

Clair-obscur

In: Littérature, N°26, 1977. pp. 10-23.

Citer ce document / Cite this document :

Bonnefis Philippe. Clair-obscur. In: Littérature, N°26, 1977. pp. 10-23.

doi : 10.3406/litt.1977.2063

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1977_num_26_2_2063

CLAIR-OBSCUR

*Mystic, awful was the process*¹.

Notre modernité se préface où elle peut. Mais au plus près toujours. A son bord le plus voisin, en respectant le laps de temps nécessaire, l'intervalle de principe qui traverse le champ de la présence-à-soi d'un moment de l'histoire et d'où s'en répartissent les valeurs aux postes jumelés du réel et de l'imaginaire. Le sentiment de l'appartenance à une époque est au prix de cette division stéréoscopique.

Parcil dédoublement entraîne des conséquences paradoxales. C'est ainsi que l'idéologie de l'anti-représentation peut trouver dans l'idéologie de la représentation de quoi fonder imaginativement sa légalité historique. Mésusages du texte dont les exploits cumulés font ce qu'on appelle une culture. Flaubert, de ce point de vue, n'écrirait, à mi-temps de son siècle, qu'en direction du nôtre. Il suffit qu'après coup la critique repasse sur la découpe et procède au rabattement. Ce geste explique qu'on ait pu interpréter comme une rupture du discours dominant la complexité souvent risquée et parfois contradictoire d'un protocole d'installation.

Car c'est un fait que Flaubert ne brûle pas Mimésis, même à petit feu. Son seul souci est de la placer sur un socle, de l'établir enfin. Il met donc à l'épreuve l'appareil de la représentation, le pousse comme on pousse une machine, et, s'il multiplie les obstacles et les difficultés, ce n'est que pour tester sa capacité de résistance, osant même aller, avec *La tentation de Saint Antoine*, jusqu'à cette question dont le miméticien, sans y répondre, a toujours, cependant, hypothéqué la réponse : Dieu est-il représentable ? et à quelles conditions² ?

Fondement ontologique du texte représentatif. C'est d'une Image qui est à l'origine des cultes qu'il s'autorise en effet : la Vera Icona³, le voile de Véronique où s'imprime la Sainte-Face, qu'impressionne, au seuil de la mort, le visage du Christ. Sans artifices d'aucune sorte ni procédés qui seraient transmissibles ou imitables. Il y a peut-être encore une imitation mais il n'y a plus d'imitateur. En s'imitant, Dieu renouvelle le

1. *Hiawatha's Photographing*, 1860. A ce propos, voir de Brassai « Lewis Carroll photographe », in *Lewis Carroll, photos et lettres aux petites filles*, Franco Maria Ricci, éditeur, 1976.

2. Cf. Jacques Neefs, « Le théâtre des représentations (Quelques textes de Flaubert) », *Revue des Sciences humaines*, n° 164.

3. Je remercie Jean-Louis Backès de m'avoir, au cours du débat, suggéré ce rapprochement — que je n'avais pas vu !

mystère de l'Incarnation. Ce n'est pas une ressemblance mais un échange du même au même, mieux une réappropriation, un retour de l'image au sein de la divinité d'où elle émane⁴.

Tel est le passif qui grève au XIX^e siècle toute l'économie de la représentation. Désir refoulé d'une *acheiro-poiësis*⁵ dont voudraient témoigner les pages qui vont suivre.

*
**

Le clair-obscur définit les manières de traiter du jour et des ombres. Tantôt, c'est le jour qu'on éteint ; tantôt, c'est l'ombre qu'on allume. Ou bien l'ombre sert d'enveloppe au jour, ou bien le jour à l'ombre...

Tantôt — tantôt, ou bien — ou bien.

Je voudrais démontrer que le XIX^e siècle travaille à trancher l'alternative qui a pourtant fait les beaux jours d'un grand nombre d'histoires — celle (mais par exemple seulement) de la peinture.

J'aurai besoin d'une boîte pour cette démonstration.

