est assise, ou plus précisément appuyée à une sorte de cadre métallique dont on aperçoit derrière elle les deux montants horizontaux et qui semble être dans le prolongement d'une clôture en pieux de bois et fils de fer comme on en rencontre fréquemment dans les jardins parisiens.

Je me tiens debout près d'elle, à sa gauche – à droite sur la photo –, et sa main gauche gantée de noir s'appuie sur mon épaule gauche. À l'extrême droite, il y a quelque chose qui est peut-être le manteau de celui qui est en train de prendre la photo (mon père ?). Ma mère a un grand chapeau de feutre entouré d'un galon, et qui lui couvre les yeux. Une perle est passée dans le lobe de son oreille. Elle sourit gentiment en penchant très légèrement la tête vers la gauche. La photo n'ayant pas été retouchée, comme c'est très certainement le cas pour la précédente, on voit qu'elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo). [...] ¹

Cette *ekphrasis* est encore plus exhaustive que ne pourrait l'être la vision directe de la photographie imprimée dans un livre : par exemple, en regardant la photo après coup, nous ne serions pas en mesure de lire les inscriptions au *verso*. Lors de la rédaction de son *ekphrasis*, Percec tenait la photographie dans ses mains, alors que le lecteur ne la voit pas et, même lorsqu'il a l'occasion de la voir reproduite dans un livre illustré, il ne peut ni la tourner, ni la toucher, ni en voir les plus petits détails.

2. LA PHOTOGRAPHIE SOURCE DE FICTION

Dans *Histoire*, l'autobiographie de Claude Simon, on trouve beaucoup d'*ekphrasis*, notamment les descriptions détaillées des cartes postales reçues par la mère du narrateur. Mais ce qui m'intéresse ici est la célèbre description du portrait photographique de la mère². Sa mère, en compagnie d'une amie, est déguisée en Espagnole. Elle interprète un rôle qui n'est pas le sien, en adoptant une pose provocante et sensuelle qui contredit les souvenirs du narrateur et qui ne correspond guère aux impressions que sa personne suscite tout au long du roman. Dans la démarche simonienne, on constate un va-et-vient entre la description photographique et le souvenir personnel auquel s'ajoute une tendance à l'expression onirique de l'image. En partant de ce contraste entre la réalité et l'artifice voulu par le photographe, Simon esquisse une description

¹ G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 70-71. *L'ekphrasis* se poursuit encore plusieurs paragraphes.

² Cl. SIMON, *Histoire*, *op. cit.*, p. 167-169.

photographique qui insiste sur les détails de cette scène jusqu'à les rendre exorbitants.

Au début de *l'ekphrasis*, Simon se limite encore à décrire les aspects visuels présents sur les clichés photographiques. Ensuite, petit à petit, sans changer de style, le narrateur se met à décrire ce qui aurait pu se dérouler entre les poses, les mouvements, les gestes et les mots de ces jeunes filles (dont sa mère) qui prennent soudainement vie et jouent une scène.

Ainsi, ce qui était au début la description d'une photographie figée, immobile, se transforme en description d'une scène en mouvement. Ce n'est pas tout : ce qui était un fragment de réel (la photographie) devient un fragment de fiction, une scène virtuelle, pur fruit de l'imaginaire du narrateur.

photos où elles posaient (les deux jeunes filles, les deux amies) travesties en Espagnoles devant une tenture (un tapis de table tunisien aux motifs géométriques dentelés) artistiquement drapée (c'est-à-dire disposée de travers et tirillées de façon à ce qu'elle pende en plis négligents) sur le mur de ce galetas qu'elle avait transformé en atelier de photographe, elles des castagnettes aux mains...

[...]

se changeant entre deux poses avec des fous rires derrière un paravent seulement vêtues alors comme ces modèles de photographies égrillardes et désuètes de leurs corsets et de ces amples pantalons, penchées en avant leurs seins jumeaux dans la corbeille armée de baleines serrés l'un contre l'autre¹

Le *crescendo* lexical et rythmique de la description photographique, écrit à la manière du Nouveau Roman, engendre une sorte de cauchemar pour le personnage narrateur. Comme Olivier Bernard l'a bien observé, la *mimesis* photographique cède la place à la fiction, le monde de réalité au monde d'apparence². La description déclenche une parenthèse narrative fictionnelle introduite par la formule « comme si »³.

En poursuivant dans cette direction, je propose d'analyser le roman autobiographique de l'écrivain Italien Erri De Luca, publié en 1989 et traduit en français sous le titre *Une fois, un jour*. Il existe une édition

¹ *Ibid.*, p. 167-168

² O. BERNARD, « La photographie à l'épreuve du roman simonien : un effet de fiction en image », in *Fabula, Atelier de théorie littéraire : photographie*, disponible sur le site : <http://www.fabula.org/effet/interventions/2.php>, p. 4.

³ *Ibid.*

bilingue avec un titre différent, *Pas ici, pas maintenant*¹.

Moins connue que les précédentes, cette autobiographie mérite une attention particulière pour sa réflexion sur la photographie. Noyau autour duquel tourne aussi bien la reconstruction du souvenir que la narration de l'histoire, la photographie s'impose comme fil conducteur dès le début :

Tant que la lumière fut dans ses yeux, mon père fit des photographies. Toute une étagère se remplit de nos images prises dans des circonstances particulières ou banales. La récolte dura dix ans, pas plus : des premières années de bien-être à celles de la perte de sa vue. Ainsi reste illustrée jusqu'au détail une époque, peut-être la seule que j'ai réussi à oublier. Les albums, les archives ne soutiennent pas ma mémoire, mais au contraire s'y substituent.²

Ce début, tout en présentant le sujet autobiographique du roman et ses limites temporelles, pose une série de questions théoriques extrêmement importantes : d'abord le rapport indissoluble entre la photographie et la vue (illustré par la cécité qui frappa le père de l'écrivain, dans la dernière partie de sa vie), puis l'assertion que la photographie n'est pas garante du souvenir, mais au contraire, capable de l'effacer, un sujet de discussion récurrent dans les textes théoriques, notamment chez Siegfried Kracauer et Susan Sontag³.

Impossible de ne pas repenser à Barthes avant d'aborder le quatrième exemple de description d'un portrait maternel, celui d'Erri De Luca.

Le cas de Barthes diffère de nos premiers exemples, Yourcenar et Perec. Yourcenar et Perec n'ont pas de souvenirs personnels du visage de leur mère ; leur perception de la photographie acquiert donc un sens radicalement différent. Sans octroyer à la photographie le statut de document véridique à cent pour cent, les deux écrivains optent pourtant pour une approche plutôt rigoureuse et respectueuse du document photographique. Décrit dans les moindres détails, le portrait photographique de la mère n'est pas mis en question dans sa *force de ressemblance*, dans son *pouvoir mimétique*.

Son but est ailleurs : en absence d'autres souvenirs visuels, le

¹ E. DE LUCA, *Une fois, un jour*, trad. D. Valin, Lagrasse, Verdier, collection « Terra d'altri », 1992. Pour l'édition bilingue : E. DE LUCA, *Non ora, non qui / Pas ici, pas maintenant*, Paris, Gallimard, 2010.

² E. DE LUCA, *Une fois, un jour*, *op. cit.*, p. 7.

³ S. KRACAUER, « La photographie » (1927), in O. LUGON, *La photographie en Allemagne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997 ; S. SONTAG, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1976 ; *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008.

portrait photographique

Les cas de Claude Simon et d'Erri De Luca sont en revanche plus proches de l'argumentation barthésienne, dans la mesure où les écrivains peuvent comparer le cliché photographique et leur souvenir visuel. Comparée à la vitalité du souvenir, la photographie dévoile souvent sa dimension artificielle et factice.

De Luca affirme posséder beaucoup de photographies de sa mère, qui vit encore au moment de l'écriture. Tout comme pour Barthes, l'attention du narrateur d'*Une fois un jour* se focalise sur une photographie, pendant qu'il les « égrène » l'une après l'autre :

Depuis quelques temps, le soir, je fouille et farfouille dans les vieux négatifs de mon père. J'ai fait retirer tous les clichés. Sur l'un d'eux je me suis arrêté.

Je ne comprends pas qui a pu le prendre. Il représente un bout de la rue où nous nous rendions le dimanche : la Torretta. Je reconnais les vitrines du bar Fontana avant qu'on ait remplacé la vieille enseigne¹.

Le récit autobiographique semble jaillir de cette photo. Non seulement l'*ekphrasis* descriptive inaugure le roman, mais elle en constitue un fil conducteur. Le narrateur ressent le besoin de faire référence à la photographie, en reprenant le style descriptif, avant d'introduire un nouveau souvenir ou le récit d'un événement qui l'a marqué.

La photographie, moteur du récit narratif, semble ainsi condenser les souvenirs, relier les faits aux images, symboliser ou illustrer la mémoire de l'écrivain. À la lumière de ce constat, l'assertion initiale que les photographies remplacent le souvenir acquiert un sens plus profond.

Un peu plus bas, la photographie sort de son cadre pour atteindre directement l'écrivain :

Je regarde la photographie. Elle s'agrandit, je ne m'en étonne pas plus que les détails que je parviens à saisir. Les gens sortent des pâtisseries avec des paquets enveloppés dans ce papier bleu décoré d'une fontaine imprimée en blanc. [...] Les gens débouchent de la rue du petit marché. Le format de ce que je regarde augmente, l'échelle décroît : un pour cent, un pour cinquante, un pour dix, jusqu'à que la dimension des passants atteigne ma taille ou moi la leur. Tout est immobile autour, moi seul pourrais bouger. Je scrute des yeux les visages des passants, parmi eux je vois le tien, maman. Tu es jeune, d'un âge dont je ne me souviens plus².

¹ E. DE LUCA, *Une fois, un jour*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 14.

L'*ekphrasis* est écrite à la deuxième personne, une idée très originale par rapport aux exemples classiques. L'observateur de la photographie s'adresse au modèle photographié à la deuxième personne. Quelques années plus tard, De Luca écrira que son roman devait être considéré comme une « longue lettre à [sa] mère ».¹

Tu es seule, tu portes ton manteau marron, lourd, premier signe du bien-être. Il tombe sur toi comme une capote de soldat mais ne parvient pas à cacher ta minceur ni ton élégance. Tes cheveux sont longs, ils n'ont pas encore subi la coupe par quoi tu décidas que tu n'étais plus jeune. Au bras tu portes un sac noir.

Tu t'apprêtes à traverser la rue. Tu es gênée par un autobus arrêté le long du trottoir d'en face. Quel âge as-tu cet hiver-là ? Peut-être la moitié de celui que j'ai maintenant, tu es dans la trentaine².

Malgré les différences, chez De Luca la description photographique affiche les caractéristiques de l'*ekphrasis* : tentative de résumer et d'épuiser l'image par le texte, richesse de détails physiques, vestimentaires et environnementaux et fonction d'embrasseur de récit. Quelques éléments observés dans cette première description sont déjà susceptibles d'entamer une histoire, comme ce manteau lourd « premier signe du bien-être » (le roman relate le déménagement de la famille d'un quartier populaire à un autre plus bourgeois), et la remarque sur les cheveux longs qui seront coupés dans un deuxième temps.

Cette information apparemment anodine évoque toute une série d'événements et de souvenirs de l'auteur qui existent en dehors de la photographie, et que le spectateur ne peut pas déduire de celle-ci. Seul De Luca, ayant connu et accompagné sa mère, est en mesure de connaître l'acte maternel de se faire couper les cheveux drastiquement, afin de marquer la fin de sa jeunesse. Le narrateur sort du cadre de la description photographique pour faire allusion à une anecdote, un souvenir concret qui ne serait pas documenté autrement. C'est une information supplémentaire qui permet de relier l'image de la photo à une autre image, plus floue mais réelle, émergeant du réservoir des souvenirs personnels.

La description terminée, le narrateur d'*Une fois, un jour* se choisit comme cible du regard maternel, qui est dirigé dans la photographie vers un autobus en premier plan et, à travers la vitre de celui-ci, vers la personne

¹ « C'était une longue lettre à ma mère, à sa voix qui m'avait raconté le monde et m'avait transmis, par sa compassion, colère et dégoût. En visite, un jour de Noël, je lui remis le tas de paperasses tapées à la machine par mes index maladroits. Elle le lut à mon père », E. DE LUCA, « Préface » à l'édition bilingue *Non ora, non qui / Pas ici, pas maintenant*, *op. cit.*, p. 13.

² E. DE LUCA, *Une fois, un jour*, *op. cit.*, p. 15.

ayant pris la photo, qui coïncide avec le spectateur qui la regarde¹. Cette situation brise les conventions de la relation photographe/spectateur et ouvre un éventail de possibilités narratives. Le dialogue avec la mère photographiée se poursuit jusqu'à dépasser le cadre et l'immobilité de l'image qui prend vie, se met en mouvement, se transforme en action.

Maintenant, sur la photographie qui nous arrête, moi je pourrais descendre à cet arrêt. Je viendrais à ta rencontre en traversant la rue.

[...]

Maintenant l'autobus s'ébranle, la vitre tremble et je frissonne de froid. Je vois encore ton lourd manteau, ton sac, mais pas tes yeux. Je ne sais plus si tu regardes vers moi².

En franchissant le temps et l'espace, le narrateur se substitue non seulement à l'objet observé par sa mère, mais aussi au photographe réel (son père ?) et, comme on le découvrira à la fin, au vieillard qui est en train de mourir dans l'autobus. Toute l'histoire de la famille à cette époque, toutes les réflexions du narrateur sont véhiculées et introduites par la photographie, même lorsque De Luca privilégie une lecture onirique et symbolique de l'image, au détriment de la description.

Pour comprendre ce qui se passe au niveau de l'*ekphrasis*, j'ai tracé un petit tableau schématique. On y voit les deux catégories, la descriptive et la narrative : des catégories qui existent déjà dans les canons classiques, mais qui, appliquées aujourd'hui au portrait photographique, miroir du réel ou simulacre, réagissent de manière différente.

<i>Ekphrasis</i> descriptive	<i>Ekphrasis</i> narrative
Perec, Yourcenar	Simon, De Luca
Mouvement narratif « description » (Genette)	Mouvement narratif « sommaire » ou « scène » (Dante, <i>Comédie</i>)
Respecte conditions et contraintes de l' <i>ekphrasis</i> (ex. hypotypose)	Respecte conditions et contraintes de l' <i>ekphrasis</i> (ex. hypotypose)
Portrait photographique figé	Image en mouvement. La photo <i>prend vie</i>
Adhérence presque totale à l'image	Souvenirs modifiant l'image, commentaires, réflexions critiques,

¹ « Tu es en train de fixer quelqu'un et tu ne penses pas à la rue.

Il y a des yeux, dans certains tableaux, qui suivent le spectateur où qu'il se place. Il en est ainsi pour moi, maintenant ; toi tu regardes et moi j'ai l'impression d'être regardé. Alors j'avale ma salive, je frissonne de froid. La chaise s'est faite dure et une vitre nous sépare, une vitre d'autobus. Moi, je suis assis à l'intérieur, je suis tourné vers la fenêtre et toi tu me regardes ». *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, pp. 47-48, 83.

	etc.
Photographie = statut de document, source d'information	Photographie <i>détournée</i> au profit de la fiction, pré-texte
Publication d'un « album posthume »	Pas d'album
Photographie réelle	Doutes au sujet de l'existence de la photo

Nous avons d'un côté, la description du portrait photographique des proches, qui prend le relais de la description classique, selon les quatre mouvements narratifs énoncés par Gérard Genette¹, en y imposant un langage et une démarche propres. Si les souvenirs n'existent pas, comme chez Yourcenar et Perec, nous avons souvent une *ekphrasis* descriptive, car l'écrivain privilégie une observation scientifique du document visuel, une adhérence presque totale à l'image, pour éviter le danger de l'arbitraire. S'ils existent, comme chez Simon et De Luca, les souvenirs peuvent intervenir dans la description pour l'enrichir, la corriger, pour juxtaposer une image parallèle ou concurrente à celle qui est décrite. Dans ce cas, *l'ekphrasis* peut devenir un mécanisme propulseur du récit: non seulement une parenthèse descriptive qui arrête temporairement le récit, mais aussi une nouvelle forme de *sommaire* (dans le sens de digression sur le personnage) ou même une *scène dialoguée* qui jaillit de la description²; une manière, enfin, de produire un récit fictionnel qui côtoie et enrichit le compte-rendu autobiographique mais qui peut aussi bien s'en éloigner. Évidemment le statut de la photographie change d'un cas à l'autre, document et source d'information d'un côté, instrument malléable dans les mains de l'écrivain de l'autre. Enfin, il est intéressant de constater que la recherche de clefs pour les écrivains de la deuxième catégorie est presque inexistante, les albums étant superflus – du moment que la question de l'existence de la photographie réelle est secondaire.

3. L'EKPHRASIS MALGRE TOUT

D'autres écrivains contemporains se sont confrontés au choix de *l'ekphrasis* et de son exploitation à des fins narratives, notamment Christa Wolf, Thomas Bernhard et W. G. Sebald. Des écrivains très différents que

¹ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 128-129, 133-138.

² Un exemple classique se trouve chez DANTE, in *Purgatoire*, X, 70-93 (cf. par exemple in *Divine Comédie, Oeuvres*, trad. A. Pézard, Paris, Gallimard, 1965, p. 1186-1187). Le poète observe et décrit une gravure représentant l'empereur Trajan en compagnie d'une veuve. La scène qui se déroule entre les deux personnages est relatée au discours direct.

j'ai réunis de manière un peu arbitraire dans cette troisième partie. Ce n'est donc pas le critère linguistique qui m'a poussé à les réunir, mais une dimension symbolique du portrait photographique chez ces écrivains, toujours oscillant entre la fiction et la réalité, le récit réel et l'imagination.

Trame d'enfance est l'autobiographie de Christa Wolf parue en 1976. À la sortie du roman, on apprécia la sincérité et le courage dont l'écrivain fit preuve en abordant un sujet très délicat, tel que le National-socialisme vécu dans une famille allemande de la petite bourgeoisie, et l'inévitable examen de conscience qui a suivi 1945. Vu les circonstances, il est normal que la description photographique ne soit pas un aspect du roman qui ait particulièrement attiré l'attention de la critique. Pourtant, c'est un cas très intéressant : l'album de famille s'est perdu lors de la fuite vers l'Ouest à l'arrivée des Russes – la ville natale¹ de Wolf étant devenue polonaise – en 1945. L'écrivain ne dispose donc plus de ces documents photographiques. Mais elle décide de les décrire quand même, de mémoire.

