



**HAL**  
open science

# Spectres photographiques: quand la photographie hante le texte littéraire

Marie-Jeanne Zenetti

► **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. Spectres photographiques: quand la photographie hante le texte littéraire. Conserveries mémorielles, 2016. hal-04511789

**HAL Id: hal-04511789**

**<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04511789v1>**

Submitted on 20 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**TITRE :** Spectres photographiques : quand la photographie hante la littérature

**Titre en anglais :** Photographic specters : when photography haunts literature

**Auteur :** Zenetti Marie-Jeanne, Université de Paris 8

**Résumé :**

Quand l'écriture s'invente à partir de la photographie, soit qu'elle cherche à en saisir l'essence, soit qu'elle l'intègre à un récit, elle l'évoque ou l'invoque bien souvent sous le double signe de ce qui disparaît et de ce qui revient, de la perte et de la hantise. Par ailleurs, nombre d'écrivains, quand ils sont confrontés au deuil ou à une autre forme de retour des morts, choisissent de s'intéresser à la photographie ou d'écrire avec la photographie. De *La Chambre Claire* de Roland Barthes à *Austerlitz* de W. G. Sebald, *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach et *La Disparition des lucioles* de Denis Roche, l'incessant dialogue entre photographie et littérature s'articule à la figure du spectre. Le spectre, qui n'appartient pas pleinement à l'espace où il s'inscrit, relève d'une béance, d'un flottement ; il vient déranger cet ordre que le travail de deuil doit normalement restaurer. Dans le texte littéraire, la photographie impose elle aussi une logique « autre » : entre passé et présent, monde des morts et monde des vivants, elle manifeste la nécessité, dans et par l'écriture, d'assigner une place à ce qui toujours hésite aux frontières de la mémoire et résiste à s'inscrire définitivement dans l'espace du souvenir.

**Résumé en anglais :**

Writers who draw their inspiration from photography (either by trying to define it or by inserting photographs into narratives) often relate it to what disappears and comes back again, to loss and haunting memories. Besides, many writers, when confronted to grief and to the return of the departed, choose to write *about* or *with* photography. From Roland Barthes's *Camera Lucida*, to W. G. Sebald's *Austerlitz*, Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte* and Denis Roche's *La Disparition des lucioles*, the ongoing dialogue between photography and literature raises the question of specters. Specters, which do not fully belong to one space or another, blur the limits between the world of the living and the world of the dead, they disturb the order that mourning is supposed to restore. In literary texts, photography, connecting past and present, life and death, expresses the need to give place, through writing, to what always resists to immobility, on the verge of memory.

**Mots-clefs :** photographie, littérature, spectre, hantise, deuil, Roland Barthes, Denis Roche, Georges Rodenbach, *Chambre Claire*, W. G. Sebald, *Spectrum*.

**Informations géographiques :** domaines français, belge, allemand.

**Période** : 20<sup>e</sup> siècle.

## **TEXTE DE L'ARTICLE**

Muette, la photographie semble pourtant appeler les discours, susciter un incessant déploiement de langage, comme si, dans les images qu'elle offre, demeurerait toujours un mystère demandant à être sondé, élucidé ou approfondi par l'écriture. Quand l'écriture s'invente à partir de la photographie, soit qu'elle cherche à en saisir l'essence, soit qu'elle l'intègre à un récit, elle l'évoque ou l'invoque bien souvent sous le double signe de ce qui disparaît et de ce qui revient, de la perte et de la hantise. Inversement, il semblerait que nombre d'écrivains, quand ils sont confrontés au deuil ou à une autre forme de retour des morts, choisissent de s'intéresser à la photographie ou d'écrire avec la photographie. Il s'agira donc ici d'interroger cet incessant dialogue entre photographie et littérature à partir de la figure du spectre. Le spectre, qui n'appartient pas pleinement à l'espace où il s'inscrit, relève d'une béance, d'un flottement, il vient déranger cet ordre que le travail de deuil doit normalement restaurer. Dans le texte littéraire, la photographie impose elle aussi une logique « autre », dérangeante : trace à la fois passée et présente, elle manifeste la nécessité, dans et par l'écriture, d'assigner une place à ce qui toujours hésite aux frontières de la mémoire et résiste à s'inscrire définitivement dans l'espace du souvenir. De *La Chambre Claire* de Roland Barthes à *Austerlitz* de W. G. Sebald, *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach et *La Disparition des lucioles* de Denis Roche, il s'agira de voir comment les photographies hantent les écrivains et l'écriture, mais également comment elles en viennent à hanter la lecture.

## ***Spectrum* : le sujet photographié entre mort passée et mort à venir**

Parmi les écrivains qui ont travaillé à l'élucidation des impressions complexes que font naître en eux l'image photographique, et plus particulièrement le portrait photographique, Roland Barthes figure parmi les plus célèbres. Dans *La Chambre Claire, note sur la photographie*, publié en 1980, il s'interroge sur l'essence de la photographie (sur ce qui en constitue « le noème ») en tant que sujet frappé par le deuil : dans les images, il cherche à retrouver sa mère récemment disparue, et il lui semble qu'en retour le sentiment poignant éprouvé devant un portrait de sa mère enfant lui permettra de saisir la singularité de la photographie, de définir ce qui la « distingue de la communauté des images ». Dans ce texte, qui appartient d'abord au genre de l'essai, mais qui

relève également des domaines de l'autobiographie et du « romanesque », Barthes introduit dès les premières pages le thème du spectre, en proposant de distinguer trois pratiques possibles face à la photographie : « faire, subir, regarder » (BARTHES, 2003, 795). A la première correspond la figure de l'*Operator* (le photographe) ; à la dernière, celle du *Spectator* ; quant à l'objet ou au sujet photographié, Barthes choisit de le nommer le *Spectrum*, « parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (BARTHES, 2003, 795).

