

Le complexe de Gradiva

Théorie de la photographie, deuil et résurrection

André Gunthert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1997

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

André Gunthert, « Le complexe de Gradiva », *Études photographiques* [En ligne], 2 | Mai 1997, mis en ligne le 19 novembre 2002, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Le complexe de Gradiva

Théorie de la photographie, deuil et résurrection

André Gunthert

- 1 Dans *Gradiva*, nouvelle de Wilhelm Jensen rendue célèbre par son commentaire freudien¹, un archéologue tombe amoureux d'une jeune fille représentée sur un antique bas-relief². " Il tisse autour d'elle ses fantaisies, il lui imagine un nom [Gradiva] et une origine, il transporte cet être qu'il a créé dans la ville de Pompéi, ensevelie voici plus de 1800 ans³. " Il se rend sur les lieux et, au cours d'une rêverie diurne, " tandis qu'il anime ainsi le passé par son imagination, il voit soudain, sans pouvoir en douter, la Gradiva de son bas-relief sortir d'une maison et, d'un pas léger, gagner [...] l'autre côté de la rue⁴ ". On apprendra par la suite que la jeune fille aperçue par l'archéologue est une amie d'enfance à qui son sentiment amoureux s'adressait en réalité, via le détour de cette construction fantasmatique complexe.
- 2 À l'exemple de Roland Barthes⁵, oublions un instant cette fin et la leçon qu'en tire Freud, pour ne conserver que l'épuration du délire de reviviscence que propose le conte de Jensen. Celui-ci se présente comme une variation sur le très ancien motif qui, de Pygmalion au *Portrait de Dorian Gray*, prête vie à la représentation mais avec cette particularité que la dimension historique y remplit une fonction éminente. Là où le mythe grec voyait la déesse Vénus animer une statue d'ivoire, création *ex nihilo* du sculpteur⁶, *Gradiva* installe une distance de plusieurs siècles entre le désir et son objet : une personne qui a vécu autrefois, et qui n'existe plus. " Docteur en archéologie et professeur d'université⁷ ", le héros exerce non seulement une profession qui le place dans un rapport privilégié avec ce passé, mais il occupe la fonction par excellence de qui ressuscite les mondes disparus. En d'autres termes, il n'est pas [p. 115] celui qui, à l'instar de l'artiste, *donne vie* (par les moyens de l'art) à la matière inerte, mais celui qui, comme l'historien, a pour mission de *faire revivre* (par les moyens de la science) une personne ou un univers dont on suppose qu'ils ont réellement existé. Ce léger déplacement de la structure du mythe qui place à côté de la vie son symétrique manquant : la mort fait tout l'intérêt de la *Gradiva* de Jensen, et permet de l'utiliser comme modèle pour analyser l'un des procédés récurrents des théories de la photographie : la figure de résurrection.

