

« Les yeux qui ont vu l'Empereur »
ou du regard dans la photographie

Teodora COSMAN,
Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres/
Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles

Keywords: the gaze, family photographs, imaginary, light, transfiguration, Barthes, Benjamin

Abstract: This article proposes, from the perspective of photographic reception, a parallel reading of two fundamental texts on photography, Roland Barthes' *Camera Lucida* and Walter Benjamin's *Little History of Photography*, pointing out the importance of the gaze in the narrative construction of an (imaginary) encounter between the viewer and the "subject" of the image. Our analysis focuses on the visual vocabulary employed by both authors in the construction of their narratives, which is not without resemblance with the traditional hierophanic scenarios such as the Transfiguration or the Resurrection. The supposed "reality" of the referent – which is thought as the core of analogue (vernacular) photography – breaks the unreality of the image, surpassing representation with its perceived presence, whose visual expression is (excessive) light. Thus, the discourse on photography paradoxically becomes a discourse without image(s), the sacralization of the latter being at stake.

E-mail: teocosman@yahoo.com

*

« *Je vois* les yeux qui ont vu l'Empereur » est l'exclamation avec laquelle débute *La Chambre Claire*, dernier livre de Roland Barthes, roman autobiographique et méditation philosophique où « l'essence » de la photographie comme « ça-a-été » est extraite à partir d'une seule image, la photo de la mère « dans le Jardin d'Hiver ». ¹ Cette phrase est l'expression d'une intuition que Barthes a eue (« avec un étonnement dont je n'ai jamais pu me débarrasser ») en voyant une photo du « dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852) ». ² Par ce mouvement de substitution des regards (« je vois les yeux qui l'ont vu »), la photo est vécue comme une révélation, celle d'être dans *la présence* – effective, contiguë – de l'Empereur (Napoléon).

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Éd. de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980).

² Ibid., 13.



J'avais accès ainsi, par une gymnastique de l'imaginaire, non seulement au temps de la photographie, assez éloigné, mais aussi à une temporalité beaucoup plus vaste, grâce à ces yeux qui avaient vu la lumière du jour il y a plus d'un siècle et demi.

La supposée contiguïté du référent – soutenue par la conception *indicielle*¹ de la photographie – interdit l'appartenance totale de la photographie au règne des images. « Every photograph – selon Rosalind Krauss, celle qui a consacré cette théorie – is a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object, its separation from true icons is felt through the absoluteness of this physical genesis, one that seems to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representations of most paintings. »²

L'idée que la photo de type analogique serait une sorte d'empreinte de son référent, considéré d'une évidence absolue pour la perception commune de la photographie (du moins dans sa période « historique » précédant l'avènement des images numériques), engendre, grâce à cet apparent court-circuit entre le représenté et la représentation, un imaginaire de la transgression des frontières entre la réalité et l'irréalité de l'image, entre le spectateur et le « sujet » de l'image. Le vecteur de cette rencontre impossible est le regard – objet de fascination non seulement de la photographie, mais de toute représentation.

Le regard, le toucher

« Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur » pourrait être aussi la phrase qui caractériserait le début de ma relation avec la photographie de famille, relation qui constitue le fondement de la présente démarche artistique. Celle-ci est fondée sur une archive de photographies personnelles (quelques centaines, au total) qui me sont parvenues de génération en génération, couvrant une période à partir du début de la Première Guerre Mondiale jusqu'aux années '80-'90 du siècle dernier.

Un vécu du type décrit plus haut, je l'ai eu – beaucoup plus avant de connaître Barthes – concernant une image que je considère « la plus ancienne » de mes photos, même si elle ne l'est pas, bien que je ne puisse la dater qu'approximativement vers la fin de la première guerre mondiale (1918 ? 1919?). Son « ancienneté » est attestée plutôt par son aspect – en sépia, cartonnée et aux coins usés – et par l'air anachronique des vêtements. L'image, prise dans l'un de ces ateliers de province avec des décors peints en arrière-plan, représente quatre femmes : assises au premier plan se trouvent mon arrière-

¹ Le terme d'*indice* et emprunté par la théorie de la photographie à la sémiotique de Charles Sanders Peirce, qui distingue trois types de signes : indice, icône et symbole. Selon Peirce « [An index is] a sign or a representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand. » Charles Sanders Peirce, „Logic as semiotic: the theory of signs”, dans ed. Justus Buchler, *Philosophical Writings of Peirce* (New York: Dover publications, 1955), 98-119. On va dorénavant designer par pensée *indicielle* toute pensée de la photographie supposant le référent comme étant la « cause » absolue et irréductible de la photographie.

² Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America,” *October* 3 (1977): 68–81. Pour la consécration de la notion d'*index* dans la théorie photographique, voir Katia Schneller, “Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'*index*. 1977-1990,” *Études Photographiques* 21 (2007): 123–143.

grand-mère (la mère de mon grand-père) et sa mère ; derrière elles, debout, se tiennent les deux sœurs aînées de mon grand-père, ayant vers 15-16 ans, respectivement 12-13 ans. Le petit groupe, par sa disposition frontale – les deux femmes assises, les bras sur les genoux, apparaissant en entier et les deux jeunes filles se tenant droites juste derrière elles – présente un aspect monumental. La stratification temporelle et générationnelle présente dans cette photographie m'a toujours fascinée. Faisant des calculs approximatifs, j'ai déduit que la femme la plus âgée devrait être née vers la moitié du XIX^e siècle. J'avais accès ainsi, par une gymnastique de l'imaginaire, non seulement au temps de la photographie, assez éloigné, mais aussi à une temporalité beaucoup plus vaste, grâce à ces yeux qui avaient vu la lumière du jour il y a plus d'un siècle et demi ; autrement dit, avaient touché de leur regard le XIX^e siècle, siècle que je touche moi aussi de mon regard, aujourd'hui.

Afin de mieux comprendre ce type de relation tactile avec la temporalité, je reviens au texte de Barthes qui m'a dévoilé, non pas un argument théorique, mais un consensus de l'imaginaire concernant la photographie :

« La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui je suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. »¹

Dans ce fragment, le toucher se substitue au visuel, la lumière devenant un milieu tangible qui « remplit » la distance entre l'œil du regardant et l'objet – objet qui à son tour a été regardé et a regardé, c'est-à-dire il « a été touché » et « a touché » du regard au moment de la prise de vue. La lumière, en tant que milieu tactile, assure ainsi la contiguïté des regards, la surface de la photographie constituant le point de contact entre le regard d'ici et celui de « l'au-delà » de l'image. Dans ce jeu des regards, le toucher a un rôle probatoire beaucoup plus grand que le visuel tout seul pourrait avoir. On le sait très bien grâce à l'histoire de Thomas l'Incrédule qui doit, non seulement « voir pour croire », mais aussi *toucher* les plaies ouvertes du corps du Christ afin d'obtenir la preuve de Sa résurrection.²

D'ailleurs la photographie de famille institue une proximité avec l'image d'une toute autre nature que celle que nous avons en principe avec les objets d'art, gouvernée par l'impératif « Ne touchez pas aux œuvres ! ». Les photographies de famille n'étaient pas des objets destinés exclusivement à la vue, mais aussi (ou surtout) à la manipulation : elles étaient touchées, caressées, embrassées peut-être, emportées avec soi, montrées aux connaissances ou aux inconnus rencontrés dans le train. Les *ekphrasis* des photos de famille usent par réflexe des mêmes schémas de langage – « cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli »³, etc. – riches en sensations haptiques attestant le fait que le regard qu'on leur porte ne vient pas de loin mais c'est un regard qui « touche ».

¹ Barthes, *La Chambre Claire*, 126.

² Voir *L'Évangile selon Jean*, 20:24-29.

³ Je cite un des plus célèbres *ekphrasis* des photos, la *Photographie du Jardin d'Hiver*, représentant la mère de Roland Barthes enfant ; voir Barthes, *La Chambre claire*, 106.