Selon lui, en effet, du point de vue du sujet photographié, la photographie « représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre » (BARTHES, 2003, 799). Réifié, embaumé par le geste photographique qui vise à l'immobiliser dans une pose, le sujet photographié se trouve alors pris, comme le spectre, dans un entre-deux, ce monde instable et hors du temps où la vie et la mort se confondent, où les frontières se troublent. Inversement, le *Spectator* qui contemple une photographie fait l'expérience symétrique d'une mise en présence du passé où les morts semblent soudain revivre :

« 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. » (BARTHES, 2003, 852-853)

Pourtant, cette vie paradoxale n'a rien d'une résurrection car la photographie, selon Barthes, ne « remémore » pas le passé :

« L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. » (BARTHES, 2003, 865)

Pour le *Spectator*, le sujet photographié n'est pas rendu à la vie, mais, comme le spectre, il surgit depuis le passé, brouillant la continuité du déroulement temporel : à l'instant présent, celui de la contemplation de l'image, il superpose un autre temps, un temps où le *Spectrum* était encore vivant et qui double le présent comme une ombre. La nature spectrale de la photographie réside ainsi dans un dédoublement et une distorsion du temps, vécus par le *Spectator* sur le mode de la hantise. A la certitude présente de l'attestation correspond un passé révolu : dans la photographie, le *Spectator* se voit interpellé par un *Spectrum* à la fois vivant (temps de la prise de vue) et mort (temps de la contemplation de l'image).

Cette définition du sujet photographié comme revenant, c'est-à-dire comme un mort qui s'obstine à faire retour dans le monde des vivants, se trouve reprise et amplifiée à la fin de

L'ouvrage où Barthes évoque le portrait d'un jeune homme, Lewis Payne, condamné à mort en 1865 pour avoir tenté d'assassiner le secrétaire d'Etat américain W. H. Seward, et photographié dans sa cellule par Alexander Gardner, peu avant son exécution. Pour Barthes, ce portrait, qui révèle et souligne la nature spectrale de toute photographie, impose à celui qui le contemple un déchirant paradoxe temporel :

« Je lis en même temps *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. » (BARTHES, 2003, 865-867)

Sous la photographie en noir et blanc reproduite dans l'œuvre, la légende précise en effet : « *Il est mort et il va mourir* ». Elle accentue encore, sous la forme du paradoxe, la dimension spectrale du jeune homme au teint blafard et au regard fixe. A travers l'impossibilité logique de la conjonction, Barthes souligne la dimension surnaturelle du portrait photographique : ne peut mourir que ce qui est vivant, nul ne peut être à la fois mort et sur le point de mourir. C'est d'ailleurs précisément ce *tranchant* de la mort – qui fait basculer le sujet instantanément d'un état à un autre, qui exclut la vie de manière radicale et irrémédiable – qu'incarne la brutalité de l'exécution capitale et qu'évoque le portrait du jeune condamné. Ce portrait apparaît ainsi comme l'image qui exacerbe la dimension spectrale de toute photographie, et qui révèle la subversion qu'elle introduit dans l'ordre habituel du temps et des choses, où l'on ne peut à la fois être mort et sur le point de mourir, où le monde des vivants et celui des morts demeurent strictement séparés.

Afin de mieux comprendre cette assimilation du sujet photographié à un revenant, il est nécessaire de s'arrêter sur la spécificité de l'image photographique et sur la manière dont elle a été comprise et analysée par Barthes. Le brouillage entre présent et passé, entre vie et mort qu'opère la photographie est intimement lié à sa nature et aux modalités de sa production. Pour Roland Barthes, la photographie en tant que telle s'efface au profit de ce qu'elle représente. Dans une photographie « le référent adhère » : le regard du *Spectator* oublie la représentation pour se perdre dans la contemplation de l'objet ou du sujet représenté.

Cette illusion est rendue possible par l'hyper-réalisme de la photographie, qui se donne comme un *analogon* de la vision humaine (quoique les photographies reproduites par Barthes soient toutes en noir et blanc) ; mais elle repose davantage encore sur la connaissance que nous avons des moyens de production de l'image photographique. Ce savoir, que Jean-Marie Schaeffer dans *L'Image précaire* nomme le « savoir de l'archè » (SCHAEFFER, 1987, 13-58) se superpose à l'image elle-même et influence notre façon de percevoir la photographie. Nous la lisons alors comme un « index », ou, en termes barthésiens, comme une « émanation du référent » :

« D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. » (BARTHES, 2003, 854)

L'image de l'étoile permet à Barthes de donner corps, par l'écriture, à un effet sémiologique. Du strict point de vue physique, il est vrai, l'image pourrait sembler abusive. En effet, si la lumière de l'étoile peut nous parvenir après la mort de celle-ci, tout comme l'image des morts fixés par la photographie, c'est pour une raison toute différente : la photographie a pour propriété de fixer ou d'enregistrer les radiations lumineuses, là où la seule vitesse de propagation de la lumière est en cause dans la contemplation présente d'une étoile disparue. Dans *La Chambre Claire*, toutefois, l'analogie entre l'étoile disparue et l'image photographique concerne davantage les modalités de leur réception en tant que signes. La lumière stellaire renvoie ici à une efficacité du signe photographique aux yeux de celui que le perçoit, un signe capable de faire revivre le référent au même titre que nous pouvons contempler la lumière « différée » d'étoiles mortes depuis des siècles.

Pour Barthes, mais également pour de nombreux théoriciens de la photographie, la spécificité de l'image photographique tient au fait qu'elle constitue une représentation produite par « émanation » ou par « impression » du référent. Reprenant la terminologie proposée par Charles S. Peirce, Jean-Marie Schaeffer définit ainsi la photographie comme étant à la fois une icône (un signe qui ressemble à ce qu'il signifie) et un index, c'est à dire un signe qui « renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet » (PEIRCE, 1978, 140). Peirce mentionne différents exemples illustrant la nature particulière de l'index, dont la girouette indiquant la direction du vent ou l'index - le doigt - pointé vers une chose que l'on cherche à désigner. La photographie, en tant que représentation, est en effet produite par impression de la lumière émanant de l'objet photographié, laquelle « affecte réellement » les nitrates d'argents. Cependant, là où la girouette indique la direction du vent au moment où l'observateur la regarde, la photographie enregistre la lumière et la restitue a posteriori. La philosophe Sibylle Krämer oppose ainsi index et trace, l'index impliquant pour elle une simultanéité, là où la trace au contraire opère une disjonction temporelle entre l'instant de sa production et celui de sa réception (KRÄMER, 2007, 11-36). Selon cette distinction, la girouette constitue un index tandis que la photographie relèverait davantage de la trace, témoignage d'un passé révolu. Cependant, le propre de la photographie est précisément d'induire une confusion entre index et trace, de se donner à lire comme un mirage ou un spectre d'index. Si le *Spectator* peut avoir le sentiment d'être au contact indirect du référent, c'est parce qu'il reconnaît dans la photographie un certain type de signe, ce qui lui permet de remonter imaginativement la chaîne causale qui a présidé à la

production de l'image. La lumière, qui possède le caractère immatériel et fuyant du spectre, établit ainsi un lien charnel entre présent et passé, entre le corps du *Spectrum* et celui du *Spectator*. Face à la photographie, ce dernier est fantasmatiquement renvoyé au moment singulier où la lumière du *Spectrum* s'imprime sur la pellicule de l'appareil, ce moment d'apparition de l'image où elle a constitué un index, avant d'être figée sous la forme d'une trace.