Légendes

- 3 L' des plus fameux fleurons du travail théorique sur la photographie, la "Petite histoire de la photographie" (1931) de Walter Benjamin, en propose un exemple tout à fait fascinant, par son caractère à proprement parler hallucinatoire. Après une brève introduction, le philosophe présente d'emblée son concept le plus novateur : l'idée qu'il y aurait quelque chose dans la photographie qui *excède* la représentation, qu'il y aurait, dans l'image photographique même, quelque chose de plus que l'"art" (disons, pour aller vite : que le travail de la *mimésis*), quelque chose du "réel," du référent lui-même, comme emprisonné dans l'image. Plus qu'une image, la photographie donnerait accès à l'être même du sujet qu'elle représente qu'elle *présente*, serait-on tenté de dire, en appuyant ici sur le sens du mot "présent".
- 4 Comme beaucoup d'autres notions de la "Petite histoire...", cette idée ne fait pas l'objet d'une élaboration très détaillée, mais se trouve posée rapidement au détour du commentaire des deux premières reproductions qui illustrent l'article dans *Die Literarische Welt* (fig. 1. Les deux premières illustrations de la " Petite histoire de la photographie " dans *Die Literarische Welt* (1931)). Inversant l'ordre de présentation de l'hebdomadaire, Benjamin commence par décrire la seconde un portrait de femme des années 1840 dû à David Hill et Robert Adamson, choisi d'après une reproduction dans un ouvrage de 1931 de Heinrich Schwartz⁸ :
- 5 " La photographie nous confronte à quelque chose de nouveau et de singulier : dans cette marchande de poisson de Newhaven, qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber dans l'"art"⁹. " [p. 116]
- 6 Appliquant à cette épreuve ancienne la grille de lecture que lui fournit la pratique de la photographie de son temps, Benjamin donne l'impression de commenter comme un instantané pris sur le vif le portrait soigneusement composé de Hill et Adamson, pour lequel Mrs Elizabeth Hall a posé durant de longues secondes de sorte que ses paupières ont cligné à plusieurs reprises pendant l'exposition, et qu'il est rigoureusement impossible, en regardant la reproduction de l'image dans l'ouvrage de Schwartz, de dire si elle a les yeux ouverts ou fermés à plus forte raison baissés. Mais le travail d'imagination de Benjamin a un sens. Tout comme l'invocation du *nom* de la jeune femme (dans la nouvelle de Jensen, l'attribution du prénom Gradiva est le premier acte par lequel l'archéologue commence son travail de "reconstitution"), l'insistance sur son regard permet de passer de la description d'une image inanimée à la construction d'un personnage vivant, doté de qualités morales (la pudeur) et surtout d'un attribut : la présence, au présent (" celle qui a vécu là, mais aussi [celle] qui est encore vraiment là ").
- 7 Le procédé rhétorique auquel Benjamin a ici recours n'est autre que le très vieux *topos* du "portrait [p. 117] vivant", connu depuis l'Antiquité et fort en usage à la Renaissance¹⁰, dont le mythe de Pygmalion et au-delà, le thème démiurgique appliqué à la représentation constitue l'extension dans le domaine de la fiction narrative. Depuis Pétrone (disant des personnages d'Apelle qu'ils étaient dessinés avec tant d'exactitude " que l'on eût cru que le peintre avait trouvé le secret de les animer ") ou Vasari (décrivant avec enthousiasme un tableau de Raphaël : " La chair palpite, on sent le souffle et le pouls qui bat dans ces figures dont l'animation même est perceptible "),

le procédé se déploie toujours selon le même principe : pour exprimer la perfection d'une représentation plastique ou picturale, le commentaire suggère la notion d'une animation, d'un mouvement quelconque qui est à la fois l'un des éléments qui échappent par définition aux arts en question, et l'un des traits les plus élémentaires par lequel se donne à reconnaître le vivant¹¹.

8 Mis à part l'intérêt historiographique qu'il y a à voir utiliser dans le sens d'une échappée hors de l'art la figure qui constituait jadis le *nec plus ultra* du compliment adressé à un artiste, l'usage par Benjamin de cette forme d'*ekphrasis* n'appellerait pas, en soi, de commentaire particulier. Mais son emploi dans le cadre du médium photographique fait intervenir un élément supplémentaire : l'établissement d'une distance entre deux temps : l'époque où la photographie a été prise (" celle qui a vécu là ") et le présent de l'image (" celle qui est encore vraiment là "), c'est-à-dire une dimension historique. Cette dimension va trouver un développement extraordinaire avec le second commentaire d'image proposé par Benjamin : celui de la première illustration de la "Petite histoire de la photographie" un double portrait de 1857 dû au photographe Karl Dauthendey (1819-1896), choisi d'après une reproduction dans un ouvrage de 1930 de Helmuth Bossert et Heinrich Guttman¹² :

9 " Ou bien l'on découvre l'image de Dauthendey, le photographe, père du poète, à l'époque de ses fiançailles avec la femme qu'il trouva un jour, peu après la naissance de son sixième enfant, les veines tranchées dans la chambre à coucher de sa maison de Moscou. On la voit ici à côté de lui, on dirait qu'il la soutient, mais son regard à elle est fixé au-delà de lui, comme aspiré vers des lointains funestes. Si l'on s'est plongé assez longtemps dans une telle image, on aperçoit combien, ici aussi, les contraires se touchent : la plus exacte technique peut donner à ses produits une valeur magique, beaucoup plus que celle dont pourrait jouir à nos yeux une image peinte. Malgré toute l'ingéniosité [p. 118] du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, regardant en arrière, nous pouvons le découvrir¹³. "