On remarque que Barthes reprend (consciemment ou pas) un *topos* de l'imaginaire photographique du XIX^e siècle, celui de « l'effet différé » du rayon lumineux qui court-circuite les distances, non seulement spatiales mais surtout temporelles. Par exemple, Oliver Wendell Holmes le dit dans un de ses articles sur la photographie :

« Parents sometimes forget the faces of their own children in a separation of a year or two. But the unfading artificial retina which has looked upon them retains their impress, and a fresh sunbeam lays this on the living nerve as if it were radiated from the breathing shape. »¹

Si les rayons lumineux « tissent » des liens entre les corps sur un plan spatial, le problème de contiguïté temporelle – le pliage du temps de sorte que le passé coïncide avec le présent au même point (ou aux mêmes points) – est surmonté par l'invocation du modèle de la mémoire, seul capable à expliquer comment une chose du passé (et qui n'existe plus) peut surgir dans le présent. À leur tour, les sciences modernes de la mémoire, se développant au XIX^e siècle, prennent la photographie comme modèle analogique de fonctionnement de la première : « Que fait-on en effet quand on expose aux rayons lumineux une plaque de collodion sec et que plusieurs semaines après l'exposition à la lumière on développe l'image latente qu'elle contient? – On fait surgir des ébranlements persistants, on recueille un souvenir de soleil absent. »²

Le regard « auratique »

Dans la *Petite Histoire de la Photographie* de Walter Benjamin (texte qui préfigure celui de Barthes) le regard est un élément également important, étant chaque fois le *trigger* qui déclenche le mécanisme imaginaire, le vecteur qui « transperce » la surface de l'image afin d'instituer une relation affective entre le regardant et le « contenu » de l'image.³ Sur le portrait du photographe Karl Dauthendey et de sa fiancée, par exemple, Benjamin projette une construction phantasmatique concentrée autour du regard féminin, qui semble – dit-il – « comme aspiré vers des lointains funestes »⁴. Tout en utilisant la technique de la « prophétie rétrospective », celui-ci se rapporte à l'épisode tragique du suicide de la *première* femme du photographe ; en réalité, cette construction complexe est entièrement erronée, car dans l'image en question Dauthendey apparaît à côté de sa *deuxième* femme.⁵

Intentionnellement, j'ai utilisé les mêmes adjectifs en décrivant ma propre photo « du Jardin d'Hiver » représentant mes aïeules, pour stresser le caractère conditionné de ce type de réflexion, mais aussi le fait que cette photo a beaucoup des avatars.

¹ Oliver Wendell Holmes, "Sun-painting and sun-sculpture; with a stereoscopic trip across the Atlantic," dans *Soundings of the Atlantic* (Ticknor and Fields), 166–227 (publié pour la première fois dans *Atlantic Monthly* 8, 1861).

² Jules Bernard Luys, *Le Cerveau et ses Fonctions* (Paris : Librairie Germer Baillière et Cie, 1879), 105–106.

³ Walter Benjamin, "Petite Histoire de la photographie" [traduit de l'allemand par André Gunthert], *Études Photographiques* 1, 1996.

⁴ Ibid.

⁵ Pour toutes ces précisions, voir André Gunthert, Notes 15 et 16 à sa traduction du Benjamin, "Petite Histoire."

C'est toujours autour d'un regard que s'organise en *ekphrasis* la photographie du jeune Kafka « dans le jardin d'hiver »:

« Debout, dans un costume d'enfant trop étroit et presque humiliant, chargé de passementeries, le garçonnet, âgé d'environ six ans, est placé dans un décor de jardin d'hiver. Des rameaux de palmier se dressent à l'arrière-plan. Et comme pour rendre ces tropiques capitonnés encore plus étouffants, le modèle tient de sa main gauche un chapeau démesuré à larges bords, comme en portent les Espagnols. Sans doute disparaîtrait-il dans cet arrangement, si les yeux d'une insondable tristesse ne dominaient ce paysage fait pour eux. »¹