Dans *La Chambre Claire*, une telle distinction n'a évidemment pas été théorisée et tout l'enjeu de l'essai réside au contraire dans un glissement imperceptible entre passé, présent, et futur antérieur : de la certitude d'un « ça-a-été », que Barthes pose comme le *noème* de la photographie, au futur annoncé mais toujours déjà révolu : « il est mort et il va mourir ». De façon subtile, l'écrivain semble ainsi jouer avec le désir d'une présence spectrale de la photographie qui tantôt soulignerait et tantôt annulerait le scandale de la mort. La photographie, en effet, comme tout art de l'enregistrement, « reproduit à l'infini ce qui n'a lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (BARTHES, 2003, 792). Elle est un art de la *revenance*, un art qui parfois semble pouvoir enrayer le déroulement irrémédiable du temps et faire resurgir les morts. Ce que nous éprouvons face à la photographie, nous dit Barthes, c'est moins le souvenir des morts que l'illusion de la vie, une illusion toujours contaminée, cependant, par la certitude que cette vie appartient au passé :

« 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. » (BARTHES, 2003, 853)

Les portraits représentant des cadavres font ainsi figure d'exception dans les pratiques photographiques contemporaines<sup>1</sup>. Le plus souvent, le photographe cherche au contraire à donner à son sujet l'apparence la plus vivante possible, comme s'il se débattait avec la pose, et ce que l'immobilité implique de funèbre. Symétriquement, du côté du *Spectator*, il s'agit bien de chercher parmi la masse des photographies insipides celle qui livrera la singularité de l'être aimé et perdu, l'image unique, *animée*, qui l'évoquerait *en tant qu'être vivant*. Pour Roland Barthes, cette quête trouve enfin son terme quand il exhume une photographie de sa mère enfant posant dans un jardin d'hiver. Face à cette « image juste », Barthes dit éprouver le même sentiment que le narrateur d'*À La Recherche du temps perdu* saisi par le souvenir involontaire qui lui permet soudain de retrouver la « réalité vivante » de sa grand-mère. Il n'est sans doute pas anodin que cette

---

<sup>1</sup> Cependant, au XIXe siècle notamment, la photographie mortuaire a constitué un véritable phénomène de société, remplaçant même le masque mortuaire. Voir à ce sujet : Joëlle Bolloch, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions », in Emmanuelle Héran, *Le Dernier Portrait*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux : Musée d'Orsay, Paris, 2002, pp. 112–145.

photographie montre la mère de Barthes non comme la vieille femme qu'il soigna jusqu'à ses derniers instants, mais sous les traits d'une petite fille sur laquelle la mort ne semble pas avoir de prise. Contempler les photographies de la morte serait ainsi une façon de jouer avec cette illusion de la vie, de se prêter à la confusion entre trace et index, de s'abîmer dans l'image. On voit ainsi combien la photographie, dans la pensée de Barthes, se situe dans un rapport complexe au deuil. Aux yeux de Serge Tisseron, ce rapport est toujours tendu entre trois « pôles » :

« (1) le refus du deuil, dans lequel le mort est appelé comme encore vivant à travers son image ; (2) l'acceptation du deuil comme travail de séparation éventuellement étayé sur les images du disparu ; (3) la transfiguration de l'objet perdu, dans laquelle sa disparition permet de le saisir avec une intensité qui était impossible de son vivant même. » (TISSERON, 1996, 73)

Dans *La Chambre Claire*, précise-t-il, la photographie participe essentiellement d'un refus du deuil. Dès lors, la photographie selon Barthes relève davantage d'une temporalité mélancolique. Freud, dans « Deuil et Mélancolie », propose en effet de distinguer ces deux modalités de réaction face à la perte, en expliquant que le sujet mélancolique réinvestit celle-ci sur le mode de la régression narcissique. Deuil et mélancolie s'inscrivent par conséquent dans des logiques temporelles différentes : là où le deuil est conçu comme un « travail », donc comme un processus qui doit amener le sujet à accepter la réalité et à surmonter la perte de l'objet aimé, le mélancolique semble ne pouvoir dissocier la perte du présent et de son inéluctable ressassement, où la temporalité s'abolit. La photographie, perçue comme une « émanation » de la personne aimée et perdue, loin de refermer la parenthèse nécessaire du deuil, incarne dès lors le sentiment d'une perte vécue au présent. Il s'agit pour Barthes de guetter la résurgence possible, dans la photographie, d'un reste, *quelque chose* de la morte qui n'aurait pas disparu. Ce reste, qui lui semble préservé dans la photographie du jardin d'hiver et qu'il nomme sa « vérité », n'est rien d'autre que la « réalité vivante » de l'être aimé et perdu – que Proust a si bien su évoquer dans la *Recherche*. Comme si, pour que le deuil se fasse, il fallait d'abord éprouver cruellement le manque, à l'aide de la mémoire involontaire ou des visages que la photographie exhume, et construire cette image « juste » où reconnaître le mort.

## **L'image qui revient : lectures hantées**

Au-delà d'une pensée de la *revenance* et du sujet photographié comme spectre, susceptible à chaque instant de faire retour dans le présent de celui qui en contemple l'image, la photographie elle-même semble fonctionner dans un certain nombre d'œuvres littéraires sur le mode de la hantise. Entre présence et absence, elle s'impose à la lecture et double le texte écrit, disparaît et resurgit selon un mode que l'on pourrait qualifier de spectral.