10 Il y a peu de commentaires d'images dans la "Petite histoire de la photographie", et celui-ci forme le plus long d'entre eux. Il est d'autant plus surprenant de constater qu'il s'agit à peine d'un commentaire d'image. Où Benjamin aperçoit-il, dans ce banal portrait d'atelier, les éléments d'une telle tragédie ? L'formation biographique déployée dans l'*ekphrasis* provient en fait du livre de souvenirs consacré par le poète Max Dauthendey à la mémoire de son père défunt (*L'Esprit de mon père*, 1912), que Benjamin a consulté pour les renseignements qu'il contient sur les premiers temps de la photographie en Allemagne. Le philosophe y découvre l'épisode dramatique du suicide, relaté en quelques lignes¹⁴. Malgré la brièveté de la narration, on peut y reconnaître les signes cliniques d'un cas extrême de dépression postnatale ¹⁵ ce qui n'aurait guère d'importance, n'était le caractère généralement imprévisible et apparemment inexplicable d'un tel acte pour l'entourage. C'est ainsi qu'en lieu et place de l'exposé attendu des causes du suicide, le récit enchaîne sur la description d'une autre photographie du couple, présentée en ces termes :

11 " La plus jeune de mes demi-soeurs a encore en sa possession une image qui montre cette jeune femme, sa mère, sur la véranda d'une maison de campagne russe, bâtie en

lourds rondins de bois. Mon père se tient à l'extérieur, dans un costume de chasse en cuir, appuyé à la rampe de la terrasse en bois. [...] On ne devine encore aucune trace du malheur futur sur cette image, sinon que le mâle regard de mon père, sombre et appuyé, trahit une brutalité juvénile, susceptible de blesser cette femme qui le contemple attentivement¹⁶. "

- 12 Deux images du couple Dauthendey s'offrent alors à Benjamin : l'une est l'autoportrait qu'il a sous les yeux, reproduit dans l'album de photographies anciennes de Bossert et Guttmann ; l'autre, invisible, est celle décrite dans *L'Esprit de mon père*. Malgré ou plutôt à cause de cet écart, [p. 119] emporté par la force de la situation narrative, le philosophe superpose spontanément le récit d'image à l'illustration du recueil, sans s'apercevoir qu'il y a erreur sur la personne : la jeune fille du portrait de Bossert et Guttmann est la seconde femme de Karl Dauthendey, qu'il épouse deux ans après le tragique décès de sa première compagne, en 1855¹⁷.
- 13 Nul n'est à l'abri d'une erreur, encore moins d'un lapsus, et il n'était pas nécessaire que Benjamin se fût trompé pour démontrer le caractère outré de son *ekphrasis*. Ce que sa méprise permet d'affirmer est le décalage absolu entre ce que montre l'image et le contenu qui lui est attribué : en toute rigueur, rien de la sinistre histoire qui nous est racontée n'existe dans la photographie de 1857 et il y a bien sûr une ironie amère dans le fait que cette reproduction ait été utilisée précisément pour démontrer l'exemplarité du caractère référentiel de la photographie.