Une lecture superficielle de Benjamin situerait la photographie et la notion d'*aura* en opposition totale, la première étant généralement considérée responsable pour la disparition de la deuxième.² En réalité, il y a une relation beaucoup plus complexe entre les deux, telle que le montre ce texte – *Petite Histoire* – qui nous offre la première théorisation de l'*aura*, concernant notamment la photographie : « Qu'est-ce au fond que l'*aura* ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il ». ³ D'ailleurs, Benjamin continue sa réflexion autour de l'*aura* de la photographie dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* où il affirme que « dans l'expression fugitive d'un visage humain, capté sur d'anciennes photographies, l'*aura* fait signe une dernière fois. »⁴ Sa stricte détermination historique de l'*aura* est contredite notamment par la photographie de Kafka – donnée comme exemple pour le « déclin du goût » (à lire, dans l'anticipation du texte, « déclin de l'*aura* ») – qui nous en offre un modèle alternatif, basé cette fois-ci sur l'affect qui lie le regardant du contenu de l'image, ayant comme fil conducteur le regard. La photo en cause appartient à l'auteur même et n'est pas reproduite dans le texte paru pour la première fois dans *Die Literarische Welt*.⁵ Benjamin en a un engagement particulier, en s'identifiant manifestement avec ce « garçonnet abandonné et seul au monde » dont les « yeux d'une insondable tristesse » brisent la barrière de l'image (du décor) instituant une relation interpersonnelle (imaginaire) entre le regardant et le référent, réinstituant paradoxalement l'*aura* dans une image destinée à illustrer sa disparition même.⁶

¹ Benjamin, "Petite Histoire."

² Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [traduit de l'allemand par Lionel Duvoy], (Paris: Allia, 2003).

³ Benjamin, "Petite Histoire."

⁴ Benjamin, *L'Œuvre d'art*.

⁵ Le texte de Walter Benjamin est initialement paru dans trois numéros consécutifs de ce magazine. Voir Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie," *Die Literarische Welt* 38, 39, 40 (1931): 3–4, 3–4, 7–8.

⁶ Dans son analyse des textes de Walter Benjamin sur la photographie, Carolin Duttlinger montre l'engagement particulier du philosophe envers la photographie de Kafka. Celui-ci s'avère exemplaire lorsqu'en découle, conformément à l'auteur, un modèle paradoxal, post-auratique de l'*aura*, qui n'est plus une notion historiquement et technologiquement déterminée, mais résulte d'une « particular form of interpretative engagement, an imaginary encounter between viewer and image ». Voir Carolin Duttlinger, "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography," *Poetics Today* 29:1 (2008): 79–101.

Le regard « d’au-delà »

« L’effet de réalité » de la photographie – et c’est en cela que consiste son inquiétante étrangeté, son *unheimlich* – est surtout « effet de résurrection ». Pour Benjamin, « dans cette marchande de poisson de Newhaven, qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante » (on peut noter qu’ici aussi le regard est présent, même s’il se cache), « il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l’art de Hill, quelque chose qu’on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber dans l’“art”. »¹

Baptisé par André Gunthert « le complexe de Gradiva », l’effet de résurrection « se présente comme une variation sur le très ancien motif qui, de Pygmalion au *Portrait de Dorian Gray*, prête vie à la représentation mais avec cette particularité que la dimension historique y remplit une fonction éminente. Là où le mythe grec voyait la déesse Vénus animer une statue d’ivoire, création *ex nihilo* du sculpteur, *Gradiva* installe une distance de plusieurs siècles entre le désir et son objet : une personne qui a vécu autrefois, et qui n’existe plus. »²

Le spécifique de la photographie, parmi les systèmes de représentation – au moins pour la pensée *indicielle* – c’est que celle-ci suppose l’existence réelle de son référent. Par le jeu successif de la contiguïté, du pliage temporel, on peut imaginer que quelque chose de réel, de vivant et de vrai de l’être (même disparu) du référent se manifeste dans la photographie. Ainsi apparaît-il la tentation, non seulement de traverser la barrière de la représentation mais aussi, à travers celle-ci, de transgresser la frontière entre la vie et la mort, entre le monde des vivants et le monde de « l’au-delà ».

