

Université de Montréal

**Relire la scène maternelle.
Deuil et photographie chez Roland Barthes et Hervé Guibert**

**Par
Daoud Najm**

**Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises**

**Janvier 2008
© Daoud Najm, 2008**



PQ
35
454
2008
N 035

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

Ce mémoire intitulé :

**Relire la scène maternelle.
Deuil et photographie chez Roland Barthes et Hervé Guibert**

**Présenté par :
Daoud Najm**

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur
Ginette Michaud**

**Directeur de recherche
Gilles Dupuis**

**Membre du jury
Martine Delvaux**

Sommaire

Ce mémoire a pour objet l'interférence du deuil et de la photographie absente dans la scène maternelle telle qu'elle apparaît chez Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980), et Hervé Guibert, *L'Image fantôme* (1981).

Dans un premier temps, nous nous questionnerons sur le croisement entre le temps du deuil et celui de la photographie et chercherons à savoir comment la scène maternelle se conçoit comme une origine qui fait incessamment retour. Par la suite, la figure de la métonymie nous permettra de voir de quelle(s) manière(s) s'effectue le travail du deuil entre l'image absente, la scène maternelle qui en tient lieu et le livre. Il s'agira principalement de considérer par quels rapports de hantise ces trois entités se construisent. Dans un troisième temps, à partir du concept psychanalytique du transfert nous chercherons à montrer comment la scène maternelle opère un glissement où le visuel contamine le textuel et reconfigure le deuil. Finalement, nous démontrerons que l'acte de lecture figure un travail du deuil qui, à la manière du transfert, reporte la photographie absente de la scène maternelle et renvoie à un *ethos* compassionnel.

Mots-clés : Roland Barthes, Hervé Guibert, deuil, photographie, psychanalyse, scène maternelle.

Abstract

This work focuses on the interference of mourning and the absence of photography in the two maternal scenes as depicted in *La Chambre Claire* by Roland Barthes (1980) and *L'Image fantôme* by Hervé Guibert (1981).

We will begin by exploring the connection between the time of mourning and photography, while striving to gain insight into the maternal scene as it is a constantly revisited concept. Then, metonymy will reveal how the work of mourning is carried out between the absence of image, the maternal scene and the book. The task lies in examining the haunting element behind these three entities. Third, on the basis of the psychoanalytic concept of transference, we will try to show how the maternal scene represents a shift, where the visual element permeates the textual element, thus resulting in the reconfiguration of mourning. Finally, we will demonstrate how the act of reading is an embodiment of the work of mourning by means of transference, harking back to the absence of the photography in the maternal scene and redirecting it as an ethos of compassion.

Keywords: Roland Barthes, Hervé Guibert, mourning, photography, psychoanalysis, maternal scene.

Table des matières

Sommaire.....	III
Abstract.....	IV
Table des matières.....	V
Liste des abréviations.....	VI
Remerciements.....	VII
Introduction : <i>Aux commencements</i>	1
Premier chapitre : <i>Origines</i>	16
Deuxième chapitre : <i>Métonymies</i>	42
Troisième chapitre : <i>Transferts</i>	63
Conclusion : <i>À perte de vue</i>	80
Bibliographie.....	86

Liste des abréviations
des œuvres fréquemment citées

<i>La Chambre claire</i>	CC
<i>L'Image fantôme</i>	IF
<i>Le Mausolée des amants</i>	MA
<i>L'Homme au chapeau rouge</i>	HCR
<i>Roland Barthes par Roland Barthes</i>	RB
<i>L'Empire des signes</i>	ES
<i>Fragments d'un discours amoureux</i>	FDS

Remerciements

Mes remerciements vont, en premier lieu, à Gilles Dupuis dont l'appui et les conseils ont savamment guidé les recherches et travaux que j'ai entrepris depuis la première année de mon baccalauréat. Gilles Dupuis a accompagné ce projet de ses commentaires éclairants, de ses encouragements, de ses lectures généreuses. Qu'il trouve ici l'expression sincère de ma gratitude.

Je tiens également à remercier le département des Littératures de langue française ainsi que la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Introduction
Aux commencements

Au moment de commencer, avant même de commencer, en ralentissant, adagio, et même lento, lento, on sait, oui, on sait qu'il faudra toujours recommencer.

Jacques Derrida, *H.C. pour la vie, c'est-à-dire...*

Et s'il y a un commencement à tout, par où commencer ? Quel mot, quel vocable ou syntagme faudra-t-il inventer pour engager ce texte ? Imaginer le début, est-ce possible ? La question pourrait être posée autrement : l'écriture, ça commence comment ? Comment en vient-on au début – avant même que cela ne commence – à tracer le premier mot, la première lettre ? Faut-il prendre l'incipit de la Bible au mot et dire ici : « Au commencement fut le verbe » comme si, toujours dans l'après-coup, l'écriture venait essentiellement relayer quelque chose qui la précède ? Doit-on plutôt évoquer un autre commencement, celui de l'Évangile de Jean, où le logos initie toute chose et fait de la parole divine le premier référent, le commencement par excellence ?

*

Chose certaine, le commencement n'est ni premier ni singulier, et la déconstruction se sera employée sans relâche à interroger les limites de la métaphysique occidentale et de ses présupposés quant à l'idée d'une origine, d'une genèse, d'une archê qui marquerait un commencement unique, une vérité première.

*

Le commencement ne se reconnaît jamais aux premiers mots tracés, car c'est toujours de l'autre, d'un autre qu'il y a matière à commencer. C'est toujours quelqu'un d'autre qui s'avance avant que n'entre en scène la scène d'écriture. Quelqu'un d'autre devance le commencement, s'avance et dit, comme Jacques Derrida pour qui le commencement a toujours déjà commencé : « Quelqu'un vient, ce n'est pas moi, et prononce : "Je

m'intéresse à l'idiome en peinture¹" ou encore : "Quelqu'un, vous ou moi, s'avance et dit : je voudrais apprendre à vivre enfin"² ».

*

Dès le début, c'est dit : on est plus d'un à parler. Il faut donc commencer avec Jacques Derrida, répéter l'(im)possible commencement et dire : « au commencement il y a le et³ », car « la déconstruction introduit un et d'association et de dissociation⁴ » qui ébranle la possibilité même de tout commencement et traduit « une tension entre ce qui ne peut être tenu ensemble et ce qui ne peut être tenu séparé⁵ ».

*

Une conjonction se tient au commencement. Il faut s'en tenir à cette conjonction, à sa conjoncture afin de convoquer autour d'elle ce que questionne cette étude, à savoir tous les couples qu'il s'agira de (dé)lier : Barthes et Guibert, La Chambre claire et L'Image fantôme, la photographie et le deuil.

¹ Jacques Derrida, « Passe-partout », dans *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978. Cité par Peggy Kamuf, « Venir aux débuts », dans *Cahier de L'Herne. Derrida*, dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Paris, Éditions de L'Herne, n° 83, 2004, p. 329.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1993. Cité par Peggy Kamuf, *op. cit.*, p. 329.

³ Jacques Derrida, « Et cetera... », dans *Cahier de L'Herne. Derrida*, *op. cit.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Et la rencontre...

C'est en 1977 qu'Hervé Guibert publie son premier roman, *La Mort propagande*. En quête d'un maître à penser, le jeune auteur s'empresse d'en faire parvenir une copie à Roland Barthes, espérant trouver auprès de cette figure notoire de l'intelligentsia parisienne un mentor dont l'enseignement aiguillonnerait son écriture. La renommée de Roland Barthes qui, à la fin des années soixante-dix, est chose établie, s'accroît considérablement dès la parution de son *Roland Barthes par Roland Barthes* alors que les entretiens donnés à la télévision et à la radio se multiplient. Le mois de mai de l'année 1977 voit la publication du best-seller *Fragments d'un discours amoureux*, suivi, au mois de juin, par le colloque intitulé *Prétexte: Roland Barthes* qui se tient à Cerisy-la-Salle où chercheurs, professeurs, auteurs français et étrangers se réunissent autour de son œuvre. Rappelons également que Barthes est nommé à la chaire de « sémiologie littéraire » du Collège de France la même année. C'est dans ce climat d'effervescence intellectuelle que baigne Barthes au cours de ce printemps où il reçoit l'envoi de Guibert. Il décide d'y donner suite et propose au jeune auteur la chose suivante : « Je voudrais parler avec vous du rapport entre l'écriture et le fantasme, mais sans vous connaître. Par lettres⁶ ». Dès lors, s'engage une correspondance qui dure un temps, puis les deux hommes font connaissance malgré la réticence première de Barthes. Leur échange prend subitement fin lorsque Barthes enjoint Guibert de composer un texte intitulé *La Mort propagande no. 0*. Barthes doit rédiger une préface à cet ouvrage, ce qu'il ne fera pas, car, selon Guibert, « il exige que le jeune homme couche avec lui⁷ ». À mots couverts, Barthes se défendra d'une telle accusation dans une lettre intitulée *Fragments pour H*. Destinée à

⁶ Christian Soleil, *Hervé Guibert*, Saint-Étienne, Actes graphiques, « Les Feux de la Rampe », 2002, p. 115.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

Guibert, cette lettre est cédée par lui à *L'Autre journal* sans l'autorisation des exécuteurs littéraires de Barthes, et ce, six ans après sa mort.

Cette « mésaventure » mise de côté, Guibert, déçu, n'aura pas trouvé chez l'éminent sémiologue l'appui recherché, « des conseils, un avis, une direction à suivre⁸ » quant à l'élaboration de son œuvre. « Je n'ai aucun souci pour toi, je crois au charme de ton écriture⁹ », lui confie Barthes. Chose certaine, un halo de mystère entoure la rencontre des deux écrivains. Barthes meurt en mars 1980, trois ans après avoir rencontré Guibert. Au fur et à mesure que s'édifie son œuvre où vrai et faux, réel et fictif s'entremêlent tant dans la vie que dans l'écriture, Guibert réinvente cette rencontre dont peu d'écrits témoignent – exceptées les quelques lettres échangées par les deux hommes. De ce point de vue, les récits de Guibert demeurent des documents de premier ordre pour qui s'intéresse à cette rencontre ou, du moins, à l'influence que Barthes exercera sur l'écriture du jeune auteur.

Comme l'aura constaté Bruno Blanckeman « [on] ne saurait [...] nier le lien singulier qui s'est tissé entre les deux écrivains [...] »¹⁰. Plus qu'une mise en fiction de la *personae* de Barthes, ce « lien singulier » consiste, pour Guibert, en une relecture de l'œuvre barthésienne. « Relu hier, avec émotion, en attendant Vincent, des *Fragments d'un discours amoureux* : l'impression que je poursuis souvent des choses indiquées par Barthes¹¹ », confie-t-il dans *Fou de Vincent*. Poursuivre, voilà sans doute un mot idéal, un mot étalon qui

⁸ Christian Soleil, *op. cit.*, p. 116.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Bruno Blanckeman, « L'Écriture du trahir-vrai (Hervé Guibert lecteur de Roland Barthes) », conférence prononcée lors du colloque international *Roland Barthes « La traversée des signes »*, organisé par Françoise Gaillard et Anne-Sophie Chazand-Tissot, Centre Georges Pompidou, Beaubourg, Paris, 17-18 janvier 2003, < www.herveguibert.net >.

¹¹ Hervé Guibert, *Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989, p. 51.

dit à merveille l'élan que prend l'écriture de Guibert afin de rattraper celle de Barthes. Cette poursuite ne consiste pas en une mise en application pure et simple de préceptes barthésiens. Peut-on réellement croire, à l'instar de Blanckeman, que ce que « Barthes initie, Guibert l'investit, sans préoccupation théorique, mais en l'appliquant à sa propre étude¹² » ? Cette posture vis-à-vis l'œuvre de Barthes résumerait-elle la lecture qu'en suggère son « émule » ? Certes, Guibert use fréquemment du pastiche et va parfois jusqu'à reprendre, à quelques mots près, une idée, des expressions entrevues chez Barthes. Toutefois, lire *L'Image fantôme* à l'aune de *La Chambre claire* aura permis de constater que cette pratique du pastiche se double d'une lecture des plus vigilantes. Plus qu'un simple compte rendu narratif s'attachant à « mettre en scène » des *topoi* barthésiens, cette lecture tente de déceler ce qui, de l'écriture de Barthes mérite d'être développé, c'est-à-dire déployé, amplifié. Il faut lire dans le mot de poursuite mentionné précédemment l'idée de continuation, comme s'il appartenait à Guibert de poursuivre quelque chose que Barthes aurait entamé. L'œuvre de Guibert opère une sorte de prolongement de l'écriture barthésienne et c'est à partir de cette idée qu'il faudra comprendre comment *L'Image fantôme* reconduit le discours photographique contenu dans *La Chambre claire*.

Et la photographie...

En 1980, à la demande des *Nouveaux Cahiers du cinéma*, paraît *La Chambre claire*, texte où Barthes cherche à savoir en quoi la photographie incarne une icône unique en son genre, et ce, « en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine » (CC, 14). Si, dès ses premières publications, Barthes n'a eu de cesse d'examiner l'image sous les angles les plus divers,

¹² Bruno Blanckeman, *op. cit.*

force est de constater que son rapport à la photographie marque un nouveau tournant avec la publication de *L'Empire des signes*. C'est, en effet, dans cet ouvrage où l'auteur conçoit un rapport d'accompagnement entre fragments textuels et images – sans toutefois que le texte « "ne commente" [...] les images » (EDS, 345), ou que « [l]es images "n'illustrent" [...] le texte » (EDS, 345) – que des photographies sont insérées pour la première fois. Or, bien qu'il y soit fait mention à deux ou trois reprises – notamment dans un rapprochement fort intéressant entre la photo et le satori qui sera repris dans *La Chambre claire* – la photographie ne constitue pas l'enjeu principal de cet essai qui s'applique avant tout à penser « la circulation, l'échange [des] signifiants » (EDS, 345) entre l'image et le texte. Suit, avec le *Roland Barthes par Roland Barthes*, une deuxième tentative d'intégrer l'image au texte où la photographie, qui sert principalement de repoussoir à l'écriture, ouvre le livre. Ayant recours à l'album familial placé en début d'ouvrage, Barthes inaugure « une préhistoire du corps – de ce corps qui s'achemine vers le travail, la jouissance d'écriture » (RB, 582) et instaure, par le fait même, une coupure livresque entre le corps de l'écrivain et celui d'avant l'écriture, car au dire de l'auteur, « [l]e corps qui va dans l'écriture n'est plus le même que celui qu'on peut voir sur les photographies [...] »¹³. Bien que l'inadéquation de la photographie à l'écriture imprègne également le propos de *La Chambre claire*, il y a dans cet ultime ouvrage de Barthes – le seul à traiter directement de la photographie, tout en dévoilant les photos préférées de l'auteur – l'idée de la photographie comme spectre. Barthes fonde avec ce livre une nouvelle manière d'appréhender la photo et réinvente sa pratique scripturale en instituant

¹³ Roland Barthes, « La Dernière des solitudes » (avec N. Biron), dans *Œuvres complètes V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 418 (d'abord paru dans « Barthes », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial « Barthes » n° 2, 4^e trimestre 1981 [Entretiens réalisés entre 1975 et 1977]).

un rapport de hantise entre la présence des mots et la photographie de la mère qui est absente du livre.

À la parution de *La Chambre claire*, Guibert signe un article célébrant l'écriture barthésienne et s'attache tout particulièrement au style, à la voix « menue, douce, prudente, obligée, un peu nonchalante¹⁴ » de l'auteur, une voix « qui ne piétine pas, non, mais qui avance par petits bonds, par petits scintillements, par petits chipotages d'écriture¹⁵ ». Guibert débute son compte rendu en signalant que, contrairement à Michel Tournier dans *Des clefs et des serrures* et Susan Sontag dans *La Photographie*, Barthes « n'a pas repris ses articles [sur la photographie], il a écrit en un mois et demi un livre "bref", c'est ce qu'il dit lui-même, mais un vrai livre lié et non un recueil¹⁶ ». Ce qui plaît d'emblée à l'écrivain qu'est Guibert, c'est, en effet, le « grain » singulier de ce texte – pour emprunter ici un mot cher à Barthes – qui tient davantage du récit que de l'étude académique. Qui plus est, « la sincérité du sujet¹⁷ », cette manière de se donner à lire sans ambages, pour la première fois¹⁸, semble enchanter le jeune journaliste : « Ici Barthes dit "je" : pas de meilleur guide, pas de meilleur médiateur que son plaisir, que son désir de telle ou telle image compulsée¹⁹ ». Et ce désir, ce plaisir décelé chez Barthes, Guibert en

¹⁴ Hervé Guibert, « Roland Barthes et la photographie. La sincérité du sujet », dans *La Photo inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, NRF, 1999, p. 192.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸ Contrairement à la posture énonciative du *Roland Barthes par lui-même* où, en exergue du texte, il est mentionné que « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » (RB, 577) ou encore des *Fragments d'un discours amoureux* où il s'agit d'« un amoureux qui parle et qui dit » (FDA, 35), *La Chambre claire* est sans doute le premier ouvrage où Barthes se rapproche d'une pratique d'écriture autobiographique où le sujet n'hésite pas à s'énoncer à la première personne du singulier.

¹⁹ Hervé Guibert, *La Photo inéluctablement*, *op. cit.*, p. 194.

sait quelque chose, lui dont l'œuvre n'aura cessé, dès le début, de flirter avec la photographie.

Hervé Guibert entre au *Monde* en 1978, à l'âge de vingt et un ans, à la demande d'Yvonne Baby qui lui confie les chroniques photos du quotidien français. L'année précédente, il réalise un projet photographique sur ses grand-tantes²⁰ et en acquiert une expérience pratique qu'il réitère jusqu'à l'apparition du sida où la vidéo se substitue à la photo quelques mois avant sa mort. Pourtant, c'est un néophyte de la critique d'art qui joint l'équipe du *Monde* et c'est ce qui plaira. L'inexpérience du jeune homme, son originalité, son approche de la photographie qui « reste toujours sensible, sensuelle²¹ », détachée de tout appareil critique, n'en est que plus appréciée dans un milieu culturel sclérosé²² où il expose des idées novatrices relayées par une écriture colorée tenant davantage du romanesque que de la critique journalistique. Au début des années quatre-vingt, Guibert cumule les projets de toutes sortes. Pourtant, de la pratique photographique à la critique journalistique (photo et cinéma) en passant par l'écriture de scénarios et de récits, les activités de Guibert se réduisent toutes à un même dénominateur : la mise en scène du corps.

La photo chez Guibert, ce serait avant tout une affaire charnelle. À l'instar de Barthes, pour qui l'image est l'essence du désir, Guibert conçoit la photographie comme un rapprochement né de l'intimité des corps, comme une pratique qui, « quand elle n'est

²⁰ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise (Roman-Photo)*, Paris, Gallimard, NRF, 2005 [éditions Libres Hallier 1980].

²¹ Christian Soleil, *op. cit.*, p. 123.

²² C'est à la faveur d'un formidable chambardement opéré par Jack Lang au Ministère de la culture au début des années quatre-vingt que Guibert est introduit au *Monde*.

pas familiale, est rare, pénible²³ ». Au sujet des photographies de ses proches, livrées au lecteur dans *Le Seul visage*, il confie :

[...] en dévoilant ainsi à d'autres, à des corps étrangers, passants et peut-être indifférents (je peux aussi les imaginer complices) des corps familiers, des corps aimés, je ne fais qu'une chose – et c'est une énorme chose je crois, c'est en tout cas le but de toute mon activité, de toute ma prétention créatrice – : témoigner de mon amour²⁴.