Fictions

- 14 L'album de Bossert et Guttmann consulté par Benjamin pour la rédaction de la "Petite histoire..." comprend 199 reproductions de photographies des années 1850-1870, parmi lesquelles 155 portraits (dont 13 portraits de couples). Dans ce corpus, pourquoi le cliché de Karl Dauthendey, qui n'est pas l'oeuvre d'un photographe célèbre (contrairement au portrait d'Elizabeth Hall par Hill et Adamson) et qui ne se distingue ni par son style, ni par son motif, a-t-il plus particulièrement retenu l'attention du philosophe ? La réponse s'impose d'elle-même : son intérêt ne prend pas sa source dans l'image, mais dans le *texte*. Alors que la majorité des personnages représentés dans l'album sont des anonymes¹⁸, le récit de Max Dauthendey apporte une identité, un état civil, une famille, bref un contenu biographique aux deux figures de l'autoportrait de 1857 qui devient alors, et alors seulement, un objet *lisible*, une image digne d'attention.
- 15 Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes s'étonnera de voir, sur une photographie de Jérôme Bonaparte (1784-1860), " les yeux qui ont vu l'Empereur¹⁹ ". Quoique ce soient les mêmes qui aient aperçu le maréchal Vaillant, Népomucène Lemerrier ou la petite bonne, ces personnages n'excitent pas de la même façon l'imaginaire. "L'Empereur", quant à lui, possède une stature, une épaisseur historique suffisante pour que sa présence, fût-ce par métonymie, impressionne non la surface sensible... mais l'imagination de l'observateur. Entre histoire et Histoire, entre les Dauthendey et " les yeux qui ont vu l'Empereur " circule la [p. 120] même charge pathétique, mais celle-ci provient d'un matériau extérieur à l'image un matériau pour l'essentiel narratif, d'où naît l'intérêt de l'observateur. " Se plongeant " alors dans l'image, celui-ci croit en retirer un aliment qu'il a lui-même apporté. Faut-il y insister ? Rien, objectivement, ne distingue sur une photographie des yeux qui ont vu l'Empereur, ou une jeune femme qui (ne) se suicidera (pas) quelques années plus tard que le savoir que j'en ai, qui m'appartient en propre et dépend de mon histoire.

- 16 Qui est Gradiva ? Un personnage représenté sur un bas-relief, qui a vécu autrefois à Pompéi ? Ou bien le nom d'une fiction, le support où je projette sans le savoir un reflet de ma propre histoire, l'embrasseur du délire par lequel je reconstruis le souvenir oublié d'une amie d'enfance ? Comme le héros de la nouvelle, Benjamin produit, sur la base d'une image très ordinaire, la reconstitution fantasmagorique d'une épaisseur existentielle. Pour une raison précise. Il lui importe de rendre tangible la qualité de présence qu'il pense être la particularité du médium photographique. C'est pourquoi il est amené à appliquer le schéma inauguré par Jensen : tuer d'abord, pour mieux ressusciter. En parfaite symétrie avec l'archéologue de la *Gradiva* (qui projette fantasmagoriquement l'objet de son désir dans un passé révolu, pour mieux le faire renaître dans son monde et selon ses règles), le philosophe invente un futur au bref instant de la prise de vue (le suicide de la jeune femme) pour mieux replonger dans le présent de l'image, qu'une vie désormais menacée rend précieuse.
- 17 C'est une figure similaire que déploie Roland Barthes dans *La Chambre claire*, en préalable à sa démonstration majeure, dite du "noème" de la photographie : le fameux "ça a été" ("dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*²⁰"). Rédigeant son essai peu de temps après la mort de sa mère, il fait intervenir cet événement biographique au cœur même de sa réflexion, par le biais d'un récit anecdotique. Après avoir constaté son échec à décrire le propre de la photographie, en ouverture de la seconde partie de l'ouvrage, le sémiologue délaisse les formes traditionnelles de l'écriture théorique au profit de celles de la narration ("Or, un soir de novembre..."). À la recherche d'une photographie ressemblante de sa mère ou plus exactement, car tous les portraits qu'il retrouve s'avèrent décevants, d'une image qui lui permettrait de retrouver son être profond, "la vérité du visage que j'avais aimé", il s'arrête finalement sur une image surprenante et invisible : [p. 121]
- 18 "Et je la découvris.
- 19 "La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. Lui appuyait son dos à la balustrade du pont, sur laquelle il avait étendu son bras ; elle, plus loin, plus petite, se tenait de face ; on sentait que le photographe lui avait dit : "Avance un peu, qu'on te voie" ; elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. Le frère et la soeur, unis entre eux, je le savais, par la désunion, qui devaient divorcer peu de temps après, avaient posé côte à côte, seuls, dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre (c'était la maison où ma mère était née, à Chennevières-sur-Marne).
- 20 "J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère²¹."
- 21 Alors que le décès accidentel de son auteur, survenu peu de temps après la parution de *La Chambre claire*, conférait brusquement à cet essai un aspect testamentaire, nombreux sont ceux qui ont adopté sans discussion l'hypothèse de lecture selon laquelle Barthes aurait, au fond, écrit sur la photographie pour faire le deuil de sa mère²². Sans remettre en cause ce que cette hypothèse a de fondé, ce serait néanmoins faire insulte à la subtilité intellectuelle du sémiologue que de ne pas examiner la proposition inverse : celle qui voudrait que Barthes ait pu, aussi, se servir de la mort de sa mère pour parler de la photographie. Du reste, *La Chambre claire* ne dit rien d'autre, dont la première partie se clôt sur cette injonction : "Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie²³."