C’est ainsi que l’on explique la fascination exercée par les photographies de ceux dont on « sait » qu’ils sont morts, tout comme il arrive à Barthes devant la photographie du jeune Lewis Payne avant son exécution : « Il est mort et il va mourir. »³ Il est évident que de nos jours, en contemplant une archive photographique (de famille ou historique), à mesure que le temps de la photographie s’éloigne de l’époque contemporaine, la probabilité que les personnes représentées soient mortes est de plus en plus grande ; pourtant, ce n’est pas cette circonstance qui attire particulièrement l’attention. « Savoir qu’il est mort » en photographie est possible lorsque les circonstances de la mort sont connues, lorsque cette certitude plane au-dessus de l’image comme une ombre, la modifiant ou lui donnant de nouvelles significations. Qu’il s’agisse de la photographie d’un être aimé, dont la perte nous serre encore le cœur, ou bien des images d’archive qui attestent les circonstances (terribles de règle) de la mort des personnes représentées (par exemple les archives du génocide du Cambodge), qu’il s’agisse de banals nécrologues accompagnés de la photo du défunt (encore en vie), on est tenté de chercher dans leur regard quelque chose (et parfois de penser même l’y

¹ Benjamin, “Petite Histoire.”

² Selon André Gunthert, “Le Complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection,” *Études Photographiques* 2 (1997).

³ Barthes, *La Chambre Claire*, 149.

trouver) qui dévoile le mystère de la vie et de la mort – dans ce regard que l'on « sait » venir d'au-delà de la tombe.¹

C'est pourquoi la photographie a tenté de s'approcher le plus possible du moment de la mort, d'en capter un « instantané » afin que les deux moments, celui de la *prise de vue* et celui de la « prise de vie » coïncident à perfection. Les cas sont rares, pourtant ils ne manquent pas de l'histoire de la photographie, la célèbre image de Robert Capa, *Mort d'un soldat républicain*, en étant exemplaire.² Il y a encore une photographie de Robert Capa, pas tellement connue, cependant qui illustre peut-être mieux « le regard dans la photographie ». Réalisée l'après-midi du 25 mai 1954 en Indochine, elle représente neuf soldats vus de derrière, marchant avec précaution dans l'herbe haute derrière un char d'assaut, essayant de détecter les mines antipersonnel cachées par les Vietnamiens. « La plus puissante photographie banale »³, c'est le dernier cadre de la pellicule noir et blanc dont était chargé l'appareil Contax que Capa tenait à la main au moment où il a marché sur l'une de ces mines. Lorsque l'appareil photo est couramment considéré comme un prolongement de l'œil, on peut s'imaginer que ce que l'on voit dans cette photographie est la dernière image vue par Capa avant de sauter en l'air, ce qui en fait une sorte d' « instantané » de sa propre mort, une sorte de négatif de la *Mort du soldat républicain* – une image renversée, comme si la mort était vue « de l'intérieur ». Pour aller plus loin avec ce parallélisme, on peut s'imaginer l'appareil photographique au bout d'un bras qui, tout comme celui du soldat, d'un dernier sursaut laisse tomber son « arme », pas avant d'appuyer sur le déclencheur.

Transfiguration et éblouissement

La pensée *indicielle* de la photographie, supposant la contiguïté du référent (« le référent adhère », comme le dit Barthes), correspond à un stade « primitif » de la représentation, tel que Louis Martin l'envisage : « présentifier l'absent, comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus intense, plus fort que si c'était le même. »⁴

Cette intensification de la présence du référent dans la photographie provoque un double effet ; d'un côté elle usurpe l'irréalité de l'image, son caractère d'image, de l'autre côté elle éblouit le spectateur par sa luminosité excessive.

« Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image (*die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam*

¹ Il est inutile de préciser qu'il s'agit des constructions imaginaires qu'on projette sur ces images, chaque fois l'information nous étant fournie de l'extérieur. Il est suffisant d'associer à une photographie candide, une information terrible concernant son référent pour voir comment celle-ci semble se modifier à cause de cette surcharge émotionnelle (d'où la confusion de Benjamin entre les deux épouses).

² Voir Hans Michael Koetzle, "Robert Capa, Mort d'un Soldat républicain, 1936", dans *50 Photo icons. L'histoire derrière les images*, 138–143. L'obsession de la photographie pour le moment de (ou précédant) la mort est traitée par Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres* [traduit de l'anglais par F. Durant-Bogaert], (Paris: Christian Bourgeois, 2003).