Si l'amour, tout comme l'écriture, est un prélude à la photographie, c'est que, toujours, cette dernière s'éprouve à partir d'une subjectivité aux désirs souverains : « La photo qu'un autre que moi pourrait faire, qui ne tient pas au rapport particulier que j'ai avec tel ou tel, je ne veux pas la faire » (MA, 27), écrit-t-il. Comment ne pas entendre, en écho à ce refus de la photographie qui s'offre au premier venu, l'impossibilité de Barthes de discourir de la photo de manière générale ? : « autant il est licite de parler d'une photo, autant il me paraissait improbable de parler de la Photographie » (CC, 16). C'est à partir de quelques photos que Barthes entreprend sa recherche afin de savoir si la photographie contient un « génie propre », quelques photos, comme il le dit « dont j'étais sûr qu'elles existaient pour moi » (CC, 21). Barthes et Guibert conçoivent la photographie comme un objet d'amour qui, corollairement, ne relève pas de la chose publique, mais demeure de l'ordre de l'intimité, de la subjectivité. Or cette expérience amoureuse de la photographie ne va pas sans chagrin. Objet d'amour en ce qu'elle est toujours la représentation d'un être, d'une chose aimée, la photographie, à la manière de la relique qui « prend sens dans le désir de conserver quelque chose de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer²⁵ », garde présente, maintient visible, l'absent, le mort. C'est

²³ Hervé Guibert, *L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment ?*, Bordeaux, William Blake and Co., 1988, [ouvrage non paginé avec seize photographies de Hans Georg Berger].

²⁴ Hervé Guibert, *Le Seul Visage*, Paris, Minuit, 1984, p. 5.

²⁵ Pierre Fédida, « La relique et le travail du deuil », dans *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 75.

également sous le signe ambivalent de la présence d'une absence que Guibert publiera *L'Image fantôme*, quelques mois après *La Chambre claire*.

Et la mort...

Il serait toutefois abusif de prétendre que l'inscription de la mort chez Guibert subit uniquement l'ascendance de *La Chambre claire*. « Depuis que j'ai douze ans, et depuis qu'elle est une terreur, la mort est une marotte²⁶ », confie-t-il dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. La mort, en tant qu'elle est toujours anticipée, participe de l'univers guibertien depuis *La mort propagande*. À travers un projet de dévoilement de soi, elle aura scandé l'œuvre entier de Guibert jusqu'à atteindre son paroxysme au moment où sa mise en fiction rencontre l'annonce de la séropositivité de l'auteur. Par ailleurs, la photographie orchestre également l'anticipation de la mort dans *Suzanne et Louise*, où les corps des grands-tantes font office de cadavres à venir. Si la mort imprègne l'œuvre de Guibert bien avant sa rencontre avec Barthes, il va sans dire que la lecture de *La Chambre claire* influencera considérablement l'écriture de *L'Image fantôme*, comme l'attestent ces propos de l'auteur : « Fou de Vincent, c'est évidemment inspiré des *Fragments d'un discours amoureux*, et puis il y a le texte que j'ai publié sur la photographie²⁷ ». Or, qu'est-ce qui, précisément, inspire Guibert dans sa lecture de Barthes ? Mise à part cette idée commune d'une photographie à la fois amoureuse et subjective, suivant quel motif peut-on croire qu'il y a dans *L'Image fantôme* un écho à *La Chambre claire* ?

²⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 87.

²⁷ Christian Soleil, *op. cit.*, p. 117.

Si l'ultime ouvrage de Barthes frappe Guibert, c'est, avant toute chose, parce qu'il « étire le rapport inhérent de la photo à la mort²⁸ ». Selon Guibert, ce rapport se déploie dans « la deuxième partie du livre, la plus limpide, la plus authentique, la plus nécessaire, et donc la plus belle²⁹ », au moment où Barthes, en deuil de sa mère, retrouve une photo d'elle « petite fille, prise au jardin d'hiver³⁰ ». Cette photo, à laquelle Barthes consacre sept séquences formant une scène (de l'ouverture de la seconde partie de l'essai jusqu'à la séquence 31 intitulée *La Famille, la Mère*), lui permettra d'opérer un travail du deuil maternel tout en s'approchant d'une certaine « vérité » propre à la photographie³¹. Guibert reconduit l'absence photographique et le deuil maternel qui y est associé et redit, à son tour – bien que différemment – leur entrelacement dans la scène qui ouvre *L'Image fantôme*.

Au cours de cette scène, l'auteur-narrateur, âgé de dix-huit ans, témoigne d'un drame qui s'est déroulé à La Rochelle, à l'appartement de ses parents où il prit sa mère en photo. La séance photographique se solde par un échec (le film est tourné à blanc) et institue le texte comme « le désespoir de l'image » (IF, 18) qui n'aura pas lieu, de la photographie demeurée à l'état latent. Contrairement à *La Chambre claire* où la photographie absente figure le relais du deuil maternel, la première scène de *L'Image fantôme* inverse la donne et opère un deuil de la photographie par l'entremise de la mère. Malgré ce renversement accompli par Guibert, une conception analogue du deuil rapproche les deux auteurs.

²⁸ Hervé Guibert, *La Photo inéluctablement*, op. cit., p. 194.

²⁹ *Ibid.*, p. 193-194.

³⁰ *Ibid.*, p. 194.

³¹ Les sept séquences dont il est question forment une scène au milieu du livre en ce qu'elles figurent – contrairement aux autres séquences du livre – une suite dont la structure est narrative.

Afin d'en éclairer la portée, il s'agira de procéder à une lecture croisée de la scène maternelle chez Barthes et Guibert. Relisant ces deux scènes à trois reprises, à partir de trois angles différents, nous chercherons à montrer comment le deuil et la photographie y articulent un même rapport de hantise.

Deuxième chapitre

Métonymies

Et si une métonymie morcelle un corpus ou un corps, si elle se joue entre le tout et la partie, celle-ci se détachant de celle-là pour en tenir lieu par délégation ou substitution, alors la circoncision n'est pas une métonymie parmi d'autres. Elle est la métonymie des métonymies, le jeu même du film. Mais voilà, cela doit pouvoir se dire de toutes les métonymies – celle de l'aveugle une fois pour toutes et parmi d'autres.

Jacques Derrida, Tourner les mots. Au bord d'un film.

Et le deuil...

Il faut commencer par le commencement et dire : Au commencement – la vie la mort³², d'un même souffle, comme si dans ce et qui aurait préalablement été retranché par René Major, dérobé au regard du lecteur, se tenait le secret même d'un double bind qui, comme le rappelle Derrida, « prend toujours la forme d'une double obligation : et... et³³ », et dit à la fois la contradiction et la concordance du vivant et du mort. Et la vie et la mort. Les deux en chœur, mais en un cœur toujours décentré puisque, tout comme « la déconstruction [qui] ressemble [...] à une réaffirmation répétée et du ni... ni et de la réaffirmation répétée³⁴ », ce et qui, d'un même mouvement sépare et rejoint le mort et le vivant, travaille à même cette aporie.

*

« "Et..." , dites-vous ? Qu'y a-t-il en un "et" » ? , s'interroge Derrida, Et quand je dis « un et », la conjonction "et" devient-elle un nom ? Qu'y a-t-il en un nom, en ce nom ?³⁵ » Quel nom donner ici à ce et qui disjoint le vivant du mort ? Quel nom si ce n'est celui du deuil ?

*

Le deuil se répète. Il dénombre les morts, les énumère à chaque fois « [c]omme si la répétition de la fin d'un tout infini était encore possible : la fin du monde lui-même, du

³² René Major, *Au commencement – la vie la mort*, Paris, Galilée, « Incises », 2000.

³³ Jacques Derrida, « Et cetera... », dans *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 21.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

seul monde qui soit, chaque fois³⁶ ». À chaque mort, à chaque fois unique, c'est la fin du monde et cette fois se répète. Le deuil revient hanter. Il faudra toujours recommencer, répéter, relire la scène maternelle, car « il n'y a ni degré zéro ni origine simple, car le commencement est déjà un supplément d'origine³⁷ ».

³⁶ Jacques Derrida, « Avant-propos », dans *Chaque fois unique la fin du monde*, présenté par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2003, p. 9.

³⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1967, p. 345.

Premier chapitre
Origines

Un spectre est un revenant : il est l'origine ; et aussi la perte inéluctable de l'origine.

Jacques Derrida, Schibboleth. Pour Paul Celan

Introduite pour la première fois par Freud dans *Deuil et mélancolie*, l'expression « travail du deuil » sert avant tout à définir la mélancolie dont les traits distinctifs sont cernés par opposition à ceux de « l'affect normal du deuil³⁸ ». Selon Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, cette expression « [...] signale à elle seule le renouveau qu'apporte la perspective psychanalytique à la compréhension d'un phénomène psychique où l'on voyait traditionnellement une atténuation progressive, et comme allant de soi, de la douleur que provoque la perte d'un être cher³⁹ ». Dans ce texte qui fera date, et dont la mélancolie constitue le sujet de prédilection, Freud observe qu'à l'opposé du travail que laisse entrevoir le deuil – travail où le sujet renonce progressivement à l'objet perdu et où le moi « après avoir achevé le travail du deuil redevient libre et sans inhibitions⁴⁰ » – la mélancolie désigne « une perte de l'objet qui est soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la personne n'est inconscient⁴¹ ». Freud caractérise également la mélancolie en ces termes :

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtimement⁴².

Par identification narcissique, intériorisant ses pulsions libidinales, le moi du sujet mélancolique incarne lui-même l'objet perdu dont il s'agit de faire le deuil. Cette symbiose a pour effet de lui interdire d'entreprendre tout travail du deuil du moment où aucun substitut ne semble distancier le sujet mélancolique de l'objet perdu. Si le

³⁸ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1968, p. 147.

³⁹ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Quadrige/PUF, 3^e édition 2002 [1967], p. 504.

⁴⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 150.

⁴¹ *Ibid.*, p. 151.

⁴² *Ibid.*, p. 148-149.

mélancolique et l'objet perdu ne font qu'un, la mélancolie s'avère une pathologie où le renoncement à l'objet d'amour est voué à l'échec. Ainsi, contrairement au travail du deuil réussi qui présuppose une amélioration de l'état du sujet endeuillé, la mélancolie incarne l'avortement dudit travail et empêche quelque progrès que ce soit.

Relisant Freud, Nicolas Abraham et Maria Torok relèvent une distinction majeure en ce qui a trait à la différence entre deuil et mélancolie. Ayant pour point de départ le postulat kleinien selon lequel « [l]’incorporation correspond à un fantasme et l’introjection, à un processus⁴³ », les deux auteurs, après avoir constaté que l’incorporation figure « un manque à l’endroit précis où une introjection aurait dû avoir lieu⁴⁴ », engagent à penser le fantasme d’incorporation comme la substitution d’un manque. Or cette substitution ne s’avoue pas comme telle et entrave, à la manière de la mélancolie freudienne, la perte qu’il s’agit de combler. Le fantasme d’incorporation figure un deuil inavouable. Ce deuil cherche à rassurer le moi quant à la perte de l’objet puisque l’endeuillé serait le porteur d’une crypte et ne pourrait « faire autrement que perpétuer, lorsqu’il est perdu, un plaisir clandestin⁴⁵ » appartenant à un secret partagé avec le mort. Si, pour Freud, le mélancolique conserve dans son système inconscient la haine ou l’amour porté à l’objet perdu, pour Abraham et Torok, le mélancolique tente de dissimuler, encrypter un trauma, car « le deuil indicible installe à l’intérieur du sujet un caveau secret⁴⁶ ». Et ce caveau, en autant qu’il demeure intact et que le secret ne soit

⁴³ Nicolas Abraham et Maria Torok, « Deuil ou mélancolie : Introjecter-incorporer », dans *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier Flammarion, « La Philosophie en effet », 1978, p. 259.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 267.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 273.

divulgué, permet à l'endeuillé de ne pas sombrer dans la mélancolie. Pour les auteurs de *L'Écorce et le noyau*, cette mélancolie

[...] se déclare au moment où les parois viennent à s'ébranler, souvent par suite de la disparition de quelque objet accessoire qui lui servait d'étai. Alors devant la menace que la crypte ne s'écroule, le moi tout entier devient crypte, dissimulant sous ses propres traits l'objet de l'amour occulte. Devant l'imminence de perdre son soutien interne, le noyau de son être, le moi va fusionner avec l'objet inclus qu'il imaginera esseulé de lui et va commencer au grand jour un « deuil » interminable⁴⁷.

Bien que l'idée d'un sujet « cryptophore » éloigne Abraham et Torok de la conception freudienne du deuil – placé sous le signe du secret, le « champ de la maladie du deuil » et, corollairement, les effets et les diagnostics qui s'y rattachent, se réduit considérablement dans le travail d'Abraham et Torok qui pratiquent une coupe dans la théorie freudienne –, il n'en demeure pas moins que les trois psychanalystes supposent d'une part, une identification entre le sujet et l'objet perdu et, d'autre part, quoique différemment, une répartition du deuil en deux versants (l'un « pathologique », l'autre « normal »).

Pourtant, en est-il réellement ainsi ? Trancher de manière aussi radicale entre un travail du deuil « normal » et une mélancolie foncièrement « pathologique », entre la crypte et le sujet cryptophore, est-ce possible ? Le travail qu'engage le deuil réussit-il à tout coup ? Et inversement, la mélancolie constitue-t-elle uniquement une maladie incurable étrangère à toute conception normale du deuil ? Rien n'est moins sûr. S'il faut en croire Jacques Derrida, pathologie et normalité, deuil et mélancolie, constituent deux couples qui ne sont pas diamétralement opposés, mais plutôt intrinsèquement liés :

⁴⁷ *Ibid.*

Selon Freud, le deuil consiste à porter l'autre en soi. Il n'y a plus de monde, c'est la fin du monde pour l'autre à sa mort, et j'accueille en moi cette fin du monde, je dois porter l'autre et son monde, le monde en moi : introjection, intériorisation du souvenir (*Erinnerung*), idéalisation. La mélancolie accueillerait l'échec et la pathologie de ce deuil. Mais si je *dois* (c'est l'éthique même) porter l'autre en moi pour lui être fidèle, pour en respecter l'altérité singulière, une certaine mélancolie doit protester contre le deuil normal. Elle ne doit jamais se résigner à l'introjection idéalisante. Elle doit s'emporter contre ce que Freud en dit avec une tranquille assurance, comme pour confirmer la norme de la normalité. La « norme » n'est autre que la bonne conscience d'une amnésie. Elle nous permet d'oublier que garder l'autre au-dedans de soi, comme soi, c'est déjà l'oublier. L'oubli commence là. Il faut donc la mélancolie. En ce lieu, la souffrance d'une certaine pathologie dicte la loi⁴⁸.

Freud insiste sur la part curative, voire cathartique⁴⁹, qu'engendre tout travail du deuil et évoque le rôle décisif qu'entraîne la substitution en tant que son corollaire positif, le sujet parvenant à « remplacer ses objets perdus par des objets nouveaux, si possible tout aussi précieux ou plus précieux⁵⁰ ». Freud prend ainsi pour acquis le désinvestissement progressif du sujet endeuillé et, ce faisant, oblitère la part singulière, unique et irremplaçable de toute perte. Si l'on suit à la trace la logique derridienne, la perte doit se teinter de mélancolie afin de survivre dans la mémoire de l'endeuillé. Autrement dit, il faut garder vive la mémoire du perdu, lutter contre l'amnésie d'un travail « positiviste » du deuil, se refuser à l'oubli de l'autre afin qu'il puisse survivre en nous. À la condition qu'il ne pourra jamais être complètement accueilli en soi, l'objet perdu survit à sa perte, car toujours la mélancolie seconde l'oubli et persiste.

⁴⁸ Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 2003, p. 73-74.

⁴⁹ « Que ce soit par l'hypnose, par la suggestion ou par l'association libre, la thérapie cathartique recherche essentiellement une libération ou une liquidation de ces affects, fixés en général au souvenir d'un traumatisme. Elle vise, en somme, à exorciser le mal en extirpant à la source l'élément impur ("cracher le méchant", comme on dit familièrement). [...] Le deuil se trouve ainsi placé sous le signe de l'épuration ou de la purification, comme le veut d'ailleurs l'étymologie grecque du mot Katharsis, lequel signifie "purification des passions", "purgation" » (Nicolas Lévesque, *Le Deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Québec, Nota bene, « Nouveaux Essais Spirale », 2005, p. 17).

⁵⁰ Sigmund Freud, « Passagèreté », dans *Œuvres complètes XIII*, Paris, PUF, 1988, p. 324.

Selon Derrida, un accueil total, une incorporation complète est littéralement impossible, car cette dynamique d'intériorisation suppose que le soi et l'autre, l'endeuillé et l'objet perdu soient deux entités clairement définies. Or il en va tout autrement. Que l'identité soit pensée en termes binaires, c'est ce que récuse Derrida pour qui le langage, perçu comme un système ouvert, appelle le transfert incessant d'un sens jamais présent, toujours à venir où le moi qui s'y construit ne peut jamais coïncider avec lui-même. Ébranlé par la différence derridienne, le moi, à la manière du langage dans lequel il s'inscrit, perd ainsi de sa propriété et se présente comme une entité éclatée qui se définit toujours par rapport à l'autre. Loin d'être dissociées, ipséité et altérité sont intimement tressées l'une dans l'autre. L'intériorisation totale de l'objet perdu étant impossible, le travail du deuil incarne le lieu d'une oscillation (in)finie entre le normal et le pathologique où le temps de la mémoire seconde l'oubli, car « [...] le deuil est interminable. Inconsolable. Irréconciliable⁵¹ ».

Pourtant, si le travail du deuil a toujours été intimement lié au temps, ce fut, à chaque fois, à partir d'une perspective téléologique où il s'agissait pour l'endeuillé d'atteindre un rétablissement mental, comme si à l'horizon du travail du deuil se profilait nécessairement un état antécédent à la perte douloureuse de l'objet. À ce propos, Nicolas Lévesque constate :

Le premier versant du deuil se rattache au temps tel qu'il se présente habituellement à la conscience, c'est-à-dire sous la forme d'une succession linéaire (passé-présent-avenir) à l'intérieur d'une structure immuable et impénétrable où ne joue pas, apparemment du moins, la loi du retour, de l'infiltration : ici les morts sont perçus comme bel et bien morts⁵².

⁵¹ Jacques Derrida, « À force de deuil », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op. cit.*, p. 178.

⁵² Nicolas Lévesque, *op. cit.*, p. 30.

Cette délimitation temporelle où le deuil se répartit en « différents stades de développement se succédant sans détour, entre un début et une fin, selon une temporalité linéaire et sur lesquels on se fonderait, du coup, pour apprécier objectivement la "réussite" du processus⁵³ » paraît incongrue. En effet, le deuil ne peut procéder exclusivement de ce premier versant où l'oubli et la substitution de l'objet perdu semblent pallier la perte encourue. Le travail du deuil met également en scène un temps déréglé, un temps débordant ses limites traditionnelles où les morts reviennent hanter les vivants, un temps court-circuité par le désespoir de la perte. Si, comme le constate également Lévesque, « [l]a représentation refoulée du disparu reste investie et capable de faire effet à n'importe quel moment dans le psychisme⁵⁴ » et que [l]'inconscient apparaît, de ce point de vue, comme une sorte de caverne hantée ou de cimetière habité par des spectres⁵⁵ », ne faudrait-il pas comprendre ce temps du deuil comme un temps qui fait incessamment retour et qui, corollairement, fait basculer « l'avant » et « l'après » de la perte ? Le cas échéant, comment se manifeste ce retour ?