- 22 " Or... ", cette recherche de l'évidence à laquelle Barthes a longuement convié son lecteur prend subitement fin, quelques pages après le début de la seconde partie, avec la trouvaille de la photo du Jardin d'Hiver. Tout comme nous ne pouvons tenir pour inattendue, inespérée, l'apparition de Gradiva à Pompéi (" Et soudain²⁴... ") qu'à la condition d'oublier que le héros a précisément tout mis en place pour que la jeune fille apparaisse à ce moment et à cet endroit, ce serait se laisser prendre au piège du dispositif élaboré par Roland Barthes que de croire que sa recherche s'interrompt simplement parce qu'il a trouvé cette photo, et qu'il nous fait partager sa bonne fortune, au fil de la plume, dans une sorte de journal de bord. [p. 122]
- 23 Cela, c'est la mise en scène proposée par le texte. Pourtant, rendus attentifs à la dimension du récit, nous ne pouvons pas ignorer la variété des procédés littéraires employés dans l'*ekphrasis* de la photo du Jardin d'Hiver, qui confèrent à ce passage un caractère puissamment fictionnel. Inaugurée par un coup de théâtre, la description devient narration, se poursuit à l'imparfait temps de l'évocation et de la longue durée plutôt que de la description de l'état ponctuel des personnages au moment de la prise de vue. Surtout, Barthes n'hésite pas à intervenir lui-même dans le récit, en dramaturge, mettant en scène le photographe et lui prêtant voix, ou se donnant pour garant (" je le savais ") de mystérieux conflits familiaux. Certaines figures sont même à la limite du poncif, comme l'aspect de la photographie, " d'un sépia [inévitablement] pâli ", ou encore la " trouée des feuillages et des palmes de la serre ", contributions à l'atmosphère mélancolique qui baigne la scène.
- 24 Pensera-t-on que je métamorphose Barthes en fils indigne, instrumentalisant sa mère au profit d'une élaboration théorique ? Aucunement : car ce à quoi nous assistons est bel et bien le travail du deuil travail du renoncement à l'objet d'amour disparu²⁵. Comme l'illustre la photo du Jardin d'Hiver (sur laquelle figure un personnage que Barthes n'a, comme tel, jamais rencontré ni connu), nous n'avons à aucun moment accès à la personne réelle, fille de Gustave Binger, femme de Louis Barthes et mère de Roland, dans le portrait qu'il construit patiemment : celle qu'il nous décrit, dont même le prénom (Henriette) ne nous est pas révélé, est déjà un personnage une recreation filtrée par le chagrin et l'amour filial. S'il fallait achever de se convaincre que nous nous trouvons ici au coeur d'un dispositif intellectuel très élaboré, un élément y contribuerait : le refus de montrer la photographie du Jardin d'Hiver probablement la plus célèbre image virtuelle de l'histoire du médium²⁶. " Elle n'existe que pour moi [...] ; en elle, pour vous, aucune blessure ", explique Barthes (ce qui, au passage, est une façon d'avouer l'écart entre le récit et l'image, entre son aspect visuel et la construction fictionnelle dont elle devient le support). L'argument affectif serait peut-être recevable, si le sémiologue n'avait choisi de proposer, à la place de la photographie invisible, une image de substitution : le portrait par Félix Nadar de sa femme Ernestine²⁷, auquel Barthes adjoint cette remarquable légende, qui boucle le dispositif : " Mère ou femme de l'artiste " (fig. 2. "Nadar. Mère ou femme de l'artiste", illustration de *La Chambre claire* (1980)). [p. 123]
- Structures
- 25 Qui n'aura reconnu, derrière cette imprécision superbe, associée à " l'une des plus belles photos au monde ", l'évidence de l'OEdipe ? Sans doute, retrouver (ou recréer) sa mère en petite fille correspondait pour Barthes au meilleur moyen de sauter par-dessus la sexualité de la femme de refouler l'insupportable image de ma mère comme objet de désir pour un autre que moi. Si l'analyse des soubassements psychologiques à l'oeuvre