Cette boîte, je choisis de la prendre dans la caisse qui vient tout juste de s'échouer sur le rivage de *L'île mystérieuse* — et donc, à la p. 227 du livre de Jules Verne⁶. Comme on se le rappelle, la caisse dont il s'agit est bien pourvue de tout ce qui peut être nécessaire à des Robinsons. Rien n'y manque. Pas « même la boîte photographique ! fit observer le marin d'un air assez incrédule ».

Voici donc la boîte, posée.

Posée ? — soit !

La voici, en tous les cas, désignée à votre attention. Une première fois. Et, immédiatement après, une seconde fois, afin que vous ne la perdiez pas de vue au moment même, afin, surtout, que vous en gardiez le souvenir pendant la longue absence, qu'en raison de l'étonnement que suscite sa présence à ce moment-là, la boîte ne va pas tarder à subir : « Quant à cet appareil, répondit Cyrus Smith, je n'en comprends pas bien l'utilité, et mieux eût valu pour nous, comme pour tous autres naufragés, un assortiment de vêtements plus complet ou des munitions plus abondantes. »

Reste à réparer l'incongruité. On met la chose de côté, à tout hasard, au lieu de la supprimer. Vous n'en entendrez plus parler avant longtemps.

A force, les jours passant, la colonie est établie. Pour occuper les loisirs, on prend quelques clichés : portraits et paysages, et, enfin, « le 17 de ce mois d'octobre, vers trois heures du soir » (416), une vue panoramique de l'île. Au développement de l'épreuve, une salissure apparaît sur la plaque, à l'endroit précis où la mer touche au ciel. Et comme elle résiste aux lavages, on concluerait à un défaut du verre si un examen à la loupe, que confirme aussitôt une observation de l'horizon à la lunette marine, ne révélait, dans la tache suspecte, l'image d'un navire. On saura, sous peu, qu'il amène des pirates.

(A la place du point de fuite, au lieu idéalement vacant où les lignes

4. Cf. Bernard Teyssède, « L'empreinte sacrée du sacré », *Nouvel Observateur*, n° 597.

5. *Acheiropoiein*, c'est faire sans le secours des mains. *L'acheiropoiësis* est l'auto-portrait divin dans les traditions catholique et orthodoxe de la religion chrétienne.

6. La pagination adoptée est celle de l'édition originale : *L'île mystérieuse*, édition Hetzel, grand in-8°, 1875.

se coupent, et où s'effectue donc la relève que le géométrique imprime au monde, se remarque un trop-perçu, l'hypertrophie d'un détail, la menace d'un supplément de figure.)

D'où il suit — j'accélère ici un enchaînement qui fera l'objet de mon travail — que le diable est sorti de cette boîte. L'optique paternelle (la lunette de Cyrus Smith) ne peut qu'entériner les productions de la boîte. Et l'opérateur (il est temps de dire que c'était le jeune Harbert) aura donc, très filialement, compromis la loi du père, comme si certaines techniques, et des plus avancées, étaient, au mieux, capables de prendre le progrès à rebrousse-poil. Il est, en effet, indubitable, la logique narrative dût-elle en souffrir apparemment, que les manipulations de l'enfant sont seules responsables de ce retour *momentané* aux violences des premiers âges. On est même en droit de supposer que c'est en pleine connaissance de cause que le vieux savant formait, au commencement, le regret très platonique que tout ce fourbi de miméticien ne lui ait pas été épargné...

Cette histoire, qui se glisse presque subrepticement — pour s'y perdre d'ailleurs — dans la grande machine discursive d'un livre de J. Verne, je ne l'ai détachée et montée en épingle que pour vous introduire, comme à un objet de systématique méconnaissance, au photographique tel qu'une société le fabule.

C'est au moins l'une des fables dont cette boîte est pleine, que je voudrais faire entendre ici un peu longuement.

Acceptez donc que, sans rien changer à ma méthode, je commence par jeter comme un faux jour sur quelques faits que vous jugerez d'inégale importance, mais dont vous admettrez peut-être, à la fin, qu'ils étaient également révélateurs.