Dans le but de saisir l'inscription de ce second versant du deuil, il faudra questionner ici l'interférence entre le temps du deuil et le temps de la photographie. Dans *La chambre claire* et *L'image fantôme*, le temps photographique – à la fois celui du *Spectator*, de l'*Operator* et du *Spectrum*⁵⁶ – figure une temporalité suspendue, intemporelle, anhistorique. Que ce soit celle de Barthes *Spectator* ou de Guibert *Operator*, la

⁵³ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ « L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible [...] que j'appellerai volontiers le *Spectrum* de la Photographie » (CC, 22).

photographie figure une temporalité figée qui, paradoxalement, désorganisant ce qui la précède et ce qui lui succède, engage à penser le temps qu'elle met au jour sous la forme d'un retour ayant pour effet de déstabiliser l'idée d'un référent premier. Ce référent, celui de la mère en l'occurrence, se répète dans la photographie et témoigne en cela de l'itérabilité de l'origine.

Chez Guibert, la scène maternelle est muette, tout semble s'y dérouler comme en un rêve. Lentement, le fils dénude, démaquille, désinvestit sa mère de son image « banale », de cette identité d'épouse, « de toute cette pression accumulée pendant plus de vingt ans » (IF, 12). Au cours de cette métamorphose, au moment d'appuyer sur le déclencheur de son Rollei 35, à l'instar de Barthes égrenant les photographies de sa mère, Guibert seconde la sienne dans un mouvement à rebours et suspend littéralement le temps du récit par la pratique photographique : « (J'arrêtais momentanément le temps, et le vieillissement, je retournais en arrière dans mon amour pour ma mère) » (IF, 14). De cet instant singulier, de cette éternité circonscrite surgit la photographie. Ce fut « un instant suspendu », écrit-il, « un instant sans inquiétude, rassérénant » (IF, 15). La photo, confie plus loin le narrateur, « momentanément, comme par magie, avait suspendu l'âge, n'en avait fait qu'une idée sociale et absurde » (IF, 15). Ce temps suspendu, temps qui désigne un « discours [qui] avance, [alors que] le récit stagne [...] »⁵⁷, aura pour effet de bouleverser le futur du récit, car l'action narrative se trouve empêchée par un discours qui refuse d'avancer, par une parole latente lovée au sein même de l'instant photographique.

⁵⁷ Gérard Lavergne, « Terminologie narratologique. Essai d'éclaircissement », dans *Temps et récit romanesque*, Nice, Université de Nice, 1991. Cité par Isabelle Décarie, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, p. 63.

Or, bien qu'il semble empêcher le récit de se propulser vers l'avant, l'instant photographique induit également le moment qui précède sa réalisation. Au cours de la séance photographique, avant même que le déclic de la caméra ne se fasse entendre, Guibert voit surgir la photographie qui survient avant la lettre et remodèle le visage maternel : « Je remarquai que ses traits s'étaient déjà détendus, comme ces petites rides qui menaçaient de pincer sa bouche avaient tout à fait disparu » (IF, 14). La photographie, cette écriture de la lumière, est *déjà là* ; elle précède sa réalisation, car étant « une pratique très amoureuse » (IF, 11), elle se déploie à compter du moment où un contact de l'ordre de l'affect, un regard, une certaine lumière s'établit entre le fils et sa mère, entre l'*Operator* et le *Spectrum*. Sans se cantonner au présent de son événement, l'instant photographique tel qu'imaginé par Guibert devance sa concrétisation et, par le fait même, engage à penser le temps photographique comme un temps qui déborde ses balises :

J'ai rêvé plusieurs fois, ces derniers temps, de l'existence d'un type de photographie qui déborde dans sa restitution de l'instant qu'elle a capturé, un peu comme du cinéma, mais plutôt comme une sorte d'holographie temporelle, transparente dont on ne sait jamais, c'est un peu cela l'inquiétude du rêve, ou sa curiosité, où ses dédoublements, à la façon de ceux de Muybridge ou de Marey, vont s'arrêter : c'est une trahison du sujet au-delà de sa pose, et c'est aussi l'épuisement de son aura médiumnique imprimée sur le négatif (MA, 479).

Si l'instant photographique précède sa réalisation, il induit également le temps qui lui succède. En effet, durant la prise photographique, Guibert se fait voyant et augure d'un drame à venir :

Elle était là, assise, majestueuse, comme une reine avant une exécution capitale (je me demande maintenant si ce n'est pas sa propre exécution qu'elle attendait, car une fois la photo prise, l'image fixée, le processus de vieillissement pouvait bien reprendre, et cette fois, à une vitesse vertigineuse [...]) (IF, 14).

Comme l'explique Pierre Saint-Amand, dans *L'Image fantôme*, un plaisir nécrophile de la photographie cherche à convoquer la mort plutôt qu'à la conjurer. Ce plaisir ne se manifeste pourtant pas à travers la photographie telle qu'elle est perçue conventionnellement, c'est-à-dire comme une icône exprimant la fixité d'un affect dont seule l'écriture peut retrouver le mouvement. L'écriture détient ce pouvoir de montrer que la photographie imaginaire est un fantasme irreprésentable qui se refuse à la mort. Si « l'image de la mort imaginée ferme la représentation⁵⁸ » chez Guibert, c'est bien parce que la mort est la limite du représentable. À cet effet, l'accélération temporelle pressentie par le fils – qui dit déjà d'une certaine manière l'échec photographique qui surviendra au dénouement de la scène – peut être lue comme une tentative de résorber l'image maternelle avant même que celle-ci n'apparaisse et qu'elle engage la mère dans une mort irréversible. Agissant comme le temps spiral décrit par Lavergne, c'est-à-dire comme « un segment narratif [qui] annonce un événement fictionnel dont le lecteur trouvera la réalisation plus tard dans la narration⁵⁹ », cette mort anticipée par Guibert conduit le narrateur, tout comme le lecteur, à prendre de vitesse le drame à venir et à amorcer le deuil de l'image avant même que celle-ci n'apparaisse. L'appréhension de la mort, qui pousse le fils à nommer ce qui n'est pas encore, rejoint ce que décrit Isabelle Décarie avec beaucoup de justesse à propos de l'écriture de soi toujours en instance de mort dans l'écriture du sida chez Guibert :

Au-delà de la patience ou de l'attente, le sujet qui se sait mourant devance cet instant inéluctable et toujours impossible, il anticipe la clôture inéluctable afin de s'en saisir avant son avènement même, dans le but d'éprouver avant le temps la fermeture même du temps⁶⁰.

⁵⁸ Pierre Saint-Amand, « Mort à blanc. Guibert et la photographie », dans *Le corps textuel de Hervé Guibert*, Paris-Caen, Ralph Sarkonak (dir.), Minard, « La Revue des lettres modernes », 1997, p. 90.

⁵⁹ Gérard Lavergne, *op.cit.*, p. 48.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 3.

À la manière du narrateur de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* qui anticipe sa mort prochaine en se racontant « "dans" le temps de l'écriture "contre" le temps de la mort⁶¹ », celui de *L'Image fantôme* tente également de prendre de court la mort de sa mère. Cependant, ce n'est pas la destruction future de la photographie, mais bien « la vitesse vertigineuse » à laquelle vieillira la mère « une fois la photo prise, l'image fixée » (IF, 14) qu'anticipe Guibert. Puisque la vieillesse de la mère surviendra malgré l'échec photographique – « Je ne la rephotographiai plus. Et elle vieillit, comme je l'avais pressenti. En un an, de dix ans » (IF, 16) –, il est impossible d'affirmer que « tout se passe comme si la photo réussie aurait rendu la mère au vieillissement, qu'elle aurait précipité la séparation à venir et fatale⁶² ». Le deuil anticipé auquel l'auteur convie le lecteur se trouve contourné du moment où l'image n'aura pas lieu. Loin de ressasser l'idée surannée de la photographie comme suspension temporelle, l'instant photographique chez Guibert précède sa réalisation, anticipe sa fin et organise une temporalité *détemporalisée*.

L'instant photographique forme parallèlement un point de non-retour à partir duquel le temps se dérègle et le récit bascule, se précipite vers sa fin. Au ralentissement de la scène et à son immobilité succède un temps qui semble filer tout droit vers la mort. Tandis qu'en accéléré la mère vieillit et court à sa perte (IF, 16), la photographie avance inéluctablement vers le moment de sa destruction :

Nous décidâmes de tirer aussitôt le film, et le temps qu'il plongeait dans le bain correspondait à celui où ma mère enlevait la poudre de son visage, faisait sécher ses cheveux, réintégrait son image première. Cette image première était totalement, définitivement reconstituée lorsque nous voulûmes faire sortir l'image occasionnelle, l'image subversive, la photo. Mais elle n'existait pas : nous vîmes en transparence,

⁶¹ *Ibid.*, p. 2.

⁶² Pierre Saint-Amand, *loc.cit.*, p. 85.

contre la lumière bleutée de la salle de bain, le film entier non impressionné de part en part (IF, 15-16).

La mère rétablit son image initiale – cette femme « à l'extrême limite du vieillissement » (IF, 11) rencontrée au début de la scène – et, dans un mouvement à rebours comme l'écrit Barthes à propos des Grecs qui « entraînent dans la Mort à reculons » et « avaient devant eux [...] leur passé » (CC, 111), fait marche arrière. Deux mouvements contraires se déploient en bouleversant simultanément la temporalité du texte ainsi que celle de la lecture. Tandis que la mère défie le temps linéaire et vectoriel du récit et ajourne le moment de sa mort en ramenant le lecteur à la case départ – là où elle se surimpose à l'image de cette Michèle Morgan rencontrée au début de la scène – le film, quant à lui, avance vers sa disparition, se heurte à une image brûlée, une image mort-née qui met fin à la séance photographique.

Pourtant, à la manière d'un revenant (re)venu hanter les lieux de sa mort, l'instant photographique ressurgit de manière imprévue et réitère la suspension amoureuse entre la mère et le fils malgré la « perte irrémédiable » (IF, 16) que fut cette première séance. Guibert, au moment de photographier sa mère une seconde fois, écrit : « [...] le visage de ma mère [...] se détendait extraordinairement, se révoltait, reprenait miraculeusement l'attitude que je lui avais intimée lors de la première séance. À travers le viseur, l'espace d'un instant, ma mère redevenait belle » (IF, 17). La réapparition de cet instant photographique fait exception chez Guibert. En effet, ce que l'auteur traduit « d'images fantômes, d'images qui ne sont pas sorties, ou bien d'images latentes, d'images intimes au point d'en être invisibles » (IF, 124) se trouve habituellement transmué par l'écriture qui, emportée par les méandres du souvenir, réinvente à chaque fois l'image disparue en s'y

substituant. À ce sujet, l'auteur relate une scène où, devant l'image estivale de quatre nageurs, il fut pris de court sans son appareil photographique :

[...] je sais bien que ce tableau est perdu, et que je ne pourrai retrouver cette émotion. Même si je ne désespère pas que les quatre garçons puissent revenir le lendemain exactement semblables pour prêter leurs silhouettes à ma captivité (ce dont je doute, évidemment), je peux imaginer que cette vision recomposée ne me ravira plus de la même façon, ni avec autant de force, car elle aura eu le temps de faire son chemin dans ma tête, de s'y cristalliser en image parfaite, l'abstraction photographique se sera effectuée toute seule, sur la plaque sensible de la mémoire, puis développée et révélée par l'écriture, que je n'ai d'abord mise en train que pour me défaire de mon regret photographique. Il me semble maintenant que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate, et que, si je tentais demain de retrouver la vision réelle pour la photgraphier, elle me semblerait pauvre (IF, 23-24).

La photographie étant « une pratique englobeuse et oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique » (IF, 23), il n'en demeure pas moins que l'image maternelle échappe à cette opération transférentielle où l'écriture semble faire office de médiatrice. De fait, contrairement au tableau évanoui des quatre nageurs, la seconde apparition de l'instant photographique dans *L'Image fantôme* ne parvient pas à se « cristalliser en image parfaite » et se dérobe à une écriture qui chercherait à en proposer une représentation définitive, à transposer en mots ce qui n'a pu être capturé par l'appareil photographique. La réapparition de cet instant ne se limite pourtant pas à *L'Image fantôme*, car tel un leitmotiv lancinant, l'image maternelle se manifeste à plusieurs reprises dans l'œuvre guibertienne. En effet, avant d'être narrée dans ce récit, elle paraît d'abord dans *Mes Parents* (dans une version légèrement remaniée), fragments textuels tirés à leur tour du journal intime de Guibert publié après sa mort sous le titre *Le Mausolée des amants* ainsi que dans *Le Seul visage*⁶³. L'instant photographique est donc incessamment répété d'un texte à l'autre et cette autotextualité

⁶³ C'est Pierre Saint-Amand le premier qui observe cet effet d'autotextualité retrouvé dans *Le Seul Visage* où « une évocation plus tardive fait écho à cette scène et qui, miraculeusement, redonne au fils la mère malade. La chambre lumineuse enveloppant la mère qui vient d'être opérée d'un cancer, recrée chez Guibert le désir de la photgraphier [...] » (Pierre Saint-Amand, *loc. cit.*, p. 94).

ne peut que témoigner de l'obsession entretenue par Guibert à l'égard de l'image maternelle. Contrairement aux autres images fantômes, celle de la mère n'est jamais complètement morte. Elle a tout d'un spectre qui « apparaît dans sa disparition⁶⁴ » et « signifie une matérialité qu'au même moment il désavoue⁶⁵ ». Qui plus est, la réapparition de cette image qui, dans l'absence même, se refuse à la disparition totale et ne cesse de revenir, d'une œuvre à l'autre, pour redire son impossibilité à se faire voir, engage à penser la mère en tant que morte-vivante.

Or, bien que l'apparition de l'image se solde par un échec, sa répétition demeure une promesse en ce qu'elle relance la possibilité de son avènement en tant qu'image « vraie ». Anne-Cécile Guilbard postule qu'il suffirait de superposer toutes les images photographiques et littéraires retenues par Guibert afin d'accéder à la vérité de l'image telle que l'auteur la conçoit. Cependant, à y regarder de plus près, une telle tentative serait vaine, car chacune de ces images contient en elle-même l'idée que toutes rappellent, l'infigurable. La vérité de la photographie, s'il en est, réside, selon Guibert, dans son irréprésentabilité : « Je crois que ce sont d'autres choses, écrit-il, que des objectifs, qui font les "bonnes photos", des choses immatérielles de l'ordre de l'amour et de l'âme⁶⁶ ». C'est, en effet, l'immatérialité de la photographie, ce qu'elle dissimule plutôt que ce qu'elle dévoile, qui intéresse Guibert. De ce point de vue, c'est sans doute parce que la photographie maternelle « accuse l'impossibilité de la représentation de

⁶⁴ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, PUM, « Espace littéraire », 2005, p. 16.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, *op. cit.*, ouvrage non paginé.

l'image imaginaire par excellence⁶⁷ », cette image « à travers laquelle l'enfant accomplit un voyage vers l'archaïque, vers le fantôme de la mère d'origine⁶⁸ », qu'elle demeure à la fois irreprésentable et projetée. Au même titre que l'Origine, temps d'avant le temps dont l'accès nous est à jamais refusé, la photographie maternelle est de l'ordre d'un impossible désiré. Puisqu'elle ne peut être révélée et qu'en cela elle renvoie à l'infigurable, cette photo incarne l'inimaginable, c'est-à-dire, littéralement, ce qui ne peut être mis en image, ce qui excède le pouvoir de la représentation. Toutefois, l'Origine, tout comme l'image maternelle, ne peut appartenir qu'à l'imaginaire puisqu'elle est, comme l'écrit si justement Pascal Quignard, « ce qui donne forme à l'informe, ce qui procure une image de l'absence d'images, une représentation de l'irreprésentable entrée en scène, ou entrée en matière, avant l'origine, avant la conception et avant la naissance⁶⁹ ». En ce sens, une aporie gît au cœur de la photographie guibertienne : l'image infigurable y côtoie son actualisation relayée par l'imaginaire.

Telle que la conçoit Barthes, l'Origine, cette « figure pernicieuse de la Nature (de la Physis) » (RB, 713), n'est pas synonyme de vérité. De fait, si l'auteur tente, à l'encontre de Guibert, de déjouer la doxa qui « "écrase" ensemble l'Origine et la Vérité, pour en faire une seule et même preuve, l'une et l'autre se renflouant, selon un tourniquet commode » (RB, 713), c'est bien dans le but de démontrer que, prise dans son historicité ainsi que dans le « mouvement infini des discours, montés l'un sur l'autre (et non engendrés) comme dans le jeu de la main chaude » (RB, 713), cette Origine est sans cesse différée dans le langage qui tente de l'appréhender. Déplaçant incessamment la photographie qui en tient lieu, Barthes

⁶⁷ Pierre Saint-Amand, *loc. cit.*, p. 85.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 67.

travaille à déconstruire cette idée de l'Origine. Dans son *Roland Barthes* par lui-même, l'auteur rompt la chronologie de la lignée généalogique présentée au début de l'ouvrage en donnant à voir un album photographique désordonné : aucune linéarité ne régit la suite des photographies qui sont présentées pêle-mêle. Par cette redistribution de l'album photographique, l'auteur conçoit un espace où il s'agit non pas d'oblitérer l'Origine, mais bien de la délocaliser. Ce faisant, il mine l'idée du livre dont le commencement – l'Origine – coïnciderait avec la première photo, la photo originaire. Comme le constate Ginette Michaud à propos de cette opération transférentielle mise en œuvre par l'auteur dans le but de déclasser la photo de l'Origine :

Il est intéressant de noter que Barthes ne peut que décaler la photo la plus *proche* de l'origine, – « Le stade du miroir : tu es cela » (*RB*, 25), d'ailleurs elliptiquement intitulée dans la Table des illustrations « Cherbourg, 1916 » : il la place non pas, comme on aurait pu s'y attendre, au début de la série des photos, mais bien précisément au *centre* de l'album. Le narrateur (ou l'opérateur) des photos comptait peut-être ainsi dérégler l'origine, en la (dé)plaçant de telle façon qu'elle ne pourrait plus signifier qu'une « vérité » partielle, celle d'être toujours entamée, celle de montrer un commencement qui a toujours *déjà* commencé⁷⁰.

Une observation similaire peut être faite au sujet de la disposition photographique de *La Chambre claire*. Placé au centre du livre, le récit de la Photographie du Jardin d'Hiver figure également une manière d'ébranler le privilège de l'Origine. Barthes sape le sacrosaint modèle de la Genèse, c'est-à-dire l'illusion d'un commencement, de la mère comme commencement, en déplaçant au cœur du livre ce récit du deuil maternel qui lui est antérieur. Pourtant, absente du livre, la Photo du Jardin d'Hiver – à la différence de celle de Cherbourg – accroît ce travail de sape opéré par l'auteur en interdisant de localiser textuellement ce « point d'origine⁷¹ ». Ainsi, l'on peut penser que la Photographie du

⁷⁰ Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1989, p. 110-111.

⁷¹ *Ibid.*, p. 110.

Jardin d'Hiver serait à *La Chambre claire* ce que, pour Barthes, le centre est à la ville de Tokyo :

[...] une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide (EDS, 374).

C'est à partir de ce centre vide qu'est la Photographie du Jardin d'Hiver, de ce « punctum invisible du livre⁷² » qui « irradie pourtant tout le livre⁷³ », qu'il faut repenser l'Origine telle qu'elle se manifeste chez Barthes. Cette Origine, la photographie maternelle en l'occurrence, participe d'une structure spectrale où l'écriture vient remplacer le vide créé par le cliché. Par cette tentative de rendre présent ce qui est absent, en substituant la Photo du Jardin d'Hiver au livre, Barthes dédouble le travail du deuil en cours : l'écriture remplace la photo qui, à son tour, constitue un substitut de la mère morte. L'écriture *du* deuil est donc une écriture *en* deuil : elle performe ce qu'elle tente de dialectiser et serait ainsi la trace différée d'une tâche à jamais inassouvie. C'est cette *différance* que Barthes met en scène au moment de retrouver la photographie de sa mère enfant :

[...] elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur la première photo [...] je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort. Si comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique (CC, 112-113).

⁷² Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p. 281.