Extinction de Thomas Bernhard, on le sait, est une autobiographie fictive du protagoniste, Murau, un *alter ego* de l'écrivain qui se lance dans des invectives contre l'hypocrisie et la corruption de la haute société autrichienne, dont sa famille est un exemple éloquent. Considéré comme une sorte de « Crépuscule des dieux » ironique, le roman se présente comme une réminiscence de la vie du protagoniste faite a posteriori, en partie comme un monologue délirant, en partie en dialogue avec l'ami et interlocuteur Gambetti, et se termine sur la scène grotesque et lugubre des funérailles. Les portraits photographiques de la famille du protagoniste – celui de la mère, du père et du frère qui viennent de mourir dans un accident de voiture, mais aussi celui de deux sœurs qu'il a toujours détestées –, décrits dans la partie centrale du roman, permettent au narrateur de donner des informations physiques et psychologiques sur chacun d'eux. Une longue réflexion critique sur l'usage de la photographie est déclenchée par la lecture déformée et sarcastique de l'image photographique².

Dans tous les romans de Sebald, enfin, non seulement la description photographique mais la photographie elle-même joue un rôle essentiel car elle est concrètement présente sur la page. C'est le cas des romans d'inspiration autobiographiques tels que *Vertiges* et *Les anneaux de Saturne*, par exemple³. Si la photographie côtoie le texte, à la différence des auteurs abordés, elle est constamment soumise à l'interprétation personnelle. Dans le roman *Austerlitz*, qui est une biographie fictive

¹ Landsbergh an der Warthe, aujourd'hui Gorzow Wielkopolski.

² Th. BERNHARD, *Extinction*, *op. cit.*, dans la première partie, p. 26 sqq.

³ W. G. SEBALD, *Schwindel, Gefühle* (1990) ; *Vertiges*, trad. P. Charbonneau, Paris, Gallimard, 2003 ; *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (1995) ; *Les anneaux de Saturne*, trad. B. Kreiss, Arles, Actes Sud, 1999.

inspirée d'une – ou plusieurs – histoire réelle, la figure du narrateur ne coïncide pas avec celle du personnage dont la vie est racontée : la possibilité de puiser à la source des souvenirs est donc à exclure d'emblée. Toutefois, l'interprétation de la photographie faite par le narrateur reste ancrée à la production fictionnelle qu'elle contribue à développer, là où plusieurs éléments relèvent de l'hypothèse¹.

Il faut dire que le lien inextricable entre le texte et l'image photographique chez Bernhard et Sebald, n'est pas passé inaperçu. Une riche bibliographie critique s'occupe déjà de la question².

Je me permets de parler d'*ekphrasis* « malgré tout », pour ces écrivains, parce que l'usage qu'ils en font constitue un cas-limite. Nous avons dit que la photographie doit être absente dans le récit, pour qu'on puisse parler d'*ekphrasis* mais, chez Wolf, elle est absente *déjà au moment de la rédaction* de ce récit, alors même que l'observation attentive et précise de l'image constitue la base de toute démarche descriptive. Chez Bernhard, la question est différente mais pas tout à fait : les photos qui servent de modèles à l'*ekphrasis* sont très probablement fictives, mais leur description simule jusqu'à l'excès la réalité de l'image et la vraisemblance. Pour Sebald, enfin, les photographies sont présentes, et pourtant la pratique de l'*ekphrasis* perdure : pourrait-on parler, dans son cas, de « roman illustré » ? Dans le sillon de Rodenbach et de son roman *Bruges-la-Mort*³, qui réunit texte littéraire et cliché photographique.

Le cas de l'autobiographie de Christa Wolf est très différent de tout ce qu'on a vu maintenant. Les photos de famille perdues sont restées gravées dans la mémoire de la narratrice, qui les *recompose* pour en faire la description aujourd'hui.

Mais, les photos que l'on a souvent et longuement regardées brûlent mal. Elles sont gravées dans la mémoire sous la forme d'immuables effigies, il est sans importance qu'on puisse ou non les produire comme pièces à conviction. Cette fameuse photo, ta photo favorite, est à ta disposition, tu peux la faire apparaître sur commande, dans le moindre de ses détails (le petit bouleau clair, légèrement penché vers la gauche, à la lisière d'un sombre bosquet de pins qui forme l'arrière-plan) : Nelly, trois ans, nue comme un

¹ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, *op. cit.*

² M. TABAH, « Gedächtnis und Performanz. W. G. Sebalds *Austerlitz* versus Thomas Bernhards *Auslöschung* », in I. HEIDELBERGER-LEONARD, M. TABAH (éd), *W. G. Sebald, Intertextualität und Topographie*, Münster/Wien/London, Lit Verlag, 2009, p. 123-139. Cf. aussi R. GUIDE, « “Le temps n'existe absolument pas” : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W.G. Sebald », in *Fabula, Atelier de théorie littéraire : photographie*, disponible sur le site : http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_du_temps#_edn11

³ G. RODENBACH, *Bruges-la-Morte* (1892), Paris, Flammarion, 1910.

ver, au centre de la photo, cheveux coupés à la Jeanne d'Arc, le corps entouré de guirlandes de feuilles de chêne, un petit bouquet de feuilles de chêne à la main, qu'elle agite devant l'objectif de l'appareil photographique¹.

Les photos en tant qu'objets matériels, imprimés, ne sont plus indispensables à la reconstruction du souvenir, dans l'autobiographie de Wolf. On a presque l'illusion que la photographie concrète est superflue. C'est sans doute pour cela que l'œuvre a été citée dans un essai récent d'Irène Ionas, intitulé « Mort de la photo de famille ? », qui analyse l'impact qu'a sur l'album de famille le passage de l'argentique au numérique².

Mais ce n'est qu'une illusion. À plusieurs reprises, la narratrice de *Trame d'enfance* affirme regretter énormément la disparition des documents photographiques : au point de reprocher à sa mère Charlotte d'avoir abandonné « ses enfants », qu'il faut interpréter dans le sens de « les photos de ses enfants »³.

André Bazin, dans son *Ontologie de l'image photographique*, écrivait que nous pouvons conserver la photographie concrètement, dans un cadre ou à l'intérieur d'un album, mais que nous ne pouvons pas conserver le modèle de la photographie, le moment et le lieu où la photo a été prise⁴. Bazin, entre autres, affirmait que les coordonnées spatio-temporelles de la photo ne peuvent perdurer en tant que telles dans le déroulement inarrestable du temps ; c'est la photo qui les fige, une fois pour toutes. A la lumière de sa réflexion, le cas de Christa Wolf me paraît très intéressant. Il est vrai que les moments où les photos de famille ont été prises sont perdus à jamais, tout comme les lieux de son enfance (qui de surcroît ont changé de langue et d'appartenance politique), mais les clichés photographiques ont été perdus également. La seule chose qui perdure, c'est le souvenir visuel de ces images, auquel s'ajoute parfois le souvenir du moment-lieu qui a

¹ Ch. WOLF, *Trame d'enfance*, op. cit., p. 38.

² I. JONAS, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, op. cit., p. 11 sqq.

³ « Tu t'es évidemment posé beaucoup de questions sur le comportement de la mère de Nelly qui, en janvier 1945, au moment de la « fuite », décida, à la dernière minute, de laisser en plan, non pas sa maison, mais ses enfants. [...] Si, avant le départ du camion qui quittait la ville en emportant ses propres enfants et le reste de sa famille, Charlotte avait su avec certitude : oui, l'ennemi s'est rapproché de la ville, il n'est plus qu'à quelques kilomètres : oui, la garnison se replie à marche forcée en direction de l'Ouest : si Charlotte avait su tout cela, n'aurait-elle pas été la première à mettre ses enfants en sécurité ? », Ch. WOLF, *Trame d'enfance*, op. cit., p. 37-38.

⁴ A. BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du cerf, 1958.

engendré la photo. Tout cela se joue dans la tête et dans la mémoire de l'écrivain, bien entendu. Pour nous, en revanche, la seule chose concrète qui perdure, c'est la description de ces images qui est mise en récit, et le compte-rendu des épisodes qui leur sont associés.

Quant aux *ekphrasis* de Thomas Bernhard, elles sont particulièrement extraordinaires. Selon sa démarche habituelle, le narrateur décrit les membres de sa famille, mais en refusant d'adopter une attitude objective qui serait typique de la description :

Mes sœurs, sur la photo qui les montre à Cannes devant la villa de mon oncle Georg, sont figées dans une expression de bonheur et paraissent ainsi beaucoup plus malheureuses encore qu'elles ne le sont en réalité. Mon père et ma mère, sur la photo qui les montre à la gare Victoria à Londres, ont l'air aussi malheureux qu'ils le sont, bien qu'ils se soient donné du mal pour paraître heureux¹.

L'« art de l'exagération » et le sarcasme de Bernhard, en effet, ne peuvent se contenter de l'observation froide et objective d'une image. En revanche, la description n'est qu'un prétexte pour pouvoir s'exprimer et, en passant soudainement du cadre individuel au général, pour critiquer la nature même du portrait photographique.

Les réflexions théoriques sur la photographie dans la société actuelle auxquelles le narrateur se livre sont dignes d'un manuel de sociologie. D'abord, Bernhard constate que le portrait photographique est toujours mystificateur et artificiel, car les gens essaient de paraître heureux et beaux malgré la laideur et le désespoir qui caractérisent leur vie et leur apparence. À partir de là, il s'interroge sur le sens de cette auto-mystification collective, rendue possible par la photographie, une drogue dont les gens ne peuvent plus se passer à l'heure actuelle :

Ils se réfugient dans la photographie, se racornissent volontairement sur la photographie qui, dans une falsification totale, les montre heureux et beaux ou, tout au moins, moins laids et moins malheureux qu'ils ne le sont. Ils exigent de la photographie leur image rêvée, idéale, et tous les moyens leur sont bons, serait-ce la plus effroyable grimace, pour réaliser sur une photo cette image rêvée et cette image idéale.²

Ce concept nous rappelle, entre autres, les réflexions du psychologue Serge Tisseron, là où il décrit le pouvoir auto-suggestif et rassurant du portrait photographique. Une photographie qui montre un visage accablé par un bref désespoir ou une expression trop sincère sera

¹ Th. BERNHARD, *Extinction*, *op. cit.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 121 sqq.

considérée comme « ratée », malgré la véridicité de son message. Au contraire, un portrait artificiel montrant le modèle dans une pose conventionnelle, le visage couvert par un masque souriant (la grimace, dirait Bernhard), celui-là sera accepté, affiché et considéré comme le plus représentatif de la personne¹.

Le cas de W. G. Sebald sort un peu du cadre de mon discours, pour deux raisons. D'abord, on ne peut pas à proprement parler d'autobiographie, réelle ou fictive, même si l'inspiration autobiographique est omniprésente dans son œuvre. Ensuite, comme je l'ai déjà dit, la photographie est présente sur la page. Mais, à la différence de Rodenbach, qui semble ignorer l'existence des clichés en noir et blanc de la ville qui se situent entre les pages de son roman (ils ont d'ailleurs été exclus d'une édition, à un moment donné, puis réintroduits dans la suivante), Sebald intègre l'image photographique dans son récit à tous les points de vue. Voilà pourquoi la question d'*ekphrasis* peut être soulevée, alors que ce n'était point le cas chez Rodenbach. D'autant que l'on peut retrouver, chez Sebald, le cas plus classique d'une description photographique *in absentia*, comme dans les cas précédents.

Les photographies, omniprésentes dans l'œuvre littéraire de Sebald, ont donné beaucoup de matière à écrire et à réfléchir aux critiques², qui se sont interrogés sur leur rôle, sur leur origine (certaines proviennent d'archives, d'autres ont été prises par Sebald lui-même) et encore sur le moment où se situe leur insertion, avant ou après la rédaction du texte.

Il ne s'agit pas seulement de portraits. Au contraire, dans la plupart des cas, il s'agit de paysages désertés, de photographies de lieux, de monuments, de tableaux, de documents, de cartes, dont il est question dans son récit.

Je me concentrerai ici sur les portraits. Il me semble que ceux-ci se divisent en deux catégories : les portraits historiques et les portraits contemporains. Les premiers représentent des personnages historiques que Sebald mentionne dans son œuvre, constituée par un mélange parfaitement équilibré de récit de voyages, souvenirs de lecture, documentation historique, et création littéraire. Par exemple, le portrait en photographie réelle de l'écrivain Edward FitzGerald, insérée dans le chapitre du roman *Les anneaux de Saturne* qui relate son histoire.

¹ S. TISSERON, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996. En particulier, cf. la partie « Mémoires, la trahison des images », p. 137-155.

² H. LETHEN, « Sebalds Raster. Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds *Die Ringe des Saturn* » ; A. TISCHEL, « Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz* », in M. NIEHAUS, C. ÖHLSCHLÄGER (éds), *W. G. Sebald. Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Eric Schmidt, 2006, p. 13-30, 31-45.

Une photographie prise dans les années 1870, la seule qu'il ait jamais fait faire de lui, le montre visage légèrement détourné parce que, comme il l'écrit à ses nièces pour s'en excuser, ses yeux malades clignaient trop s'ils venaient à regarder tout droit dans l'appareil¹.

Le récit fait référence à l'image photographique, avec les déictiques et les formules d'usage.

Ce n'est pas tout : le passage qui présente et décrit la photographie se situe presque toujours près d'elle, sur la page d'à côté, si bien que le lecteur peut lire et regarder en même temps, sans être obligé de tourner la page. Loin d'être laissé au hasard, ce choix de l'écrivain est respecté par les différents éditeurs.

En renonçant d'emblée à l'option d'une légende explicative, située au-dessous de l'image, qui donnerait les renseignements contenus dans le paragraphe correspondant, Sebald opte pour incorporer la légende dans le texte, en garder la fluidité discursive, créer la cohésion sémantique, l'harmonie graphique. Il ne s'agit même pas d'une légende, justement, mais d'une portion de texte à part entière à partir de laquelle on peut accomplir la transition « à l'extérieur », comme l'écrit Helmuth Lehten², regarder l'image, puis revenir au texte. Soit dit en passant, le texte garde toujours la prédominance par rapport à l'image chez Sebald, à la différence d'autres auteurs qui se sont consacrés au genre hybride du livre illustré réunissant texte/image.

Parfois, le portrait photographique est celui de l'écrivain lui-même. Ici, toujours dans *Les anneaux de Saturne*, il apparaît devant un grand arbre, le cèdre du Liban, puisqu'il est question de la maladie et ensuite de la tempête qui a détruit la plupart des arbres de la région où Sebald se trouve. L'*ekphrasis*/légende qui accompagne l'image est d'abord *explicative*, puisqu'elle porte la mention du lieu et du temps où elle a été prise, puis *proleptique* par rapport à l'histoire, qu'elle anticipe ce qui sera dit après – c'est le passage que j'ai souligné en italique :

Cette photographie a été prise il y a dix ans environ, à Ditchingham, un samedi après-midi où le manoir était ouvert au public à l'occasion d'une manifestation de bienfaisance. Le cèdre du Liban auquel je suis adossé, *ignorant encore la tournure fâcheuse que les choses allaient prendre ultérieurement*, est l'un de ces arbres plantés lors de l'aménagement du parc³.

¹ W. G. SEBALD, *Les anneaux de Saturne*, *op. cit.*, p. 269.

² H. LETHEN, « Sebalds Raster », *op. cit.*, p. 15.

³ W. G. SEBALD, *Les anneaux de Saturne*, *op. cit.*, p. 340-341.

Il est assez étrange de voir l'image photographique de l'écrivain, dans un récit littéraire qui ressemble tantôt à un journal, tantôt à un récit de voyage, voire même à un *scrapbook* constitué de souvenirs personnels, où sont souvent « collés » des tickets, des reçus et d'autres documents quotidiens normalement dépourvus d'importance.

Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à faire cet usage de la photographie dans ses romans (terme controversé dans le cas de Sebald, mais accepté au moins pour le roman *Austerlitz*), Sebald a répondu, dans un entretien :

Eh bien, je dirais qu'elles [les photos] ont deux raisons d'être dans ce texte. La première, la plus évidente, c'est qu'elles sont là pour *accréditer la véracité du récit* – nous sommes tous plus enclins à croire les images que les mots.

[...]

L'autre fonction que je vois est peut-être celle *d'arrêter le temps*. La fiction est une forme artistique qui suit une temporalité, qui tend vers une fin, qui travaille sur un gradient négatif et il est très, très difficile dans cette forme particulière de récit d'arrêter la fuite du temps. [...] Les photographies ont aussi ce pouvoir, elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot¹.

Consciente de ne pas avoir épuisé le sujet, je voudrais m'arrêter sur une photographie en particulier, reproduite dans une page de *Vertiges*, car elle me semble condenser quelques-unes de notions rencontrées et analysées ici. C'est une image de 1916. On y voit Franz Kafka en compagnie de trois amis, qui se fait photographe, « par plaisanterie, en passagers d'un aéroplane survolant la grande roue et les flèches de l'église Votive² » au Prater de Vienne. C'est une photo de fête foraine, volontairement artificielle. Sebald remarque, avec une touche d'ironie, que le Docteur K. « est le seul qui, à cette hauteur, parvienne encore à esquisser un semblant de sourire »³. Pour une magie de la mise en page, dans l'édition française que j'utilise, la dernière phrase vient à se trouver exactement au-dessous de l'image en noir et blanc. Mélange de document, de souvenir, d'artifice et de fiction, l'image me paraît parfaite pour conclure mon discours.

¹ W.G. SEBALD, « Entretien avec E. Wachtel », in L. SHARON SCHWARTZ (éd), *L'archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 43-44 (c'est moi qui souligne).

² W. G. SEBALD, *Vertiges*, *op. cit.*, p. 151-152.

³ *Ibid.*, p. 152.

L'image, l'échelle du visible. À propos de Frank Borzage

par

Natacha PFEIFFER
Facultés universitaires Saint-Louis

INTRODUCTION

Franck Borzage est un réalisateur américain d'origine italienne¹ né en 1893 et mort en 1962. Il a réalisé durant sa carrière plus d'une centaine de films et fut acteur dans une centaine d'autres. Il fut, aux côtés de Raoul Walsh, de John Ford et d'Howard Hawks, l'un des fers de lance de la Fox à la fin des années vingt. Chacun de ces réalisateurs était réputé dans un créneau et un genre particulier, celui de Borzage étant les histoires d'amour, les mélodrames. Selon Frederick Lamster, auteur d'un ouvrage consacré au cinéma de Borzage, la critique la plus persistante qu'on lui ait opposée est précisément sa fidélité, et ce durant toute sa carrière, aux conventions surannées du mélodrame.² Le mélodrame est un genre généralement déconsidéré, souvent défini péjorativement comme une « œuvre à l'intrigue à la fois invraisemblable et stéréotypée, donc prévisible, aux effets sensationnels qui bafouent la psychologie et le bon goût, à la sentimentalité souvent écœurante. »³

Le mélodrame repose, comme tout autre genre, sur une part

¹ Borzage étant l'américanisation de Borzaga.

