

Quelqu'un va venir, scène 4

Documents pour l'étude de la scène

1. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous regardons, ce qui nous regarde*, 1992.

Peut-être nous faut-il, pour ne pas étioiler l'exigence ouverte par le texte de Joyce – comme nous serions tentés de le faire dès lors que nous quittons le territoire bouleversé et ruiné de nos mères mortes pour aborder celui, cultivé, voulu assagi, des œuvres de l'art –, repartir d'une situation exemplaire (je dirai : fatale) où la question du volume et du vide se pose inéluctablement à notre regard. C'est la situation de qui se trouve face à face avec un tombeau, devant lui, posant sur lui les yeux.

Situation exemplaire parce qu'elle ouvre notre expérience en deux, parce qu'elle impose tangiblement à nos yeux cette scission évoquée en départ. D'un côté, il y a ce que je vois du tombeau, c'est-à-dire l'évidence d'un volume, en général une masse de pierre, plus ou moins géométrique, plus ou moins figurée, plus ou moins couverte d'inscriptions : une masse de pierre œuvrée en tout état de cause, tirant de son côté le monde des objets taillés ou façonnés, le monde de l'art et de l'artefact en général. D'un autre côté, il y a, dirai-je à nouveau, ce qui me regarde : et ce qui me regarde dans une telle situation n'a plus rien d'évident, puisqu'il s'agit au contraire d'une espèce d'évidement. Un évidement qui ne concerne plus du tout le monde de l'artefact ou du simulacre, un évidement qui touche là, devant moi, l'inévitable par excellence : à savoir le destin d'un corps semblable au mien, vide de sa vie, de sa parole, de ses mouvements, vidé de son pouvoir de lever sur moi les yeux. Et qui pourtant me regarde en un sens – le sens inéluctable de la place ici à l'œuvre.

2. Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980, extraits

32. « Ça a été »

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

Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie.

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« *ça a été* »), elle suggère qu'il est déjà mort. Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) *en chair et en os*, ou encore *en personne*. La Photographie a d'ailleurs commencé, historiquement, comme un art de la Personne : de son identité, de son propre civil, de ce qu'on pourrait appeler, dans tous les sens de l'expression, le *quant-à-soi* du corps. Ici encore, d'un point de vue phénoménologique, le cinéma commence à différer de la Photographie ; car le cinéma (fictionnel) mêle deux poses : le « *ça-a-été* » de l'acteur et celui du rôle, en sorte que (chose que je n'éprouverais pas devant un tableau) je ne puis jamais voir ou revoir dans un film des acteurs dont je sais qu'ils sont morts, sans une sorte de mélancolie : la mélancolie même de la Photographie. (J'éprouve ce même sentiment en écoutant la voix des chanteurs disparus.)

C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpellé chacun de nous, un par un, hors de toute généralité (mais non hors de toute transcendance).