³ Comme le caractérise Voicu Bojan dans "Celâlalt Capa (L'autre Capa)", *Bad or Good*, <http://badorgood.com/articole/celalalt-cap-87/1>, consulté le 4 novembre 2014.

⁴ Cf. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Glosses* (Paris: Seuil, 1993), 11.

durchgesengt hat)[...] », dit Walter Benjamin dans *Petite Histoire*.¹ Le phénomène d'aura fait ici son apparition par une figure de langage qui se rapporte à la brûlure [*durchsengen*], phénomène incandescent et destructif qui peut être « traduit » visuellement par le halo d'une flamme tenue derrière une photographie, ou par le rayon de soleil concentré à l'aide d'une loupe sur sa surface et qui commence à la dévorer de l'intérieur ; pareillement, on peut envisager la manière dont la réalité, la présence « réelle » du référent, déchire la surface de l'image (son caractère d'image) [*das Bildskarakter*] en s'y imposant de l'intérieur. Dans ce point, tout comme dans d'autres, le texte de Benjamin semble préfigurer celui de Barthes : le *punctum* barthesien n'est-il pas une « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure » qui perfore l'image, une flèche qui vient *de* l'image et est *adressée* (presque intentionnellement) au regardant : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »?²

Quelques paragraphes plus loin, *l'aura* fait effectivement son apparition comme « milieu lumineux », comme un « air » qui s'imprime ineffablement sur les vieilles plaques photographiques : « il y avait une aura autour d'eux, un médium qui conférait à leur regard, lorsqu'il y pénétrait, plénitude et sûreté. » En outre, Benjamin offre aussi une explication technique du phénomène auratique, celui-ci étant déterminé, dit-il, par « l'“accumulation lumineuse” due à la durée de l'exposition ».³

De même, l'image de la mère dans *Le Jardin d'Hiver* a toutes les données d'une *transfiguration* : « Sur cette photo de vérité, l'être que j'aime, que j'ai aimé, n'est pas séparé de lui-même : enfin, il coïncide. Et, mystère, cette coïncidence est comme une métamorphose. Toutes les photos de ma mère que je passais en revue étaient un peu comme des masques ; à la dernière, brusquement, le masque disparaissait : il restait une âme, sans âge mais non hors du temps, puisque cet air, c'était celui que je voyais consubstantiel à son visage, chaque jour de sa longue vie. »⁴

La présence intensifiée du référent se manifeste effectivement *à travers* l'image et est caractérisée d'une luminosité qui accompagne d'habitude les occurrences du sacré. « Les apparitions » de la mère qui ponctuent le texte de Barthes sont accompagnées toujours d'une « aura » lumineuse : « (Ainsi, la Photographie du Jardin d'Hiver, si pâle soit-elle, est pour moi le trésor des rayons qui émanaient de ma mère enfant, de ses cheveux, de sa peau, de sa robe, de son regard, *ce jour-là*.) »⁵ Même la mise entre parenthèses fait partie de la dialectique du cacher-pour-dévoiler qui caractérise les scénarios hiérophaniques. Du point de vue visuel, les parenthèses représentent une mandorle () qui souligne « la différence visuelle » de la gloire invisible (parce que nous ne sommes pas censés la voir) du corps transfiguré de la mère.⁶

La phrase clé du livre de Barthes est elle aussi mise entre parenthèses : « (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne

¹ Benjamin, « Petite Histoire. » Pour le texte en Allemand on a utilisé Walter Benjamin, « Kleine Geschichte der Photographie », *Gesammelte Schriften*, vol. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 368–385.

² Barthes, *La Chambre Claire*, 49.

³ Benjamin, « Petite Histoire. »

⁴ Barthes, *La Chambre Claire*, 168.

⁵ *Ibid.*, 128.