Les œuvres mixtes alliant texte et photographie invitent en effet à s'interroger sur les différences qu'impliquent ces deux modalités de représentation si singulières : tandis que l'écriture et la lecture suivent la linéarité du langage, la photographie semble parasiter ce déroulement continu et inviter à d'autres parcours où parfois l'image disparaît pour mieux resurgir et s'imposer à la lecture. De telles œuvres engagent donc une lecture complexe, où l'un et l'autre *medium* agissent sur le lecteur selon une temporalité double. L'hypothèse qu'il s'agira à présent d'esquisser est que les photographies, dans certains textes littéraires, fonctionnent sur le mode du spectre : elles induisent une lecture véritablement « hantée » par des images qui « font retour » et se superposent au texte lu pour faire planer sur lui l'ombre des morts.

Dès ses débuts, en effet, l'introduction de la photographie dans le texte littéraire se place sous le signe du retour des disparus et de la hantise. *Bruges-la-Morte*, roman de l'écrivain belge Georges Rodenbach, est à cet égard emblématique des résonances qui s'établissent d'emblée entre l'insertion des images photographiques dans le récit et la thématique du spectre. Publié en 1892, d'abord dans le *Figaro* sous forme de feuilleton, puis en volume, le récit de Rodenbach raconte l'histoire d'un veuf, Hugues Viane, incapable de faire le deuil de sa femme. Inconsolable, hanté par le souvenir, il se promène dans la ville de Bruges qui lui offre un décor propice à l'évocation de son chagrin et de ses souvenirs. Au gré de ses promenades, il croise une jeune femme ressemblant de manière troublante à son épouse morte, suit à travers les rues ce « fantôme » et découvre qu'il s'agit en réalité d'une actrice de théâtre. Le théâtre, en effet, entretient un rapport privilégié avec les spectres : les acteurs comme les revenants passent d'un monde à l'autre (du réel à la fiction, du monde des morts à celui des vivants), dotés qu'ils sont d'un corps qui, tout en conservant son apparence initiale, se livre au jeu du dédoublement. L'œuvre met par ailleurs en scène une série vertigineuse de doubles : si l'actrice, par sa profession, est naturellement vouée à devenir successivement le double de chacun des personnages qu'elle doit incarner, elle apparaît également comme le double de l'épouse décédée. Hugues Viane l'installe en effet dans une maison et devient son amant, lui enjoignant de cesser son métier, comme pour mieux l'enfermer dans ce rôle de double de l'épouse disparue. Par ailleurs, comme l'indique le titre, qui articule par un tiret le nom de la ville à la figure de la morte, Bruges apparaît également, bien plus qu'un décor, comme un autre double à travers lequel celle-ci revient sans cesse hanter son époux.

« À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor » (RODENBACH, 1998, 1966).

Enfin, la lecture même se dédouble, à travers l'insertion de photographies en noir et blanc représentant la ville, qui semblent entretenir un lien ambigu avec la description des lieux. Les études de l'œuvre ont montré que ces images ont été insérées après-coup dans le récit, avec lequel

elles entretiennent un rapport parfois lointain<sup>2</sup>. Nous retiendrons pourtant que, dans l'avertissement placé en tête de son livre, Rodenbach explique leur présence par une volonté de faire ressentir au lecteur la dimension fantomatique de Bruges, dont l'image doit venir le hanter comme elle hante le personnage. Il y décrit en effet la ville comme un « personnage essentiel » du récit qui établit un « ascendant » sur ceux qui la parcourent. :

« C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte. » (RODENBACH, 1998, 50)

Le terme de *contagion* semble ici révélateur d'une volonté, de la part de Rodenbach, de produire sur le lecteur une impression d'étrangeté allant presque jusqu'au malaise, volonté aussi de favoriser, grâce aux photographies, une circulation et une contamination double : du récit par l'image et de la fiction par le réel. Premier exemple d'œuvre mixte alliant photographies et texte littéraire, *Bruges-la-Morte* voit ainsi sa composition singulière justifiée par le besoin de reconduire dans l'activité de lecture la présence/absence insaisissable des spectres, spectres de la mort et spectre de la ville, qui planent aussi bien sur l'âme du protagoniste que sur l'écriture et la lecture.

Cet objectif consistant à produire un effet de hantise sur le lecteur par le biais des images se retrouve par la suite dans un certain nombre d'œuvres littéraires intégrant des photographies, et notamment dans celles de W. G. Sebald. Les récits en prose de Sebald sont rythmés par l'insertion de photographies en noir et blanc, sans légende. Bien qu'elles entretiennent toujours un lien plus ou moins trouble avec l'histoire racontée, les lieux et les personnages évoqués, elles semblent traverser le récit à la manière de spectres. Tantôt floues, tantôt à la limite de la sous-exposition, elles se donnent à lire comme des images incertaines et mouvantes, tant du point de vue de leur origine que des visages ou des lieux qu'elles représentent.

La thématique du spectre et la façon dont celle-ci s'articule, chez Sebald, à une réflexion sur la nature de la photographie ont été développées dans plusieurs excellentes analyses<sup>3</sup> ; il s'agira

---

<sup>2</sup> Cf. Daniel Grojnowski, « L'invention du récit-photo : Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach », in *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002, pp. 93-120.

<sup>3</sup> Concernant la thématique du spectre chez W. G. Sebald, voir l'article de Jan Ceuppens „Seeing things : spectres and angels in W.G. Sebald's prose fiction“ in LONG, J.J. et WHITEHEAD, A., *W.G. Sebald, a critical companion*, Edinburgh University Press, 2004. En ce qui concerne le lien entre mémoire, deuil et les idées développées par Sebald au sujet de la photographie, je renvoie dans le même ouvrage à l'article de Carolin Duttlinger, *Traumatic Photographs: Remembrance and the technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz*, à un article de Maya Barzilai, « On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz* », in DENHAM, S. et McCulloh, M., *W. G. Sebald, Memory- History –Trauma*, W. de Gruyter, Berlin, 2006, ainsi qu'à l'intervention de Raphaëlle Guidée, dans le cadre du séminaire « Sortir du temps: la littérature au risque du hors-temps », organisé par Henri Garric et Sophie Rabau, séance du 12 mars 2007, sous le titre : «Le temps n'existe absolument pas»: photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W.G. Sebald, consultable en ligne à l'adresse suivante :

davantage ici de mettre l'accent sur la manière dont les images insérées sont elles-mêmes susceptibles d'être considérées comme des « images fantômes » venues hanter la lecture. Comme le souligne dans un article Maya Barzilai, elles interrompent la lecture et ouvrent sur le monde des morts, selon un mode proprement spectral :