⁷³ *Ibid.*

On ne peut plus énigmatique, ce passage donne à penser l'impensable : l'engendrement de l'origine. Barthes reconduit la mort de sa mère, sa fin, au début, à la première photographie en « [...] remontant peu à peu le temps avec elle » (CC, 106). Or, « ce mouvement de la photo (de l'ordre des photos), je l'ai vécu dans la réalité » (CC, 112), confie-t-il à propos de l'enfant qu'est devenue sa mère au seuil de la mort. Grâce à la découverte photographique du Jardin d'Hiver, Barthes parvient à se remémorer et à narrer le souvenir de cette mère-enfant agonisante. Par conséquent, la Photographie du Jardin d'Hiver déclenche le récit du deuil maternel qui, par une tentative d'abolir le temps, s'efforce de garder vivant le souvenir de la morte : « On dit que le deuil, par son travail progressif, efface lentement la douleur ; je ne pouvais, je ne puis le croire ; car, pour moi, le Temps élimine l'émotion de la perte (je ne pleure pas), c'est tout » (CC, 118). Par deux fois, Barthes proteste contre l'idée freudienne d'une convalescence de l'endeuillé dont les progrès, perceptibles au fil du temps, permettraient un amenuisement de la douleur. C'est qu'au temps linéaire, aux jours qui défilent, l'auteur oppose le Temps – dont l'orthographe à elle seule justifie ici la différence –, entité immuable où rien ne passe, où le moment présent stagne, où tous les âges se rencontrent. Ce Temps indialectique, Barthes s'y installe en fils inconsolé. Inutile de craindre l'effacement de la douleur qu'occasionne la perte maternelle, car le Temps – à l'instar de la Photographie du Jardin d'Hiver où la mère est retrouvée « *telle qu'en elle-même...* » (CC, 111) et où le fils semble littéralement s'abîmer – ressasse au *Spectator* sa douleur en ce qu'elle dure infiniment. Or ce Temps n'est-il pas littéralement photographique ? N'est-ce pas cette « folie » propre à la photographie qui se déploie lorsque le regard du fils rencontre le référent photographique de sa mère ?

[...] dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a existé et qu'il a été là où je le vois. C'est ici qu'est la folie ; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais ; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate : personne au monde ne peut me détromper. La photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, partagée (d'un côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, frottée de réel (CC, 177).

Montrer un objet qui n'est plus, donner à voir le disparu, produire « la mort en voulant conserver la vie » (CC, 144), voilà l'aporie que recèle toute photographie et qui, selon Barthes, en fait une expérience temporelle singulière. C'est que dans l'événementialité de la contemplation photographique – le présent du *Spectator* – « c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("ça-a-été"), sa représentation pure » (CC, 148) qui figure comme un *punctum*, comme ce qui point à Barthes. Le « ça-a-été » auquel fait face le *Spectator* – « réel à l'état passé : à la fois le passé et le réel » (CC, 130) où s'entremêlent dans la fulgurance d'un futur antérieur ce qui est et ce qui fut – engage le regard barthésien dans une contemplation où la mort fait place à cette « stase étrange, l'essence même d'un arrêt » (CC, 142) propre à toute photographie. Si, au temps linéaire, Barthes oppose le Temps et se refuse, par le fait même, à la dialecticité qu'engage un certain travail du deuil, c'est précisément parce que « ça-a-été » figure comme le « noème » de la photographie. En d'autres mots, le Temps, qui érige la photographie en une icône inimitable d'un point de vue phénoménologique, entraîne le *Spectator* dans un temps hors temps où la morte, comme le deuil du fils, semble éternellement suspendue.

Le refus de Barthes de s'abandonner à la mort dialectique, celle de sa mère autant que la sienne – « Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur » (CC, 112) –, ne figure-t-il pas l'autre versant de l'affect normal du

deuil tel que formulé par Freud, cette mélancolie pathologique où la libido du sujet « se cramponne à ses objets et ne veut pas abandonner ceux qui sont perdus, même lorsque le substitut se trouve disponible⁷⁴ » ? Force est de constater que la mise en scène de la gestation maternelle participe d'une volonté d'intérioriser l'objet perdu – de l'avalier – pour ensuite s'y identifier de manière narcissique. Pour le fils, il ne s'agit pas de régresser vers l'origine, vers la première photo, à la recherche d'un lieu *in utero* où, comme chez Guibert, se perdre en la mère est de l'ordre d'un impossible souhaité. Au contraire, bouclant la boucle du temps, l'invagination opérée qui fait du fils le père de sa mère engage à penser que Barthes se refuse au deuil, incorpore la mère et récuse, par le fait même, l'idée de la mère comme Origine. Est-ce à dire que ce fantasme cannibale découle nécessairement d'une posture mélancolique du moment où le moi s'identifie à l'objet perdu ?

À propos du cannibalisme de la mélancolie, arguant que Freud passe sous silence la part d'angoisse qui, dans l'état mélancolique, relie le moi à l'objet perdu, Pierre Fédida précise :

L'identification narcissique primitive est telle que l'angoisse de la perte de l'objet d'amour se laisse interpréter comme l'angoisse du moi de ne pouvoir se survivre au-delà de la disparition de l'objet. La mélancolie est moins la réaction régressive à la perte de l'objet que la capacité fantasmatisque (ou hallucinatoire) de le maintenir vivant comme objet perdu. [...] L'ambivalence du cannibalisme s'éclaire si l'on dit corrélativement que l'angoisse mélancolique est cannibale et qu'elle concerne, à ce titre, la dépendance du moi à la menace de perte de son objet. Cette ambivalence signifie que le plus sûr moyen de se préserver de la perte de l'objet est de le détruire pour le maintenir vivant⁷⁵.

⁷⁴ Sigmund Freud, « Passagèreté », dans *Œuvres complètes XIII*, *op. cit.*, p. 323.

⁷⁵ Pierre Fédida, « Le Cannibale mélancolique », dans *L'Absence*, *op. cit.*, p.65-66.

Dès lors, intérioriser la mère serait pour le fils une manière de désavouer la réalité de la perte. De prime abord, ce désaveu prend la forme d'un refoulement où le fils survit hystériquement au deuil maternel. En effet, à la manière de l'Histoire qui, « hystérique, [...] ne se constitue que si on la regarde – et pour la regarder, il faut en être exclu » (CC, 102), Barthes, sujet regardé par le lecteur (par l'histoire), tente, par l'entremise de cette scène d'engendrement, de rejeter la mère-*archê* afin de se situer en ban de l'histoire, comme si, infini, son deuil ne pouvait appartenir à la finitude du temps. Incorporant sa mère, l'auteur désire se constituer comme sa propre origine.

Mais peut-on réellement présumer que cette posture hystérique du fils est projetée dans l'écriture de manière indélébile ? À son corps défendant, Barthes donnerait-il raison à Freud en incorporant la mère et en exhibant sa mélancolie, forme pathologique du deuil inassumé ? Pour le lecteur, il ne fait aucun doute que la mise en scène de la gestation maternelle orchestrée par Barthes fait office de feinte. S'il semble évident que l'intériorisation de la mère participe d'un fantasme d'incorporation, pour rappeler ici le postulat kleinien, ce fantasme agit à la manière d'un « comme si » du moment où il incarne une réalité utopique : « [...] la Photographie du Jardin d'hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, la *science impossible de l'être unique* » (CC, 110).

En effet, Barthes incorpore la mère par la force d'un désir qui, comme l'aura compris Derrida, se construit dans une dialectique binaire pour ensuite y échapper : « L'impossible par chance parfois devient possible : comme utopie. C'est bien ce qu'il

disait avant sa mort, mais pour lui, de la Photographie du Jardin d'Hiver⁷⁶ ». Derrida ajoute que Barthes « parle au moins deux fois d'utopie, dans *La Chambre claire*, les deux fois entre la mort de sa mère et la sienne en tant qu'il la confie à l'écriture⁷⁷ », comme si l'utopie figurait une durée se soustrayant au *telos* par l'écriture. L'utopie, ce non-lieu par excellence, est ce qui s'oppose au *topos* (le lieu du réel) et le mine tout en en étant tributaire, car elle y est contenue en germe. « À quoi sert l'utopie », se demande Barthes :

À faire du sens. Face au présent, à mon présent, l'utopie est un terme second qui permet de faire jouer le déclic du signe : le discours sur le réel devient possible, je sors de l'aphasie où me plonge l'affolement de tout ce qui ne va pas en moi, dans ce monde qui est le mien (RB, 653).

L'utopie est donc le paradoxe du « réel » comme « *doxa* » – pour reprendre deux autres termes chers à Barthes – dont la fonction, à la manière du texte, « est de faire signifier la littérature, l'art, le langage présents, en tant qu'on les déclare impossibles » (RB, 655). Déconstruisant le présent pour reconstruire le futur, l'utopie est au réel ce que le *punctum* est au *studium* : une tache aveugle et subjective qui balaie le champ de la réalité ou de la lecture scolastique.

Il faut toutefois noter qu'un glissement sémantique induit l'interprétation de ce mot dont la signification se renouvellera au fil des années. Barthes passe, en effet, d'un usage classique du terme – l'utopie sociale, politique – développé au cours des années cinquante, à une conception plus subjective réinvestie, à la fin des années soixante-dix, dans le mot *atopie* :

⁷⁶ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, op. cit., p. 284.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 285.

Comme innocence, l'atopie résiste à la description, à la définition, au langage, qui est *maya*, classification des Noms (des Fautes). Atopique, l'autre fait trembler le langage : on ne peut parler *de* lui, sur lui; tout attribut est faux, douloureux, gaffeur, gênant : l'autre est *inqualifiable* (ce serait le vrai sens d'*atopos*) (FDA, 66).

Contrairement au *fascinus* du sujet amoureux – cet être *atopos* qui « est précisément l'Unique, l'Image singulière qui est venue répondre à la spécialité de mon désir » (FDA, 65), « figure de ma vérité [qui] ne peut être pris dans aucun stéréotype (qui est la vérité des autres) » (FDA, 65) – le langage performe l'(im)possibilité de l'incorporation maternelle, son utopie, à laquelle se réduit cette forme d'intériorisation. La mort de la mère est donc inqualifiable et l'écriture ne peut en rendre compte de quelque façon que ce soit sans nécessairement développer un discours utopique qui lui soit connexe.

Si l'écriture agit ici de manière utopique, la photographie, telle que la conçoit Barthes – figurant ce second versant du deuil où le temps de la contemplation est sans cesse hanté par le retour du Temps, sa répétition immuable – érige le *Spectator* en sujet *atopos*, c'est-à-dire en un être « sans lieu et dans une certaine mesure sans propriété⁷⁸ ». C'est que la contemplation photographique suppose une expérience extatique :

Folle ou sage ? La photographie peut être l'un ou l'autre : sage si son réalisme reste relatif, tempéré par des habitudes esthétiques ou empiriques (feuilleter une revue chez le coiffeur, le dentiste) ; folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, *originel*⁷⁹, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps : mouvement proprement révoltant, qui retourne le corps de la chose, et que j'appellerai pour finir l'*extase* photographique (CC, 183).

⁷⁸ Roland Barthes, « Pour la libération d'une pensée pluraliste », dans *Œuvres complètes tome IV*, Paris, Seuil, 2002, p. 479 (Entretien avec Hasumi Shiguéniko fait en 1972, d'abord paru partiellement dans *Libération* du 16 novembre 1990, puis pour la première fois intégralement en français dans *Représentation*, printemps 1990, Tokyo).

⁷⁹ Je souligne.

Le mot grec *ex-tasis* signifie la sortie hors de soi. « *To ek-staikon*, rappelle Quignard, définit ce qui se tient en dehors de sa place⁸⁰ ». L'extase photographique serait donc pour Barthes ce moment où, par la contemplation, le sujet fuit la réalité et se perd en la photographie. Pour le fils, La Photo du Jardin d'Hiver incarne l'éternel retour, la répétition immuable d'une même chose : le corps absent de la mère. Cette contemplation a ceci de particulier qu'elle ne renvoie pas à un espace hors-cadre, car c'est en la photographie même que s'échappe le regard du *Spectator*. Point de fuite plutôt qu'horizon d'attente, la photo figure ce lieu où Barthes s'abîme :

L'abîme n'est-il qu'un anéantissement opportun ? Il ne me serait pas difficile de lire en lui non un repos, mais une émotion. Je masque mon deuil sous une fuite ; je me dilue, je m'évanouis pour échapper à cette compacité, à cet engorgement, qui fait de moi un sujet responsable : je sors : c'est l'extase (FDA, 39).

À en croire Quignard, « [l]a contemplation est proche de l'abîme. Au cours de la contemplation l'extase originaire devient enstase. Les opposés quittent le langage qui s'efface dans le corps. Dans la contemplation il n'y a plus rien d'identifiable, plus rien de désignable, plus rien même de visible⁸¹ ». Ainsi, la photographie, dont « le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation » (CC, 139) serait une icône aveuglante. Pourtant, il faudrait préférer à l'expression d'aveugle celle de non-voyant puisque voir et non-voir, loin d'être opposés « ne s'opposent pas, mais au contraire, se complètent et sont des figures du même mouvement⁸² ». C'est bien évident – ça crève les yeux même, comme l'on pourrait dire d'une vérité qu'elle est aveuglante –, il ne peut y avoir de vision sans aveuglement (pensons à Œdipe ou à Tirésias...). Aussi, la présence obnubilante de La Photo du Jardin d'Hiver entraîne-t-elle le fils dans un temps

⁸⁰ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 137.

⁸¹ Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 164.

⁸² Hélène Cixous, *Autour de la langue et du désir*.

« originel » où la douleur de la perte fuit dans l'aveuglement de la vision maternelle. Le Temps se love en la photographie où le contemplateur s'échappe de sa contemplation et revoit la morte.

Derrida rappelle que « si la photographie dit la mort unique, la mort de l'unique, celle-ci se répète aussitôt, comme telle, elle est elle-même ailleurs⁸³ ». Que la photographie « répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (CC, 15), nul ne peut en douter. Cette idée consacrée depuis Benjamin et à laquelle se sont également attardés Sontag et Kracauer⁸⁴, Barthes la fait sienne tout en concevant la photographie à la manière d'un objet indissociable de son référent. « Par nature, écrit-il, la photographie [...] a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement » (CC, 17). Toutefois, se demande Derrida, peut-on réellement dire avec Barthes que « la photographie emporte toujours son référent avec elle » (CC, 17) ? La photographie est pour Barthes ce que l'icône religieuse est au croyant : du référent, tous deux attestent la présence tout en négligeant le mode d'apparition. Le regard semble aveuglé par cela même qu'il observe, la photographie est « Tout-Image » (CC, 31) et la lecture qu'en propose Barthes oblitère la posture de récepteur. Qui regarde ? C'est lui et il n'a de cesse de le souligner tout au long de *La Chambre claire*. Pourtant, ce qu'élude Barthes *Spectator*, c'est le regard même qui, répété, revenant plus d'une fois se glisser sur la surface photographique, implique simultanément le retour et le déplacement du

⁸³ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, op. cit., p. 292.

⁸⁴ Je renvoie le lecteur aux textes suivants : Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003, Siegfried Kracauer, « Photography » [1960], *Classics Essays on Photography*, Connecticut, Leete's Island Books, 1980 et Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973.

réfèrent devenu référence. À ce propos, Derrida remarque que si le réfèrent de la photographie n'a existé qu'au moment unique de sa prise photographique, il réapparaît dans sa référence, c'est-à-dire dans la répétition même de ce qu'il a été : « Bien qu'il ne soit plus là (présent, vivant, réel, etc.), son *avoir-été-là* faisant présentement partie de la structure référentielle ou intentionnelle de mon rapport au photogramme, le retour du réfèrent a bien la forme de la hantise⁸⁵ ». Bref, la référence au réfèrent implique nécessairement une structure spectrale qui conditionne le regard du *Spectator*.

Or, si Barthes voit bien « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (CC, 23), il esquive, faut-il le répéter, la modalité de ce retour référentiel et fantomatique à laquelle s'attarde Derrida. Guibert, quant à lui, semble avoir récupéré – à la fois dans son travail photographique et ses divers écrits sur la photo – cette structure spectrale propre à la référence photographique. Contrairement à l'esthétique barthésienne qui fait de la photographie le lieu extatique d'une contemplation, il y a chez Guibert une véritable « phobie de l'image⁸⁶ ». On sait le rapport intime qu'entretient cet écrivain avec les topiques de la perte et de l'effacement puisqu'il parle toujours de la photographie « de façon négative » (IF, 124). La photographie telle que pensée par Guibert est mortifère puisque étant ce qui ne peut être représenté, la mort demeure de l'ordre de l'inimaginable. Aussi, mettant en place un discours qui tend à cerner ce qui ne peut se donner à voir ou encore ce qui échappe à la transposition scripturale de la photographie, Guibert travaille à déconstruire un réfèrent premier en une série de signifiés formés par le ou les récits qui lui sont postérieurs. Cette

⁸⁵ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, op. cit., p. 292.

⁸⁶ Pierre Saint-Amand, *loc. cit.*, p. 81.

diffraction photographique qui fonde le récit devenant le lieu de tous les possibles engage
l'esthétique guibertienne dans un rapport de hantise qui s'instaure dès lors entre l'image
latente et l'écriture qui cherche à redire cette latence.

De cette forme de hantise propre à la structure référentielle entrevue à la fin du chapitre précédent, Derrida dira également qu'elle est « une sorte de métonymie hallucinante : c'est quelque chose, un morceau venu de l'autre (du référent) qui se trouve en moi, devant moi, mais aussi en moi comme un morceau de moi (car l'implication référentielle est aussi intentionnelle et noématique, elle n'appartient pas au corps sensible ou au support du photogramme)⁸⁷ ». La référence est donc affaire de réception et rejoint une des principales dynamiques du travail du deuil qui, « [...] comme celui de l'identification, est cannibale : à la fois incorporation et rejet, in-digestion⁸⁸ » de l'objet perdu. Cet objet, en l'occurrence le référent photographique, en plus d'être simultanément avalé et rejeté au dehors, constitue également une part du sujet endeuillé. Comme l'explique Derrida, la référence du référent n'appartient pas au support photographique, mais bien à celui qui le scrute. Intimement lié au deuil, ce mouvement aporétique entre le dedans, le dehors et ce « morceau de moi » recouvre dans la figure de la métonymie une forme singulière en ce qu'il pervertit la simple relation inclusive (dedans) ou occlusive (dehors) propre à une certaine psychanalyse qui s'est longtemps attachée à comprendre le travail que nécessite le deuil de manière bipartite, c'est-à-dire comme une action réussie (incorporation, introjection, identification de l'objet) ou vouée à l'échec (rejet, projection de l'objet).

⁸⁷ Jacques Derrida, « Les Morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, op. cit., p. 292.

⁸⁸ Martine Delvaux, op. cit., p. 145.

Or, s'il s'avère impossible de distinguer précisément ce qui, du travail du deuil, réussit ou échoue, il est encore plus improbable de discerner les limites conceptuelles d'un tel travail. Sans s'attarder à une lecture des diverses notions ayant permis de théoriser le travail du deuil, nous dirons toutefois la labilité de telles notions qui, bien qu'elles ne cessent de se recouper, tendent parfois à s'éloigner jusqu'à signifier des idées diamétralement opposées. Introjection, incorporation, identification : ces trois concepts disent tous une forme d'intériorisation de l'objet perdu par le moi sans pour autant définir unanimement ces deux entités (cf. chap. 1). Il paraît donc impossible de poser une structure toponymique du deuil où il s'agirait de départager le dit travail entre une sphère intérieure et extérieure sans nécessairement engager l'analyse qui suivra dans des terminologies pour le moins arbitraires. À cet égard, ce qu'écrivent Pascale-Anne Brault et Michael Naas à propos de l'intériorisation telle que pensée par Jacques Derrida est des plus pertinents :

Bien que « les modes de l'intériorisation ou de la subjectivation dont nous parle la psychanalyse soient à certains égards indéniables dans le travail du deuil », l'intériorisation n'est jamais accomplie, et, de par cette réorganisation de l'espace, demeure, en fin de compte, impossible. [...] Selon Derrida, l'intériorisation ne peut – et ne doit – être déniée ; l'autre est effectivement réduit à des images « en nous ». Et, cependant, la notion même d'intériorisation se trouve limitée en ce qu'elle présume une topologie avec des limites entre intérieur et extérieur, entre ce qui est à nous et ce qui est autre⁸⁹.