² F. LAMSTER, *Souls Made Great Through love and adversity*, Londres, The scarecrow Press, 1981, p. 1.

³ J.-L. BOURGET, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Ramsay, Poche Cinéma, numéro 123, 1994, p. 9.

d'invariance. Si l'on suit Jean-Loup Bourget, théoricien du cinéma qui a consacré une thèse au mélodrame hollywoodien, la narration mélodramatique, inspirée du roman victorien, repose sur quelques motifs essentiels tels que le personnage de victime — la femme, l'enfant — ou les péripéties tragiques ou providentielles. De même la scénographie du genre se réduit aux quelques expressions passionnées que sont l'étreinte, la fuite, le duel ou encore la pétrification solitaire, toutes ses figures étant le plus souvent rendues en gros plan, paradigmatique du genre. Le visage devient au travers du mélodrame cette omniprésente surface d'expression, surface où se lisent les émotions.

Mais la plus grande convention du genre demeure bien sûr celle du *happy ending*, celle de la fin heureuse qui doit venir clôturer le récit et qui a la fâcheuse réputation de se présenter le plus souvent sous la forme d'un *deus ex machina*. Ce *happy ending* s'apparente généralement au placage d'une fin stéréotypée sur un récit auquel on ne parvenait à voir aucune issue. Comme le note très justement Berthomieu dans son imposant ouvrage sur le cinéma classique hollywoodien :

La fin est une convention, une proposition de code pour achever l'œuvre, une forme très sérieuse qui met entre parenthèses le drame irrésolu.¹

Le *happy end* est ainsi ce qui s'oppose à toute forme de dissonance, ce qui combat les instants épars ; il est ce qui fait du film, avec violence parfois, une totalité achevée. Car le mélodrame se veut un art total. Il vise l'universel en art décomplexé, aucun sujet ne lui semble trop grand. Berthomieu débute son ouvrage par une phrase qui résume parfaitement le genre mélodramatique : « tout ce qui existe est filmable, tout ce qui est filmé existe ». Le cadre y est compris comme une allégorie du monde, le cinéma mélodramatique est un art de la plénitude.

Le mélodrame adapte la représentation du monde à l'échelle d'un lieu clos bien précis, d'une petite ville, d'un domaine ou d'un manoir. Le théâtre du monde s'incarne alors dans l'histoire de la ville, de la famille ou de la maison.²

Cependant, la force de cette clôture ne doit pas transparaître, la fin doit demeurer naturelle, réaliste, elle ne peut venir de quelque chose qui échapperait au cadre-monde et qui pourrait ainsi le remettre en cause. Je cite encore ici Berthomieu :

¹ P. BERTHOMIEU, *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, Raccords, 2009, p. 419.

² *Ibid.*, p. 416.

Comme le roman occidental, qui suit la disparition de l'épopée et intègre les restes cosmiques à l'évolution temporelle de l'Histoire, le mélodrame hollywoodien peut apparaître comme la dégradation des récits originels bibliques dans un réalisme social et temporel. Excepté les films de Franck Borzage, la majeure partie des mélodrames [...] endiguent l'aura providentielle et biblique du genre par une forme psychologique polie.¹

Contrairement aux mélodrames classiques qui vont donc pour la plupart tenter de voiler leur *deus ex machina* sous couvert de la vraisemblance minimale, de la coïncidence, sous couvert d'une boucle naturelle de l'œuvre, Borzage va au contraire exploiter à découvert, nous le verrons, les miracles que lui impose ce genre. Il utilise la convention pour ce qu'elle est, une forme, un cadre, et cela sans hypocrisie mais sans aucune ironie non plus. Les fins borzagiennes sont au contraire on ne peut plus sérieuses. Borzage respecte à la lettre les conventions du mélodrame, et ce au point de mettre en péril l'esprit de ce dernier.

Alors qu'aucun de ses films ne semble échapper à cette allégeance au *happy ending*², Borzage a prétendu lors d'un entretien ne pas se préoccuper de cette convention : « peu importe qu'il finisse bien ou mal, pourvu qu'on sente à la fin une poussée vers le haut (*a lift*) »³. Cette intervention vise d'abord et avant tout à comprendre ce qu'est ce *lift* qu'évoque Borzage, ainsi que le rapport – complexe, nous le verrons – qu'entretient cette élévation, cette poussée vers le haut avec la clôture mélodramatique.

1. L'ÉCHELLE DU VISIBLE

La notion d'élévation est d'abord à prendre, chez Borzage, au pied de la lettre. Une élévation verticale, littérale, a effectivement lieu à la fin de ses films : que ce soit au travers d'un homme qui se redresse, retrouvant soudainement l'usage de ses jambes dans *Lucky Star*, par le corps inerte d'Helen Hayes soulevé par Gary Cooper dans *Farewell to arms*, ou encore dans l'élévation du regard de Gino (Charles Farrell) vers un portrait dans *Street Angel*. Dans l'image borzagienne, la verticalité finale est d'abord et avant tout le fait d'un corps : d'un corps amoureux, nous le verrons. Si cette élévation finale du corps est sans doute présente dans chacun des films de Borzage, elle l'est de manière paradigmatique dans *Seventh Heaven*,

¹ *Ibid.*

² La fin de *Farewell to arms* ou de *Three comrades* étant bien entendu plus discutable.

³ F. BORZAGE cité par H. DUMONT, *Franck Borzage-Sarastro à Hollywood*, Paris, Mazzotta-Cinémathèque française, 1992, p. 18.

l'Heure Suprême. Datant de 1927, ce film¹ fut le premier grand succès du réalisateur, révélant le couple de stars Janet Gaynor et Charles Farrell avec lesquels Borzage tournera deux autres films, *Street Angel* et *Lucky Star*.

Résumons rapidement l'intrigue. À Montmartre, l'égoutier Chico envie le nettoyeur de rue qui travaille à la surface. Non loin de là, dans une chambre sordide, la jeune Diane se fait battre par sa grande sœur que la misère et l'absinthe ont rendue folle. En fuyant, Diane est sauvée par Chico qui lui prête main forte avant de la laisser à ses déboires. Mais lorsque la police intervient et tente de l'arrêter pour prostitution, Chico fait croire que Diane est sa femme. Il l'emmène chez lui, au septième étage d'un vieil immeuble.² Lors cette cohabitation forcée, leur amour naît. Mais la première guerre mondiale gronde déjà... Chico est envoyé au front. Lorsque les autorités annoncent la nouvelle de la mort de Chico à Diane, elle refuse de le croire. Chico resurgit soudain, les amants s'étreignent, une lumière surnaturelle les enveloppe.

L'élévation dans *Seventh Heaven* se marque visuellement par la montée des escaliers de l'immeuble de Chico, les sept volées qui les séparent de sa mansarde. Cette ascension a lieu à deux reprises durant le film, la première lorsque Chico recueille Diane, la seconde lorsque Chico, ressuscité mais désormais aveugle, rejoint sa bien aimée. Si c'est bien l'élévation finale qui nous intéresse ici, c'est pourtant dans cette première ascension que se situe véritablement l'enjeu Borzagien du « *lift* ». Dans un unique travelling vertical nous voyons Chico et Diane grimper les escaliers, palier après palier, sans qu'aucune ellipse n'écourte cette montée.

Harry Oliver, décorateur du film, nous apprend que Borzage insista sur la verticalité absolue de l'élévation des futurs amants, élément qui n'était pas présent dans le scénario, et qui ne sera d'ailleurs pas repris par Henry King dix ans plus tard lors de sa propre adaptation de *l'Heure suprême*. Borzage désire cet unique travelling et cela malgré les complications techniques qu'il allait entraîner. Aucun studio n'était alors capable d'accueillir un immeuble de 7 étages, il fallut donc le construire en deux parties, de 4 et 3 paliers, et créer le raccord par trucage.³ Pourquoi une telle insistance sur l'élévation verticale des héros ? Le carton faisant office d'exergue au film nous met sur la piste. Il évoque une échelle : « *Pour ceux qui désirent l'escalader, il existe une échelle conduisant des bas-fonds au ciel, des égouts aux étoiles. L'échelle du courage* ». Cet escalier est donc une échelle, qui mène au paradis, comme le déclare Diana, émerveillée par la mansarde de Chico. Et lui de répliquer que s'il travaille dans les égouts, il

¹ Pièce d'Austin Strong qui a connu un important succès à Broadway quelques années auparavant.

² Cf. résumé *L'heure suprême*, coffret Franck Borzage, DVD Carlotta, 2010.

³ H. DUMONT, *Franck Borzage – Sarastro à Hollywood*, *op. cit.*, p. 121-122.

habite près des étoiles. C'est une échelle qui s'élève jusqu'au ciel, une échelle céleste dont le réalisateur désirait la présence concrète à l'image, et cela au prix d'une mise à nu des artifices de studio, artifices d'un immeuble factice dont la caméra peut à loisir traverser les sols et plafonds. Le travelling vertical révèle ainsi cette échelle dont chaque palier s'avoue être un barreau. Mais déjouant ainsi ses propres fictions, l'image semble paradoxalement en produire une nouvelle, une fiction originaire et machinique, une auto-fiction fondamentale dans laquelle le travelling se joue en image de cinéma.

Car à bien y regarder, ce travelling produit à la fois une échelle et s'auto-réalise comme pellicule cinématographique. Chaque palier peut en effet être compris à la fois comme échelon et comme intervalle d'un photogramme en train de disparaître, d'un photogramme en train de naître sous les pas de ce couple en devenir, bref d'une pellicule qui doucement se déroule au gré de cette ascension. L'élévation est donc le fait même d'une image cinématographique. Cette « poussée vers le haut » qui doit avoir lieu à la fin du film peut déjà être saisie comme le mouvement nécessaire et perpétuel du film lui-même. La pellicule est donc une échelle céleste que les corps empruntent, une échelle qui ne cesse de s'enfoncer par la force des corps qui la montent.

Le thème de l'échelle céleste n'est pas une invention borzagienne, loin de là. Il se réfère en réalité, directement ou indirectement, à une production iconographique abondante durant tout le Moyen-âge. La source commune de toutes ses représentations étant l'épisode du rêve de Jacob dans le Livre de la Genèse :

Et il rêva qu'il y avait une échelle reposant sur la terre et dont l'autre extrémité atteignait le ciel ; et il aperçut les anges de Dieu qui la montaient et la descendaient.¹

L'échelle des anges deviendra bientôt celle que les hommes doivent emprunter pour atteindre à la divinité.² L'échelle est l'intermédiaire, l'intervalle reliant le ciel à la terre. Comme le souligne Christian Heck, historien de l'art et auteur d'un ouvrage de référence sur l'échelle céleste, l'ascension n'est pas sans danger, de nombreux textes médiévaux le soulignent³, il ne faut jamais cesser de « regarder vers le haut »¹ sous peine

¹ Livre de la Genèse (28 : 12).

² Notamment via la Règle de Saint Benoît. Cf. Ch. HECK, *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, Champs, 1997.

³ Tel Boèce dans *Consolation de la philosophie* : « Car si on laisse son regard se tourner vers l'antré du Tartare, ce qu'on a de précieux avec soi, on le perd en regardant en dessous de nous ». Dante également dans *La divine comédie* « Entrez,

de tomber de l'échelle, sous l'appel des tentations mondaines. C'est précisément l'un des mots d'ordre de Chico : « Never look down, always look up ! » rappelle-t-il à Diane lorsqu'elle est prise de vertige. Ordre qu'elle appliquera à la lettre lorsqu'elle osera emprunter la simple planche servant à relier les deux toits d'immeubles, une planche étrangement échelonnée d'ailleurs. Mais regarder en bas ne signifie pas chuter moralement pour Borzage. S'il conserve les symboles de l'iconographie chrétienne, il n'en conserve cependant pas l'esprit. L'enjeu de son image est tout autre. Les corps qui regardent en bas chutent hors de la pellicule, s'extrayant illusoirement d'un visible qui ne cesse, lui, de s'élever : tout comme Tim dans *Lucky star*, blessé aux jambes durant la guerre et qui tente de remarquer. Il chute dans l'obscurité, hors du champ éclairé, hors de la visibilité claire de l'image. Le regard au sol, Tim semble abandonner. Un corps qui chute est un corps qui renonce au déroulement de la pellicule en tant que construction du visible, un visible auquel le corps dénie alors tout devenir, proclamant son achèvement. La caméra bascule en plongée sur ce corps au sol : comme si l'image avait poursuivi son élévation sans lui, comme si elle l'observait, déjà un échelon plus haut. Comme si cet achèvement du visible, volontaire ou résigné n'était qu'illusoire.

Car la chute signifie d'abord l'illusion d'une totale maîtrise du visible. Tel Gino dans *Street Angel* posant un regard fixe et hargneux sur Angela, son ancienne promise. Il apprend qu'elle a été arrêtée pour prostitution. Gino est désillusionné : il a découvert derrière les apparences d'une « fausse » et merveilleuse image d'Angela sa « véritable » image, « l'âme de démon derrière le visage d'ange » ainsi qu'il le dit lui-même. Sans ciller, il avance ses mains vers elle pour l'étrangler. Il a les yeux figés, les gestes raides, il est littéralement fixé sur la nature d'Angela, elle n'est plus à ses yeux qu'un photogramme inerte et définitif. L'absence de paupières, les gestes crispés pourraient aisément nous faire penser à certains corps de l'expressionnisme allemand. Borzage fut sans doute influencé par ce mouvement de par sa rencontre avec Murnau. Murnau faisait lui aussi partie à l'époque de l'écurie de la Fox, il était présent lors du tournage de *L'Heure suprême* et, inversement, Borzage ne perdait pas une occasion d'être sur le tournage de *Sunrise*, sur les recommandations de la Fox qui désirait que tous ses réalisateurs découvrent les secrets du prodige allemand. Dans *Street Angel* plus particulièrement, que Hervé Dumont, grand spécialiste de Borzage, qualifie de « film hollywoodien le plus allemand »², on retrouve l'influence stylistique de l'expressionnisme, celle des ombres

mais je vous avertis que celui qui regarde en arrière doit sortir ». Cf. Ch. HECK, *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel, op.cit.*, p. 245.

¹ *Ibid.*, p. 246.

² H. DUMONT, *Franck Borzage-Sarastro à Hollywood, op.cit.*, p. 130.

qui animent et dessinent les surfaces et volumes. Certaines attitudes, certains plans en sont presque des répliques, tel celui de la rencontre fortuite entre les deux héros perdus dans la brume du port de Naples. L'attitude de Gino y est, me semble-t-il, une référence claire au vampire *Nosferatu*¹.

Mais l'influence n'est pas uniquement stylistique : au travers de leurs gestes crispés, de leurs yeux exorbités, les corps de Nosferatu et de Gino partagent un même désir, sont pris d'une même folie : d'un désir fou que leur image fixe demeure immuable, que le photogramme qui les constitue soit définitif. Leurs yeux ne cillent pas, marquant le refus d'une quelconque négativité, le refus du moindre intervalle, de la moindre remise en cause ou remise en mouvement du visible, le refus d'une nouvelle image à construire. Pour ces corps, le visible est constitué, une fois pour toutes, une image fixe collée sur la rétine.

Mais une différence notable existe cependant entre l'image borzagienne et l'expressionnisme allemand. Si Nosferatu meurt finalement dans le creux de cette fixité qu'il s'est constitué, les corps borzagiens connaissent tous au contraire cette fameuse « poussée vers le haut ». Gino, réalisant soudain qu'il se trouve dans une église, lève les yeux et reconnaît le portrait d'Angela qu'il avait peint. Le portrait s'est lentement métamorphosé au cours du film : vendu à un antiquaire pour une bouchée de pain, ce dernier a fait appel à un faussaire pour le refaçonner en un tableau de maître renaissant représentant une Vierge auréolée. Ce tableau soi-disant perdu a été ensuite revendu à prix d'or à l'Eglise napolitaine. La fixité du regard de Gino doit désormais faire face à une image qui n'a cessé de changer, qui n'a cessé de s'élever, une image autonome qui a été repeinte, retravaillée mais qui pourtant, loin de tout critère de vérité ou de fausseté, est toujours une image d'Angela, une nouvelle image qui désormais le regarde d'en haut. La caméra effectue en effet un raccord subjectif, offrant le point de vue du portrait en plongée sur la chute de Gino, chute qui est révélée par ce décalage même. Le corps est face à l'échelle du visible, il doit admettre des intervalles, admettre le mouvement de l'image, lui qui pensait son cadre et celui de sa peinture, immuables. Il est obligé d'admettre que ce qui cadre est précisément un échelon, c'est-à-dire une prise sur le photogramme suivant, l'annonce d'un dépassement.

Les films de Borzage qui réalisent tous au travers de leur achèvement cette « poussée vers le haut » parviendraient-ils finalement, telle l'échelle céleste, à monter jusqu'au ciel ? Comme le fait très justement remarquer Christian Heck, l'échelle possède une constante mesure qui demeure toujours insuffisante ; elle s'avère, selon les théologiens du Moyen-âge, incapable d'atteindre l'infini et l'éternité du ciel. Le ciel ne peut s'apparenter ni à la continuation de l'espace, ni à la prolongation du

¹ Une référence à la tentative de meurtre de *Sunrise* peut également être perçue.

temps.

La difficulté réside dans la différence de nature entre le moyen et la fin. Une échelle possède un échelon final. Or il ne peut y avoir d'échelon final dans la montée vers l'absolu. Une échelle se compose d'échelons, de divisions en degrés matériels et mesurables. Or le but est un espace non-mesurable. Comment relier deux mondes qui ne sont pas du même ordre ?¹

Les corps n'atteignent avec l'échelle « que » le septième ciel. Si les échelles célestes possèdent pour la plupart dans l'iconographie chrétienne sept échelons, les textes rappellent sans cesse la nécessité d'un huitième, un échelon paradoxal, l'octave, un échelon de l'accomplissement qui rompt avec tous les autres, un impossible échelon de la vie éternelle.² Ce huitième et inaccessible degré vient marquer le changement de nature, la rupture nécessaire pour atteindre à un autre ordre de réalité. L'image s'élève de par son cadre, mais parce qu'elle est cadrée, elle ne peut précisément pas prétendre à l'infini. L'ascension est donc vaine et l'accès impossible mais il faut continuer à monter. Comme l'affirmait de manière sibylline Maître Eckhart, il n'est pas « d'accès dans la lumière de Dieu », pourtant « c'est une arrivée »³. L'échelle céleste est un intervalle entre ciel et terre mais un intervalle qui ne se dépasse jamais dans rien. Mais alors où mène cette échelle? Christian Heck nous offre malgré lui un indice:

Dans l'iconographie religieuse, l'échelle céleste s'appuie bien sur le sol, mais sa partie supérieure, au contraire de ce qui se passe dans le monde que nous connaissons est dressée dans les airs, sans autre appui que le ciel. L'image porte ainsi en elle-même l'affirmation que le ciel n'est pas le vide, mais qu'il possède une réalité tangible. [...] Si l'échelle tient sans tomber, simplement dressée dans les airs entre terre et ciel, c'est que l'espace qu'elle atteint à son extrémité supérieure est aussi substantiel que le sol sur lequel elle repose.⁴

Et Christian Heck de conclure que le ciel possède aux yeux des iconographes médiévaux une « réalité invisible »⁵. Sans contredire le travail remarquable et fondamental que Heck a effectué, je voudrais simplement poser une nuance, qui n'avait sans doute pas d'intérêt dans le cadre de sa propre recherche, mais qui nous intéressera particulièrement dans le cas de

¹ Ch. HECK., *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, op. cit., p. 241.