« [...] the captionless black-and-white images he uses ultimately function as a disruptive force that relentlessly severs the narrative flow, reminding us of the existence of « another world where the departed are ». »<sup>4</sup> (BRAZILAI, 2007, 217)

Leur apparition se caractérise en effet par la récurrence (le spectre est celui qui « revient ») et la perturbation (le spectre trouble l'ordre naturel des choses). Pour le lecteur, la contamination du récit par la photographie se fait donc sur le mode de la violence : violence de l'interruption, mais également violence propre à l'image, qui, comme le souligne Barthes dans *La Chambre Claire*, s'impose au regard là où le texte se contente de suggérer des images :

« La photographie est violente : non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois elle *emplit de force la vue*, et qu'en elle rien ne peut se refuser, ni se transformer ». (BARTHES 2003, 863)

Image donnée dans l'instant et que l'imagination ne peut modeler à son gré, la photographie s'apparente ainsi au trauma, pour reprendre une thèse développée par Ulrich Baer dans *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*<sup>5</sup>. Comme l'image traumatique, elle n'a pas été l'objet d'une élaboration préalable et elle est en conséquence susceptible de revenir hanter le lecteur. Un exemple de ce procédé, dont on peut supposer qu'il est très consciemment mis en œuvre par W. G. Sebald, se trouve dans sa dernière œuvre fictionnelle en prose, *Austerlitz*, parue en 2001 (2002 pour la traduction française de Patrick Charbonneau, aux éditions Actes Sud). Dans ce récit, le narrateur fait la rencontre de Jacques Austerlitz, qui lui raconte comment, né dans une famille juive de Prague, il a été envoyé en Grande-Bretagne à la veille de la deuxième guerre mondiale pour échapper aux persécutions nazies, puis élevé sous un faux nom par des parents adoptifs. De cette histoire, pourtant, Austerlitz dit ne posséder aucun souvenir ; ce n'est qu'à la mort de ses parents adoptifs qu'il a découvert sa véritable identité et tenté de se lancer dans la reconstruction de son passé perdu. Au gré de ses recherches, il raconte avoir découvert la photographie d'un enfant, déguisé en petit page. Ce portrait le représente à l'âge de cinq ans, mais il ne parvient pas à se reconnaître dans l'enfant qu'il décrit comme un spectre, revenu d'entre les morts pour réclamer son dû :

---

[http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie\\_et\\_sortie\\_du\\_temps](http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_du_temps)

<sup>4</sup> « Les images en noir et blanc dépourvues de légende qu'il utilise fonctionnent au bout du compte comme une force de perturbation qui interrompt sans cesse le flux de la narration, en nous rappelant l'existence d'un « autre monde où les défunts demeurent ». » Nous traduisons.

<sup>5</sup> Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, MIT Press, 2002.

« J'ai depuis étudié maintes fois cette photographie, le champ plat et nu où je me tiens et dont je ne puis me faire une idée de l'endroit où il se trouvait; la vague tache sombre au-dessus de l'horizon, le halo clair et fantomatique au bord de la chevelure frisée du garçonnet, la mantille qui couvre le bras apparemment replié ou encore, comme il m'est arrivé de le penser, dit Austerlitz, cassé ou pris dans une attelle, les six gros boutons de nacre, l'extravagant chapeau à aigrette et même les plis des bas, j'ai examiné chaque détail sous le verre grossissant sans jamais découvrir le moindre indice. Toujours je me sentais percé par le regard interrogateur du page venu réclamer son dû et qui, à présent, dans la grisaille du matin, sur ce champ vide, attendait que je relève le gant et conjure le malheur qui allait fondre sur lui. » (SEBALD, 2002, 220)

Le portrait de l'enfant, reproduit dans l'ouvrage, semble agir sur le lecteur selon le même mode spectral. D'une page à l'autre ressurgit son regard sombre, notamment dans la photographie des joueurs d'une équipe de rugby, parmi lesquels le personnage d'Austerlitz nous dit figurer, « au premier rang, complètement à droite » (SEBALD, 2002, 93) et où le lecteur est tenté de reconnaître les yeux noirs et la chevelure blonde du page devenu jeune homme, sans pour autant que cette ressemblance atteste d'une quelconque identité. Le spectre de l'enfant plane ainsi sur la lecture avec la même force de « contagion » que celle que réclamait Rodenbach à propos des photographies de Bruges. Une fois le livre refermé, le regard du petit page, qui figure en couverture de l'édition originale allemande ainsi que de la plupart des éditions ultérieures, tant en langue originale qu'en traduction, continue d'interpeler le lecteur. Comme le spectre, la photographie impose ainsi la violence d'une présence récurrente et perturbatrice ; comme lui, elle soulève également quantité d'interrogations. Loin de se présenter comme une simple attestation de la vérité du récit, elle pose en effet la question de l'adéquation toujours problématique entre les personnages représentés et leur double fictionnel. La photographie du petit page, comme l'explique Sebald dans un entretien, représente le professeur et historien d'art qui a inspiré le récit, récit dont Sebald revendique par ailleurs la dimension fictionnelle<sup>6</sup>. Il s'agit à travers elle, comme à travers les autres photographies insérées dans ses œuvres, de communiquer au lecteur sur le mode de la « contagion » l'idée, récurrente chez Sebald, d'une présence fantomatique des morts : « J'ai toujours la vague impression, explique-t-il dans un autre entretien, que, bien sûr, ces gens n'ont pas vraiment disparu, qu'ils sont toujours là quelque part à rôder autour de nous et qu'ils continuent à nous rendre de courtes visites. Et pour moi, les photographies sont une des incarnations des disparus, particulièrement les photographies les plus anciennes de ceux qui nous ont quittés. Quoi qu'il en soit, à travers ces images, ils ont véritablement pour moi une sorte de présence spectrale. » (SEBALD, 2009, 42)

---

<sup>6</sup> Entretien daté du 12 mars 2001 et paru dans *Der Spiegel* en novembre de la même année, consultable à l'adresse suivante : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html>.