C'est cette même idée que défend Derrida lorsque, au sujet de Roland Barthes, il avoue l'impossibilité de s'appropriier entièrement, d'intérioriser complètement l'image de son regard :

Roland Barthes nous regarde [...] et de son regard, bien que chacun de nous en dispose aussi à sa manière, selon son lieu et son histoire, nous ne faisons pas ce que nous voulons.

⁸⁹ Michael Naas et Pascale-Anne Brault, « Introduction. Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil », dans *Chaque fois unique la fin du monde*, op. cit., p. 28.

Il est en nous mais non à nous, nous n'en disposons pas comme d'un moment ou d'une partie de notre intériorité⁹⁰.

Il en va de l'intériorisation comme du référent photographique : tous deux dépendent d'une structure métonymique où il est impossible de tracer une limite étanche entre dedans et dehors. Mais que faut-il entendre exactement par métonymie ? L'acception générale de cette figure de rhétorique demeure floue dans la mesure où elle recouvre plus d'une signification. Si le dictionnaire précise qu'elle est utilisée en tant que « procédé de langage par lequel on exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire (la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée)⁹¹ », la métonymie semble pourtant se confondre avec des figures similaires telle l'hypallage⁹² ou, comme le constate Derrida dans *Turner les mots*, elle en assimile d'autres comme la synecdoque et la catachrèse. Cela étant dit, plus d'une figure loge à l'enseigne de la métonymie qui, dès lors, déborde de ses bords et ébranle la taxinomie stylistique. Plus qu'une figure rhétorique du discours, un procédé dont le syntagme englobe deux concepts interdépendants, il faut retenir de la métonymie ce qui la dépasse, à savoir, en premier lieu, cette capacité à disjoindre ces mêmes concepts, à suppléer la partie par le tout. C'est que, à l'instar de la métaphore qui tout en étant « un produit ou une des formes du discours [...] s'érige en loi et détermine la forme même du discours⁹³ », la métonymie tend à se substituer à plus grand qu'elle. De la dynamique à l'œuvre dans l'opération métonymique Derrida dira également :

⁹⁰ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, op. cit., p. 282-283.

⁹¹ Dictionnaire *Le Petit Robert*, 2002, p. 1623.

⁹² L'hypallage est une figure de style qui consiste à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui convient à d'autres mots (de la même phrase).

⁹³ Serge Margel, « La Métaphore. De la langue naturelle au discours philosophique », *Rue Descartes*, « Penser avec Jacques Derrida », no. 52, 2006, p. 17.

La métonymie et la substitution tropique sont originaires de la partie. Elles jouent aussi la partie pour le tout, elles misent, elles gagnent, elles engagent, ouvrant la place à la synecdoque, voire à la catachrèse. Et là encore, double source de jouissance et d'angoisse, double deuil et deuil du deuil : rien n'est perdu, rien n'est irréversible, tout revient (« retour éternel ») mais inversement, on est déjà dans la substitution, la singularité se voit perdue de vue, on perd ce qu'on gagne [...]⁹⁴.

Autrement dit, la métonymie est, d'une part, comme l'explique Derrida à propos des rapports que l'archive de Cixous entretient avec la BNF, une partie qui se fait plus grande que le tout et l'avale d'un trait : « le plus petit est gros du plus grand, le petit est plus grand que le plus grand [...]. Jonas est plus grand que la baleine, et le corpus reste démesurément plus étendu que la bibliothèque censée l'archiver⁹⁵ ». D'autre part, la métonymie reconduit ce qui fut, fait différer ce qu'elle répète et renvoie à ce que Blanchot disait de la répétition, à savoir « qu'il ne s'agit pas de dire, mais de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois, encore une première fois⁹⁶ ». Cela dit, si la métonymie est intimement liée au deuil, c'est qu'à l'instar du travail qu'il nécessite, elle est simultanément engagée dans la substitution et la répétition. Partie et tout, différence et répétition, c'est la métonymie comme double aporie qui sera convoquée dans cette seconde lecture afin de voir de quelle(s) manière(s) la forme des deux œuvres étudiées est tributaire d'un rapport métonymique entretenu avec la photographie absente de la mère. Comment s'effectue le travail du deuil entre l'image absente se substituant à la présence de l'écriture, du livre ? Dans quels rapports de hantise la photographie, la scène maternelle et le livre se construisent-ils ? Par quels échos mortifères ces trois entités se répondent-elles ? Mais aussi : comment ces échos réaménagent-ils les fins et les commencements du livre ?

⁹⁴ Jacques Derrida, *Turner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée, 2000, p. 83.

⁹⁵ Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003, p. 84.

⁹⁶ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 56.

S'il est habituellement concevable de penser le début et la fin du livre, qu'en est-il du moment où il s'agit de lire des fragments « qui remettent justement en question l'ordre du Livre, et d'abord sa physique même ?⁹⁷ ». Bien que *La Chambre claire* et *L'Image fantôme* ne soient pas constitués de fragments à proprement parler – comme c'est le cas du *Roland Barthes par lui-même*, de *Fragments d'un discours amoureux* ou encore du *Mausolée des amants* ou de *Fou de Vincent* – il n'en demeure pas moins que le fragmentaire s'y tient et qu'il impulse aux deux œuvres étudiées une forme indéfinissable qui défie les conventions génériques et, par le fait même, empêche de penser le début et la fin du livre selon des catégories prédéfinies. Plus : cette écriture fragmentaire semble empêcher l'idée même du livre, sa possibilité en tant qu'unité linéaire. Mais que faut-il entendre par fragmentaire ? Sur quoi, dans la continuité même de l'écriture, dans l'appel et le désir de l'œuvre, achoppe l'idée du livre ? Comment le fragmentaire interdit-il le Livre garant d'une continuité, d'un savoir souverain et total au sens où l'entendait Mallarmé ? Il faut se demander comment la structure fragmentaire empêche le sacro-saint modèle du Livre et reconfigure les opérations métonymiques entre la scène et le livre. À ces questions, la pensée de Blanchot, qui fut l'un des premiers à tenter une distinction entre le fragment comme forme, c'est-à-dire le fragment en tant que genre ou sous-genre institutionnalisé, et le fragmentaire, éclaire le lecteur :

Le fragmentaire s'énonce peut-être au mieux dans un langage qui ne le reconnaît pas. Fragmentaire : ne voulant dire ni le fragment, partie d'un tout, ni le fragmentaire en soi. L'aphorisme, la sentence, maxime, citation, pensées, thèmes, cellules verbales en étant peut-être plus éloignés que le discours infiniment continu qui a pour contenu sa propre continuité⁹⁸.

⁹⁷ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 283.

⁹⁸ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 63.

Le fragmentaire serait à l'œuvre là où il est le moins attendu, dans ce « discours infiniment continu » qu'il travaille de l'intérieur sans nécessairement prendre les formes historiquement convenues du fragment. Et Ginette Michaud d'ajouter à propos de la dynamique à l'œuvre dans cette écriture fragmentaire:

C'est une autre relation, plus complexe que ne la prévoyait la conception dialectique, qui est mise en jeu, une relation tour à tour inclusive, exclusive, et *occlusive*, où la partie ne renvoie plus à aucun tout préalable, où le tout lui-même est partie, où la partie, enfin, peut être plus grande que le tout, et le contenir à son tour, parce qu'elle garde toujours en réserve un pli, qui reste partiellement caché à la vue : sa part précisément occluse (ou obtuse selon l'expression de Barthes)⁹⁹.

Il appert que le fragmentaire, tout comme la métonymie, engage le lecteur dans la voie de la substitution. Chez Barthes, cette aporie de la métonymie qui joue la partie pour le tout ouvre *La Chambre claire*. Après avoir refermé le livre, le lecteur, s'attardant une fois de plus à la première de couverture, s'étonne du singulier du sous-titre : *Note sur la photographie*. À ce propos, Laurent Dispot interroge l'auteur : « Votre livre est une "note", et pourtant il crée des concepts...¹⁰⁰ » ; ce à quoi répond ce dernier : « C'est par une modestie, sincère, que je l'ai sous-titré "note", parce que c'est un livre bref, qui n'a aucune prétention encyclopédique. Tout juste une thèse, une proposition¹⁰¹ ». Si Barthes joue la carte de l'humilité et semble ici décourager une lecture « érudite » de son œuvre, le lecteur, de son côté, se demande si *La Chambre claire* constitue véritablement cette note dont le singulier renverrait à l'unité, à la cohérence du projet, ou s'il faut plutôt lire dans ce singulier un renvoi à la note principale de l'ouvrage, c'est-à-dire à la scène photographique maternelle, comme seule « thèse », seule « proposition » possible où Barthes tente de s'approcher d'une certaine « essence » de la photographie. En effet,

⁹⁹ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁰ Roland Barthes, « Du goût à l'extase » dans *Œuvres complètes V*, *op. cit.*, p. 930 (propos recueillis par Laurent Dispot dans *Le Matin* du 22 février 1980).

¹⁰¹ *Ibid.*

quelle est cette « thèse », « proposition » qu'évoque Barthes dans un ouvrage où la réflexion se déploie par à-coups et s'attache à dessiner les contours même du chemin qu'elle fraie plutôt qu'à énoncer une vérité unique et singulière de la photographie, si ce n'est le récit de la découverte de la Photographie du Jardin d'Hiver ? Qu'y a-t-il de plus singulier dans *La Chambre claire* que son centre, son noyau duquel semble émaner l'unique note de l'ouvrage ?

Se poser la question de la note en tant que scène ou livre, partie ou tout – à la manière d'« une dialectique à deux termes » (RB, 647) – ne permettra pourtant pas d'élucider ce dilemme, car toujours, chez Barthes, « une autre dialectique se dessine, cherche à s'énoncer : la contradiction des termes cède [...] par la découverte d'un troisième terme, qui n'est pas de synthèse, mais de départ : toute chose revient, mais elle revient comme Fiction, c'est-à-dire à un autre tour de la spirale » (RB, 647). Ainsi, il ne s'agit pas de se demander si la singularité de la note renvoie exclusivement au livre ou à la scène, mais bien de savoir comment ce troisième terme – la Photographie absente de la mère en l'occurrence – fait jouer, l'un pour l'autre, la partie pour le tout, en gardant indécidable par son absence même, comme dans un jeu de balancier, le travail métonymique qu'elle met au jour. En somme, ce travail est intimement lié à la structure formelle de *La Chambre claire*.

Si la première partie de *La Chambre claire* offre à la lecture une certaine linéarité quant au déroulement de la recherche entreprise – à savoir la découverte progressive d'une question : quelle est la spécificité iconique de la photographie ? – il n'en demeure

pas moins que cette linéarité se trouve constamment mise en échec, rompue, interrompue par l'auteur. « Il faut casser l'alphabet au profit d'une règle supérieure : celle de la rupture (de l'hétérologie) » (RB, 151), écrit-il dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*. Il ajoute, à propos des fragments qui constituent cet ouvrage : « l'important c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure d'un livre, son sens » (RB, 151). Une même pensée du discontinu traverse de part en part *La Chambre claire* où l'idée du livre et de sa cohérence se trouve continuellement remise en question. Cette interruption intervient principalement dans la forme même du texte qui, constitué par séquences, n'a de cesse de briser, de s'opposer à l'idée d'un livre qui se veut pure continuité. Bien que la séquence renvoie traditionnellement à la suite ordonnée, à la série qui suggère une suite, à la succession d'éléments liés par une logique associative, il n'en reste pas moins que, chez Barthes, elle se trouve minée de l'intérieur par cette logique du fragmentaire définie précédemment¹⁰². En effet, du moment où chacune des séquences contient une logique qui lui est interne, le lecteur se fraie un passage dans le texte par une des multiples entrées aménagées par l'auteur, bien que chacune des entrées reconduise un discours qui lui est antérieur puisqu'elle constitue un maillon de la chaîne discursive. Ainsi, l'idée du livre en tant qu'unité ayant un début et une fin paraît arbitraire au lecteur qui s'achemine à l'intérieur du texte sans se soucier nécessairement de sa totalité.

Au début de la seconde partie de *La Chambre claire*, égrenant les photographies de sa défunte mère, Barthes confie :

¹⁰² Aussi, le terme « séquence » sera-t-il utilisé ici à des fins pratiques de nomination.

Je savais bien que, par cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits (les appeler tout entiers à moi). Non, je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul » (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété) (CC, 99).

Barthes ne réalise-t-il pas ce projet d'écriture anticipé au moment même où il en énonce le désir ? N'est-ce pas ce « petit recueil » qu'entame l'auteur dans la deuxième partie de son ouvrage lorsqu'il s'agira de dire la perte maternelle ? N'est-ce pas ce livre que l'auteur érige à la mémoire de sa mère que le lecteur croit lire en lieu et place de la scène photographique maternelle, comme si, au cœur de *La Chambre claire*, se lovait un second livre, un livre personnage du livre ? Pour le lecteur, le « noyau rayonnant, irréductible » (CC, 117) de *La Chambre claire*, pour reprendre ici l'opposition que propose l'auteur entre sa mère et la Mère, réside dans ce livre enclavé dans le livre dans la mesure où y est contenue, non pas la vérité de la photographie – Barthes citant Nietzsche se défend bien d'une telle recherche –, mais bien son attirance singulière, la texture de cette attirance que renferme la Photographie du Jardin d'Hiver : « Quelque chose comme une essence de la Photographie flottait dans cette photo particulière. Je décidai alors de "sortir" toute la Photographie (sa "nature") de la seule photo qui existât assurément pour moi [...] » (CC, 114). Aussi, ce recueil enclavé semble-t-il englober le livre entier, car il contient, non pas ce que Barthes cherchait de prime abord – c'est-à-dire ce que la photographie serait « en soi » –, mais bien ce qui fonde l'attirance de l'auteur pour une telle image permettant au lecteur de relire *La Chambre claire* à la lumière de sa découverte. Si à la Photo du Jardin d'Hiver se substitue une description réinventée qui érige le recueil en scène, cette scène, à la manière d'un jeu de poupées russes, métonymise à son tour le livre en entier. Pourtant, bien qu'elle soit une « [...] figure qui dit tout¹⁰³ », puisqu'elle abrite en son sein la

¹⁰³ Jacques Derrida, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, op. cit., p. 82.

métonymie même du livre, à savoir « quelque chose comme une essence de la Photographie » (CC, 114), cette scène ne peut toutefois dire « qu'une partie du tout¹⁰⁴ » du moment où la figure maternelle glisse imperceptiblement entre les mots de Barthes pour recouvrir l'entier propos de l'ouvrage où elle se situe également par rapport à un avant et un après du Livre. À l'interruption de la séquence s'ajoute, en effet, celle du livre qui, construit en deux temps, crée une fracture médiane où l'essai didactique de la première partie fait place à une recherche personnelle dans la seconde partie. C'est par ces mots que Barthes clôt la première partie de son ouvrage : « Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie » (CC, 96).

Culminant lors de la découverte de la Photographie du Jardin d'Hiver, les prémisses de cette recherche sont essaimées implicitement dans la première partie de l'ouvrage. D'abord, à la manière d'une prolepse proustienne, Barthes annonce à mots couverts la découverte à venir : « [...] (je ne savais pas encore que de cet entêtement du Référent à être toujours là, allait surgir l'essence que je recherchais) » (CC, 17-18). Plus loin, au sujet de la familiarité d'un paysage photographique, il semble prévenir une lecture freudienne qui pourrait être faite de la scène maternelle : « Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : *heimlich*, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante) » (CC, 68). Ces exemples permettent de croire que la scène maternelle puisse être également perçue comme un maillon de la chaîne qu'est le livre, sa suite logique, en ce qu'elle s'inscrit dans une durée. Des séquences qui suivent *Ariane*, nous pourrions dire

¹⁰⁴ *Ibid.*

la même chose. En effet, les réflexions entamées dans des séquences telles que *La Famille, la Mère*, « *Ça a été* », *L'« air »*, etc., ne pourraient être entièrement intelligibles au lecteur à qui la Photographie du Jardin d'Hiver resterait inconnue. Plus généralement, est-il réellement possible d'avoir une compréhension globale de chacune des séquences qui succèdent à la scène maternelle du moment où, dans *La Chambre claire*, la réflexion barthésienne se déploie successivement de manière à ce que chaque séquence vienne éclairer davantage celle qui la précède ? Le noème de la photographie, le « ça-a-été », aurait-il pu être défini sans la découverte de la photo du Jardin d'Hiver ? Il semblerait que la scène maternelle ne puisse se limiter à jouer la partie pour le tout puisqu'elle est simultanément engagée dans une linéarité nécessaire à une compréhension globale du livre. Placée au centre du livre, cette scène est le résultat de ce qui la précède tout en engendrant les séquences qui lui succèdent. Du coup, si elle est hantée par la Photographie du Jardin d'Hiver, cette scène préfigure le centre, l'*omphalos*, l'origine même du livre et elle constitue simultanément son ombilic dans la mesure où elle est ce cordon, fil d'Ariane qui rattache le *Spectator* à sa recherche :

Toutes les photographies du monde formaient un Labyrinthe. Je savais qu'au centre de ce labyrinthe, je ne trouverais rien d'autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche : « Un homme labyrinthe ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane. La photo du Jardin d'Hiver était mon Ariane [...] » (CC, 114).

L'unité du Livre et sa linéarité sont également interrogées par Guibert. Toutefois, à la différence de *La Chambre claire*, *L'Image fantôme* n'est pas marquée d'une continuité fracturée, d'un discours travaillé par une écriture dont l'essentiel consisterait à briser un sens premier, une cohérence dont le livre serait porteur. Au contraire, l'écriture chez Guibert ne saurait être liée à une pratique de la discontinuité dans la mesure où elle ne

vient pas disloquer un discours linéaire traversant le livre de part en part : aucune logique associative ou dérivative ne lie ces textes qui se suivent sans se ressembler. Placée l'une à la suite de l'autre – selon ce qui semble être une disposition arbitraire plutôt qu'un enchaînement logique –, chacune des parties peut être lue indépendamment des autres. Ainsi, le livre est conçu à la manière d'une mosaïque dont l'emplacement de chaque tessou suggère un ordre sans ordre, une répartition indépendante d'une suite dont il faut rompre la linéarité. Cette absence d'ordre livresque doublée d'une multiplicité des formes adoptées dans chacune des séquences – dialogue, récit, réflexion, note, etc. – rejoint ce que Guibert, à l'instar de Barthes, rappelle à propos de la photographie, à savoir qu'il ne peut y avoir une idée unique, une explication unitaire de ce qu'elle serait « en soi ». En effet, il est possible d'avancer que les diverses pratiques textuelles auxquelles s'adonne Guibert illustrent formellement l'impossibilité à tenir un discours unique sur la photographie : à la polysémie photographique répondent une multitude de textes qui, par leur forme même, tentent de penser de manière unique un aspect de la photographie. De ce fait, la cohésion et la linéarité du livre s'en trouvent doublement chamboulées. Plutôt qu'une structure discontinue renvoyant nécessairement à un texte premier puisqu'elle implique qu'il y eut avant elle un « ordre » du livre, *L'Image fantôme* laisse entrevoir une forme plurielle défiant toute idée d'un avant et d'un après, d'un *ante* ou d'un *post* texte.