² Ch. HECK., *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, op. cit., p. 244.

³ Cité par Christian Heck (*Ibid.*, p. 241.)

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*

l'image borzagienne. Visuellement, les échelles célestes de l'iconographie chrétienne ne s'élèvent pas à proprement parler dans un invisible, elles reposent et s'appuient presque toujours sur le bord des nuages, nuages inondés de lumière, nuages parfois auratiques, revêtant alors le caractère de nimbe autour de la personne du Christ accueillant les biens-heureux grimpeurs. Et c'est précisément sur le bord des nuages que semble s'achever, ou plutôt s'interrompre les films de Borzage.

L'échelle borzagienne mène en effet au septième ciel, dans cette mansarde où le couple, à nouveau réuni, s'enlace. Un rayon de lumière vient soudain baigner cette étreinte. Un rayon de lumière qui n'a pas ici un rôle de révélation ; cette lumière ne révèle rien, au contraire elle floute l'image. Elle s'introduit tel un nuage de poussière pour estomper les contours, pour effacer toute profondeur. Cette lumière poussiéreuse floute pour annoncer le seuil d'une éternité. Cette élévation perpétuelle de la pellicule semble donc atteindre ultimement ces nuages qui bordent le ciel, ce flou auratique et paradoxal qui enveloppe et clôture l'inclôturable divin. La pellicule se termine à la frontière de l'infini. L'image joue de ce paradoxe du seuil tout en demeurant dans le cadre ; l'échelon chez Borzage côtoie toujours le nuage. Ses films s'affichent comme autant de réflexions de l'image sur cette double limite. L'image est cadrée et « nuée », elle est bordée et au bord de l'infini : que ce soit dans le plan final de *Lucky Star*, où la neige endosse ce rôle de flouteur, dans *Street Angel* où la brume finit par envelopper le couple, ou encore dans *Three Comrades* où l'espace et le temps s'estompent au point que les morts se joignent en surimpression à leurs amis dans un décor désertique et abstrait.

Borzage respecte à la lettre les conventions du mélodrame. Au point que l'effet de placage, l'intervention d'un *deus ex machina* si souvent décriée dans les mélodrames classiques est exacerbée dans ses films. Il n'y avait effectivement aucune issue au récit de *L'heure suprême*, et cependant nous assistons à un *happy ending*. Une fin si heureuse qu'elle semble même hors de propos, lorsque Chico littéralement ressuscité profère déjà qu'il ne peut rester aveugle et même qu'il ne mourra jamais ! Une fin si heureuse que le hasard, même aidé de la coïncidence, n'aurait pu suffire. Borzage exacerbe la convention mélodramatique au point que cette fin ne possède plus rien de conventionnel. Le héros ressuscité fut déjà le fait d'un mélodrame mal monté¹, mais ne fut que rarement valorisé comme tel par le récit. Cette fin n'est pas conventionnelle, elle se fiche du vraisemblable, elle est tout bonnement miraculeuse. Elle ne ferme le récit que par la force d'une

¹ Jean-Loup Bourget évoque, dans son ouvrage consacré au mélodrame hollywoodien, un film, dont il ne donne pas le titre, qui était si mal monté que l'on voyait le héros mourir puis dans un autre plan revenir vers sa fiancée. (J.-L. BOURGET, *Le mélodrame hollywoodien*, op. cit., p. 156.)

plus grande ouverture, celle qui ouvre à l'éternité et qui baigne l'image finale. L'intervention divine, sous cette forme poussiéreuse, est effectivement ce qui vient à la fois clôturer et ouvrir avec une amplitude plus grande encore le récit borzagien. Ce flou lumineux est ce qui ultimement provoque la clôture, mais il est aussi précisément ce qui provoque la nécessaire relance d'une image qui ne peut plus désormais être la dernière. Elle est floue, le visible y est toujours en travail. L'échelle possède une fin et ne peut pourtant en posséder.

2. LE DIAPHANE OU LA LOGIQUE DE L'ICÔNE

Mais l'intervention du flou n'est pas uniquement ponctuelle. En réalité, il fait même intrinsèquement partie de l'image borzagienne au travers de son usage du *soft focus*¹. À partir de 1927, année de production de *L'heure suprême*, et jusqu'à la fin de sa carrière, Borzage utilisa en effet pour sa caméra un objectif *soft focus*. Cet objectif simple, formé d'une seule lentille optique, était très en vogue vers la fin des années vingt. Borzage n'est donc en rien précurseur de l'utilisation de ce qui jusque-là n'était considéré que comme un défaut optique qu'il fallait à tout prix éliminer. Mais, fait plus marquant, Borzage employa cet objectif quasiment sans discontinuer jusqu'au début des années cinquante, alors même que son usage était devenu tout à fait suranné. Techniquement, la lentille qui compose l'objectif du *soft focus* provoque au sein de l'image une « aberration de sphéricité » : les rayons frappant la lentille sous des angles différents ne se formeront pas à l'image en un même endroit. L'image se forme de manière étalée, on voit apparaître un noyau central net avec, tant en avant qu'en arrière de celui-ci, des cercles plus confus formant une sorte de halo. Ce point central semble y être comme enveloppé.² La profondeur de champ est estompée, floutée sans que l'avant-plan ne devienne net, l'ensemble de l'image semble baigné dans ce flou sphérique. Une sorte d'aura se produit au sein de l'image, une forme de nimbe qui enveloppe celle-ci, au sens étymologique de ce terme, *nimbus* désignant le nuage. Le flou n'est donc pas un ajout final et ponctuel de l'image borzagienne, il en fait au contraire intrinsèquement partie, le visible ne se donnant même qu'au travers, que dans celui-ci. Le cadre de l'image ne cesse de frayer avec la clôture du divin, la tension entre deux formes de limites, le nuage et l'échelon, y est donc constitutivement présente. Comment alors comprendre ce flou s'il n'est plus uniquement l'intervention finale et ponctuelle de

¹ Le terme technique pour désigner en français ce type d'objectif est celui de « flou artistique ». J'éviterai cependant de l'employer, le trouvant trop encombrant, trop encombré.

² P. BERTHOMIEU, *Hollywood classique. Le temps des géants*, op. cit., p. 49-50.

l'infini, s'il fait partie intégrante de la pellicule, de l'échelle elle-même? Comment finalement une image cadrée, un photogramme par définition limité pourrait-il contenir ontologiquement ce nimbe?

Hervé Dumont remarque qu'à partir de 1927, donc de la période qui nous occupe, « l'espace borzagien se rétrécit, devient diaphane, [...] investi d'une présence surnaturelle ». Si l'emploi du terme diaphane est sans doute anodin dans la pensée d'Hervé Dumont, ce terme s'avèrera cependant révélateur de la double logique de l'image borzagienne. Communément défini, le diaphane s'apparente à ce qui « tout en n'étant percé d'aucun pertuis visible, donne passage à la lumière »¹. Si Hervé Dumont évoque ce terme c'est donc avant tout en rapport à la lumière, l'espace de l'image devenant pour lui une sorte de voile translucide. La lumière est effectivement un des grands enjeux de Borzage, une des principales raisons de son attachement aux tournages en studio : il peut y maîtriser parfaitement la lumière. Il n'y a pratiquement jamais de source lumineuse apparaissant à l'image, jamais de soleil, même artificiel. Sous l'effet du *soft focus*, la lumière s'étale, se diffuse offrant à l'image une tonalité uniforme, une sorte de « luminescence généralisée »². L'espace est cette membrane voilante, ce diaphane. Le diaphane est ce milieu qu'il faut traverser pour atteindre aux objets visibles, tout comme le note Anca Vasiliu, philosophe et historienne de l'art spécialiste de l'antiquité et du Moyen-âge dans un ouvrage précisément consacré au diaphane :

Cet espace-milieu où se manifeste l'être-visible instaure un décalage, un dénivellement du trajet, une rupture, une faille dans l'homogénéité apparente de l'air, ou *dans la logique géométrale de la perspective optique*. Les antiques, ainsi que les médiévaux versaient cette non-homogénéité de l'espace traversé par le regard au compte de ce qu'ils appelaient, à la suite d'Aristote, le diaphane.³

Dans la pensée d'Aristote, philosophe qui constitua véritablement le diaphane comme « fiction philosophique » selon les termes de Vasiliu, comme dans celle des médiévaux, le diaphane est donc ce qui définit le milieu, l'intermédiaire, l'intervalle entre le regardant et le regardé : le diaphane n'est pas l'eau, ni même l'air, et cela même si ces éléments possèdent une certaine diaphanéité. Le diaphane n'est aucune matière, il est un incorporel, un invisible rendant visible tout corporel, le mettant littéralement en image par la mise en acte de la lumière en son sein. Le

¹ Définition du Littré.

² H. DUMONT, *Franck Borzage-Sarastro à Hollywood*, op. cit., p. 32.

³ A. VASILIU, *Du diaphane, Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, Vrin, Études de philosophie médiévale, 1997, p. 32 (je souligne).

diaphane est ce mystérieux moyen-terme, l'échappatoire théorique au vide que refusait obstinément Aristote. Le diaphane est un intervalle ne se connaissant pas de contraire et dont la nature paradoxale, voire aporétique selon Vasiliu, ne se donne qu'au travers du changement.

Mais si dans l'espace du visible « naturel », le diaphane en acte s'apparente à la transparence, il semble cependant qu'au sein de l'image, comme le remarque Vasiliu, la traversée du diaphane « ne s'accomplisse jamais jusqu'au bout »¹, l'intervalle ne se dépasse pas, l'image demeure toujours en partie enveloppée dans celui-ci. Le flou de l'image serait donc ce diaphane, ce milieu dont le passage ne s'accomplit jamais parfaitement, l'aboutissement ne s'effectuant que dans les nuages. Le visible de l'image ne se donne pas derrière un voile, il y est enveloppé. Ce qui n'était d'abord perçu que comme la paradoxale limite de l'infini, comme le nuage que l'on traverse et que l'on ne finit jamais de traverser devient le milieu même de la « mise en image » du visible. Le flou serait alors ce qui préside à l'image, il serait son milieu trans-paraisant ne parvenant jamais à son terme, à sa parfaite mise en acte, le visible demeurant en lui toujours en partie en puissance. Le flou met l'image en mouvement, provoque sa construction en échelle. Il n'est plus uniquement le « point d'arrivée » paradoxal de l'image mais également sa traversée, son passage, son intervalle interne et infini. Le flou pourrait être compris comme ce milieu, comme ce premier intervalle fondateur ouvrant et contenant l'infini sans limites du visible, justifiant la progression de l'image cinématographique sous la forme d'une échelle-pellicule et de ses échelons, à savoir une seconde et autre forme d'intervalle, un intervalle temporel, mesurable et concret celui-là. La première forme de limite, clôture paradoxale du voile translucide, provoquerait ainsi la seconde forme de limite : celle du cadre cinématographique et de son inlassable autodépassement. L'intervalle infini est ainsi créateur d'un intervalle fini et temporel, le nuage est à l'origine du cadre.

Or, c'est précisément l'articulation entre ces deux formes de limites qu'a revêtu le diaphane au cours du Moyen-âge, lorsqu'il désignait la première « étape » de l'incarnation du Christ au travers de l'information du corps de la Vierge par la lumière du Verbe, lors de l'Annonciation. Le ventre parfaitement clos de la Vierge laisse malgré tout passer la lumière divine, telle une membrane translucide, lumière qu'elle accueille dans son ventre matriciel. Le ventre diaphane de la Vierge contient l'infini du Verbe, devenant à son tour ce « nuage », cette limite paradoxale de l'illimité. Par ce ventre diaphane viendra au monde une image parfaitement finie du divin, le Christ, fils de l'homme et fils de Dieu, *imago dei* et pourtant corps mortel. La Vierge, nouvel intermédiaire entre Dieu et les hommes, « support de

¹ *Ibid.*, p. 31.

l'incarnation »¹ du Christ, est alors appelée échelle céleste.² Elle est celle qui a su rétablir l'intervalle entre le ciel et la terre, entre le fini et l'infini, l'échelle qui était perdue depuis qu'Adam avait failli. C'est donc par son ventre matriciel et diaphane qu'elle est parvenue à refonder l'intervalle. Recréatrice de l'échelle, la Vierge devient la matrice du visible, matrice de toute image.

Ce ventre matriciel, si je suis ici Marie-José Mondzain dans son ouvrage *Image, Icône, économie*³, servira précisément de justification à l'existence de l'icône byzantine, du moins dans la doctrine iconophile. Devant justifier la possibilité d'une image artificielle et finie du divin, les iconophiles vont en effet profondément bouleverser l'essence même du trait et du cadre, produisant une doctrine de « l'infinité du trait »⁴. Ils vont finalement expliquer comment le trait, comment le cadre peuvent frayer avec l'infini, comment un cadre peut devenir nuage. Le trait posé, le cadre de l'icône ne seront plus ce qui enferme la figure et la délimite, ce qui la sépare mais tout au contraire, le trait s'apparentera au ventre matriciel de la Vierge, à un seuil toujours déjà débordé par la lumière divine.⁵

Cette articulation des limites est d'ailleurs explicitement mise en scène par Borzage dans *Farewell to arms*, l'un de ses plus grand succès. Ce film de 1932, adapté très librement d'un roman d'Hemingway, met en scène durant la première guerre mondiale l'histoire d'amour qui unit Frederick, (Gary Cooper) ambulancier américain et Catherine (Helen Hayes), une infirmière anglaise, tous deux volontaires en Italie. Frederick est blessé en mission et envoyé à l'hôpital de Milan où il retrouve Catherine. Lorsqu'un prêtre et ami de Frederick vient lui rendre visite, il se rend compte de l'amour qui unit Frederick et Catherine. Le prêtre décide alors de les marier sur le champ. Il s'éloigne d'eux et commence à réciter les sacrements d'une voix basse et inaudible. Par l'angle de la caméra, il prend place devant une fresque renaissante, celle d'une Annonciation dont il occupe précisément la place de l'ange Gabriel. Un plan du couple à la fin de la litanie fait apparaître un rayon de lumière posé sur eux. Le cadre, tel le ventre de la Vierge, vient d'être littéralement informé par ce rai de poussière. Le ventre de la Vierge devient le modèle même de la pellicule, le diaphane se fait échelle.

Au travers de l'icône byzantine, le trait devient un intervalle à perpétuellement traverser, marquant sans cesse le retrait du Christ. L'icône

¹ Ch. HECK, *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, op. cit., p. 185.

² *Ibid.*, p. 184.

³ M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1996.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ *Ibid.*, p. 121-122.

est vers le Christ qui ne cesse de s'en retirer. L'image artificielle ne peut contenir l'infini, elle est toujours déjà débordée, elle incarne cet écart, ce retrait.¹ Le regard du dévot doit désormais faire le deuil de sa circonscription. Le regard du spectateur doit à son tour admettre devant le cinéma de Borzage qu'il ne maîtrise pas tout, que l'image ne cesse de lui échapper de l'intérieur. Des hors-champs internes à l'image viennent sans cesse hanter la vision. Borzage demande à ses acteurs de jouer de dos, Spencer Tracy dans *Man's Castle* de 1933 plonge sa tête dans un oreiller ou met la main devant sa bouche avant de parler. Sa compagne de fortune lui susurre à l'oreille un secret dont on ne saura mot. Helen Hayes, dans *Farewell to arms* cache son visage derrière le cadre d'une photo avant de s'adresser à elle, Gary Cooper tourne le dos à la caméra lors de la scène finale du même film avant de prononcer à deux reprises, un mot qui fut tantôt saisi comme étant « *peace* », tantôt comme étant « *please* » provoquant des envolées lyriques très divergentes de la part des critiques. Le dernier mot du film est inaudible. Plusieurs scènes entières de *Lucky Star*, de *Street Angel* ou de *Seventh Heaven* ne sont pas « cartonnées », les personnages parlent, argumentent, parfois s'égosillent sans qu'on ne sache jamais rien de leurs propos. Le langage participe ainsi à son tour de cet infini que le cadre ne peut contenir mais vers lequel pourtant il ne cesse de se diriger.

L'apparent effacement de la troisième dimension dans les images borzagiennes, qui par leur « luminescence généralisée »² font précisément penser au fond d'or des icônes byzantines, pourrait donc s'apparenter à une profondeur nouvelle, une profondeur infinie qui travaille l'image, fond originaire et ventre matriciel de celle-ci. Certains critiques, tel John Belton, perçoivent dans l'effacement de la profondeur de champ la remise en cause par l'image de l'espace physique. Selon ce dernier, l'espace ne formerait plus qu'un arrière-plan qui n'aurait plus rien de physique ou de réel mais qui symboliserait « un chaos spirituel »³. Mais l'espace n'est pas compris chez Borzage par une quelconque scission entre un arrière-plan et un avant-plan, comme il peut l'être chez Griffith par exemple. On ne peut considérer non plus, comme Belton semble le faire, que les héros soient nets, découpés au scalpel au milieu des nuages, que les personnages finalement soient extirpés de ce flou, comme ils le seraient d'un quelconque « chaos spirituel ». Au contraire, ils sont enveloppés par ce flou, baignant dans ce

¹ *Ibid.*, p. 108-109.

² H. DUMONT, *Franck Borzage – Sarastro à Hollywood*, op. cit., p. 32.

³ “The backgrounds do not impose real or physical danger on the central characters, the chaos of the backgrounds is not a physical but a spiritual one.” (J. BELTON, *The Hollywood Professionals. Hawks, Borzage, Ford*, Londres, The Tantivy Press, 1974, p. 86.)

liquide amniotique, au point parfois qu'on ne puisse discerner leurs traits. Cette forme de lecture de l'image borzagienne est en réalité la plus répandue : celle selon laquelle l'espace des récits borzagiens, en ce compris le contexte sociopolitique de ces derniers, n'est qu'un fond imprécis et flou, représentant le mal mondain généralisé duquel les héros doivent s'échapper, aspirant tous à une certaine forme d'éternité. Ils ne font pas véritablement partie de ce monde du flou, ils s'en extirpent toujours déjà. Mais le fond borzagien n'est pas un chaos spirituel, ni un contexte historique édulcoré, il n'est pas ce qui se « dé-visible » ou doit « s'invisibiliser » aux yeux du couple amoureux, mais tout au contraire ce qui n'est pas encore visible, ce qui doit encore advenir. L'élévation de l'image n'est pas une abstraction de celle-ci, mais une tentative contraire de contenir l'infini du visible. Le flou est toujours en train de faire image, tel le ventre diaphane de la Vierge durant la gestation naturelle¹ du fils de Dieu.