Ce surgissement des morts à travers la photographie, *revenance* dont témoigne ici l'auteur et dont les personnages de ses récits font également l'expérience, se trouve ainsi relayé au niveau de la lecture, où l'image semble en permanence attirer celui qui la regarde vers un au-delà du récit, s'imposer à la mémoire, faire retour, enfin, si bien qu'elle complexifie la temporalité et le parcours de lecture. A la manière de Rodenbach, ou de Roland Barthes insérant dans son livre les portraits qui le hantent (dont celui du jeune condamné qui dévisage ainsi le lecteur à son tour), Sebald laisse planer les fantômes sur son récit. La photographie y apparaît comme le relais possible d'une expérience spectrale, qui hante la lecture, la perturbe et l'ouvre à cette temporalité nouvelle, temporalité mélancolique, survivante et ressassante, que nous avons plus haut distingué de la temporalité du deuil. A travers l'image, le visage des disparus qui obsède l'auteur revient ainsi hanter le lecteur, comme si l'insertion de photographies devenait un moyen de donner corps, dans l'objet-livre lui-même, à ces troubles de la frontière qu'incarne le motif du spectre.

## **Photographie, mélancolie : écrire la perte qui hante l'image**

On a pu voir ainsi que la photographie est utilisée dans le texte littéraire comme un véritable médium qui fait revenir les morts au point de hanter littéralement l'œuvre. Il s'agira à présent de s'interroger sur le rôle de l'écriture, ou du moins du langage, dans la construction d'une telle dimension spectrale de l'image photographique. Les définitions de la photographie comme art de la trace relèvent certes d'une conception courante de l'image photographique. Henri Cartier-Bresson évoque ainsi l'instant éphémère de la prise de vue comme ce qui a toujours déjà disparu au moment où l'image devient visible :

« De tous les moyens d'expression, la photographie est le seul qui fixe un instant précis. Nous jouons avec des choses qui disparaissent, et, quand elles ont disparu, il est impossible de les faire revivre... pour nous, ce qui disparaît, disparaît à jamais : de là notre angoisse et aussi l'originalité essentielle de notre métier. » (CARTIER-BRESSON, 1996, 21)

La trace photographique, de plus, ne sauve rien. Selon François Soulages, elle ne permet jamais de retrouver le passé mais uniquement de le métamorphoser en autre chose : la photographie, suggère-t-il, ne dirait jamais que « *ce qui reste après la perte* » (SOULAGE, 2005, 6). Il n'est pas certain, toutefois, que « ce qui reste après la perte » revienne toujours hanter le présent. C'est notamment dans le passage à la littérature, comme nous allons le voir à présent, que cette temporalité de la trace cède le pas à une temporalité mélancolique.

L'œuvre de Denis Roche illustre tout particulièrement le rôle que peut acquérir l'écriture dans ce glissement vers une logique mélancolique, qui passe par l'évocation et par l'insertion de photographies, mais qui ne saurait se passer d'un travail de l'image par le langage. Le 26 mars

1980, deux mois à peine après la parution de la *Chambre Claire*, Roland Barthes décède des suites d'un accident. La « Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles », écrite et publiée par Denis Roche en 1982 dans un ouvrage rassemblant plusieurs « réflexions sur l'acte photographique » prolonge, après la *Chambre Claire*, le détour et l'affinité entre deuil et écriture sur la photographie. Dans cette « correspondance d'outre-tombe » (ROCHE, 1982, 154) où dialoguent un mort (Barthes) et un vivant (Roche), l'écriture semble prise « dans le cadre d'une photo que personne ne peut prendre, sinon peut-être celui qui est appelé « Horla » chez Maupassant » (ROCHE, 1982, 154). Elle entreprend de ressasser « cette ombre qui est la peine humaine ». Le deuil, chez Roche, comme chez Barthes avant lui, suit ici le détour d'une réflexion concernant la nature de la photographie. Cependant, la « lettre sur la disparition des lucioles » ne pose plus cette question du point de vue d'un *Spectator*, mais d'un *Operator*. Denis Roche, en effet, est autant écrivain que photographe, et c'est à partir de cette double pratique qu'il tente de prolonger le dialogue interrompu par la mort de Barthes, une mort dont Roche souligne la violence et qu'il définit étrangement comme une absence d'image (suite à l'accident, précise Roche, « votre visage n'est plus qu'une plaie » au point qu'une amie de Roche, présente lors de l'enlèvement du cercueil, n'a pu « se résoudre » à le regarder une dernière fois).

Pour Denis Roche, il n'existe nulle photographie semblable à celle du jardin d'hiver où Roland Barthes apparaîtrait, rendu à lui-même. Il ne dispose que d'un portrait, de face, où Barthes semble le regarder, mais qui échoue à le faire revivre :

« Vous êtes mort, et les photos ne vous ont pas retenu. » (ROCHE, 1982, 155)

Pas de spectre donc, dans ces images. Si Roland Barthes hante le texte, c'est au contraire par son discours, ses phrases qui émaillent le propos de Roche : bribes de conversations retenues, citations de *La Chambre Claire*, propos tenus lors d'un entretien et que sa mort a laissés en suspens. Faire le deuil, ce serait trouver le moyen de reprendre ce dialogue, dialogue sur la photographie et qui passe par la photographie, mais qui nécessite également d'en passer par les mots. Barthes contestait ainsi l'idée de « style » en photographie, et Denis Roche lui répond, en « différencié », pourrait-on dire, défendant la pratique photographique comme exercice d'une liberté. Pour ce faire, il entreprend de raconter à Barthes deux expériences photographiques – en s'adressant directement à lui comme on s'adresse aux esprits que l'on invoque. L'une d'elle en particulier constitue une véritable mise en pratique et en image des interrogations qui ont hanté les deux hommes, et qui concernent les liens qu'entretiennent la photographie, le temps et la mort :

« C'était comme une sorte de jeu simple : il s'agissait de prendre exactement la même photo, – même sujet, même endroit, même cadrage, même objectif, même moment de la journée – mais

séparées par un laps de temps de plusieurs années. Je l'avais d'abord fait à Narbonne (deux photos de nu de Françoise, au même stade du déshabillage et dans la même chambre du même hôtel), puis je le fis à Rome, avec un sujet unanime, la Fontaine des abeilles, du Bernin, près de la via Veneto, enfin à Ostie (Françoise sur les marches du Capitole, à six ans d'intervalle), puis en d'autres endroits de l'Italie centrale. Enfin à Venise, où j'avais décidé de refaire la photo de la pancarte indiquant la direction de la tombe d'Ezra Pound, dans le cimetière de San Michele qui est, comme vous le savez, sur une île, en direction de Burano. » (ROCHE, 1982, 161)