Pourtant, si le discontinu est absent de l'œuvre de Guibert, l'inachevé revient sous la plume de l'auteur tel un leitmotiv : « Quand j'entreprends un récit, écrit-il, joue toujours la menace qu'il soit inachevé » (MA, 420). Intimement liée à une pensée de la fin qui ne cesse de travailler son œuvre, à commencer par son journal qui en est truffé

d'allusions¹⁰⁵, cette menace de l'inachèvement s'accompagne chez Guibert – comme chez Barthes où l'on reconnaît une phobie de la fin liée à la clôture du sens¹⁰⁶ – d'une appréhension de la clôture sans cesse reportée, différée, comme si la fin du livre devait coïncider avec la mort effective, ou même encore la déclencher. Au seuil de la mort, dans un de ses derniers fragments, Guibert écrit : « Trois livres en chantier, c'est un peu trop. Mais tant qu'ils resteront en chantier, ils seront un prétexte pour ne pas me tuer » (MA, 560). Il semble que pour l'auteur, « le livre n'est vraiment vivant qu'au moment où il s'écrit, où il se trame en cachette, comme une conspiration. Quand on le tape il est déjà presque mort : hors de soi » (MA, 269). Concevoir une fin narrative, un épisode final qui puisse figurer un quelconque dénouement, voilà ce que la coïncidence de la vie et du livre semble empêcher, constat que réitère Guibert d'une œuvre à l'autre¹⁰⁷.

À l'examen de la fin de *L'Image fantôme* à l'aune de cette réflexion d'une fin toujours remise à plus tard, que remarquons-nous ? Dans la dernière séquence intitulée « Les Secrets », il est question d'une histoire secrète qu'un narrateur adresse à un autre interlocuteur. Jean-Pierre Boulé, dans son analyse de *L'Image fantôme*, constate que « certains passages consistent en des dialogues entre le narrateur et un interlocuteur, simplement retranscrits, d'où le lecteur est d'une certaine manière exclu mais où il a l'impression d'assister aux confidences de l'auteur¹⁰⁸ ». Raymond Bellour, quant à lui, y

¹⁰⁵ « C'est la mort qui me pousse (ce serait là la fin du livre) » (MA, 52), « Finir un gros livre [...] me désempare toujours, comme approcher la fin de ce cahier me désempare. Finir le cahier rouge : le prochain sera bleu, et après ? » (MA, 85).

¹⁰⁶ « (mais il n'aime pas les fins : le risque de clause rhétorique est trop grand : crainte de ne savoir résister au dernier mot, à la dernière réplique) » (RB, 671).

¹⁰⁷ « De nouveau je pourrais appeler ce livre, comme tous les autres que j'ai déjà faits, *L'Inachèvement* » (HCR).

¹⁰⁸ Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001, p. 82.

lit « une identité floue et fragmentée qui de l'auteur au narrateur et du narrateur à lui-même entretient un jeu glissant de double : comme entre un corps et sa photo, d'une photo à une autre, de l'image perçue, rêvée, à son double fantomatique¹⁰⁹ ». Sans vouloir nier la pertinence de ces analyses, il faut pourtant dire que toutes deux négligent la possibilité que le lecteur soit lui-même cet autre auquel s'adresse l'auteur. En effet, ne pourrait-on pas lire cette séquence comme une histoire secrète qu'une instance anonyme (l'auteur) adresse à une autre instance anonyme (le lecteur) ? Le lecteur dirait à l'auteur : « [...] maintenant ton secret est devenu aussi mon secret. Il fait partie de moi, et je me comporterai avec lui comme avec tous mes secrets : j'en disposerai au moment venu. Et il deviendra le secret d'un autre » (IF, 170). Ce à quoi l'auteur répond en scellant le livre : « Tu as raison. Il faut que les secrets circulent... » (IF, 170). La circulation de ce secret qu'est le livre n'aura pas de fin, tant et aussi longtemps qu'il sera lu, révélé comme un secret que l'on trahit de bouche à oreille, comme un relais dont le lecteur serait le véritable porte-étendard.

Bien qu'il n'adresse pas fréquemment la parole à ses lecteurs, comme il le fera dans ses derniers récits, Guibert pressent, dès ses débuts, la puissance à l'œuvre de l'écriture en tant qu'infiltrat, parasitage d'un corps étranger, celui du lecteur : « Il y aurait dans l'écriture un fantasme d'insémination, d'enfantement : mettre vingt ans après sa mort, un siècle après sa mort, un fantasme d'écriture dans un corps étranger » (MA, 166). Chez Guibert, l'inachèvement ponctue le discours qui accompagne l'acte d'écriture ainsi que l'idée du roman – idée fréquemment opposée à celle du journal et de la lettre que l'auteur

¹⁰⁹ Raymond Bellour, « Entre les images et les mots », *Le Magazine littéraire*, janvier 1982, p. 56.

croit plus près de la vie et de la photographie¹¹⁰. Cependant, le lecteur fantasmé par Guibert comble cet inachèvement, comme s'il lui appartenait de continuer ce qu'il laisse en suspens, ce qu'il n'a pu ou n'a voulu terminer. Aussi, peut-être faudrait-il, à l'instar de Borges, qui « soupçonne le mot infini d'avoir été au départ l'équivalent insipide d'inachevé¹¹¹ », pencher pour le premier terme afin de saisir la portée du mouvement qui, dans *L'Image fantôme*, reporte continuellement la clôture du livre et sa lecture.

Si l'inachevé rappelle ce qui a été commencé, mais qui demeure à la fois incomplet et imparfait, l'infini renvoie plutôt à ce qui n'a pas de bornes, ce qui ne peut être conçu à l'intérieur d'une limite. Infinie en ce qu'elle est continuellement différée par l'acte de lecture et l'ouverture de sa fin, l'œuvre se conçoit sous un mode anticipatoire en cela que le début y présage la fin. En effet, constamment reportée au-delà de la clôture textuelle, la fin qui ne peut clore le livre est paradoxalement annoncée au début comme si, dès son commencement, le livre courait à sa perte et se faisait le lieu d'un après-coup impossible à dire lors du dénouement du récit. Les exemples de cette fin anticipée sont légion chez Guibert. Nous n'avons qu'à penser au sida, cette maladie que Guibert déclare être une « mort inexorable » et qui constitue l'entrée en matière de *À L'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, où le narrateur reconstitue à rebours l'évolution de sa maladie mortelle. Il en va de même pour *Le Paradis*, récit construit à partir de flash-back qui débute par sa fin : la mort

¹¹⁰ « L'écriture de la lettre et l'écriture du journal sont les deux écritures les plus proches (moins de différence entre le journal de Kafka et ses lettres à Ottilia ou à Felice qu'entre ces lettres ou ce journal et ses romans) : ce sont deux écritures d'une même texture, d'une même immédiateté photographique. C'est la trace la plus récente de la mémoire, et c'est à peine de la mémoire : comme quelque chose qui semble encore vibrer sur la rétine, c'est de l'impression, presque de l'instantané » (IF, 74-75).

¹¹¹ Borges, « La langue des Argentins », dans *Les Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1999, p. 993.

de la fiancée du narrateur. À l'instar de ces deux récits, c'est également sur l'anticipation d'une fin, celle de l'image maternelle, que s'ouvre *L'Image fantôme*.

Si Barthes s'abîme dans la Photographie du Jardin d'Hiver – et il faut lire dans le mot abîme tout ce qu'il sous-entend pour le *Spectator* qu'est Barthes – Guibert traduit autrement l'image endeuillée. C'est que du moment où il s'agit de dire l'échec photographique, l'écriture de *L'Image fantôme* prend la forme même de cet échec, se fait à son tour image endeuillée. L'auteur clôt la scène maternelle en ces termes ambivalents :

Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aura pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréelle, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitation : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme (IF, 17-18).

Signalant que « le texte n'aura pas été si l'image avait été prise » (IF, 17), Guibert garde indécidable le texte auquel ce mot de « texte » fait référence. En effet, de quel texte s'agit-il ici, de la scène ou du livre ? Si la scène maternelle figure la métonymie de la photographie absente, en va-t-il pareillement d'un rapport de hantise instauré entre la scène et le livre ? La scène maternelle hantée par l'image fantôme joue-t-elle, à son tour, la partie pour le tout, phagocytant le livre comme s'il y était contenu en son germe ? Tout semble nous le faire croire, à commencer par une mise en abyme pour le moins significative : l'intitulé de la scène correspond à l'intitulé du Livre. Le lecteur croit d'abord lire dans cet effet de gémellité nominative un simple jeu de miroir, un renvoi où l'auteur se sert de la scène (la partie) dans le seul but d'intituler le livre (le tout). Toutefois, après avoir parcouru cette première scène, on ne peut s'empêcher de se demander si l'on doit lire *L'Image fantôme* (le livre) à la lumière de « L'image fantôme »

(la scène). Le livre aurait-il été si la scène n'avait pas eu lieu ? N'y a-t-il pas dans cette homonymie des titres, au-delà de la simple occurrence, de la conjoncture, une manière de signaler que le livre découle de cette scène, qu'il en figure la suite, l'après-coup ? Pour le lecteur, le livre est entièrement redevable à la scène maternelle préfigurant le déploiement de l'écriture, du livre à venir, car sans la mention du mot « texte » contenu dans la scène, le livre ne saurait être lu, à son tour, comme le désespoir de l'image fantôme. Disons-le autrement : le livre incarne la métonymie de la scène d'ouverture du moment où le mot indécidable de « texte » qui s'y love ainsi que l'homonymie des deux intitulés renvoient simultanément au livre et à la scène.

Or, si la partie se fait plus grande que le tout et que la scène devient la matrice du livre, cet effet de gémellité précédemment mentionné ébranle la simple relation inclusive et exclusive du moment où la substitution entraîne le référent dans la répétition et, par là même, dans la différence. Bien que l'homonymie des deux intitulés porte à croire que le mot « texte » compris dans cette première séquence renvoie simultanément à la scène et au livre, il faut observer que le livre s'écrit à partir d'une différence initiale et « occlusive », pour reprendre le mot de Michaud, l'image fantôme. De ce point de vue, il serait possible de concevoir le livre comme la référence au référent qu'est la scène maternelle qui, à son tour, figure la référence d'un premier référent : l'image perdue.

Si la métonymie est à l'œuvre chez Barthes et Guibert, sa dynamique s'étend au travail du deuil qu'entame Guibert par rapport à *La Chambre claire*. Bien que la Photo du Jardin d'Hiver ne puisse exister que pour Barthes, « qu'elle ne frappe et ne blesse que lui

seul¹¹² », « dès lors qu'elle frappe et laisse sa marque, en paroles sinon en images, la mort singulière devient plurielle, ouvrant un espace et un temps qui se prêtent à la lisibilité et, donc, à la prise en compte d'autres espaces, d'autres temps, et d'autres morts¹¹³ ». Dans le travail du deuil, cette pluralité de la mort implique, de la part du survivant, un désir d'appropriation de l'autre manifesté sous la forme d'un mimétisme. À la mort de Barthes, Derrida écrit à propos de ce désir :

Je cherchais comme lui, comme lui, et dans la situation où j'écris depuis sa mort, un certain mimétisme est à la fois le devoir (le prendre en soi, s'identifier à lui pour lui laisser la parole en soi, le rendre présent et le représenter dans la fidélité) et la pire des tentations, la plus indécente, la plus meurtrière, le don et le retrait du don, essayez de choisir¹¹⁴.

À l'instar de l'(im)possibilité du deuil, s'identifier à l'objet perdu, faire comme lui, demeure de l'ordre de l'indécidable. Du moment où les images du disparu, « comme le disparu, celui qui, disparu, ne laisse "en nous" que des images¹¹⁵ », vouloir reproduire l'absent ne peut jamais donner lieu à une représentation identique et Guibert semble avoir parfaitement assimilé cette idée. Comme le constate Ralph Sarkonak,

Just as Barthes was obliged to construct his whole theory of photography on an absent photo [...] so too the cornerstone of Guibert's essay on the same topic will also be built on or around an invisible image. But the younger writer goes one step farther, for unlike Barthes he includes no photographs in his book [...] Here, as elsewhere, Guibert has taken the lesson of Barthes and applied it literally, pushed it to the nth degree. It is as if Guibert must outdo Barthes in describing the link between an invisible photograph of the writer's mother and the essence of all photography and/or writing about photography¹¹⁶.

¹¹² P.-A. Brault et M. Naas, « Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil », dans *Chaque fois unique la fin du monde*, op. cit., p. 48

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Inventions de l'autre*, op. cit., p. 64.

¹¹⁵ Jacques Derrida, *Chaque fois unique la fin du monde*, op. cit., p. 198.

¹¹⁶ Ralph Sarkonak, *Angelic Echoes, Hervé Guibert and Company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 49.

Cette récupération du dispositif barthésien ne se réduit pas à une incorporation de la Photographie du Jardin d'Hiver dans *L'Image fantôme*. Loin d'être iconophage, l'écriture chez Guibert ne cherche pas à ingérer l'objet perdu qu'est la photographie maternelle pour ensuite s'y substituer. D'ailleurs, dans ce vouloir de s'appropriier le deuil de Barthes, Guibert pourrait-il révéler par l'écriture une photographie qui lui est interdite ? Force est de constater que l'opération métonymique qui est en jeu dans *L'Image fantôme* garde intacte la photo maternelle barthésienne. Sarkonak explique que cette photo figure l'image par excellence, l'image étalon à partir de laquelle Guibert bâtit son livre. Tout se passe comme si, travaillant à l'aune de la seule photographie absente de *La Chambre claire*, Guibert effaçait, rendait absentes toutes les photos évoquées dans *L'Image fantôme*. La présence des mots découle de l'absence d'une image principale qui rend toutes les autres désuètes.

Guibert opère un travail métonymique du deuil où la partie jouée pour le tout du moment où, comme l'explique Sarkonak, il tente de comprendre l'essence photographique à partir de cette seule photo invisible. Dissimulée au regard du jeune auteur, la Photo du Jardin d'Hiver hante pourtant *L'Image fantôme* et garde indécidable le travail du deuil en cours, car le texte de Guibert, bien qu'il ne cherche pas à se substituer à cette image, y fait constamment allusion par son absence d'images. Le travail du deuil chez Guibert est mimétique. Il cherche à redire la perte maternelle. Il se répète. Il dédouble l'absence de la photographie barthésienne et, dans cette redite, dit quelque chose de nouveau et invente un texte original où la photographie côtoie son impossible

représentation. C'est également en cela que *L'Image fantôme* figure la métonymie de la Photo du Jardin d'Hiver.

Troisième chapitre

Transferts

Il y a peut-être, sans doute, encore du transfert dans l'auto-analyse, en particulier quand elle passe par l'écriture et la littérature ; mais il joue autrement, il joue plus – et la différence du jeu est ici essentielle. Mesuré à la possibilité d'écrire, nous avons besoin d'un autre concept du transfert (mais y en a-t-il jamais eu un ?)

Jacques Derrida, Les Morts de Roland Barthes

À la lumière du rapport métonymique qui se joue entre *L'Image fantôme* et *La Chambre claire*, qu'en est-il du transfert qui (s')opère dans ces deux œuvres ? Qu'est-ce qui de ce concept ayant donné naissance à la psychanalyse¹¹⁷ modèle le relais, le transport, de la photographie absente au texte ? Par transfert, – se fiant, entre autres ouvrages, à *l'Introduction à la psychanalyse* de Freud – Laplanche et Pontalis entendent la « répétition de prototypes infantiles vécue avec un sentiment d'actualité marquée¹¹⁸ », répétition dont les « désirs inconscients s'actualisent sur certains objets dans le cadre d'un certain type de relation établi avec eux et éminemment dans le cadre de la relation analytique¹¹⁹ ». Dans cette conception freudienne de la cure psychanalytique, là où « commence à [s'] ouvrir des routes dans l'inconscient du patient¹²⁰ », l'analysé reporte sur l'analysant une ou plusieurs expériences passées qu'il lui faudra interpréter, car c'est au psychanalyste que revient la tâche de décrypter ce report qu'est le transfert. Selon Freud, cette mise à distance opérée par l'analyste, tributaire d'un savoir ignoré de l'analysé, institue la cure psychanalytique et assure la souveraineté de l'analyste du moment où son inconscient n'est pas investi dans l'analyse amorcée.

Contestée par Lacan cette souveraineté échoue en ce que l'analyste poursuit sa propre analyse au contact du transfert opéré par l'analysant. Si, au dire de Jacques Lacan, « il n'y a qu'un transfert, c'est celui de l'analyste, et puisque après tout, c'est lui le sujet supposé

¹¹⁷ Découverte par Freud au cours de son travail sur l'hystérie avec Joseph Breuer, la notion de transfert fut toutefois définie théoriquement par E. H. Weber (1834) et R. Kleinpaul (1884) qui en usèrent afin de saisir les diverses phases qui jalonnent un processus d'apprentissage, qu'il s'agisse d'une tâche à reproduire ou d'un contenu théorique à intégrer.

¹¹⁸ J. Laplanche et J.B. Pontalis, « Transfert », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 492.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Melanie Klein, « Les Origines du transfert », dans *Le Transfert et autres écrits*, Paris, P.U.F., 1995, p. 13.

savoir¹²¹ », le transfert en tant qu'il est de « l'amour qui s'adresse à du savoir¹²² » se conçoit ici comme un mouvement unidirectionnel allant du patient vers le psychanalyste. À la terminologie « psychanalyste (analysant) et patient (analysé) » de Freud, Lacan substitue le couple « analyste et analysant » où l'ancien patient devient l'analysant « actif » et le psychanalyste, l'objet du transfert permettant l'analyse.

Cela étant dit, si chez Freud le transfert n'a d'intérêt que dans sa réception, c'est-à-dire dans la lecture « impartiale » projetée par l'analyste, l'analysant se trouve relégué au second plan – la relation analytique le constituant en sujet passif – il en va tout autrement chez les post-freudiens. Ainsi, comme a pu le constater Jung, cette relation de subordination relève d'un « faire semblant » du moment où la cure implique nécessairement une permutabilité des rôles interdisant d'emblée de discerner ce qui, du transfert, relève de l'analysé ou de l'analysant. Jung « dépathologise » le transfert qualifié par Freud de névrose et réfute l'idée d'un mouvement unique et unidirectionnel qui prévaut à la définition de ce concept. Réhabilitant le contre-transfert¹²³, Jung met en évidence la réciprocité qu'implique l'opération transférentielle. « Quand deux corps chimiques se combinent, tous deux subissent une altération. C'est aussi le cas dans le *transfert*¹²⁴ » explique-t-il tout en signalant que Freud, bien qu'il ait perçu l'importance du transfert, « [...] s'efforce de garder autant que possible une distance par rapport à ce phénomène, ce qui, d'un point de vue humain, est parfaitement compréhensible, mais

¹²¹ Jacques Lacan, *Écrits* <http://www.psychanalyse-en-mouvement.net/articles.php?lng=fr&pg=430>.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Le contre-transfert freudien implique la réception consciente, par le médecin, du désir inconscient de son patient. Grâce à cette prise en compte du désir inconscient, l'analyste sera en mesure d'interpréter la nature du désir réactivé par l'analysé et tentera de « défaire » le trauma qui s'y rattache.

¹²⁴ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 24.

peut nuire considérablement à l'effet thérapeutique¹²⁵ ». De fait, si l'impartialité du médecin subit l'ascendance du transfert et qu'il en résulte « un trouble, un dommage pour sa santé nerveuse¹²⁶ », il va sans dire que son diagnostic s'en ressent pareillement. Autrement dit, le transfert sous-tend la soi-disant neutralité de l'analyste et, conséquemment, induit les résultats de l'analyse en cours. De toute évidence, le transfert suppose un mouvement à double sens pour la bonne raison qu'il influe, à la fois, sur l'analyste et l'analysant. Il faut donc, à la manière de Lacan, ne pas oublier que « la psychanalyse est une expérience dialectique, et cette notion doit prévaloir quand on pose la question de la nature du transfert¹²⁷ ».