Ainsi, la fin de *Lucky star* peut s'apparenter à cette création perpétuelle du visible par le fond. Mary, emmenée à la gare contre son gré pour se marier à un homme qu'elle n'aime pas, voit soudain apparaître sur la crête d'une colline enneigée une silhouette. Une silhouette d'abord floue, mais qui petit à petit se précise. Tim miraculeusement debout s'avance vers elle, tel un mirage. Le corps de Tim est littéralement apparu, il est né, miraculé, du fond de l'image, la silhouette correspondant ici précisément à cet état de gestation de la figure, le corps est formé mais encore saisi derrière un voile diaphane, encore pris en partie dans le ventre de l'image. La silhouette est un corps en processus de morphogénèse.

Les figures déboulant soudainement du fond de l'image ne sont pas choses rares chez Borzage. Dans *l'Heure suprême*, un surgissement n'ayant rien de miraculeux celui-là mais qui demeure une coïncidence narrative étrangement commode, est celui du nettoyeur de rue dans la mansarde de Chico et Diane. Le nettoyeur déboule dans l'image par le fond, il arrive par la fenêtre, surgit du ciel. En réalité, dit-il à Chico, il a toujours été son voisin mais il n'accepte de le saluer que depuis qu'ils sont collègues. Le ventre de l'image produit ainsi des figures pour perpétuer la progression de sa pellicule, la narration n'a plus rien de vraisemblable, l'image ne cesse à sa guise de la générer.

3. LE LANGAGE DES CORPS AMOUREUX

Le langage dans les films de Borzage possède un rôle moteur au sein de cette morphogénèse de l'image. Il participe à cette gestation de l'image, la provoque même en réalité dans bien des cas. Ce qui est dit a

¹ Grégoire de Naziance insiste sur ce point, la gestation du Christ a dû être totalement naturelle. (Cf. J.-M. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, op. cit., p. 131.)

souvent chez Borzage valeur d'oracle. Ainsi Chico se surprend lui-même à mentir à la police pour Diane, affirmant qu'elle est sa femme. Or c'est précisément ce qu'elle deviendra. Ce n'est pas une coïncidence, les paroles font littéralement advenir l'image, relançant ou provoquant le mouvement de la pellicule. Ainsi dans *Farewells to arms*, Catherine raconte à Frederick qu'elle vient de rencontrer, qu'elle était fiancée. Elle s'était engagée en tant qu'infirmière avec le fantasme secret de soigner son fiancé, engagé au front, d'une blessure héroïque mais superficielle, une blessure aux jambes, ou d'un simple bandage autour de la tête. Son fiancé est mort. Catherine et Frederick passent la nuit ensemble. Par Hervé Dumont nous apprenons que la scène de leurs ébats fut censurée. On y voit les corps étendus dans un cimetière. Frederick lui demande pourquoi elle ne lui avait rien dit – entre les lignes qu'elle était vierge – et elle de lui répondre avec désinvolture que peu lui importe, c'est la guerre, personne ne sait de quoi sera fait demain. Elle lui demande finalement de lui répéter son nom qu'elle a oublié. Le lendemain Frederick est envoyé en mission, tandis qu'elle est mutée à l'hôpital de Milan. Frederick est blessé, précisément aux jambes, et est envoyé à ce même hôpital. Leurs retrouvailles marquent un décalage, ils ne semblent pas reprendre leur histoire là où ils l'avaient laissée. Le temps de guerre ne peut tout expliquer. Elle l'appelle *Darling* et l'embrasse avec effusion, comme un couple de longue date finalement. Le fantasme décrit oralement par Catherine s'est réalisé, Frederick est désormais ce fiancé à la blessure héroïque mais superficielle qu'elle va soigner dans le cadre idyllique d'une cathédrale (ou d'un monastère) transformée en hôpital, fantasme d'une anglaise sur l'Italie. Le langage provoque ainsi des décalages narratifs, permettant à l'image de poursuivre sa progression.

Le langage participe ainsi de l'élévation de la pellicule, et ce jusque dans la reconnaissance de sa propre incapacité à énoncer la profondeur infinie de l'image, à se faire à son tour nuage diaphane. Le langage se laisse déborder, se disloque face à l'amour. Ainsi, Tim dans *Lucky Star*, affuble Mary d'un surnom, une onomatopée en vérité pour celle qu'il pressent déjà aimer. Il l'appelle « Baa-Baa » parce qu'elle lui rappelle un mouton. De même, dans *l'Heure suprême*, Chico est incapable d'articuler un « je t'aime » à Diane. Devant l'air attristé de sa compagne, il tente tout de même de lui dire son amour et énonce trois mots : « Chico... Diane... Paradis ». Cette phrase, par delà le « je t'aime » qu'il finira par lui avouer, sera la phrase-symbole de leur amour, l'anti-phrase qu'ils ne cesseront de se répéter jour après jour, autant à eux-mêmes qu'à l'autre absent, durant les années de guerre. Le langage, même réduit à la désignation, est ce qui reste aux amants durant la guerre.

La guerre, chez Borzage, est un phénomène sous-tendu par deux extrêmes, l'obscurité totale et l'*éclairante* vision, l'un et l'autre s'échangeant au rythme effréné et imprévisible des déflagrations. Dans la

guerre, l'image est entièrement rendue dans toute sa profondeur. C'est un cas extrêmement rare chez Borzage et qui s'explique en partie par le fait qu'il ne tournait jamais lui-même les scènes de guerre. Traumatisé par la première guerre mondiale, il a toujours refusé de les réaliser. Cependant il donnait des indications précises aux réalisateurs qui s'en occupaient, tel Ford dans *L'heure suprême*. Ce dernier n'a pas utilisé, cela se voit à l'œil nu, de *soft focus* pour ces scènes. Cela donne un rendu très cru, brut fort différent de l'image borzagiennne. Un contraste sans doute désiré par Borzage lui-même, la guerre n'est aux prises d'aucune échelle, n'est le fait d'aucune élévation. La guerre ne se donne pas par degrés, elle est un balancier sanglant. L'extrême netteté de la mise en lumière ne sert qu'à mieux viser, qu'à mieux détruire, la claire vision n'a pour but que l'anéantissement de ce qui est vu. Mais la guerre est avant tout destructrice dans la mesure où elle sépare les amants, elle est ce qui in-visibilise le corps de l'autre. Le langage palie alors l'absence du corps de l'amant, l'invoque par son nom, le convoque même dans le cas de *l'Heure suprême*. Les fondus enchaînés sur les corps de Diane et de Chico laissent à penser qu'ils vivent, au travers de ces mots, une véritable communion.

Mais au-delà de la dislocation du langage ou de sa réduction à la simple nomination, c'est sans doute l'absence même du langage qui se ressent lors des scènes amoureuses. Le cinéma extrêmement bavard de Borzage se tait soudain, ne trouve plus ses mots face à l'image débordante de l'amour. Le langage, véritable moteur du couple doit ultimement laisser place aux seuls corps. « Je fais en sorte que mes films aient le moins de dialogues possible. Dans les scènes d'amour, il est presque toujours superflu. Combien plus expressifs sont un regard, une caresse, un geste ! »¹

C'est aux corps qu'il revient de faire le visible, de se faire visibles, et ce de manière très littérale. Les personnages borzagiens, le plus souvent les héroïnes, subissent toutes une transformation, une sortie de chrysalide, un passage de chenille à papillon. Qu'on songe à Diane enfilant l'éclatante robe de mariée que Chico lui a offerte ou Angela se redécouvrant devant un portrait magnifié dans *Street Angel*. Mais l'exemple le plus marquant est sans doute celui de *Lucky Star* où Tim va simplement apprendre à Mary à se laver. Il va lui faire subir ce qui semble être le premier shampoing de son existence, découvrant ainsi que Mary est blonde. La littéralité de ces métamorphoses réalise le corps de l'autre comme étant le révélateur du sien propre, presque au sens technique du terme, le bain révélateur étant, dans le processus de création d'une image cinématographique, ce qui produit, par réaction chimique, les contrastes visibles de la pellicule, crée son négatif et permet ainsi son développement. Mais tout comme l'amant, le bain

¹ Franck Borzage cité par H. DUMONT, *Franck Borzage – Sarastro à Hollywood*, op. cit., p. 31.

révélateur ne peut tout révéler, il demeure toujours des opacités, qui constituent l'image elle-même. L'amour n'est rien d'autre que ce visible en perpétuelle construction que l'image tente inlassablement de sonder, de saisir, l'amour fou est cet infini en travail. Le visible de l'amour ne se donne que petit à petit, échelon par échelon. Les films de Borzage sont ainsi parsemés de ces petites étapes dans la naissance du couple amoureux. Pas tant dans une cour amoureuse qu'ils ne se font que très rarement, si on excepte *The River*, mais dans la visibilité la plus primaire, celle du corps de l'autre qu'on doit apprendre à regarder, dont on saisit subrepticement, en coupable ravi, le dévoilement d'une cheville ou d'un dos. L'érotisme chaste qui sous-tend les films de Borzage est avant tout un érotisme de la mesure et du barreau, il monte, lentement mais invariablement. L'homme et la femme s'échangent tour à tour ce rôle de voyeur, primordial dans l'élévation de leur amour. L'amour est cet éternel intervalle entre les corps, cette infinie traversée. L'image n'est jamais achevée, l'amour est finalement cette perpétuelle mise au point, les yeux devant toujours se défaire des clichés et autres images figées pour parvenir à voir le corps de l'amant comme ce corps qu'on ne peut jamais entièrement s'approprier, entièrement voir.

Ainsi dans *Farewell to arms*, nous assistons, lors de l'arrivée de Frederick blessé sur une civière à l'hôpital de Milan, à l'une des rares séquences en caméra subjective de Borzage, nous entrons véritablement par là dans le regard d'un des amants. La séquence débute par une enfilade de voûtes, de plafonds travaillés, puis un gigantesque dôme. Nous sommes dans une église. Une femme s'approche, puis un homme. Tout mouvement des corps va impliquer une mise au point du réel, un travail de l'image. Les personnes s'identifient, le regard de Gary Cooper ne cesse de rendre net l'objet de sa vision, passant du visage au dôme. Le regard ne cesse d'arpenter l'intervalle entre le bord du ciel et la terre. Ce phénomène se répète dans la chambre où il est installé. Une première infirmière entre, s'approche pour prendre sa température. Puis soudain surgit Catherine. Elle n'est d'abord qu'un visage au loin, mais s'approche à une telle vitesse que le regard-caméra n'a tout simplement plus le temps de faire cette mise au point. Elle s'approche et l'embrasse. On ne perçoit plus que son œil. L'image n'est pratiquement plus visible, n'est pratiquement plus que floue. Étreignant Frederick, Catherine a pratiquement anéanti l'intervalle qui les séparait l'un de l'autre, le milieu qui les mettait en image l'un pour l'autre.

Le visage de l'amant est donc une limite de l'image. Mais par l'étreinte même, le visage se fait nuage. Il devient cette profondeur infinie et insondable, cette matrice du visible. La limite est un milieu. Le gros plan sur le visage, prototype du mélodrame classique, revêt chez Borzage un caractère singulier : il n'est plus le visage-surface *sur* lequel on lit les émotions, gros plan long et rassurant, il est le trop proche surgissant de l'œil

de Catherine rendant ses traits flous. Rendant le cadre à la nuée, le visage prend valeur d'icône, il est une nouvelle expérience de seuil, un nouvel intervalle à traverser qu'institue le cinéma borzagien.¹ Borzage ne cesse ainsi de détourner les figures mélodramatiques dont il use, laissant toujours percevoir dans le cadre un échelon, derrière la surface une profondeur abyssale et matricielle. La clôture de l'œuvre a bien lieu, mais elle n'est jamais que temporaire, elle annonce, de par sa clôture même, un dépassement incessant. La pellicule a une fin mais elle ne peut en posséder.

¹ Ce visage, comme frontière et milieu, est présent dans de nombreux films de Borzage. On le retrouve dans la fin de *Seventh Heaven*, lorsque Chico, le visage au bord du cadre crie le nom de sa femme. Il est également présent dans *the River* lorsque Charles Farrell revenant à lui voit peu à peu le visage de Marie Duncan lui apparaître ou encore dans *Moonrise* dans une scène parfaitement similaire entre Dane Clark et Gail Russell à la fête foraine.

La Terre ou la Bille bleue
Anders face à l'imagerie technique et sa
Wortbildung

par

Édouard JOLLY
LILLE 3 (UMR STL), ULB (PHI)

*Erde, ist es nicht dies, was du willst : unsichtbar
in uns erstehn ? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein ? – Erde ! unsichtbar !¹*

Rainer Maria Rilke – *Die neunte Elegie*

INTRODUCTION

Dans le film *La Haine*, lorsque les trois protagonistes principaux passent à côté d'une affiche publicitaire montrant une image de la Terre, sous-titrée du slogan « Le monde est à vous », une réaction apparemment anodine se produit chez l'un d'eux. Gardons à l'esprit le geste philosophique du personnage de Saïd, barrant le « v » pour le remplacer par un « n », transformant le slogan en « Le monde est à nous ». À l'origine cependant, cette image, apparaissant dans une autre image de film, est datée du 7 décembre 1972. Les astronautes de la mission Apollo 17, alors à 45 000 kilomètres de la Terre, tirèrent de celle-ci une photographie, laquelle a

¹ « Terre, n'est-ce pas cela que tu veux : apparaître en nous *invisible* ? N'est-ce pas là ton rêve que d'être une fois invisible ? – Terre ! Invisible ! ».

depuis, pour ainsi dire, fait le tour du monde. Alignés entre la Terre et le Soleil, Ronald Evans, Eugene Cernan et Jack Schmitt eurent l'occasion, pour la première fois, d'offrir une vue de la Terre entièrement illuminée, dans une perspective similaire à celle d'un écolier découvrant une reproduction du globe à échelle réduite en salle de classe¹. Ils baptisèrent la reproduction photographique de ce globe : « La bille bleue (The blue marble) ». À bout de bras tendu dans la capsule, la Terre apparaissait comme une bille d'enfant, comme si elle pouvait tenir dans la main. Elle avait soudainement besoin d'un nom propre : cette « Terre captive »² nous dévoilait sa solitude intersidérale sous l'apparence d'un objet saisissable. Le problème du baptême d'une image est esquissé par Günther Anders dans un court texte inédit intitulé *Die Drei Pünkte*³. Günther Anders met en scène un dialogue entre un auteur, vraisemblablement de scénarii, et un producteur de film. Ils cherchent ensemble le titre qui mettrait le dernier film du producteur en valeur. Partant d'un titre assez banal – « Le grand piège » (*die grösse Falle*), l'auteur suggère de choisir plutôt une expression suscitant d'autres « associations d'idées » (*geistliche Assoziationen*) : « Et ne serait pas vengeance » (*und wäre der Rache nicht*). Dans l'allemand, le génitif de *der Rache* renvoie à une indétermination, il appelle à combler une absence en s'intéressant aux images du film. Cet intérêt est motivé par la tournure de l'expression qui « nage » entre des points de tonalité affective (*Stimmungspunkte*), des points de tension (*Spannungspunkte*) et des points d'illusion (*Zauberpunkte*). Ou encore, thématiqué explicitement par Anders en exergue à son dialogue :

La langue n'existe aujourd'hui plus seulement comme langue orale ; non plus seulement comme langue écrite, imprimée et lue. Mais aussi sous la forme de mots-images (*Wortbilder*). J'entends derrière ce terme les gros titres, les textes publicitaires, les slogans ou fragments de langage attirants ou effrayants, la façon dont, dans notre monde d'aujourd'hui, ils nous sautent aux yeux à tout moment. Tous imposent une exigence de lecture (*Lese-Zwang*). Cette nouvelle fonction qui est la leur ne marque pas moins profondément la langue, et ne détermine pas moins son destin de manière décisive, que notre façon de parler quotidienne, à travers laquelle ou bien nous maintenons en vie la langue ou bien nous la

¹ G. ANDERS, *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*, Munich, CH Beck, 1994, p. 89. Cité BvM par la suite.

² E. JÜNGER, *Le traité du sablier*, tr. H. Plard, Paris, Christian Bourgeois, p. 79.

³ G. ANDERS, *Die Drei Pünkte* (o.J.), Typoskript, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (LIT), Wien, Nachlass Günther Anders, ohne Signatur. Inédit et non daté, ce texte dactylographié, étant donnés la nature du papier, des caractères de la machine à écrire et du contenu, semblerait dater de l'exil américain des années 40, ce qui ne reste qu'une hypothèse.

ruinons. Voire de manière plus décisive : car les mots-images deviennent nos modèles (*Vorbilder*) ; et les gros titres deviennent les directives (*Vorschriften*) secrètes de nos langues ¹.

Retenons pour le moment et pour les besoins de notre problématique le caractère d'appel de la tournure du titre mentionné dans le dialogue, caractère que *The blue marble*, en tant que mot-image, possède également, non pas par le moyen d'un génitif se référant à une absence, mais par son caractère métaphorique qui permet d'opérer un transfert sémantique dont le recouvrement est à produire. Que désigne cette métaphore, à quoi renvoie-t-elle exactement et en quoi a-t-elle valeur de modèle, à savoir d'icône ? Mais surtout, et c'est là toute la puissance cognitive de l'image : que nous apprend-elle ? En cela il apparaît nécessaire de décrire ce qui se produit, comment ma conscience agit, lorsque je perçois cette reproduction photographique de la Terre, afin de pouvoir réfléchir aux problèmes de l'énonciation de mots-images et de la potentielle exigence de lecture qu'ils imposent *a posteriori* de l'actualisation de cette possibilité technique occasionnelle que fut la prise de vue à 45 000 kilomètres de la Terre. L'intérêt secondaire, dans et par l'analyse de cette image, est de poser un problème célèbre, à l'origine thématisé par Husserl : celui de l'arche-originaire Terre qui ne se mouvrait pas. Car l'objectif du voyage spatial offrant un regard sur la Terre à partir de la Lune, comme l'exprime Anders, contient « en lui-même un élément anti-copernicien »².

1. LA TERRE IMAGEE ET IMAGINEE DE L'ESPACE, UNE QUESTION DE CONSCIENCE

But I by force suddenly caught him in my arms, and flew westerly through the night, till we were elevated above the earth's shadow. Then I flung myself with him directly into the body of the sun.