— Il y a longtemps que l'esprit de l'homme hante, ne serait-ce qu'imaginativement, la *camera obscura*. C'est au point qu'à la fin du XVIII^e siècle, dans les années 1773-1774, Gravesande, philosophe et mathématicien, arrange une machine pour s'y installer vraiment. Il aménage en habitacle un appareil de perspective. Il s'agit d'une chaise à porteur, close de tous côtés, afin que le noir y soit bien complet. Au-dessus, un dispositif périscopique qui réfléchit à l'horizontale, sur une tablette, l'image de l'objet extérieur visé. On entre là-dedans comme on se met en bière. La preuve en est que, comme dans la tombe, l'air peut y manquer. Un tuyau d'alimentation a donc été prévu. Mais, craignant que le débit n'en soit insuffisant, l'inventeur apporte à son engin le perfectionnement d'une petite machine pneumatique : « Ceux qui croiront que les tuyaux dont il est parlé n° 6 ne suffisent point pour donner de l'air à la machine pourront mettre sous le siège un petit soufflet, qu'on fera agir par le moyen du pied. De cette manière, on renouvellera continuellement l'air de la machine, le soufflet chassant celui qui y est, et obligeant ainsi celui du dehors d'entrer par les tuyaux⁷. » Imaginez la boîte en place, hermétiquement fermée, d'où sort pourtant un souffle, ce chuintement de la pompe à air qu'on actionne de l'intérieur, comme pour manifester au

7. « Usage de la chambre obscure », in *Œuvres philosophiques et mathématiques*, publiées par Jean Nic. Seb. Allamand (1773-1774). Le texte est cité, ici, d'après la ré-édition qu'en a donnée Sarah Kofman, dans son livre *Camera obscura de l'idéologie* (éditions Galilée, 1973, pp. 82-83). Ce travail aura en outre inspiré ou infléchi telle ou telle des propositions que j'avance dans cet article — qui s'inscrit donc logiquement à sa suite.

dehors la présence énorme, obsédante du corps qui s'y est replié. Envoûtement du regard, certes, mais il se double d'un très réel ensevelissement, comme si, enviant la place qu'occupe l'œil dans son logement orbitaire, on avait réussi, par le moyen de ce caveau portatif, à en reporter, à l'échelle qui convînt, la forme maternelle et désirable.

— En 1826, Nicephore Niepce obtient une première épreuve sur une couche photo-sensible de bitume. C'est le bitume de Judée. Prenez, je vous prie, la direction de ce mot, pour suivre la séquence inattendue qui s'ouvre alors : le bitume de Judée, autrement dit poix de la Mer Morte, l'asphalte des embaumeurs⁸. Logique du fantasme, qui ne relève, encore une fois, que d'une nécessité séquentielle : après l'onguent, le parfum. Le solvant qu'utilise Nicéphore est une essence de lavande. Tout se passe donc, comme si la caméra avait d'un seul coup pris position entre l'évidence de la mort et son oubli, s'inscrivant à la fois dans une économie du fétichisme et dans le jeu aléthérique de la figuration hégélienne.

— En 1877, en vacances près de Saint-Malo, les jeunes frères Lumière, Auguste et Louis, passent leurs journées dans une excavation naturelle, la Goule-aux-fées, mettant à profit l'obscurité du lieu pour sensibiliser au collodion des plaques photographiques et pour développer des clichés⁹.

Hors d'atteinte à marée haute, cette grotte est accessible quand la mer se retire. Il était bon de le signaler, non pour rassurer sur le sort des engouffrés mais pour parfaire le sens de l'anecdote. Savoir qu'il n'est de représentation qu'à la condition d'un enfermement en quelque sorte hystérique. Et la littérature, comme on sait, ne manque pas de s'y conformer. Des florides naturalistes qui, chez Zola¹⁰ comme chez Mirbeau, sont des sites infernaux, à ce chemin doux et coulant comme du miel qui est, dans l'église de Combray, le « *facilis descensus Averni* » par où le narrateur de *La Recherche...* accède aux figures gardiennes du désir et de la mort¹¹ — la représentation envoûte ce qui existe. Mise-en-crypte à laquelle le XIX^e siècle est en train de donner une puissance et une efficacité nouvelles, par l'invention de matériels dont la forme et l'usage reproduisent, le plus exactement possible, la configuration de la caverne, le dispositif qu'elle déploie, les postures et les emplacements qu'elle impose.