Mais en quoi cette expérience dialectique du transfert autorise-t-elle à penser le passage de la photographie maternelle au texte qui cherche à dire son absence ? Tracer une analogie entre le transfert psychanalytique et le transfert médiumnique suppose d'abord qu'une relation de dépendance similaire unisse traditionnellement ces deux couples. En effet, à l'instar de l'inconscient freudien de l'analysé, relevant du savoir de l'analysant, la photographie – et plus largement l'image – n'a-t-elle pas toujours été soumise à l'interprétation du langage ? « Les images ne sont les représentations de rien. Sans langage elles ne signifient pas¹²⁸ », avance Quignard. Sans pour autant écarter les dissemblances et les particularités intrinsèques à l'image et au langage ou encore « nier l'idée d'une non-correspondance, d'une rupture secrète ou béante entre le visible et le

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Jacques Lacan, « Intervention sur le transfert », dans *Écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 216.

¹²⁸ Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 99.

lisible¹²⁹ », nous chercherons à montrer comment, chez Barthes et Guibert, un réel désir de rencontre anime le passage d'un médium à l'autre. Sans vouloir nécessairement penser cette rencontre du textuel et du visuel uniquement en fonction de spécificités sémiotiques, il sera question de voir ce que la photo injecte à l'écriture. Inversement, une tentative de saisir ce qui, de la photo, demeure étranger au mode littéraire sera également pris en compte. En somme, il ne s'agira pas tant de considérer ce que le texte dit de la photographie que de déceler comment la photographie fait parler le texte tout autrement.

Dans le but d'appréhender la dynamique transférentielle à l'œuvre dans le passage de la photographie au texte, il ne saurait être question de tenter de forger une nouvelle définition du transfert à partir des quelques prémisses entrevues un peu plus haut. Tout au plus, voudrait-on souligner la versatilité d'une telle notion interdisant d'emblée au lecteur de départager ce qui du transfert appartient exclusivement à la photographie ou au texte. Comme l'aura compris Lacan, le transfert, à la manière du savoir transmis dans la cure psychanalytique, demeure insaisissable :

Dans une analyse, le savoir est toujours attendu de l'autre. Si le sujet l'attend de l'analyste, l'analyste l'attend du sujet ; mais ce jeu de miroirs est désamorcé par le fait que l'autre, de qui on attend le savoir, n'est pas réellement quelqu'un. C'est de cette façon que l'Autre avec un grand A, le grand Autre de Lacan, est présent dans la situation analytique. C'est de lui qu'il est question quand on dit que le savoir est toujours le savoir de l'Autre¹³⁰.

N'en va-t-il pas de même dans le travail du deuil ? Le deuil n'est-il pas le nom de cet Autre qui (dé)lie le sujet et l'objet perdu ? Dans *Politiques de l'amitié*, Derrida explique

¹²⁹ Isabelle Décarie et Éric Trudel, « Présentation », dans *Études françaises*, « Figures et frictions. La littérature au contact du visuel », 42/2, Montréal, PUM, 2006, p. 7.

¹³⁰ Octave Mannoni, « Psychanalyse et enseignement (toujours le transfert) », dans *Un commencement qui n'en finit pas. Transfert, interprétation, théorie*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1980, p. 75-76.

que« [l]a *philia* commence par la possibilité de survivre¹³¹ » puisque, dans l'amitié, « l'un des deux voie l'autre mourir et que, survivant, il reste seul à l'enterrer, à le commémorer et à en faire son deuil¹³² ». Que fait l'écriture quand elle survit à l'image et tente de la faire (re)vivre ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre principalement.

À propos de l'écriture, Guibert conseille son lecteur : « Quand on se sent pas loin d'une panne dans la progression d'une histoire, regarder un album de photos » (MA, 416). Toujours antérieure à l'écriture, la photo chez Guibert nourrit le récit et agit en tant que matrice romanesque. S'il s'agit d'observer des photographies dans le but de relancer le texte, l'auteur cherche toutefois à s'éloigner d'une écriture qui ne ferait que décrire une seconde fois ce que la photographie donne à voir au premier coup d'œil. En effet, Guibert se méfie de l'écriture comme transposition photographique, pure description « réaliste » : « (En le tapant, *Le hammam* me semble infiniment écœurant, par les mots qu'il charrie d'abord, mais surtout par sa surcharge, sa précision photographique m'écœure vraiment » (MA, 53). Bien que l'œuvre guibertienne soit indissociable d'un certain imaginaire photographique, rappelons que cet imaginaire tient davantage de la dissimulation que du dévoilement. Aucun désir de raconter la photographie ne semble animer l'écriture, car « mettre l'image en mots, faire passer ses éléments dans une description, cela ne fait que la doubler, l'imprimer deux fois¹³³ ». Plus : Guibert récuse l'écriture en tant que description photographique, car c'est l'échec même de la photo qui fonde le texte. Étant

¹³¹ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1974. Cité par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, « Avant-propos », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, op. cit., p. 9.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, op. cit., p. 110.

un fantasme irréprésentable, inimaginable la photographie guibertienne naît de l'écriture qui raconte son impossibilité d'être.

Or, cette écriture qui cherche à dire l'image qui ne sera pas, l'instant qui passe et que l'on ne peut retenir, se conçoit toujours comme une trahison, un décalage par rapport à l'événement tel qu'il est narré. De cette impossibilité à dénoter le réel, le narrateur de *L'Homme au chapeau rouge* confie :

Il y a des événements qui résistent à leur tentative de restitution par l'écriture. Cela fait trois fois que j'essaie de raconter les séances de pose avec Yannis, et trois fois sur plusieurs mois que j'ai senti la nécessité de déchirer immédiatement le papier. C'était une trahison, une banalisation, de la solennité de l'instant. J'avais un vrai mystère à raconter, donc quelque chose d'insaisissable : la fuite de la chair dans la peinture, la saignée progressive de l'âme sur la toile. Fallait-il raconter au présent ou au passé ? Revisionner l'instant pour le reconstituer dans un maximum de détails, de sensations ? N'était-il pas préférable de laisser l'épisode en blanc, plutôt que de s'escrimer à en relater un succédané, pâle, vidé de son intensité ? (HCR, 116-117).

À l'instar de l'instant photographique, le moment de la pose entre l'écrivain et le peintre est évanescent et l'écriture échoue à en préserver la « solennité », car comme le rappelle un peu plus loin le narrateur, c'est « le hasard et le désespoir de l'écriture qui ont figé cet épisode » (HCR, 118). Si l'écriture met en place un travail du deuil de l'image, c'est parce que, mélancolique, elle cherche à se souvenir et à figer l'éphémère tout en constatant la caducité d'une telle entreprise. L'écriture récupère l'instant à la seule condition de réitérer son impossible restitution. Relisons la conclusion de la scène maternelle afin de voir comment s'y inscrit ce discours de l'écriture comme trace de la photo avortée :

Ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aura pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fautive, irréaliste, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique (amoureuse). Plus qu'un tour de passe-passe ou de

prestidigitation : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme (IF, 17-18).

Ici, l'écriture fait l'épreuve de l'absence et demeure à jamais endeuillée. La dernière phrase citée est, à ce propos, des plus révélatrices, car elle garde indécidable le travail du deuil en cours. En effet, à quoi l'image fantôme fait-elle précisément écho ? Est-ce le texte ou bien l'image qui est fantôme ? Rien n'est sûr. Guibert semble renvoyer simultanément à la photographie tournée à blanc, mais également au texte lui-même, ce « désespoir de l'image » (IF, 18) qui, par le deuil de cette photographie, se fait à son tour image fantôme. Cette oscillation de la photographie au texte dédouble le travail du deuil tel qu'il est mis au jour chez Guibert. Il y aurait, d'abord, un deuil de l'image par l'écriture puisque, rappelons-le, « le texte n'aura pas été si l'image avait été prise » (IF, 17). Vouer à la photographie de la mère un culte funèbre, voilà sans doute ce que réalise l'écriture. C'est ainsi que la présence des mots témoigne de l'absence de l'image, lui substitue un corps qu'elle n'aura pas eu. Or ce corps, c'est en creux, comme une gravure, que l'écriture tente de le faire voir. Le texte ouvre donc un espace du manque, une béance, où il ne s'agira ni de ressusciter la mère, ni de lui faire un tombeau, mais bien de la dévoiler dans son (in)visibilité même. Autrement dit, les mots ne cherchent pas à combler l'image brûlée, à restituer à la mère un visage empêché par la photographie, mais plutôt à *donner à voir*, par l'écriture, cette impossibilité de voir. Le travail que laisse entrevoir ici le deuil n'est pas de l'ordre du remplacement. Les mots ne viennent pas remplacer la photographie disparue, mais bien répéter, redire sa perte à la manière d'un décalque photographique. Toutefois, puisqu'il est lui-même « pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme » (IF, 18), le texte, en plus de réitérer la disparition photographique, par une sorte de mimétisme, par son désir de se frotter au plus près de

cette photo qui n'est plus, incarne à son tour une image fantôme, fait ce qu'il dit par rapport à la photographie et s'y substitue. Comme l'explique Nicolas Lévesque, si « le substitut semble venir tout au plus combler un vide – la singularité de l'objet perdu étant impossible, par définition, à restituer – et contourner ainsi la résolution du deuil, il est par ailleurs le moteur du travail du deuil¹³⁴ ». Moteur du deuil en ce qu'il le perpétue infiniment – « [...] car écrire est toujours d'abord une manière de ne pas arriver à faire son deuil de la mort¹³⁵ » –, le texte cherche pourtant chez Guibert à mimer le vide de la perte à défaut de pouvoir le combler, et c'est en cela que réside son pouvoir performatif. Ce pouvoir n'est pas sans rappeler la dynamique à l'œuvre dans le travail du deuil. Derrida explique que « quand on travaille au travail du deuil, on *fait* déjà, oui déjà, un tel travail¹³⁶ ». La conclusion de la scène maternelle chez Guibert suppose donc deux choses : d'une part, la mise en place d'un discours *sur* l'échec photographique par l'entremise de l'écriture et, d'autre part, la performativité de cette image fantôme *par* le texte qui s'érige en image fantôme à son tour.

De cette performance endeuillée nous dirons qu'elle agit chez Guibert à la manière d'un transfert, car l'écriture ne fait pas qu'interpréter, commenter l'absence de l'image dans le but de déchiffrer la cause de cette absence tout comme l'analyste tenterait de traduire l'inconscient de l'analysant. Au contraire, le texte se fait image et tente de (re)produire cette absence tout en la déplaçant. Tout se passe comme si la photographie

¹³⁴ Nicolas Lévesque, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁵ Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*, Paris, UGE, 1977 (en collaboration avec Annie Leclerc et Madeleine Gagnon), p. 44.

¹³⁶ Jacques Derrida, « À force de deuil », dans *Chaque fois unique la fin du monde*, *op. cit.*, p. 177.

ventriloquait le langage qui, dans son incapacité à se faire image, réitère l'impossibilité de l'image fantôme.

À son tour, de la photographie maternelle tenue en retrait, interdite au regard du lecteur, Barthes écrit : « (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des manifestations du "quelconque" [...] en elle, pour vous, aucune blessure » (CC, 115).

Pourtant, cette photographie, Barthes la décrit dans ses moindres détails :

La photographie était très ancienne. Cartonée, 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 vitrée. 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, pour qu'on te voie » ; elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais, par la désunion des parents, qui devaient divorcer peu de temps après, avaient posé côte à côte, seuls, dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre (c'était la maison où ma mère était née, à Chennevières-sur-Marne) (CC, 106).

Absente du livre, la photographie semble plus que présente au lecteur qui, reconstituant minutieusement le portrait brossé par Barthes – comme l'on croit se remémorer un souvenir qui nous est simplement rapporté –, fait advenir la photographie par la force de l'imaginaire dans cet événement même qu'est la lecture. Or l'imaginaire qui, au sens de Barthes, signifie ce « registre du sujet où il colle à une image, dans un mouvement d'identification et où il s'appuie notamment sur la coalescence du signifiant et du signifié¹³⁷ » paraît incompatible avec la description que nous propose l'auteur. En effet, selon Chantal Thomas :

¹³⁷ Roland Barthes, « Vingt mots-clé pour Roland Barthes », *Œuvres complètes tome V, op. cit.*, p. 854 (d'abord paru dans le *Magazine littéraire*, n° 97, février 1975).

[...] il y a incompatibilité entre l'imaginaire d'images et celui d'écriture. C'est pourquoi, sans doute, un livre tel que *La Chambre claire* qui se donne comme réflexion sur la photographie repose, en réalité, sur une photo incommunicable : la Photo du Jardin d'Hiver dont l'invisible sous-tend l'ensemble du discours barthésien, à la façon dont, chez Sade, le tout dire du discours libertin s'ordonne finalement sur le blanc d'un secret¹³⁸.

Si, par la dissimulation de la Photo du Jardin d'Hiver, Barthes performe cette incompatibilité entre l'imaginaire d'images et celui d'écritures, il n'en demeure pas moins que cette incompatibilité se déploie dès ses premiers écrits. Traitant de dénotation dans *Le Message photographique*, il avance ceci au sujet de la dissemblance entre photographie et langage :

[...] le sentiment de « dénotation », ou si l'on préfère, de plénitude analogique, est si fort, que la description d'une photographie est à la lettre impossible ; car décrire consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relais ou un message second, puisé dans un code qui est la langue, et qui constitue fatalement, quelque soin que l'on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l'analogie photographique : décrire, ce n'est donc pas seulement être inexact ou incomplet, c'est changer de structure, c'est signifier autre chose que ce qui est montré¹³⁹.

Le passage de la photographie à l'écriture constitue un changement de code qui suppose nécessairement qu'un rapport différentiel s'établit entre la « chose montrée » et la « chose décrite ». Cette différence se voit amplifiée du moment où le langage se conçoit non seulement comme une altération de la réalité dénotée par la photographie, mais également comme fiction inhérente à la nature même de tout langage :

C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage et peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même [...] (CC, 134-135).

¹³⁸ Chantal Thomas, « La Photo du Jardin d'Hiver », *Critique*, août-septembre 1982, p. 798.

¹³⁹ Roland Barthes, « Le Message photographique », dans *Œuvres complètes I*, Paris, Seuil, 2002, p. 1123.

Contrairement à ce « certificat de présence » (CC, 135) qu'est la photographie, le langage recrée le réel, car il en figure une réinterprétation et échoue ipso facto à en offrir une copie fidèle, identique. À l'instar de la conception derridienne de la différence, le mouvement de l'impossible fixité du langage chez Barthes – mouvement où le sens qui n'est jamais présent à lui-même est sans cesse différé, remis à plus tard – interdit l'accès à quelque « vérité » que ce soit qui serait accessible par les mots. Au contraire du langage, la photographie appartient à un régime hors-*logos* où l'image colle au réel et vient le doubler sans qu'un relais langagier, garant de son authentification, ne soit de mise. Filons la métaphore visuelle et risquons la répétition ; la photographie est au langage ce que le miroir est à l'anamorphose : la première réitère le monde en un reflet fidèle tandis que la seconde le déforme pour le réinventer. Est-ce pour cette raison – l'inadéquation du langage par rapport à l'image photographique – que Barthes tient au secret la Photographie du Jardin d'Hiver, qu'il nous en dit ce que bon lui semble puisque nous serions, devant la photographie, face à un sentiment de plénitude analogique ? Faut-il plutôt le croire lorsqu'il avance que cette photo particulière ne nous dirait rien, car elle n'appartient qu'à lui seul, qu'elle n'intéresserait que notre « studium : époque, vêtements, photogénie [...] » (CC, 115) ? Ou serait-ce encore que Barthes veuille, en dissimulant cette photo, en inventer une autre, sortir de la simple description afin d'atteindre quelque chose comme une narration ? Si « décrire, ce n'est donc pas seulement être inexact ou incomplet, c'est changer de structure, c'est signifier autre chose que ce qui est montré¹⁴⁰ », il est possible de croire que Barthes interdit au spectateur la Photographie du Jardin d'Hiver dans le but d'écrire, de s'écrire, de trouver la veine stylistique pour dire la perte maternelle.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1123.

Or ce désir d'écrire la mère se bute à la contradiction suivante – écrire pour ne rien dire :

[...] rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer. La seule pensée que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite; entre les deux, plus rien, qu'attendre ; je n'ai d'autre ressource que cette *ironie* : parler du « rien à dire » (CC, 145).

C'est de l'inutilité des mots, de leur absurdité face à la perte, de leur impossibilité à pouvoir « dialectiser » la mort, dont Barthes témoigne par ce « rien à dire ». Le deuil se refuse à l'écriture et insiste. En effet : « Que dit le "rien à dire" sinon le refus, hébété, têtu, de ce travail de deuil à quoi l'"objet perdu", la "chose sans nom", la "vérité sans phrase" nous livre ?¹⁴¹ ». Les mots ne font que répéter leur incapacité à dire la souffrance entraînée par la perte maternelle. L'endeuillé se refuse à commenter la perte de cet objet puisque tout porte à croire qu'il n'y a pas « de métalangage quant au langage où s'engage le travail du deuil¹⁴² ». Le deuil est indicible. Il ne peut se dire ni se montrer. On ne peut que réitérer son énigme, là même où les mots semblent résister à le penser.

Dès lors, que peut l'écriture pour Barthes si elle n'agit plus en tant que mode de communication, si le deuil ne peut être raconté, mis en fiction ? S'il n'y a pas « de sens à faire son deuil du deuil¹⁴³ », les mots étant impuissants à signifier la mort de la mère, à quoi bon les tracer ? C'est que Barthes se réclame d'une conception duelle de l'écriture

¹⁴¹ J.-B. Pontalis, « Mélancolie du langage », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988, p. 252.

¹⁴² Jacques Derrida, « À force de deuil », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁴³ Michel Deguy, *À ce qui n'en finit pas*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1995, ouvrage non paginé.

qui, lorsqu'elle n'a pas pour fonction de communiquer, est garante d'un secret qui lui est propre et qui lui est impossible de transmettre :

Si nous nous penchons sur l'histoire de l'écriture, nous voyons que celle-ci a eu deux rôles. D'une part, elle servait à communiquer. Mais elle servait également à maintenir certaines choses dans une sorte de silence, de secret, en tous cas de raréfaction¹⁴⁴.

Comme le suggère Barthes, « le mot écrit peut très bien avoir un pouvoir d'efficience, indépendant de son pouvoir de communication comme l'attestent tant d'actes magiques [...] ¹⁴⁵ ». À quoi tient ce pouvoir dans *La Chambre claire* ? Ne résiderait-il pas avant tout dans le geste même de l'écriture ? On sait le rapport qui unit Barthes à l'écriture en tant que trace physique, écriture dont la pratique le rapproche de la calligraphie japonaise qui n'a eu de cesse de fasciner l'étonnant lecteur de signes qu'il fut. Cette calligraphie, dont le signe figure un véritable satori « qui fait vaciller la connaissance, le sujet [et] opère un *vide de parole* » (EDS, 352), a ceci de particulier qu'en plus de signifier le vide du signe et la fuite de son signifié, elle constitue une « écriture idéographique qui semble à nos yeux dériver de la peinture, alors que tout simplement elle la fonde [...] » (EDS, 416). Peinture et écriture sont indémaillables et, d'un même mouvement, instituent cette graphie où Barthes reconnaît les deux plaisirs qui sous-tendent son écriture :

[...] j'éprouve à tracer les mots sur le papier une véritable jouissance plastique. Si ma voix me faisait plaisir, ce ne serait que par narcissisme; mais tracer est pour moi du même ordre que peindre pour un peintre : écrire sort de mes muscles, je jouis d'une sorte de travail manuel ; je cumule deux « arts » : celui du texte et celui du graphisme¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Roland Barthes, « Préface-entretien », dans *Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 990 (d'abord paru dans *Littérature occidentale*, Paris, Laffont, collection « Bibliothèque des grands thèmes », 1976).