Ces deux photographies prises à San Michele, Denis Roche dit les observer, côte à côte, tandis qu'il écrit sa lettre. Il les insère également dans le livre, qui se font face de part et d'autre de la double page, avec comme légende la simple mention de la date (*9 janvier 1975* pour la première, *1<sup>er</sup> octobre 1981* pour la seconde) et du lieu (*Venise, San Michele*). L'inventaire des légères différences entre les deux images tourne court : du lierre a poussé, des arbres ont disparu. « Rien d'autre. Quoi d'autre ? » (ROCHE, 1982, 161). Sur les photographies en noir et blanc, la même pancarte indique toujours la tombe du poète Ezra Pound, et le recensement des détails variant de l'une à l'autre ne suffit pas à marquer ce qui les différencie. Au moment où Roche prenait la première photographie, Barthes était vivant ; quand Roche revient à San Michele, il est mort ; le changement est là, dans l'écoulement du temps qu'indique la légende. Semblables et différentes, les photographies se superposent, comme si la première hantait la seconde ; mais la confrontation des deux images fait aussi s'ouvrir un vertigineux entre-deux, celui du temps qui sépare les deux instantanés et que Denis Roche se refuse à théoriser. Au lieu de cela, il clôt sa lettre sur un court récit, daté du 3 juillet 1981 (quatre mois après la mort de Barthes), dans lequel il évoque une nuit en Toscane marquée par la contemplation émerveillée du clignotement des lucioles qui disparaissent dans le noir :

« On reste là, sans rien dire, on les regarde, on tourne avec elles dans la nuit noire et blanche, il fait doux comme toujours dans cette région en été et l'air est bon à respirer malgré la chaleur de la journée. Finalement les dernières lucioles s'en vont, ou disparaissent purement et simplement. Je me dis que c'est normal puisqu'après tout ce n'est que leur lumière qu'on voit, rien d'autre. Juste ce petit signal qui dit, pour rien, juste pour elles, pour savoir où elles sont et comment elles peuvent se retrouver : lumière-extinction... lumière-extinction... lumière-extinction... » (ROCHE, 1982, 166)

Ce clignotement incessant, ce passage de la lumière à l'ombre, s'il évoque l'instant où le miroir de l'appareil s'abaisse, dit également la nature spectrale de la photographie, où la présence n'est que l'annonce d'une disparition et la lumière un préambule au noir. Il dit l'interruption brutale du dialogue entre Barthes et Roche, mais également une forme de survivance du dialogue et du

souvenir : car les lucioles, mêmes invisibles, n'ont pas disparu, elles ont simplement suspendu le petit signal, léger clignotement qui permet de les situer dans « la nuit noire et blanche »<sup>7</sup>.

Dans un autre texte du même ouvrage, Denis Roche décrit d'ailleurs les photographes comme « une troupe de lucioles averties. Lucioles occupées à leur éclairage intermittent, survolant à basse altitude les égarements des cœurs et des esprits du temps contemporain » (ROCHE, 1982, 149). Comme le rappelle Serge Tisseron, en effet, le travail photographique est intimement lié à une logique de disparition et de réapparition, d'extinction et de restitution, qui n'est pas sans rappeler le jeu de la bobine que Freud observe chez son petit-fils, et que les psychanalystes ont pu interpréter comme une des modalités du travail du deuil :

« La photographie est, elle aussi, un façon de faire disparaître, puis de faire apparaître un objet. L'obscurcissement de l'objectif de visée au moment de la prise de vue, dans certains appareils, symbolise cette perte de l'image suivie de ses retrouvailles. Mais c'est le moment du développement de l'image – ou celui de sa découverte si elle n'est pas développée par celui qui l'a tirée – qui évoque le plus précisément l'image du fort-da : l'image perdue dans le souvenir est retrouvée comme miraculeusement préservée sur le support de papier. » (Tisseron, 1996, 84)

Dans le texte de Denis Roche, la photographie à elle seule ne suffit ni à contrecarrer ni à dire la disparition, mais elle constitue la première étape de sa transfiguration sous la forme d'une œuvre. Pour en venir à ce récit où la perte n'est qu'esquissée, simplement et pudiquement, il fallait d'abord à Denis Roche raconter son expérience de photographe, puis insérer ces photographies, qui disent précisément cette brièveté de l'instant où la lumière imprime la pellicule avant de s'évanouir à jamais. En choisissant de les donner à voir, il s'agit peut-être pour Roche de faire sentir, voire de faire partager un déchirement. Simples photographies d'une tombe entourée d'arbres et indiquée par un panneau, elles n'en véhiculent pas moins, dans leur dédoublement, un sentiment poignant de perte.

« La photographie, dit d'ailleurs Susan Sontag, est un art élégiaque, un art crépusculaire. [...] Toutes les photographies sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps. » (SONTAG, 29)

Ce qui en fin de compte hante le texte de Denis Roche, c'est cette mélancolie, ce sentiment poignant d'une dissolution dont seule la photographie, échappant au discours et à toute forme de

---

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, qui consacre un passage de son ouvrage intitulé *Survivance des lucioles* au texte de Denis Roche, va également dans ce sens, dans la mesure où il conteste la « disparition » de celles-ci : « Il serait bien plus juste de dire qu'elles « s'en vont », purement et simplement. Qu'elles « disparaissent » dans la seule mesure où le spectateur renonce à les suivre. Elles disparaissent de sa vue parce qu'il reste à sa place qui n'est plus la bonne place pour les apercevoir ». Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 39.



pathos, peut offrir une image « juste », pour reprendre le mot de Barthes. Jouant sans pesanteur avec le motif du *memento mori*, Roche choisit justement, entre toutes, de livrer ici des photographies sans figures, prises dans un cimetière. La première vient hanter la deuxième et la deuxième hante la première, comme si en elles se trouvait inscrit le déploiement du temps. Dans ce dédoublement, dans l'écart invisible qui les sépare, dans l'altération subtile des lieux, Denis Roche semble incarner la duplicité spectrale du message photographique soulignée par Barthes : « Il va mourir et il est mort ». A l'aide de ces deux simples images, Denis Roche rend à la photographie sa fragilité et sa beauté de lumière fugitive, semblable au clignotement des lucioles, un art qui ne sauve rien, ne fixe rien, qu'une éphémère et dérisoire interruption du temps. Par le biais de la photographie, c'est donc la disparition elle-même qui trouve à se dire et à hanter l'écriture. Le détour par l'appareil photographique, que Denis Roche considère « comme le révélateur qui servirait à contrecarrer cette fatalité de l'interruption » (ROCHE, 1982,157), apparaît alors comme une étape nécessaire entre l'adresse (« Cher Roland Barthes ») et « l'objet même de ce texte, qui est de [lui] parler de la disparition des lucioles » (ROCHE, 1982, 158).