¹ G. ANDERS, *Die Drei Punkte* (o.J.), Typoskript, LIT, Wien, Nachlass Günther Anders, ohne Signatur : « Sprache existiert heute nicht nur als gesprochene Sprache ; auch nicht nur als geschriebene, gedruckte und gelesene. Sondern auch in der Form von *Wortbildern*. Darunter verstehe ich Balkenüberschriften, Reklametexte, ködernde oder schreckende oder slogan-hafte Sprachfragmente, wie sie uns in unserer heutigen Welt uns jeden Moment in die Augen springen. Sie alle üben einen *Lese-Zwang* aus. Diese ihre neue Funktion prägt die Sprache nicht weniger tief und bestimmt deren Schicksal nicht weniger entscheidend, als die Art unseres täglichen Sprechens, durch die wir die Sprache entweder am Leben halten oder ruinieren. Ja sogar entscheidender : Denn die Wortbilder werden unsere Vorbilder ; und die Überschriften die geheimen Vorschriften unseres Sprechens. »

² *BvM*, p. 59. « ein anti-kopernikanisches Element in sich ».

William Blake – *The marriage of Heaven and Hell*¹

Confronté à la perception de notre image de la Terre, le problème, d'ailleurs assez récurrent lorsque l'on s'intéresse à l'image, consiste à penser les possibles influences de la représentation produite par la conscience d'image, en jeu dans la perception de cette dernière, sur les représentations produites par l'imagination, d'ordinaire pensée comme terrain vierge de la création aux insondables limites, ou encore sur les souvenirs, souvent considérés à tort par analogie avec un album de photographies. À partir de l'image de la Terre, transformée en *icône* ou mot-image *la Bille bleue*, nous pouvons tenter de préciser en quoi consiste cette conscience d'image, ou bien, dit autrement, tenter de définir ce que nous voyons lorsque nous avons cette reproduction photographique devant nous et peut-être répondre à la question : qu'advient-il de la structure intentionnelle de ma conscience lorsque celle-ci est conscience d'image ? Ou encore, de façon un peu différente, en conséquence de la question précédente : toutes les représentations se valent-elles ? Cette interrogation est justifiée par un constat occasionnel formulé par Anders, qui nous donne une définition synthétique de l'image :

Par "image", j'entends toute représentation du monde ou de parties du monde, qu'elle consiste en photos, affiches, images télévisées ou en films. "*L'image*" est la *catégorie principale*, parce qu'aujourd'hui, les images ne représentent plus des exceptions qui existent également au sein de notre monde, mais *parce que nous sommes* plutôt *encerclés par les images*, parce que nous *sommes* exposés à une pluie permanente d'images².

Le monde mis en image recouvrirait le monde en tant que tel sous un mur d'images (*Bilderwand*). L'absence d'images (*Bildlosigkeit*) serait devenue exceptionnelle et ne marquerait qu'une rupture temporaire dans le continuum du monde en image (*Bildwelt*), lequel formerait l'arrière-plan de toutes nos expériences du monde.

¹ W. BLAKE, *Chants d'Innocence – Le Mariage du Ciel et de l'Enfer – Chants d'Expérience*, tr. B. Pautrat, Paris, Rivages poche, p. 136-137 : « Mais soudain dans mes bras je le pris de force et volai vers l'ouest à travers la nuit, jusqu'à nous élever au-dessus de l'ombre de la Terre. Alors je nous précipitai tout droit dans le corps du Soleil ».

² G. ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen II*, München, C.H. Beck, 1980, p. 250. « Unter "Bild" verstehe ich jede Darstellung von Welt oder Weltstücken, gleich, ob diese aus Photos, Plakaten, Fernsehbildern oder Filmen besteht. "*Bild*" ist *Hauptkategorie deshalb*, weil heute Bilder nicht mehr als *Ausnahmen auch* in unserer Welt vorkommen, *weil wir von Bildern vielmehr umstellt*, weil wir einem Dauerregen von Bildern ausgesetzt *sind* ». Cité *AM II* ensuite.

La thèse est très séduisante. Elle répond à la désuétude progressive de la réalité, recouverte par les clichés et autres icônes au sein desquels nagerait notre langage, dans l'abus permanent consistant à nommer toute image de quelque chose de la même façon que la chose elle-même. Ainsi répondons nous spontanément à la question « qu'est-ce donc que *ceci* ? », à la vue de notre photographie prise de l'espace, sans y prêter attention : « c'est la Terre », sans distinguer cette phrase de cette autre possibilité de désignation : « c'est une photographie de la Terre ». Le caractère aphoristique et fuyant des thèses d'Anders nous autorise (et nous contraint) à opérer une relecture et une application de ses thèses à travers quelques plus fines distinctions husserliennes, reprises librement à partir, pour l'essentiel, de la première partie du volume *Phantasia, conscience d'image, souvenir*¹. Dans notre image, photographie prise par les astronautes américains, nous remarquons d'abord un premier niveau constitutif de l'objet intentionnel de la conscience d'image : *l'image en tant que chose*, l'image physique en tant que telle, à savoir des pigments de couleur sur une feuille de papier. Le second niveau est celui de *l'image en tant qu'objet*, cette photographie en tant qu'elle est la photographie de la Terre, « l'image de la Terre » ou encore l'image représentante. Cette image en tant qu'objet est fondée sur l'image en tant que chose : l'image de la Terre est intuitionnée dans la configuration de pigments colorés couchés sur le papier. C'est une image. Le troisième niveau est celui de *l'image en tant que sujet*, la Terre sur la photographie, « la Terre en image » ou encore le représenté par l'image représentante, que les astronautes ont justement baptisée *la Bille bleue*.

Lorsque je me situe sur le sol terrestre, ne pouvant percevoir la Terre comme corps céleste se mouvant sur son axe et autour du Soleil, je suis néanmoins susceptible de l'imaginer, ou bien, grâce à la possibilité technique du voyage spatial, de la percevoir dans une image, reproduction photographique de la perspective passagère d'une perception extra-terrestre. De prime abord, si je cherche à distinguer, par analogie, cette conscience d'image de l'imagination, il semble qu'il suffise de remarquer que la différence se situe essentiellement au niveau de l'absence de l'image physique dans l'imagination : lorsque j' imagine la Terre, je ne dispose pas du support photographique, à savoir d'un divers de couleurs apparaissant sur une feuille de papier. Provisoirement, et j'insiste sur le caractère transitoire de cette affirmation, mon imagination constituerait ma représentation de la Terre à partir d'un dualisme entre l'image en tant qu'objet, l'image de la Terre, et l'image en tant que sujet, la Terre en image : *le représenté dans le représentant*.

¹ E. HUSSERL, *Phantasia, Bildbewusstsein, Erinnerung : Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigen*, Husserliana XXIII, La Haye, Nijhoff, 1980.

Dans la structure de la conscience d'image, la fonction de l'image en tant qu'objet n'est que *productrice* : elle n'a ni la réalité de l'image physique, ni l'idéalité de l'image en tant que sujet (j'insiste sur la guise d'idéalité de cette image en tant que sujet, qui aura son importance ensuite). C'est-à-dire que la Terre de la photographie apparaît, mais, aussi paradoxal que cela puisse sembler, *n'existe pas* : elle ne fait que rendre apparente une Terre absente, qui ne m'est présente qu'en tant que Terre-sol et non comme « Terre flottant dans le néant »¹. Dans la conscience d'image de la Terre, l'image en tant qu'objet est fondée sur l'image physique alors que lorsque j'imagine la Terre, il se pourrait simplement que ce rapport de fondation, en l'absence de support physique, se tienne entre l'image en tant qu'objet et l'image en tant que sujet. Nous progressons donc dans une distinction provisoire où en définitive l'imagination aurait cette étrange faculté de produire d'elle-même l'image en tant qu'objet.

Cependant, nous pouvons remarquer que dans l'imagination comme dans la conscience d'image, contrairement à la perception qui fut celle des astronautes dans leur capsule, le sujet que nous visons, n'est pas présent. Lorsque j'appréhende l'image en tant que sujet, la Terre en image, celle-ci m'apparaît de manière immanente *dans* l'image. C'est *la* Terre, qu'elle m'apparaisse dans l'imagination ou dans la conscience d'image. Ce qui m'apparaît est le référentiel analogue à ce que je vise, c'est-à-dire que j'ai conscience de la présentification de quelque chose qui n'apparaît pas (la Terre en tant que telle) dans ce qui apparaît (l'image de la Terre). Je sais que cette reproduction de la Terre est une image, je sais que cette Terre que j'imagine n'est que le fruit de mon imagination dès lors que je remarque cette différence entre l'image en tant qu'objet et l'image en tant que sujet.

Mais il se peut qu'il y ait une telle coïncidence entre les deux qu'alors la différence entre l'image, qu'elle soit celle produite par mon imagination, ou celle reproduite en photographie, et la réalité puisse s'estomper. Si dans l'espace terrestre la différence entre la Terre-sol et la Terre comme corps céleste semble impossible à ignorer, dans l'espace extra-terrestre, en absence de référence directe à un horizon perceptif terrestre, il est probable que prendre une photographie de la Terre telle qu'elle apparaît dans la photographie intitulée *La bille bleue* fut un excellent moyen pour confirmer que sur le moment, il ne s'agissait pas d'une hallucination ou d'un rêve, car, comme l'exprimait déjà Anders en 1969/70, « ce qui a été aujourd'hui le plus triomphalement réussi dans l'espace représente *l'accomplissement d'un rêve vieux de plusieurs dizaines d'années* »².

Si nous reprenons en main la photographie de cette perspective

¹ *BvM*, p. 60. « als wir die Erde im Nichts schweben sahen ».

² *BvM*, p. 116. « Das, was heute im Weltraum aufs triumphalste gelingt, darstellt *die Erfüllung jahrzehntelanger Wunschträume* ».

rêvée, nous remarquons que les sensations visuelles déclenchées par l'image physique sont porteuses de deux appréhensions, c'est-à-dire de deux sens différents : d'une part, il y a des points de couleur, des lignes et d'autre part, il y a une forme donnant à quelque chose d'apparaître. Le contenu de sensation est le même dans les deux cas, sauf que la seconde appréhension, qui est celle de l'image en tant qu'objet, éveille la conscience de sujet : parmi les deux appréhensions possibles, c'est elle qui l'emporte. Si je n'ai pas assez de distance par rapport à la photographie, je ne perçois que cet ensemble de points de couleur et de lignes, puis avec le recul, la forme ronde de la Terre m'apparaît, l'image informe devient l'image de la Terre, le génitif prend forme. L'appréhension de l'image en tant qu'objet domine celle des simples impressions. Il semble même être difficile de *ne pas voir* la Terre en regardant cette image. Ou, comme exprimé par Anders :

Car pour comprendre notre Terre natale comme étant un objet céleste parmi d'autres objets célestes, pour cela avions nous eu jusqu'à maintenant à renoncer à notre perception, à fermer les yeux, à passer par un acte d'abstraction. Désormais nous n'en avons plus besoin¹.

La configuration de l'image en tant qu'objet n'a pas de présence réelle, elle apparaît comme n'étant que le résultat d'un conflit, où la figuration de l'apparition du sujet est rendue possible par la médiation technologique de la photographie prise dans l'espace extra-terrestre, médiation purement opératoire. Cette médiation répond à un *besoin* de donner un sens à ce qui pourrait n'apparaître que comme chaos absurde d'impressions, ou bien comme un vieux rêve, ou même encore comme une simple thèse scientifique théorique : il s'agit du besoin de pouvoir se représenter intégralement la forme sphérique de la Terre, sa rondeur. La représentation imagée de la Terre ne remplace aucunement la réalité, elle accomplit ici la réalisation d'une idée (la forme sphérique et non plate de la Terre) par l'image. *La réalité est ainsi absorbée dans la représentation*. Mais nous n'avons pas traité encore du problème du passage de l'image au modèle et à l'icône, mentionné d'ailleurs par Anders dans bon nombre de ses ouvrages².

Pour cela nous pouvons déjà remarquer qu'outre ce conflit entre image physique et image en tant qu'objet dans la conscience d'image, à

¹ *BvM*, p. 96. « Denn um unsere Heimat Erde als ein Himmelsobjekt unter anderen Himmelsobjekten zu verstehen, dazu hatten wir es ja bis eben nötig gehabt, von unserer Wahrnehmung abzusehen, die Augen zu schließen, eine Akt der Abstraktion durchzuführen. Das brauchen wir nun nicht mehr ».

² Entre autres : G. ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen I*, Munich, C.H. Beck, 1956, p. 13 et 52 ; *BvM*, p. 37, 78, 115.

l'œuvre par exemple dans notre image de la Terre, il peut se produire un écart entre l'apparition de l'image en tant qu'objet et celle en tant que sujet dont elle fonde l'apparition. Si l'image *La bille bleue* a rencontré tant de succès et s'est propagée dans le monde entier, cela provient du fait qu'elle soit parvenue à combler le besoin de se représenter la Terre comme corps céleste de la meilleure des manières : *elle est un meilleur produit que ce dont elle est la copie*, preuve en est du retournement systématique de la prise de vue initiale afin que l'image en tant qu'objet coïncide parfaitement avec l'image en tant que sujet : le *portrait* de la Terre ainsi dressé, suscitant une véritable « joie de l'apparition »¹, a fait de *La bille bleue* un objet extramondain le plus expressif qui soit, ajoutant à la fonction cognitive de l'image produite une fonction reconnaissive esthétique.

Si nous essayons de suivre Anders à la lettre, nous pouvons tenter malgré tout de fermer les yeux et, conformément au modèle de structure de l'imagination établi à partir de celui de la conscience d'image, tenter de vérifier si l'image en tant qu'objet dans notre acte d'abstraction imaginatif est identique à celle en jeu dans la conscience d'image. Dit autrement : avons-nous *besoin* du caractère opératoire de l'image en tant qu'objet pour intuitionner à travers elle l'image en tant que sujet ? M'est-il nécessaire d'avoir une image de la Terre pour obtenir la Terre en image ? Lorsque j'observe notre reproduction photographique de la Terre, l'apparition de l'image en tant qu'objet est pleine et stable, sans équivoque de contenu possible. Or, lorsque je tente d'imaginer la Terre, les apparitions de l'image en tant qu'objet sont inconstantes et mobiles. Lorsque mon regard glisse à nouveau sur la photographie, je remarque une continuité impressionnelle dans la stabilité et la plénitude de l'image en tant qu'objet. Or, lorsque je tente à nouveau d'imaginer la Terre, la représentation de l'objet est discontinue, plus ou moins intermittente. L'analogie initiale entre conscience d'image et imagination provenait du rôle de *médiation* de l'image en tant qu'objet. Si l'imagination entre en jeu dans toutes les formes possibles de consciences d'image, toutes les formes possibles de l'imagination ne sont pas des consciences d'image.

Si nous parvenons à une clarté et une stabilité fortes des contenus imaginés, il apparaîtrait même que la distinction entre perception et imagination disparaisse. Sans le rôle de médiation joué par l'image en tant qu'objet dans l'imagination, rien ne semble plus indiquer de différence majeure entre la structure intentionnelle mise en jeu dans la perception et celle mise en jeu dans l'imagination : les deux saisies de l'objet semblent être directes, ne nécessiter donc aucune médiation. Or, *la conscience de l'absence est ce qui caractérise l'imagination* : champ perceptif et champ de l'imagination ne peuvent être pris simultanément. Ce qui apparaît dans

¹ Hua. XXXIII, § 17, appendice VI.

l'imagination apparaît à *la manière* d'un présent, c'est le sens même de la *présentification*. D'un côté, les sensations en jeu dans la perception sont à même de constituer l'image en tant qu'objet, laquelle est, comme dit précédemment, le support de la conscience de caractère d'image de la conscience d'image. L'appréhension perceptive appartient aux sensations. De l'autre côté, les contenus sensibles en jeu dans l'imagination fondent une conscience modifiée. Ils valent immédiatement pour quelque chose d'autre et résistent à être pris pour présents. Les contenus sensibles en jeu dans l'imagination sont caractérisés principalement comme irréels.

Or, lors de l'acte d'imagination pure se pose la question de l'origine de ces contenus sensibles. Lors de l'effectuation de la modification reproductive au moment où j'imagine la Terre, les contenus sensibles mobilisés proviennent des expériences vécues de l'individu. L'omniprésence de l'image, le fait que chacun soit « exposé à une pluie permanente d'images »¹ fait de l'expérience des images dans le monde une expérience du monde comme image. Lorsque j'imagine un objet en absence, comme la Terre en tant que corps céleste sphérique, rien ne me permet d'affirmer que le contenu de sensation mobilisé dans la reproduction de la Terre provienne de l'unification du champ co-perçu, arrière-plan terrestre de tout vécu de perception, ou du référentiel analogue par le biais duquel je vise la Terre, à savoir l'image de *La bille bleue* vue plusieurs fois désormais. Ainsi, l'apparition dans l'imagination ne renvoie pas à un au-delà d'elle-même. Dans la conscience d'imagination, je suis bien conscient d'un objet (la Terre donc), mais comme si j'étais en train de le percevoir : ma conscience reproduit une quasi-perception, un seul objet est visé comme dans la perception. *La bille bleue* signifie donc *davantage* que la Terre : c'est la Terre comme si je la percevais comme étant une bille majoritairement de couleur bleue, comme si j'étais capable de saisir la Terre au creux de ma main et comme si avant d'être une Terre-sol, arrière-plan de tout acte perceptif, celle-ci était avant tout recouverte de son vêtement d'idée « Bille bleue » : l'image représentante évoque une présence². Une fois le souvenir de *La bille bleue* ayant perdu son caractère d'image fourni par l'appréhension de l'image en tant qu'objet, l'imagination n'a plus à passer par l'intermédiaire d'une image. En s'imaginant la Terre, il faudrait prendre conscience qu'il s'agit d'imaginer une photographie, de reconstituer la quasi-perception d'une image physique. En d'autres termes, il s'agirait de reproduire une conscience d'image en la modifiant dans le champ de l'imagination, en conservant ainsi une image en tant qu'objet mais qui, apparaissant en imagination, est non présente.

Si nous revenons à notre problème de la définition de l'imagination

¹ *AM II*, p. 250.