¹⁴⁵ Roland Barthes, « La Querelle des égyptologues », dans *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 134 (d'abord paru en le 25 octobre 1951 dans *Combat*).

¹⁴⁶ Roland Barthes, « Une sorte de travail manuel », dans *Œuvres complètes V, op. cit.*, 2002, p. 393 (d'abord paru dans *Les Nouvelles littéraires* le 3 mars 1977).

Liée au corps, l'écriture se conçoit comme un « faire » qui vient doubler un « dire » et décupler le plaisir de l'écrivain. Ainsi, malgré l'incapacité du langage à faire part du deuil maternel, l'écriture a tout de même lieu et répond à un plaisir graphique. Pour reprendre les mots d'Éric Marty, ce plaisir chez Barthes « n'est pas une aise, une complaisance¹⁴⁷ », mais plutôt « une force et un arrêt¹⁴⁸ » qui, à la manière de l'extase photographique, du satori ou du haïku, produit l'effet d'une sidération. Pour Barthes, il figure « ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi¹⁴⁹ ». Sans se limiter à l'expression d'une « joie de vivre », ce plaisir incarne ainsi une jouissance motivée par une dépense corporelle : la psyché quitte la graphie qui, dès lors, inscrit le corps.

Dans un même ordre d'idée, du moment où Barthes avoue la caducité d'un discours qui tenterait de redire la mort et d'en circonscrire les divers enjeux, tout porte à croire que le livre, qui a tout de même eu lieu, s'écrit à partir du corps endeuillé du fils. Sans pour autant négliger la part de transmission et d'héritage que représente *La Chambre claire* en tant qu'archive mémorielle – souvenons-nous que l'auteur a confié vouloir écrire un petit recueil sur sa mère « afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de [sa] propre notoriété » (CC, 99) –, force est de constater que le deuil est ici vécu comme une tentative de transférer dans le corps du texte celui du fils endeuillé et, corollairement, celui du cadavre maternel, du corps-cadavre auquel il faut, à la manière de Derrida,

¹⁴⁷ Éric Marty, « Présentation », dans *Œuvres complètes IV*, op. cit., p. 10.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1973. Cité par Éric Marty, « Présentation », dans *Œuvres complètes IV*, op. cit., p. 10.

préférer le mot anglais *corpse* « parce qu'il incorpore en lui à la fois le corps, le corpus, le cadavre¹⁵⁰ ».

Sans tenter de déceler le processus par lequel le corps du fils traverse le corps du texte et proposer ici une analyse « linéaire » de l'opération de ce transfert – cette entreprise n'est-elle pas, de toute manière, vouée à l'échec dès le commencement du moment où le transfert, bien qu'il induise les deux instances en question, demeure insituable ? –, le lecteur s'interroge toutefois quant à la possibilité de ce passage. Qu'est-ce qui, de l'écriture, permet le transfert du corps de Barthes dans celui de *La Chambre claire* ? J.B. Pontalis constate que « dans l'opération de langage même, est inscrite l'impossibilité de satisfaire son exigence. En se portant là où il défaille, le langage réalise son échec. Il est à la fois un deuil qui se fait et un deuil qui ne s'achève pas¹⁵¹. » Il est ainsi possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle l'écriture, parce qu'elle est semblable au deuil en ce qu'elle figure un travail (in)fini, permet le passage du corps du fils dans l'écriture. Par l'intermédiaire du corps du fils, cette écriture transporte les restes de la mère sans pour autant les enterrer, les couvrir d'un linceul de mots. Ce n'est pas une mise au tombeau de sa mère que Barthes réalise dans *La Chambre claire*, mais bien une translation – il faut entendre par ce mot à la fois le déplacement et le cortège funèbre – une marche incessante dont le point de mire demeure cette image invisible qu'est la Photographie du Jardin d'Hiver. L'écriture serait ici de l'ordre de la pulsion, c'est-à-dire, littéralement, de là *pulsio*, de la poussée. Son mouvement garde en suspens le deuil, car il a pour point de fuite la photo absente du texte.

¹⁵⁰ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op. cit.*, p. 216-217.

¹⁵¹ J.-B. Pontalis, « Mélancolie du langage », dans *Perdre de vue*, *op. cit.*, p. 252.

Si la photographie barthésienne figure une authentification du réel, nous pourrions en dire de même de son écriture et c'est en cela qu'elle opère un transfert. Dès lors qu'elle se conçoit comme trace, signe, stigmaté, l'écriture serait, à la manière de la photographie, « un certificat de présence » (CC, 135) en ce qu'elle témoigne simultanément du corps endeuillé du fils et du corps-relique de la mère. L'écriture se conçoit ici comme un *voir* et non comme un *dire* où les mots font signe à la Photo du Jardin d'Hiver. C'est à la manière d'un hiéroglyphe que ce *voir* nous est donné à lire. *La Chambre claire* figure une crypte où le fils transfère le corps de la mère en secret, le dissimulant au lecteur comme il cache la photo chérie. Et ce secret « plutôt que quelque chose, plutôt qu'un quelconque "quoi", est toujours un ou une "qui", le devenir "qui" d'un ça, et qui tient au secret auquel il est tenu(e)¹⁵² ». La mère se transfère en secret, elle est ce secret qui, par l'entremise de la Photo du Jardin d'Hiver, infiltre le texte.

À l'examen de la question du transfert de la photographie à l'œuvre chez Barthes et Guibert, un constat similaire peut être tiré : le texte, au lieu d'examiner l'image, de dissenter sur ses propriétés et ses fonctions, se fait image, pointe vers ce qui serait un visible et non un lisible de l'écriture. Comment le texte peut-il faire (re)vivre l'image nous demandions-nous au début de ce chapitre ? Il appert que l'écriture chez Barthes et Guibert agit de manière mimétique lorsqu'il s'agit de faire apparaître l'image disparue. Or, à la différence de Barthes, Guibert performe ce mimétisme plus explicitement en ce

¹⁵² Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, op. cit., p. 31.

qu'il affirme que le texte est le désespoir de l'image tout en constituant ce texte comme image.

Conclusion
À perte de vue

La vision de l'œuvre est conditionnée par le regard ou la voix d'un autre, spectateur supposé qui est, lui, dérobé à la vue.

Jacques Derrida,
Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines.

S'il induit le passage de la photographie au texte et garde indécidable cette part toujours occlusive du savoir de l'autre, du savoir du deuil, le transfert conditionne pareillement le déplacement du texte dans l'acte de lecture. Selon Ginette Michaud,

[s]i la lecture a été peu lue pour elle-même – la lecture, tout comme le transfert lorsqu'il est compris comme le rapport particulier intervenant entre un texte lu et un texte lecteur, est le reste inanalysé de l'analyse même –, c'est que, comme le sujet de l'imaginaire décrit par Barthes, il est malaisé de la saisir en situation, c'est-à-dire au moment où elle cherche à se situer en fonction de son désir propre [...]¹⁵³.

La lecture est insituable et ne permet pas de savoir ce qui s'y joue précisément lorsque le lecteur rencontre l'œuvre. Le temps de la lecture incarne une tierce réalité – cette réalité échappe au passage d'un point de départ à un point d'arrivée –, un intraduisible entre-deux dont la présence se signale dans la traversée sans pour autant s'y révéler. Savoir invérifiable, indémontrable, la lecture, à la manière de la traduction, figure cette opération intertextuelle toujours en suspens où l'affect du lecteur se conçoit comme un écart infranchissable entre la chose lue et celle qui sera projetée dans une nouvelle scène d'écriture. Le déroulement de l'acte de lecture demeure ainsi de l'ordre de l'insaisissable.

Toutefois, l'écriture cherchera malgré tout à rendre compte de cet affect en reproduisant son mouvement, sa portée. Comme il en fut question au chapitre précédent au sujet du deuil (in)fini de l'écriture, ce mouvement, chez le lecteur s'efforçant de redire la perte vécue par Barthes et Guibert, suppose une certaine performativité. Relisant la scène maternelle à trois reprises, répétant ce travail (im)possible du travail du deuil, le lecteur aura tâché d'imiter, de mimer quelque chose de ce deuil qui doit se dire – le

¹⁵³ Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 194.

devoir, c'est l'éthique même affirme Derrida – malgré la part infiniment incommunicable de la perte.

De fait, la lecture qui « ne peut tenir un discours *sur* le "travail du deuil" sans y prendre part, sans se faire part de la mort, et d'abord de sa propre mort¹⁵⁴ » s'intensifie dès lors qu'elle suppose, chez Barthes et Guibert, la prise en compte d'un élément invisible. En plus d'engager le lecteur dans une analyse textuelle du deuil où la lisibilité, sa visibilité, procède de la trace écrite, *La Chambre claire* et *L'Image fantôme* obligent à penser la perte maternelle à l'aune d'une photographie invisible. Comme il a été possible de le constater tout au long de cette analyse, l'essentiel de la photographie telle que la conçoivent Barthes et Guibert serait dans ce qu'elle dissimule. Il y aurait dans cette photographie quelque chose que Barthes tente de définir comme le troisième sens, le sens « obtus », ce qu'il nomme le filmique du film : « Le filmique, c'est dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé¹⁵⁵ ». Ce quelque chose qui échappe continuellement à la photographie – et que Pierre Saint-Amand et Ginette Michaud qualifient de photographique – déborde de son cadre et agit tel un horizon d'attente pour le lecteur.

*

Se dédoublant à partir d'un écart où la présence du texte fait constamment signe à l'absence de l'image, la lecture n'a eu de cesse de reporter cette aporie qui, figurant la

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Roland Barthes, « Le Troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », dans *L'Obvie et l'obtus*. Cité par Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 113.

structure même du deuil – c'est-à-dire un travail à la fois impossible et nécessaire, pour reprendre le titre de Nicolas Lévesque repris de Blanchot – a relancé les trois lectures entreprises ici. Néanmoins, certains analystes ont vu dans cette photographie, notamment celle du Jardin d'Hiver, comme une mélancolie, une pathologie du deuil. « Il semble devenu acquis depuis *La Chambre claire*, soutient Serge Tisseron, que la photographie participe au refus du travail de deuil. En créant l'illusion de rendre l'objet perdu véritablement présent, elle permettrait de maintenir avec lui l'illusion d'une relation "comme s'il était encore là"¹⁵⁶ ». Nuançons cette affirmation en précisant qu'une telle assertion ne prend pas en compte le dispositif livresque tel que constitué chez Barthes et Guibert. Si la photographie maternelle authentifie le réel, son absence du livre, relayée par l'écriture, garde indécidable le deuil en cours.

Instaurée par *La Chambre claire*, puis reprise dans *L'Image fantôme*, cette structure de la photo comme spectre qui vient hanter le livre fera école. Dans plusieurs écrits contemporains, directement ou indirectement inspirés de Barthes, la mise en scène de l'absence photographique se double d'un appel au lecteur. Dans *L'Usage de la photo*, Annie Ernaux et Marc Marie écrivent : « Le plus haut degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs¹⁵⁷ ». Ce qui est montré demeurera incomplet, (in)fini, du moment où le lecteur-spectateur n'aura pas modifié ce qui lui est donné à voir. Non seulement la photo est-elle de l'ordre de l'indice – une marque incomplète sans la complicité du lecteur – mais elle détient ce pouvoir d'habiter l'imagination et la mémoire

¹⁵⁶ Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles lettres, 1996, p. 38.

¹⁵⁷ Ernaux, Annie et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 13.

du lecteur, de sortir du livre pour se transporter ailleurs. N'y a-t-il pas également dans *La Chambre claire* et *L'Image fantôme* une demande implicite adressée au lecteur ? Barthes et Guibert n'appellerait-t-il pas de leurs vœux un lecteur qui saura prendre en lui-même sans l'incorporer le deuil maternel ? N'est-ce pas, d'ailleurs, ce que fait Guibert dans sa lecture de Barthes ?

*

À l'instar de Guibert qui, comme nous l'avons vu au second chapitre, fantasme un désir d'infiltration dans le corps d'un lecteur étranger après sa mort, Barthes énonce un désir similaire d'identification :

Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désintéressé, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion¹⁵⁸.

Pour le lecteur qui se veut « biographe amical », ce désir d'atteindre l'autre peut également se lire comme une tentative de vouloir sauver de l'oubli, de reporter ce biographème douloureux de la perte maternelle. « Qu'est-ce qui va s'abolir avec cette photo qui jaunit, pâlit, s'efface et sera un jour jetée aux ordures » (CC, 147) se demande Barthes au sujet de la Photo du Jardin d'Hiver. « C'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais, observe-t-il ; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner [...] » (CC, 147). C'est précisément à cet irrévocable que doit se soumettre le lecteur. Non pas feindre de témoigner – d'ailleurs le témoignage n'est-il pas toujours (im)possible, à la manière du deuil ? – de la présence de la photographie maternelle, mais

¹⁵⁸ Roland Barthes, *Œuvres complètes III*, op. cit. (citation apparaissant sur la quatrième de couverture).

bien en reporter le secret puisque le témoignage, comme l'explique Derrida, garde toujours un secret, n'est jamais rien d'autre qu'une fiction.

*

Que peut le lecteur devant la tristesse de Barthes, celle de Guibert ? Que peut-il sauf protester à son tour, réitérer la demande d'amour, dire non à l'oubli, transporter l'(in)visible image ? L'éthique de la lecture, s'il en est, renverrait dès lors, à un *ethos* compassionnel. Le lecteur compatit à la peine et reporte la photographie maternelle, car

[p]our entendre, pour dire, il faut tout à la fois que l'image, dans sa présence obnubilante, s'efface et qu'elle demeure dans son absence. L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement. Quand la perte est dans la vue, elle cesse d'être un deuil sans fin¹⁵⁹.

¹⁵⁹ J.-B Pontalis, *Perdre de vue, op. cit.*, p. 392.

Bibliographie

Corpus à l'étude

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

Ouvrages cités de Roland Barthes

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes I*, Paris, Seuil, 2002.

_____, *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002.

_____, *Œuvres complètes IV*, Paris, Seuil, 2002.

_____, *Œuvres complètes V*, Paris, Seuil, 2002.

Ouvrages cités de Hervé Guibert

GUIBERT, Hervé, *Le Seul Visage*, Paris, Minuit, 1984.

_____, *L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment ?*, Bordeaux, William Blake and Co., 1988 [ouvrage non paginé avec seize photographies de Hans Georg Berger].

_____, *Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989.

_____, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

_____, *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

_____, *La Photo inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, NRF, 1999.

_____, *Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

_____, *Suzanne et Louise (Roman-Photo)*, Paris, Gallimard, NRF, 2005.

Sur l'œuvre de Roland Barthes

ASSELIN, Olivier, « La Photographie, l'extase et la compassion : *La Chambre claire* de Roland Barthes », *Protée*, automne 1990, p. 9-17.

DERRIDA, Jacques, « Les morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p. 273-304.

MELKONIAN, Martin, *Le Corps couché de Roland Barthes*, Paris, Séguier, 1989.

MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1989.

SARKONAK, Ralph, « Barthes and the Spectre of Photography », *L'esprit créateur*, vol. 22, n° 1, printemps 1982, p. 48-68.

THOMAS, Chantal, « La Photo du Jardin d'Hiver », *Critique*, août-septembre 1982, p. 797-804.

Sur l'œuvre d'Hervé Guibert

BELLOUR, Raymond, « Entre les images et les mots », *Le Magazine littéraire*, janvier 1982, p. 56.

BLANCKEMAN, Bruno, « L'Écriture du trahir-vrai (Hervé Guibert lecteur de Roland Barthes) », conférence prononcée lors du colloque international *Roland Barthes « La traversée des signes »*, organisé par Françoise Gaillard et Anne-Sophie Chazand-Tissot, Centre Georges Pompidou, Beaubourg, Paris, 17-18 janvier 2003, <www.herveguibert.net>.

BOULÉ, Jean-Pierre, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BUISINE, Alain, « À toute allure, Hervé Guibert », *Revue des lettres modernes*, « Le Corps textuel de Hervé Guibert », Ralph Sarkonak (dir.), Paris-Caen, Minard, 1997, p. 97-112.

DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, avril 2000.

GUILBARD, Anne-Cécile, « De la pratique du narcissisme à la recherche de l'image vraie », *Nottingham French Studies*, « Hervé Guibert », Jean-Pierre Boulé (dir.), vol. 34, n° 1, printemps, 1995.

SAINT-AMAND, Pierre, « Mort à blanc. Guibert et la photographie », *Revue des lettres modernes*, dans « Le Corps textuel de Hervé Guibert », Ralph Sarkonak (dir.), Paris-Caen, Minard, 1997, p. 81-95.

SARKONAK, Ralph, *Angelic Echoes, Hervé Guibert and Company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 49.

SOLEIL, Christian, *Hervé Guibert*, Saint-Étienne, Actes graphiques, « Les Feux de la Rampe », 2002.

Sur la mort et le travail du deuil

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK, « Deuil ou mélancolie : Introjecter-incorporer », dans *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier Flammarion, « La Philosophie en effet », 1978, p. 259-275.

COHEN, Albert, *Le Livre de ma mère*, Paris, Gallimard, 1954.

DEGUY, Michel, *À ce qui n'en finit pas*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1995.

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, PUM, « Espace littéraire », 2005.

DERRIDA, Jacques, « Survivre », dans *Parages*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1986, p. 117- 218.

_____, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2003.

_____, *Chaque fois unique, la fin du monde*, présenté par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2003.

FÉDIDA, Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1968, p. 145-171.

_____, « Passagèreté », *Ceuvres complètes XIII*, Paris, PUF, 1988.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel LAGACHE, Paris, Quadrige/PUF, 3^e édition, 2002.

LÉVESQUE, Nicolas, *Le Deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Québec, Nota bene, « Nouveaux Essais Spirale », 2005.

MAJOR, René, *Au commencement – la vie la mort*, Paris, Galilée, « Incises », 2000.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1998.

Autres ouvrages consultés

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

_____, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

BORGES, Jorge Luis, « La langue des Argentins », dans *Les Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1999.

CIXOUS, Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, UGE, 1977 (en collaboration avec Annie Leclerc et Madeleine Gagnon).

DÉCARIE, Isabelle et Éric TRUDEL (dir.), *Études françaises*, « Figures et frictions. La littérature au contact du visuel », volume 42, n° 2, Montréal, PUM, 2006.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1967.

_____, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Réunion des musées nationaux, 1990.

_____, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée, 2000.

_____, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003.

_____, « Et cetera... », dans *Cahier de L'Herne. Derrida*, dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Paris, Éditions de L'Herne, n° 83, 2004, p. 21-34.

ERNAUX, Annie et Marc MARIE, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1980.

KAMUF, Peggy, « Venir aux débuts », dans *Cahier de L'Herne. Derrida*, dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Paris, Éditions de L'Herne, n° 83, 2004, p. 329-334.

KLEIN, Melanie, « Les Origines du transfert », dans *Le Transfert et autres écrits*, Paris, PUF, 1995, p. 13-24.

KRACAUER, Siegfried, *Classic Essays On Photography*, Connecticut, Leete's Island Books, 1980.

LACAN, Jacques, « Intervention sur le transfert », dans *Écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 215-226.

MANNONI, Octave, « Psychanalyse et enseignement (toujours le transfert) », dans *Un commencement qui n'en finit pas. Transfert, interprétation, théorie*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1980, p. 57-79.

MARGEL, Serge, « La Métaphore. De la langue naturelle au discours philosophique », *Rue Descartes*, « Penser avec Jacques Derrida », no. 52, 2006, p. 16-26.

QUIGNARD, Pascal, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002.

_____, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.

_____, *Abîmes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.

_____, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007.

SONTAG, Susan, *On Photography*, New York, Farrar/Strauss and Giroux, 1973.

TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles lettres, 1996.