⁶ Une *mandorle* est, dans l'iconographie religieuse, une auréole en forme d'amande entourant entièrement la figure du Christ ou de la Sainte Vierge afin de les représenter « en majesté ».

serait rien d'autre qu'une photo indifférente, [...] en elle, pour vous aucune blessure.) »¹ Les parenthèses servent ici à marquer (ou à masquer) une absence, l'absence de l'image essentielle sur laquelle est fondée toute sa « théorie » de la photographie. Barthes substitue à un corps (*La Photographie du Jardin d'Hiver*), un message (son *ekphrasis*), ou plutôt, au corps de la mère qui vient de mourir, le livre que le fils écrit pour elle. Dans ce sens, les parenthèses, ou plutôt leur creux (l'énoncé qu'elles dissimulent remarquant précisément cette absence), ressemble à un tombeau vide, celui-ci faisant écho à « la scène originaire de l'Occident chrétien »² : le tombeau vide le matin de la résurrection et l'ange qui dit : « Il n'est point ici ; car Il est ressuscité ». ³ Selon Louis Marin, « cet échange du cadavre et du langage, l'écart de cet échange est précisément la résurrection du corps, la traversée de cet écart, la transfiguration ontologique du corps : image ? »⁴ Entre le corps présenté (le cadavre) et le corps représenté (l'image) se creuse une faille, un vide, une fissure dans la re-présentation (comme ce petit trou dans la forme graphique du mot, comblé par un trait d'union), qui donne à voir (d'une manière épiphanique) « la vérité », « l'essence » de l'être dans « l'éblouissement de sa vérité ».

La photographie est souvent décrite en tant qu'image « transparente » (« une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit »⁵), une sorte de membrane ou d'écran qui ne fait que séparer l'espace du regardant de ce qui se trouve « au-delà » de l'image. « Le rayon du regard », que nous invoquions plus haut, pénètre cette barrière, la transperce, la troue, menant à la destruction de l'image – ou plutôt du caractère d'image de l'image, de son irréalité.

Ce regard mitigé à travers l'image nous fait penser à la théorie de l'icône, telle qu'elle ressort des écrits de Jean-Luc Marion : « L'icône ne prétend pas qu'on la voie, mais offre qu'on voie ou qu'on laisse voir à travers elle. Image défaite, affaiblie, bref transpercée, l'icône laisse surgir à travers elle un autre regard, qu'elle rend à voir. Elle se retire autour de l'évidence invisible qu'elle décèle pourtant. »⁶

Dans le cas de Benjamin, tout comme dans celui de Barthes, le regard est investi en tant que « source de l'invisible au centre du visible »⁷ ; partant de la brèche que celui-ci opère dans l'image, se produit une *kénose* qui « efface toute image sensible de son évidence, comme la lumière du jour aveugle un film photographique exposé à nu. »⁸ Ainsi, paradoxalement, les deux adoptent « la voie négative », la vérité restant pour eux seulement intelligible, mais non pas visible.

En guise de conclusion

Si, selon un vieux dicton, les yeux sont « les fenêtres de l'âme », alors le regard ne concerne pas uniquement la coquille périssable (la rétine, le cristallin, etc.) qui disparaît à l'image de son possesseur, mais, dans la même logique de la contiguïté, il constitue

¹ Barthes, *La Chambre Claire*, 115.

² Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, 11.

³ Dans *L'Évangile selon Mathieu*, 28:6.

⁴ Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, 11.

⁵ Barthes, *La Chambre Claire*, 18.

⁶ Jean-Luc Marion, « L'Aveugle à Siloé, » dans *La Croisée du visible* (Paris: PUF, 1996) 83–115.

⁷ *Ibid.*, 43.

⁸ *Ibid.*, 142.

cette partie de notre corps mortel qui entre « en contact » avec la substance immuable de l'être, avec son « essence » (que Barthes appelle « air », bien que d'autres n'hésitent pas la nommer âme). Ainsi, zigzaguant à travers les plis du temps, le regard transgresse toutes les limites, entre réalité et représentation, entre passé et avenir, entre ce qui est vivant et ce qui est mort, rétorquant au regardant ébloui un regard d'au-delà de la tombe. Dans ce sens, on ne peut nous empêcher de ne pas voir dans la phrase initiale de *La Chambre Claire*, un *lapsus* freudien voulant dire, non pas « je vois les yeux qui ont vu l'empereur Napoléon », mais « je vois les yeux qui ont vu l'Empereur des Cieux », anticipant ce que dit le prophète : « Tes yeux verront l'Empereur dans toute sa splendeur [...] ».¹

¹ *Isaïe*, 33:17.