² *BvM*, p. 34, n. 1.

par analogie avec la conscience d'image, il apparaît que l'idée que l'imagination pure comporterait une image en tant qu'objet tout comme dans la conscience d'image est à abandonner. La conscience d'image en jeu dans la perception de notre reproduction photographique de la Terre est certes une présentification, non pas une présentification reproductive telle que dans l'imagination, mais *une présentification perceptive fondée par une conscience perceptive*. Dans le cadre de la présentification reproductive, l'imagination, l'objet visé est placé dans le champ de l'imagination, champ quasi-perceptif : il y a suspension de la question de la croyance, c'est donc un acte non-positionnel. C'est une expérience perceptive reproduite et modifiée. Dans le cadre de la présentification perceptive, la conscience d'image, l'objet visé l'est dans l'au-delà présentifié par l'image en tant qu'objet, laquelle est initialement apparue à partir de la perception de l'image physique. Il s'agit donc d'un acte non positionnel fondé sur un acte positionnel. L'imagination, présentification, s'oppose à la perception, présentation, en ce qu'elle reproduit les impressions : s'il m'était possible de percevoir directement la Terre à la manière des astronautes, toutes mes impressions seraient conscientes et non plus quasi-conscientes comme lorsque je m'imagine la Terre. La Terre n'est pas en elle-même *reproduite* dans l'imagination, mais représentée présentifiée. Si je percevais la Terre dans l'espace, j'aurais des impressions de sa totalité comme de chacune de ses parties, de ses couleurs, etc. Selon la manière choisie pour l'appréhender, dans la capsule ou hors d'elle, flottant dans le vide, je pourrais voir certaines configurations, différents moments objectaux. À cet acte de perception correspond un acte d'imagination. J'imagine la Terre par une présentification, où l'objet est appréhendé en tant qu'objet absent de mon champ de perception, par une modification reproductive des impressions. Je perçois la Terre et, par exemple, je l'imagine soumise à un globocide nucléaire, parsemée de champignons atomiques, avec une atmosphère qui peu à peu s'assombrit. La reproduction n'est pas une copie du vécu d'acte originaire mais bien un nouvel acte en soi, une présentification. Lors de la présentification de la Terre, je n'ai pas simplement la conscience d'un objet, comme dans la perception directe de l'astronaute, mais une conscience reproductrice de l'impression qui lui correspond. Je reproduis un présent possible, je présentifie une Terre possible dont je ne peux me souvenir étant donné que je ne suis pas allé dans l'espace l'observer *de mes propres yeux*. J'ai conscience de la Terre non comme d'une image flottante, mais au travers d'une conscience reproductive de l'expérience possible constitutive de la possible perception. Lorsque j'imagine la Terre, je la présentifie par le biais d'une modification intentionnelle, reproduction de l'expérience possible, provoquée par ma conscience : *c'est une auto-présentification*. La présentification perceptive, ou conscience d'image, est donc à concevoir sur le modèle de

l'imagination, mais à laquelle est ajoutée la fonction imaginale ou *iconique*. *Le présentifié (La bille bleue) est figuré par le présenté* (l'image de la Terre) : dans ce moment figuratif de la conscience d'image perceptive, l'absent (*La bille bleue*) m'est rendu présent en image et coïncide avec la présentification reproductive possible, elle l'occulte en s'identifiant à elle : la Terre *n'est qu'une Bille bleue*.

Dans la conscience d'image, être conscient du présentifié perceptif s'accomplit sur un mode non positionnel. C'est-à-dire que si je décris la Terre dans l'image, je peux la reconnaître, émettre des jugements, ressentir des sentiments, mais ce ne sont que des vécus modifiés. Seule la conscience de l'image physique s'accomplit sur un mode positionnel : je peux croire ou non en la présence du support perceptif. Quand Günther Anders affirme que « nous sommes dépouillés [...] de la faculté de prise de position »¹ lors de la présentification perceptive de *notre* Terre dans cette photographie produite par les astronautes par exemple, cela est dû à ce mode non-positionnel. Tout l'affect, toute la tension et toute l'illusion contenue dans la production de cette image provient du fait qu'une seule perspective ait été choisie en fonction des jugements des astronautes effectués en amont, jugements auxquels nous ne pouvons rien opposer : nous ne pouvons parler de la Terre qu'en tant qu'elle est maintenant *une bille bleue*, métaphore ayant la propriété de rappeler que la position prise dans cette image est singulière. Donner un nom *propre* à cette image laisse encore ouverte la possibilité d'une prise de distance par rapport à cette perspective unique où la Terre n'apparaît plus seulement comme étant *notre* Terre, l'unité synthétique totalisant les champs d'expériences individuels, mais comme étant *une* Terre, qui tout à coup devient étrangère. *La bille bleue* est un exemple de « vocabulaire de la distanciation » (*Verfremdungsvokabular*) qui est aussi un « vocabulaire de la mystification » (*Betrugsvokabular*), ayant donc la particularité d'exercer une « emprise linguistique » (*linguistische Zange*), c'est-à-dire « que [les manipulateurs] disposent, en plus des expressions distanciées continuellement, d'expressions "pseudo-humaines" correspondantes, d'expressions qui nous, les pièces d'appareil, nous font croire que nous serons quand même "maniabiles" ; et qu'ils nous coincent toujours entre les vocabulaires différents »². Lorsque j'imagine la Terre après avoir effectué cette présentification perceptive dans l'image de *La bille bleue*, ma seule possibilité de détruire l'image (*Bild*) devenue icône,

¹ *AM II*, p. 251

² *BvM*, p. 36, n. 1. « Dass [die Manipulatoren] neben den verfremdeten Ausdrücken stets über korrespondierende "pseudo-menschliche" Ausdrücke verfügen, über Ausdrücke, die uns : den Apparatstücken, weismachen, wir seien doch im menschlichen Sinne "Handelnde" ; und dass sie uns immer zwischen die zwei verschiedene Vokabulare einklemmen ».

c'est-à-dire modèle (*Vorbild*) est de me rappeler et répéter son nom afin de dévoiler sa singularité et l'emprise occultante de celle-ci sur les contenus impressionnels en jeu dans la potentielle présentification reproductive de la Terre que je souhaiterais produire. Car comme l'exprime Anders, « il n'est pas seulement valable que les originaux soient copiés, mais tant autant que *ce qui est copié, devient par là l'original* »¹.

Finalement, le fait d'avoir sous les yeux une photographie de la Terre apparaissant comme *globe terrestre (Erdball)*, le fait de savoir que parmi tous les horizons mondains individuels soit techniquement ouverte la possibilité de percevoir la Terre comme étant une bille bleue, ou pour reprendre son exemple, comme une « *Good earth* »² est l'indice démontrant avant tout que « l'expérience mémorable dans ce voyage vers la Lune n'était pas le but, mais le point de départ ; pas l'inconnu, mais le connu ; pas l'étranger, mais le distancié ; pas la Lune, mais la Terre »³. La Terre a la possibilité de se rencontrer elle-même (*die Selbstbegegnung der Erde*). Outre le fait que cette image de *La bille bleue* ait pu nous permettre de distinguer précisément ce qui se produisait au cœur des possibilités de consciences d'image, perceptive ou imaginative de notre Terre, nous pouvons entendre avec intérêt ce que dit le narrateur du roman d'Hermann Broch, *Le Tentateur*, lorsqu'il affirme que

la vie humaine est soumise à la grâce et à la malédiction des images ; ce n'est qu'en images qu'elle peut se concevoir elle-même, impossible de bannir les images, elles sont en nous depuis l'origine du troupeau, elles sont antérieures à notre pensée et plus puissantes qu'elle, elles sont dans l'intemporel, elles enferment en elles le passé et l'avenir, elles sont un double souvenir de rêve, et plus puissantes que nous⁴.

La force de *La bille bleue* lui provient de la puissance de la performance technique. Cette dernière l'a rendue possible, la représentation iconique la cristallise. Cette puissance technique permet à Anders de

¹ G. ANDERS, *Tagebücher und Gedichte*, Munich, CH Beck, 1985, p. 14. « nicht nur gilt : Originale werden kopiert, sondern ebenso : *was kopiert wird, wird dadurch zum Original* ».

² Est volontairement laissée de côté la question mythique et théologique soulevée par la profusion de citations bibliques énoncées par les astronautes lors de leurs voyages. Outre leurs confessions respectives, l'idée à conserver est que le propre de la technique est d'accomplir le mythe. Youri Gagarine a tué Icare. Voir *BvM*, Kapitel VII, « Pseudo-Religion », pp. 137-153.

³ *BvM*, p. 89. « das große Erlebnis auf dieser Mondfahrt war nicht das Ziel, sondern der Ausgangspunkt ; nicht das Unbekannte, sondern das Bekannte ; nicht das Fremde, sondern das Verfremde ; nicht der Mond, sondern die Erde ».

⁴ H. BROCH, *Le Tentateur*, tr. A. Kohn, Paris, Gallimard, 1955, p. 74.

déclarer qu'après les voyages dans l'espace de la Terre à la Lune (et inversement), la désuétude de l'arche à l'origine de notre spatialité est tout à fait concevable et transforme la situation de l'homme sur Terre.

2. LA BILLE BLEUE OU QUITTER LA TERRE, PUIS LA PERDRE DE VUE

*Teras licet et undas obstruat, at caelum certe patet. Ibimus illac ;
omnia possideat, non possidet aera Minos.*

Ovide – *Métamorphoses*, 8, 185-187¹

Chacun d'entre nous dispose de son horizon mondain propre, contexte de ses jugements comme ouverture de possibilités de perception de tel ou tel objet, selon telle ou telle perspective. La synthèse unifiée de tous nos horizons, l'horizon de tous les horizons pour ainsi dire, est la représentation de la Terre : « dans l'expérience liée et continue, les champs d'expériences des individus humains s'unifient en un seul champ d'expérience »². L'ensemble de nos horizons mondains forme une totalité partagée : je peux imaginer les paysages se succédant les uns aux autres, avec leur élargissement qui s'interrompt principalement aux limites du globe terrestre. Dans *L'arche-originnaire Terre ne se meut pas*, texte rédigé en 1934, Husserl pousse son raisonnement jusqu'aux limites de la fiction phénoménologique et fait usage de présentifications reproductives telles que nous les avons définies précédemment. Or, ce qui semblait n'être peut-être qu'une possibilité à présentifier à l'époque, celle de voler, quitter le sol terrestre jusqu'à le perdre de vue, s'est réalisé dans les années 60 et se retrouve même dans nos photographies d'astronautes, représentatives d'expériences extra-terrestres s'étant produites, événements occasionnels analysés par Anders dans son ouvrage *Le regard de la Lune (Der Blick vom Mond)* partant de l'idée suivante :

Les performances [techniques] se détachent de la toile de fond de ce monde, à la lumière duquel elles deviennent ce qu'elles sont ;

¹ « Que les terres et les ondes me fassent obstacle, soit ! Mais le ciel reste ouvert. Nous irons par là ; Minos peut bien maîtriser tout, il n'est pas maître de l'air ».

² E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, tr. D. Franck, D. Pradelle et J.-F. Lavigne, Paris, Minit, 1989, p. 11. Farber Marvin (éd.), *Philosophical Essays in Memory of E. Husserl*, New York, Greenwood Press, 1968, p. 308 : « die einzelmenschlichen Erfahrungsfelder kommen zur Einheit eines Erfahrungsfeldes ».

mais réciproquement, notre monde d'aujourd'hui et notre existence humaine d'aujourd'hui sont le plus profondément influencés et imprégnés par le fait du voyage spatial¹.

Sachant que ne serait-ce qu'un homme, un seul parmi ce *nous* que forme l'humanité, ait pu quitter le sol terrestre et percevoir cette totalité synthétique non plus comme l'arrière-plan de toute perception, mais comme une possibilité d'horizon général fini pour tous, non plus donc comme nécessité d'un *ici* absolu, invite à repenser l'hypothétique unité du champ d'expérience partagé. Bien que la Terre, en tant que *Bille bleue*, tourne autour du Soleil, elle serait avant tout « le sol d'expérience de tous les corps de la genèse empirique de notre représentation du monde »². Originellement elle n'est pas perçue comme un corps, elle ne devient un corps-sol qu'à partir de l'expérience, par exemple lorsque dans la présentification perceptive de *La bille bleue*, image de la Terre, nous la saisissons en tant que corps céleste. Empiriquement, Husserl affirmait ainsi que

la Terre est un corps de forme sphérique qui, certes, n'est pas intégralement perceptible d'un coup et par un seul, mais dans une synthèse primordiale en tant qu'unité d'expériences individuelles, nouées les uns aux autres³.

Notre problème consiste à penser cette unité d'expériences individuelles en y incluant l'expérience effective vécue par nos trois astronautes en 1972.

Si tant est que nous ne puissions toujours percevoir la Terre que par esquisses dans les différentes modalités d'appréhension perceptive possibles (directement ou indirectement, comme par notre reproduction photographique), parmi les expériences individuelles possibles, celles offertes par les voyages spatiaux sont loin d'être négligeables : leur puissance et leur étendue dépassent celles de nos perceptions non médiatisées par l'appareillage technique dont ont fait usage les astronautes. Ou encore, pour utiliser à nouveau les termes d'Anders :

L'événement décisif des voyages spatiaux ne consiste pas à atteindre les régions éloignées de l'univers ou les terres éloignées de la Lune, mais en ce que la Terre ait la chance pour la première fois de se voir elle-même, de se rencontrer ainsi elle-même, à la façon dont seul l'homme seulement avait pu jusqu'à présent se

¹ *BvM*, p. 11. « Von der Folie dieser Welt heben sich die [technischen] Leistungen ab, in deren Licht werden sie zu dem, was sie sind ; umgekehrt wird aber auch unsere heutige Welt und unser heutiges menschliches Dasein durch die Tatsache der Raumflüge aufs tiefste mitbeeinflusst und mitgeprägt ».

² E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*

rencontrer en se reflétant dans un miroir¹.

Nous nous situons par là à l'extrême opposé de cette origine de la Terre en tant que Terre-sol à partir de laquelle mouvement et repos peuvent être les attributs des corps m'environnant. Repos et mouvement, au niveau primaire de la constitution de la Terre comme sol, sont absolus : je me meus moi-même, mon corps propre, sur le sol de la Terre. Le fait brut d'être là aurait-il le sens originnaire « d'être-ici-sur-la-Terre »² (*Hier-auf-Erden-sein*) ? Dès lors que la Terre est appréhendée comme corps mondain parmi une multiplicité d'autres corps (la Terre est une Terre, voire peut n'apparaître que sous les traits d'une bille bleue), mouvement et repos deviennent relatifs :

Est nécessairement relatif un mouvement expérimenté par rapport à un "corps-sol", lui-même expérimenté en tant que reposant, et qui fait un avec ma chair corporelle³.

Lorsque les trois astronautes, chacun ayant un corps propre, quittèrent le sol terrestre pour aller au-delà du ciel au moyen de leur fusée, corps-sol relatif, ils se référèrent à l'horizon terrestre, la Terre-sol, et perçurent que leur monde ambiant était en mouvement.

Lorsqu'il s'agit d'avoir recours à la concordance terrestre, répondant à ce besoin de percevoir le sol terrestre, un moment de flottement est possible dans certaines situations. Par exemple, lorsque je me trouve dans un train et que la seule perspective qui me soit possible ne donne que sur un autre train situé à côté. Lorsqu'un des deux trains se met en mouvement, me sachant me trouver dans un corps-relatif ayant la *possibilité* d'être en mouvement, j'éprouve rapidement le besoin de percevoir un fragment terrestre. Il s'agit du renversement du mode d'expérience du mouvement et du repos à partir du corps-sol relatif où je me trouve. L'expérience est référée au sol de tous les corps-sols relatifs possibles : « je trouve, impliquées dans l'aperception, toutes les médiations et je peux, pour confirmation, y recourir dans la concordance »⁴. Le point de la perspective ouvrant le champ visuel se trouve dans mon corps propre central et toute médiation, c'est-à-dire tout corps-sol relatif possible, par itération, renouvellement des expériences de différents corps-sols relatifs, est perçue

¹ *BdM*, p. 12. « Das entscheidende Ereignis der Raumflüge besteht nicht in der Erreichung der fernen Regionen des Weltalls oder des fernen Mondgeländes, sondern darin, dass die Erde zum ersten Mal die Chance hat, sich selbst zu sehen, sich selbst so zu begegnen, wie sich bisher nur der im Spiegel sich reflektierende Mensch hatte begegnen können ».

² *BdM*, p. 55.

³ E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

dans une implication aperceptive concordante de l'horizon spatial fixe dont ce corps-sol relatif se détache.

Dès lors que je tente de présentifier la Terre comme étant un corps en mouvement, il m'est nécessaire de me référer à un autre sol originaire : si je reprends l'image de *La bille bleue* et que je m'en sers pour imaginer la Terre comme étant un corps en mouvement, je remarque qu'il persiste toujours un arrière-plan fixe et un sol sur lequel je me tiens, me permettant de reproduire fictivement la rotation de ce corps par rapport à mon corps propre. Si je repense à la situation des astronautes dans leur capsule, à moins d'être en orbite fixe autour de la Terre, il semble bien qu'ils aient été dans la situation où, bien qu'étant en mouvement eux-mêmes, la Terre tournait sous leurs pieds, au même titre que le paysage défile lorsque je regarde par la fenêtre du train. La possibilité d'être de la Terre comme un corps, dans un regard porté de la Lune, leur est directement évidente, alors qu'elle nous est indirectement évidente dans les diverses photographies de la Terre que nous avons à disposition. La question cruciale est ainsi celle de la *nécessité* d'un sol originaire de référence permettant d'expérimenter la Terre comme corps :

Aussi longtemps que je ne possède pas de représentation d'un nouveau sol en tant que tel, à partir d'où la Terre dans sa course enchaînée et circulaire peut avoir un sens en tant que corps compact en mouvement et repos, aussi longtemps que je n'acquière pas une représentation d'un échange des sols et ainsi une représentation du devenir corps des deux sols, aussi longtemps la Terre elle-même est bien un sol et non un corps »¹. L'expérience médiate de la Terre vue de l'espace pousse à chercher un nouvel sol sur lequel puisse reposer l'expérience que j'ai d'elle. Tant que je n'ai pas trouvé un horizon de tous les horizons auquel mon corps propre puisse se référer par concordance et itération, « la Terre ne se meut pas »².

Cependant, si nous prenons l'exemple de la situation de l'astronaute en sortie extravéhiculaire, telle que présentée à travers la présentification perceptive de la photographie de Bruce Mc Candless, datée de 1984, il apparaît que le corps-sol relatif est absent : seul son corps propre central lui laisse la possibilité d'une *auto-référence*, lui permettant de percevoir la Terre comme corps en mouvement sur fond d'un fragment d'infini néant non totalisable. Tant que nous restons des êtres vivants terrestres,

¹ E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*

la Terre est un tout dont les parties – si elles sont pensées pour elles-mêmes comme elles peuvent l’être, en tant que fragmentées et fragmentables – sont des corps mais qui, en tant que "tout", n’est pas un corps. Ici, un tout "consistant" de parties corporelles n’est cependant pas pour autant un corps¹.