dans les textes cités excède le propos du présent article, leur insistance à déployer une dimension extrêmement personnelle mérite d'être questionnée. Benjamin, lui aussi, fait intervenir dans sa "Petite histoire..." des images issues de l'album familial ("oncle Alex et tante Rika, Gertrude quand elle était petite, papa en première année de faculté et enfin, comble de honte, nous-même en tyrolien de salon²⁸"), et son investissement de la photographie des Dauthendey n'est probablement pas étranger à son histoire personnelle²⁹. Mais au-delà de l'aspect autobiographique, l'accent porté sur la dimension intime, y compris à propos de personnages inconnus (comme dans le portrait d'Elizabeth Hall, chez Benjamin, ou celui d'Ernest, chez Barthes³⁰) veut témoigner de la qualité particulière de l'accès à la personne que semble produire le médium photographique. [p. 124]

- 26 Ce n'est pas le seul point commun des deux textes. De fait, leur proximité structurale est assez surprenante, si l'on considère qu'il s'agit d'élaborations produites indépendamment l'une de l'autre³¹. L'objet de leur démonstration principale est similaire : il s'agit de prouver que la photographie constitue un genre de représentation spécifique, qui déborde du cadre de la *mimésis* par l'attestation d'une forme singulière de présence. Dans les deux cas, la voie choisie pour y arriver passe par une dramatisation et une personnalisation de l'énoncé. Dans les deux cas, le sujet en est un (double) personnage, féminin et maternel, dont le texte met en scène le deuil. Dans les deux cas, la scène de la résurrection s'organise au sein d'un triangle formé par une image visible, un récit d'image et une image invisible à quoi s'ajoute une fonction de substitution qui permet de passer de l'un à l'autre. Dans les deux cas enfin, la démonstration échoue à établir la spécificité de la photographie : le schéma du dépassement de la représentation fait partie intégrante de la théorie de la représentation la figure de résurrection, censée témoigner du caractère bouleversant de l'expérience de la présence octroyée par le médium photographique, appartient depuis longtemps à son arsenal intellectuel, sous l'espèce de la fonction consolatrice du portrait (selon la célèbre formule d'Alberti : "[La peinture] a en elle une force tout à fait divine, qui lui permet non seulement de rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants³²").
- 27 Dès lors qu'on en retrouve les traces insistantes dans chacun des deux textes, on est en droit d'évoquer la manifestation d'une structure. L'hypothèse du présent article, on l'aura compris, est que cette structure d'explication (appelée ici par jeu "complexe de Gradiva³³") est au moins aussi intéressante, dans ce qu'elle raconte de la photographie, que la démonstration elle-même. Car ce qui se montre sous l'écheveau complexe des sauts temporels qu'elle met en place autour des figures du deuil et de la résurrection est d'abord la prégnance d'une *relation*, d'un passage ou d'un partage des temps, introduite par l'objet photographique³⁴. Non qu'il faille s'empresse d'y voir un nouveau "propre de la photographie", puisque ce paradigme comme l'avaient bien repéré Benjamin et Barthes est la réplique exacte du système narratif par lequel Proust ramène au présent le passé (pour en faire le seul présent dont on puisse jouir, puisqu'il a cessé de fuir). Disons plutôt que, comme le jeu des allers-retours mémoriels chez Proust fait apparaître "un peu de temps à l'état pur³⁵", [p. 125] l'appréhension des photographies que proposent les *ekphrasis* de Benjamin et Barthes en font de véritables outils de manipulation de l'histoire. À la façon de certain moustique emprisonné dans l'ambre, l'image photographique y est rêvée comme l'instrument d'une crase des époques, un souvenir-objet toujours susceptible d'être tiré de son sommeil, l'équivalent

d'un petit véhicule à voyager dans le temps. Un rêve d'historien et de savant un rêve d'enfant, de fils et de filles, qui deviendront tous archéologues, lorsqu'ils auront perdu leur maman.