Ce retour de la photographie dans l'écriture, pourtant, n'est pas à sens unique. Comme dans le dialogue que Denis Roche voudrait pouvoir reprendre avec le mort, écriture et photographie se répondent sans que l'une ou l'autre n'ait jamais le dernier mot. De même que la photographie hante la lettre de Roche, l'écriture hante la photographie, ne serait-ce qu'à travers la mention d'Ezra Pound, et le nom de celui à qui cette lettre est destinée. La dimension spectrale de la photographie, le lien qu'elle entretient avec la dissolution et la perte appellent une mise en langage. Denis Roche, écrivain et photographe, n'a pas d'abord ici recours à la photographie, mais bien au discours *sur* la photographie. Il accompagne certes son texte d'images, mais ces images ont besoin du langage pour prendre sens. Ce sont clairement les légendes qui jouent ce rôle dans les photographies de Denis Roche, et qui permettent aux images de signifier la perte. La photographie seule ne peut livrer qu'une illusion de présence : pour être rendue à son statut de trace, il lui faut se laisser doubler, hanter par l'écriture, qui en pointe la part d'absence, la désigne comme reste et la restitue dans son incomplétude. La photographie du condamné dans le regard duquel Barthes s'abîme ne dit que l'instant où le jeune homme, encore en vie, pouvait encore fixer l'objectif du regard. Sa mort imminente ne peut être dite qu'aux marges de l'image, dans la légende qui l'accompagne. Le langage littéraire, contrairement à la photographie qui ne livre jamais que le visible, peut représenter l'absence, dire la disparition et creuser l'image, qui ne devient un spectre qu'à travers lui. Lui seul ouvre l'espace de la disparition auquel elle donne accès tout en le dissimulant.

Ce dont semblent finalement témoigner les photographies de Denis Roche, c'est d'une telle tentative visant à doubler la photographie d'une absence, à l'ouvrir au langage, au récit. Du dédoublement du cimetière naît un récit minimal où les photographies, accompagnées qu'elles sont de la date de leur prise de vue, ne disent que ceci : du temps a passé. C'est par le biais de cette double légende, si ténue soit-elle, que les photographies de Denis Roche deviennent enfin *lisibles*, en tant qu'elles ne se réduisent pas au visible, mais parviennent enfin à témoigner d'une perte, cet abîme de la disparition qui se creuse entre deux clignotements lumineux. Et peut-être le refus de Barthes de livrer au lecteur de *La Chambre Claire* la photographie du jardin d'hiver est-il motivé par une semblable nécessité d'en passer par le langage pour dire la perte qui sommeille derrière toute photographie. Spectres entre les spectres, la photographie du jardin d'hiver hante ainsi toute l'œuvre, insaisissable image fantôme faite entièrement de mots. Roland Barthes justifie cette absence, précisant que la photographie ne constitue une « image juste » que pour celui qui aime et a perdu l'être qu'elle représente : « en elle, pour vous, aucune blessure » (BARTHES, 2003, 849). Cet amour et cette blessure ne sont pas dans l'image, nous dit-il, mais uniquement dans les mots qui l'accompagnent. Pour dire la perte, la photographie elle-même doit donc se laisser hanter par l'écriture. Le langage, qui dévoile sa nature de spectre, invente à partir de la trace le récit d'une disparition ; il sait voir le mort dans celui qui va mourir.

## Conclusion

Dans le croisement incessant de l'écriture, de la photographie et de la perte que nous avons essayé d'esquisser, dans ces œuvres mixtes où la littérature s'invente à partir de la photographie et de ses silences, les fantômes apparaissent, les spectres se dédoublent. Au *Spectrum* du sujet photographié que la contemplation de l'image fait brusquement surgir répondent des photographies fantômes destinées à hanter la lecture ; au retour des morts et de leurs images dans l'œuvre littéraire répond une écriture chargée de hanter la photographie, de dire la disparition qui la creuse, mais ne s'y trouve pas. Cet intervalle né du dialogue entre les pratiques, où l'écriture et l'image se frôlent, dessine au-delà d'elles un entre-deux, espace insituable où l'œuvre s'invente, où le lecteur s'égaré, tandis que se brouillent les limites entre présent et passé, réalité et fiction, morts et vivants. Plus qu'une manière de dire le deuil ou d'invoquer les disparus, ces œuvres apparaissent alors comme le moyen de donner forme à la hantise. Ce n'est ni dans la photographie ni dans le texte mais précisément *entre* elles, dans ce dédoublement fantomatique de l'une par l'autre qu'un entre-monde affleure, que la présence se fait doute, et que dans l'ombre qui les creuse on croirait voir danser les spectres.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire*, in *Œuvres Complètes, V*, sous la direction d'Eric Marty, Paris, Seuil, 2003 [1980].
- BARZILAI, Maya, « On Exposure : Photography and Uncanny Memory in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz* », in DENHAM, S. et McCulloh, M., *W. G. Sebald, Memory- History – Trauma*, W. de Gruyter, Berlin, 2006.
- CARTIER-BRESSON, Henri, « L'instant décisif », in *L'Imaginaire d'après nature*, Paris, Fata Morgana, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- FREUD, Sigmund, *Deuil et Mélancolie*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2011[1917].
- KRÄMER, Sybille, « Was ist also eine Spur ? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle : eine Bestandaufnahme », in *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, sous la direction de Sybille Krämer, Gernot Grube et Werner Kogge, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, traduction Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- ROCHE, Denis, « Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles », in *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, G.F., 1998 [1892].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire, Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.
- SEBALD, W. G., *Austerlitz*, traduction Patrick Charbonneau, Paris, Actes Sud, 2002, [2001].
- SEBALD, W. G., « Chasseur de fantômes, entretien avec Eleanor Wachtel », in *L'Archéologue de la mémoire*, édité et préfacé par Lynne Sharon Schwartz, traduit par Delphine Chartier et Patrick Charbonneau, Paris, Actes Sud, 2009.
- SONTAG, Susan, *Sur la Photographie, [On Photography]*, traduction Philippe Blanhard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 1993 [1977].
- SOULAGE, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2005.
- TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1996.