La Terre-sol se caractérise par une *divisibilité totale*, en fragments d’expériences individuelles, représentables par des images, et par un *continuum local*, système de lieux par concordance des expériences. La Terre ne peut-elle donc pas devenir un corps normal ? Que se passe-t-il lorsque la performance technique ouvre la possibilité de nouveaux corps-sol relatifs (véhicules spatiaux), mais surtout de nouvelles Terres comme nouveaux fondements, comme sols totaux et locaux ? L’image de *La bille bleue* nous met en présence de cette possibilité de penser le changement des sols : la *divisibilité totale* est modifiée par la perte du *continuum local*, c’est-à-dire que la possibilité de présenter la Terre ou de la présenter perçue perçue réduite à néant l’*Urdoxa* de la Terre immobile :

Les deux performances aventureuses : le vol spatial lui-même et la retransmission en image de celui-ci ont rendu l’ignorance impossible. Il n’est plus permis à qui que ce soit de ne pas prendre note du caractère négligeable de sa Terre, et par là, de sa propre inanité².

La perception ne serait-ce qu’indirecte de la Terre comme *n’étant qu’un corps*, n’étant qu’une bille bleue, suffit à provoquer cette déchirure de l’unité des champs d’expérience, rupture entre d’une part la finitude des horizons mondains terrestres et d’autre part l’infinité de « l’horizon pseudo-mondain » extra-terrestre, laissant la Terre apparaître dans sa vanité la plus extrême. « L’ex-centricité » (*Exzentricität*) de la Terre va de pair avec sa "futilité" apparente (*Belanglosigkeit*)³.

En découvrant la Terre comme *objet*, son insignifiance (*Irrelevanz*) provoque l’effroi, son ex-centricité induit une tension (tout centre est-il perdu ?). La liminalité abolie de notre sensibilité, dans le décalage prométhéen entre nos capacités de production technique et nos capacités de représentation, est comblée par l’illusion de l’image, produite elle aussi par la technique. Effroi, tension et illusion face à cette situation extra-terrestre

¹ *Ibid.* p. 17.

² *BvM*, p. 64. « Die zwei abenteuerlichen Leistungen : der Raumflug selbst und dessen Bildübertragung haben Ignoranz unmöglich gemacht. Von der Unbeträchtlichkeit seiner Erde und damit von seiner eigenen Nichtigkeit nicht Notiz zu nehmen, das ist niemanden mehr vergönnt ».

³ *BvM*, p. 60.

où le sol stable de l'*Urdoxa* primitive est perdu, sont les trois motifs du *transfert sémantique* opéré par la métaphore de *La bille bleue* : elle rend compte d'une possibilité d'un « retour des fils perdus »¹ (*Die Rückkehr der verlorenen Söhne*) sur le sol terrestre après leur voyage spatial.

L'absence d'horizon, dans laquelle le [globe terrestre] se mouvait juste encore, est déjà derrière lui [le fils perdu]. Il est à nouveau l'ancien, il est à nouveau ptoléméen. Ce qui compte n'est rien d'autre que d'être présentable devant ceux dont l'existence lui était apparue, du point de vue de la Lune, invisible, invraisemblable, étrangement superflue².

L'astronaute en suspens dans l'espace vide autour de la Terre, d'autant plus s'il est en sortie extravéhiculaire, éprouve physiquement la possibilité d'être *sans monde*, de nier la Terre comme Terre-sol, arche originaire de l'humanité. Il a eu la possibilité de comprendre son existence propre comme étant purement contingente, ne dépendant et ne reposant véritablement sur *rien*. Or, dans la fiction d'Anders, les fils perdus, éloignés de leur Terre mère, dès leur retour sur leur corps-sol relatif, dans leur capsule, ne cherchèrent pas à retrouver un horizon fini pour se reposer, mais préférèrent se raser en prévision de l'atterrissage : car ne vaut que ce qui vaut *sur Terre*. Que nous l'ayons perçue comme étant perdue et lointaine, que nous ayons donc eu la possibilité de nier définitivement la nécessité de toute conception du sol autre que celle d'un sol perceptif co-originaire contingent, maintenir cette négation possible de tout « habiter » réclamerait de se maintenir seul dans un état d'an-arche, agissant en sorte de se suspendre dans une non-fixité, une absence de sol.

L'astronaute d'Anders est en quelque sorte la version technicisée de l'oiseau de Husserl : lorsque l'oiseau vole porté par le vent, il s'agit pour lui d'expérimenter une transition entre deux instants où il s'arrête de voler et échoue à nouveau sur la Terre, réitérant son épreuve du sol.

L'oiseau quitte la Terre sur laquelle il a, comme nous, des expériences non volantes, il s'envole et revient à nouveau : de retour, il a, une fois encore, les modes d'apparences du mouvement et du repos comme moi qui suis rivé à la Terre³.

¹ *BvM*, p. 55 et pp. 87-88.

² *BvM*, p. 87. « Die Horizontlosigkeit, durch die [der Erdball] eben noch gesaut war, die liegt bereits hinter ihm. Er ist wieder der Alte, er ist wieder Ptolemäer. Was zählt, ist allein, sich vor denen sehen lassen zu können, deren Dasein ihm noch eben, aus der Mondperspektive, unsichtbar, unwahrscheinlich, kosmisch überflüssig erschienen war ».

³ E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, *op. cit.*, p. 19.

La modification des kinesthèses, leur élargissement au vol, assure la persistance du sol par ce retour à la Terre ferme. L'analogie des mouvements possibles, dans toute expérience purement présentifiante reproductive, telle que celle où je m'imagine ayant des ailes d'oiseaux, unifie le système kinesthésique élargi. En restant dans cette expérience présentifiante reproductive,

je pourrais voler si haut que la Terre apparaîtrait comme une sphère. La Terre pourrait aussi être si petite que je pourrais la parcourir de tous côtés et en venir, indirectement, à la représentation de sphère. Je découvre par conséquent qu'elle est un grand corps sphérique. Mais la question est précisément de savoir si et comment je peux parvenir à la corporéité, au sens où "astronomiquement" la Terre est bien un corps parmi les autres, parmi les corps célestes¹.

La réponse à la question de Husserl est donnée par l'analyse d'Anders : je peux parvenir à appréhender la Terre comme corps à partir du moment où la possibilité de présentifier la Terre comme corps céleste n'est plus seulement possible comme présentification reproductive, mais comme présentification perceptive effective, où la reproduction est effectuée par la technique photographique. Le *transfert perceptif* est maîtrisé par la reproduction photographique et « les créations de notre imagination »² (*die Gebilde unserer Phantasie*) sont dépassées par la performance de notre technique : ce qui est « fantastique » (*phantastisch*) aujourd'hui n'est pas le fruit de notre imagination, mais le produit de notre technique. La validité constitutive qui donne sens à la Terre comme sol de mon corps propre n'est-elle pas tout simplement transférée au corps-sol relatif ?

La thèse de Husserl est catégorique : une *arche* originare est absolument nécessaire à l'expérience présentifiée reproductivement dans l'imagination ou perceptivement dans la photographie. L'appréhension de tout corps céleste repose sur la Terre mère originare. Le voyage spatial, nous permettant d'observer un lever de Terre au loin dans l'horizon lunaire du vide infini, nous met en présence certes de deux Terres possibles qui ne sont que « deux fragments de Terre avec une humanité »³. Il s'agirait simplement de l'élargissement de l'espace commun : bien que le mouvement de l'un des corps soit relatif à l'autre, la totalité formée par l'ensemble garantirait l'unité absolue du sol synthétique qu'elle forme. La nature de sol synthétique, conformément à ce que nous avons jusqu'ici développé, dépendrait de l'humanité considérée comme totalité des

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *BvM*, p. 62.

³ E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, *op. cit.*, p. 21.

horizons ouverts en tant que distributions spatiales des corps dans les champs du lointain et du proche, champs qualifiant de *terrestre* tout corps et tout espace. À l'origine, seul ce rapport entre proximité et éloignement donne une échelle de « *proportio humana* »¹ dans le champ ouvert des horizons. Les corps et la Terre-sol sont co-constitués dans cet espace en perspective. Le centre d'orientation de ce sens « terrestre » serait pour Husserl « enraciné »² en nous et les autres formes de vie vivant ensemble sur Terre.

Qu'en est-il de la situation de l'homme seul dans l'espace, de son *déracinement* absolu, hors des proportions humaines originaires, contraint de signifier l'extrême étrangeté (*Unvertrautheit*) de la Terre vue de la Lune en la baptisant d'une extrême familiarité *La bille bleue*, comme si la Terre, corps céleste, ayant perdu son sens originare de sol, devait encore être appréhendée comme *objet terrestre* ? Qu'advient-il des événements historiques extra-terrestres et de leurs proportions inhumaines que l'astronaute ne peut partager avec l'humanité qu'au travers de ses reproductions photographiques, images à taille humaine ?

*L'historiquement epochal de notre vol vers la Lune consiste en ce que nous nous soyons rendus capables de quitter le domaine, au sein duquel il y a l'histoire humaine, et de nous introduire dans l'atmosphère sans air et sans histoire d'autres planètes*³.

Si cet astronaute était né à bord d'une capsule spatiale, sans avoir eu connaissance de la Terre, l'unité de l'horizon de son expérience avec celui d'autrui n'aurait aucune raison de se former. Cependant,

tout ego (*Ich*) a un archi-foyer (*Urheimat*) et un archi-foyer appartient à tout archi-peuple (*Urvolk*) avec son archi-territoire. Mais chaque peuple et son historicité, chaque sur-peuple (supranation) est finalement lui-même naturellement domicilié sur la "Terre" et tous les développements, toutes les histoires relatives ont, dans cette mesure, une unique archi-histoire dont ils sont les épisodes. Certes, il est bien possible que cette archi-histoire soit un ensemble de peuples vivant et se développant de manière tout à fait séparée, à cela près qu'ils se tiennent tous les uns pour les autres dans l'horizon ouvert et indéterminé de l'espace terrestre⁴.

¹ BvM, p. 40.

² E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, op. cit., p. 21.

³ BvM, p. 67. « *Das geschichtlich Epochale unseres Mondfluges besteht darin, dass wir uns haben fähig machen können, den Bereich, innerhalb dessen es menschliche Geschichte gibt, zu verlassen und in die luft- und geschichtslose Luft von anderen Planeten einzudringen* ».

⁴ E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, op. cit., p. 22-23.

Cette co-appartenance à l'espace terrestre fondé sur l'arche originare Terre, pour Husserl, relativise les histoires particulières en fonction d'un horizon partagé, la Terre comme monde commun pour tous. Toute objectivité se rapporterait originarement à une humanité universelle, ce qui expliquerait le comportement fictif, imaginé par Anders, de l'astronaute resynchronisant son comportement en fonction de ses proportions humaines, avant de se reposer sur la Terre.

Mais le fait de se constituer en tant que soi historique, ne serait-ce qu'un instant et partiellement, au détour d'une sortie extravéhiculaire, présentation de la Terre comme corps, au détour d'un regard jeté du haut de la Lune sur la Terre à partir d'une reproduction photographique, présentification perceptive de la Terre comme apparente en tant que corps également, ou même que nous imaginions pouvoir nous mouvoir sur la Lune ou sur Mars, au détour d'arches secondaires présentifiées reproductivement, nous remarquons que l'infinité des possibilités d'éloignement de la Terre s'homogénéise :

Nous comprenons ainsi sans plus l'homogénéisation en sorte que la Terre elle-même soit un corps sur lequel, accidentellement, nous rampons¹.

Notre position historiquement terrestre dans l'univers d'infinies possibilités de positions est devenue accidentelle et nous ne pouvons plus l'ignorer. La Terre pourrait très bien, comme le reste des corps physiques pris pour corps-sols, continuer d'être *sans nous* : perdre la Terre est une possibilité, elle n'est plus qu'un corps contingent. *Notre Terre n'est qu'une Terre possible, l'an-archiste sans monde et sans histoire, flottant dans un ciel vide et cherchant l'ombre perdue de la Terre, constate qu'elle est là, sans lui, donc possible sans « nous ».*

Husserl propose d'insister sur la dimension historiquement fondatrice de la Terre-sol afin de ne pas oublier qu'elle est

la source de tout sens d'être effectif et possible, de tous les élargissements possibles, qui peuvent se développer ensuite dans l'historicité en marche d'un monde déjà constitué².

L'oubli et la perte du monde, passant par les différentes possibilités de représentation d'une Terre effectivement quittée, semblent impensables pour Husserl. Le développement terrestre aurait sa nécessité propre et répondrait à l'exigence d'historicité totale à laquelle se référerait

¹ E. HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, op. cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 26.

toute constitution transcendantale. En dépit de toute homogénéisation, la Terre resterait indubitablement l'arche du monde, le sol stabilisé fondant la « dignité constitutive »¹ de l'homme. Il s'agit là d'une nécessité constitutive qui pose un problème moral pour Anders :

Quand nous désignons notre saut hors du terrestre, attestant sensiblement du copernicainisme, comme étant "épochal", alors nous prouvons par là que nous vivons et jugeons ce saut toujours en tant que non-coperniciens, par conséquent, que nous restons dans l'appréciation et dans l'interprétation de notre performance [technique] derrière notre propre performance².

Nos jugements historiques concernant l'événement du voyage dans l'espace, et des nouvelles représentations de la Terre comme corps qu'il autorise, s'exercent à partir de vécus non coperniciens. Nous ne pouvons pas nous représenter notre Terre en tant que telle, à savoir comme sol totalisant tous les champs d'expérience de l'humanité. Ce serait comme tenter de saisir l'horizon toujours fuyant, course non dénuée d'un certain romantisme. Nous sommes condamnés à réduire les transferts perceptifs présentant ou présentifiant notre Terre à des transferts sémantiques ramenant toute possibilité de représentation ex-centrique aux proportions de notre corps propre. Notre asynchronicité (*Unsynchronisiertheit*) est notre catégorie historique (*Geschichtskategorie*) à l'époque des voyages intersidéraux³.

Le fait, que *chacun, qui vit sur la Terre, soit lui-même un morceau d'espace, qui vole à travers l'espace sur un morceau d'espace* – un fait, qui n'avait encore jamais été mis en évidence de façon si convaincante et bouleversante, que par le biais des images des cosmonautes, envoyées en bas, ou plutôt d'en haut, images du morceau d'espace flottant dans l'espace, qui s'appelle "Terre" – ce fait, ils ne l'ont tout simplement pas encore saisi dans son entière et écœurante vérité. Bref : nous, ou plutôt les cosmonautes, ne nous sommes pas envolés dans l'espace. Au contraire, nous avons volé au sein de l'espace d'un morceau d'espace vers un autre⁴.

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *BvM*, p. 68. « Wenn wir unseren, den Kopernikanismus sinnlich bestätigenden Absprung aus dem Irdischen als « epochal » bezeichnen, dann beweisen wir dadurch, dass wir diesen Sprung noch als Nicht-Kopernikaner erleben und beurteilen, mithin, dass wir in der Wertung und Deutung unserer Leistung hinter unserer eigenen Leistung zurückbleiben ».

³ *BvM*, p. 22. « Unsynchronisiertheit als Geschichtskategorie ».

⁴ *BvM*, p. 75. « Die Tatsache, dass *jeder, der auf der Erde lebt, selbst ein Stück All ist, das auf einem Stück All durch das All fliegt* – eine Tatsache, die uns noch niemals so überzeugend und so überwältigend vor Augen geführt worden war, wie

Ce dont nous informe l'image de la Terre baptisée *La bille bleue*, comme celle de l'astronaute volant *librement* dans l'espace, ou comme celle nous mettant comme en présence du sol lunaire et d'un lever de Terre, est bien que nous sommes confrontés à un décalage entre nos capacités techniques tant de mouvement que d'imagerie, décalage que nous essayons vainement de combler par un usage métaphorique de la langue, tentative désespérée de ramener sur le sol terrestre, apparaissant isolé dans le néant, une part d'étrange inhumanité.

CONCLUSION

Quelle existence impossible à découvrir valait la peine de se tenir encore éveillé ? Quel avenir valait la peine indicible d'enrichir encore le souvenir ? Quel avenir le souvenir devait-il encore pénétrer ? Y avait-il dans un monde pareil encore un avenir ?

Hermann Broch – *La mort de Virgile* (p. 27)

L'omniprésence de l'image dans notre environnement perceptif pose le problème de son effectivité en tant qu'elle prend pleinement part à la constitution de notre horizon perceptif. Parmi ces innombrables images, nous trouvons *La bille bleue*, représentation de la Terre présentifiée en image. Cette unique photographie accomplit un rêve et réalise un mythe : celui de voir l'homme surplomber sa Terre, songeant à la contingence et à la désuétude de celle-ci. La Terre en image provoque la joie de son apparition, elle est un produit idéal, original d'elle-même : le voyage dans l'espace nous a permis de dresser un fidèle portrait de notre planète. L'image joue le rôle du médiateur, absent de l'imagination et de la perception. Si la perception me présente directement quelque chose, l'imagination a la particularité de me rendre présent ce quelque chose qui est absent : il s'agit d'une présentification reproductive. L'image, par sa médiation, me rend présent ce quelque chose, mais à travers la perception de l'image physique :

durch die von den Kosmonauten zu uns hinunter- beziehungsweise hinaufgeschickten Bilder des im All schwebenden Allstückes, das « Erde » heisst – diese Tatsache haben sie eben doch noch nicht in ihrer ganzen kränkenden Wahrheit aufgefasst. Kurz : Wir, beziehungsweise die Kosmonauten, sind nicht hinausgeflogen ins All. Vielmehr sind wir innerhalb des Alls von einem Allstück zum anderen geflogen ».

il s'agit d'une présentification perceptive. Celle-ci possède une fonction iconique, elle identifie *une* possibilité de présence, en niant toutes les autres. *La bille bleue* est le nom propre de cette distanciation mystifiante : elle donne l'occasion à la Terre de se rencontrer elle-même dans sa visibilité de bille bleue, jouet d'enfant flottant esseulée dans le néant.

Un homme a eu la possibilité effective de percevoir et transmettre sa représentation de la Terre. Évidente comme corps, elle nous l'a été rendue indirectement à travers les reproductions photographiques mises à notre disposition. Or, la nécessité de pouvoir se situer soi par rapport à une nécessaire toile de fond de toute perception requiert une totalisation impossible, perdue dans la déchirure des horizons. L'image panse cette blessure et occulte la négation de l'arche originnaire de l'humanité, réifiée en corps céleste. La fuite du sol originnaire, apparu dans sa vanité, soulève l'idée qu'il faille le remplacer par un corps, qui fasse fonction de sol, afin de pouvoir se retrouver soi comme proche ou comme lointain, reprendre une taille humaine et retrouver une histoire à sa mesure. Mais la Terre n'est plus qu'une Terre possible, où chacun se traîne ça et là. Nous courrons après l'horizon fuyant en tentant de le nommer en propre, de faire que le langage assure la clôture de son ouverture. Ou encore, dit « autrement » : « *Au commencement était la photographie, et ensuite apparut le monde* »¹.

¹ BvM, p. 113. „Im Anfang war das Photo, und dann erschien die Welt“.