image Une première version de cet article a été présentée le 12 juin 1996 dans le cadre du cycle de conférences "Questions de photographie" (Société française de photographie/Paris-VIII). [p. 126]

NOTES

1. Cf. Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907] (trad. de l'allemand par J. Bellemin-Noël, éd. J.-B. Pontalis), Paris, Gallimard, 1986.
2. Ou plus exactement sur un *moulage* de ce bas-relief, dont Johanne Lamoureux souligne à juste titre "la dimension indicielle" ("Ichnographies", *Trois*, vol. 4, n° 3, printemps-été 1989, p. 19).
3. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 148-149.
4. *Ibid.*, p. 151.
5. Cf. Roland Barthes, "La Gradiva", *Fragments d'un discours amoureux* [1977], *OEuvres complètes* (éd. É. Marty), Paris, Le Seuil, t. III, 1995, p. 573-575.
6. Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, X, 243-297.
7. Wilhelm Jensen, *Gradiva. Fantaisie pompéienne* [1903] (trad. de l'allemand par J. Bellemin-Noël), in S. Freud, *op. cit.*, p. 34-35.
8. Cf. Heinrich Schwartz, David Octavius Hill (1802-1870). *Der Meister der Photographie*, Leipzig, Insel Verlag, 1931, fig. 26.
9. Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie" [1931] (trad. de l'allemand par A. Gunthert), *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p. 9.
10. Je renvoie sur ce point à la conférence de Pascale Dubus, "La notion de 'portrait vivant' au *cinquecento*", présentée le 22 mars 1997 au Creart (université Paris X), à laquelle j'emprunte les exemples qui suivent.
11. Cette figure est bien sûr employée très tôt dans le champ de la photographie. Citons pour exemple le célèbre commentaire d'une photographie de Charles Nègre par Henri de Lacretelle : "Il a saisi avec une hardiesse incroyable une scène de marché qui avait lieu sur le quai en face du sien. Les portefaix marchent, les marchands élèvent les bras, la volaille frissonne sous la main qui la saisit. [...] C'est la vie elle-même." (*La Lumière*, 28 février 1852, p. 37. Voir également Emmanuel Hermange, "La Lumière et l'invention de la critique photographique [1851-1860]", *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 101-104.)
12. Helmuth Bossert, Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-1870*, Francfort/Main, Societäts Verlag, 1930, fig. 128.
13. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 10-11.
14. Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters* [1912], Munich, Langen, 1925, p. 114 : "Le malheur s'abattit sur [mon père] d'une façon tout à fait inattendue. Peu après la naissance de son sixième enfant, sa fille cadette, l'on découvrit un jour la jeune mère

dans sa chambre à coucher, les veines tranchées, vidée de son sang et morte." (Je traduis.)

15. Dans certains cas bien documentés, la psychose puerpérale du post-partum, ou mélancolie puerpérale (cf. Henri Ey, Paul Bernard, Charles Brisset, *Manuel de psychiatrie*, Paris, Masson, 1978, p. 728-729), peut en effet aboutir au suicide.

16. Max Dauthendey, *op. cit.*, p. 115.

17. Précisons que ces différents éléments de datation sont clairement indiqués dans les sources dont Benjamin dispose. La date de la photographie (1857) est précisée en légende dans Bossert et Guttmann. L'année du suicide de la première madame Dauthendey (1855) est fournie dans *Der Geist meines Vaters* à la page qui suit la description de l'image appartenant à la demi-soeur de Max Dauthendey (*op. cit.*, p. 116).

18. Il est intéressant de noter que ceux qui ne le sont pas, comme les philosophes Schelling ou Schopenhauer (Helmuth Bossert, Heinrich Guttmann, *op. cit.*, fig. 63 et 64), font effectivement l'objet d'une mention dans la "Petite histoire..." (*op. cit.*, p. 15 et 23).

19. Roland Barthes, *La Chambre claire* [1980], *OEuvres complètes*, *op. cit.*, 1, p. 1111.

20. *Ibid.*, 32, p. 1163.

21. *Ibid.*, 28, p. 1157-1158.

22. Voir notamment les actes du colloque "Roland Barthes, une aventure avec la photographie", *La Recherche photographique*, n°12, juin 1992.

23. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, 24, p. 1151.

24. Wilhelm Jensen, *op. cit.*, p. 70.

25. Cf. Sigmund Freud, "Deuil et mélancolie" [1917], *Métopsychoanalyse* (trad. de l'allemand par J. Laplanche et J.-B. Pontalis), Paris, Gallimard, 1968, p. 146-149.

26. Je n'ai pas vu cette photographie mais on m'a affirmé qu'elle existe. Le refus de Barthes de publier cette image, pour des raisons affectives autant que théoriques, s'est mué depuis en interdit, relayé par sa famille, qui a adopté une attitude pseudo-testamentaire absurde (puisqu'elle finit par donner à cette photographie, que Barthes décrit comme banale, une importance démesurée).

27. Cf. Françoise Heilbrun, "L'art du portrait photographique chez Félix Nadar", *in coll.*, *Nadar. Les années créatrices. 1854-1860* (cat. exp.), Paris, RMN, 1994, p. 82-83.

28. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 17 (plusieurs de ces images ont été publiées, voir notamment : Ingrid et Konrad Scheurmann, *Für Walter Benjamin*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, p. 16-17).

29. Sans insister sur ses propres tendances suicidaires ou sur quelques autres sinistres épisodes biographiques (en particulier les conditions étranges du décès de sa tante Friederike; cf. Momme Brodersen, *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin, Leben und Werk*, Bühl-Moos, Elster Verlag, 1990, p. 25), il suffit de se souvenir que Benjamin avait perdu sa mère l'année précédente et se remettait à peine de son divorce pour comprendre combien il pouvait être sensible à un récit du type de celui proposé par *Der Geist meines Vaters*.

30. "Il est possible qu'Ernest, jeune écolier photographié en 1931 par Kertész, vive encore aujourd'hui (mais où? comment? Quel roman!)", Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, 35, p. 1167.

31. Benjamin ne pouvait bien sûr connaître l'essai de Barthes. Le rapport de Barthes au texte de Benjamin est plus complexe. À en juger par une interview de 1977 publiée dans *Le Photographe* (" Il y a peu de grands textes de qualité intellectuelle sur la photographie. J'en connais peu. Il y a le texte de W. Benjamin, qui est bon parce qu'il est prémonitoire", "Sur la photographie", *OEuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1235), il semble

que Barthes avait lu "le texte" de Benjamin (mais lequel? "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", ou la "Petite histoire de la photographie"?). Pourtant, si l'on en croit l'index des *Œuvres complètes*, il ne cite jamais ni l'un ni l'autre, et oublie en tout cas de les mentionner dans la bibliographie de *La Chambre claire* (qui comprend pourtant des outils beaucoup plus rudimentaires, comme un numéro spécial du *Nouvel Observateur* consacré à la photographie, ou encore deux exemplaires du magazine *Photo*).

32. Leon Battista Alberti, *De la peinture* [1435] (trad. du latin par J.-L. Schefer), Paris, Macula, 1992, 25, p. 131.

33. J'emploie ici le terme "complexe" dans le sens défini par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis : "Ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients", *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Puf, 1967, p. 72.

34. On peut là encore poursuivre la comparaison avec le modèle initial : "Ce n'est pas Gradiva qui se trouve transportée dans le présent mais le rêveur qui l'est dans le passé; mais ce qui est essentiel et nouveau, à savoir que *celui-ci partage avec celle qu'il cherche le temps et l'espace*, est aussi dit de cette manière." (Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves...*, op. cit., p. 202.)

35. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu* (éd. P. Clarac et A. Ferré), Paris, Gallimard, t. III, p. 872.