C'est à remarquer cette répétition que servaient les trois scènes que j'ai

8. Soit, pour confirmation : « En minéralogie, on appelle *asphalte*, une matière noire, solide, à cassure vitreuse, conchoïdale, brillante, dure et cassante comme la résine, mais insoluble dans l'alcool et fusible seulement à une température supérieure à 100 degrés. Cette matière est connue de temps immémorial, et a reçu les noms vulgaires de *bitume de Judée* et de *baume de momie*, parce qu'elle abonde dans le lac Asphaltite ou mer Morte, et parce que les Egyptiens s'en servaient pour embaumer les corps » (*Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse).

9. On trouve ce détail dans la préface d'André Barret au *Lumière, les premières photographies en couleurs*, collection « Trésors de la photographie », André Barret éditeur, 1974, p. 8.

10. Cela a été développé dans un autre travail, « Le descripteur mélancolique », in *La description*, Université de Lille III — Editions Universitaires, 1974, pp. 132-135.

11. *A la recherche du temps perdu (Du côté de chez Swann)*, Pléiade, tome I, pp. 59-60. Par exemple : « [...] mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière, tour à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique qui dégoutait du haut de la voûte sombre et rocheuse, le long des parois humides, comme si c'était dans la nef de quelque grotte irisée de sinueuses stalactites que je suivais mes parents, qui portaient leur paroissien ».

montées de toutes pièces : l'occupation du cube de perspective, Nicéphore cuisinant ses crèmes et ses baumes de momie, et cette Pentecôte dans les ténèbres d'une grotte marine... tableaux ou allégories, c'est selon, pour montrer qu'intériorisant l'une des plus grandes fantasmagories du temps, la boîte photographique allait ainsi se trouver à même de répondre à une double exigence : permettre la mise-en-acte d'un imaginaire, mais en offrant simultanément toutes les garanties aptes à en renforcer la crédibilité.

Cette simultanéité, je ne la romprai qu'afin d'isoler le cautionnement du fonctionnement, sachant que c'est sur leur confusion que repose tout le système.

La photographie expose (le voilant, comme elle dit si bien dans son langage) ce désir qui motive toute représentation d'être un rite de préservation. Sauver de l'oubli, sans doute, mais avec cet avantage que c'est très concrètement, cette fois, que le problème se pose. Comment garder la trace matérielle de ce que l'optique sait depuis toujours capter ? Ce concret-là, qu'on peut réduire à des techniques mimétiques d'une relative simplicité, met le travail du deuil à la portée de tous.

Vulgarisation dont ne peut que témoigner une littérature qui a fait de l'acuité du regard son image de marque : « je suis un homme pour qui le monde visible existe », déclare Masson, figure de l'écrivain à la mode dans un roman des frères Goncourt¹². Pour les autres, on sait : Stendhal promène son miroir ; Vallès envoie Homère aux Quinze-Vingts¹³ ; comme la mouche, à quoi le compare Anatole France, Zola est doué d'une vue à facettes¹⁴ ; quant à Huysmans, Remy de Gourmont le dit catégoriquement, c'est un œil¹⁵. Bref, l'acte d'écriture se dérive désormais de la fonction scopique.

Et voici que, de sa graphie importune, la lumière, dont Daguerre fait ce qu'il veut, vient éblouir les artistes qui n'en croient plus leurs yeux ! La photographie dérange les lettres, tout autant qu'elle les arrange. Curieusement, mais significativement, c'est le noir de la chambre optique ou, du moins, ses effets de clair-obscur plus que la transparence de ses lentilles, qui devait, à la longue, fasciner les fabulateurs.

Soit le texte de Maupassant. Cas-limite, puisque la photographie y a peu de place. (Je tiens, en effet, pour autre chapitre de la même histoire le récit discontinu et toujours contradictoire qu'on peut tirer de la correspondance de Guy sur les rapports insolites qui l'ont lié à sa propre image¹⁶). Quant à l'œuvre publique, des allusions seulement. Mais ces allusions convergent, étant toutes à l'exemple de ces portraits de défunt, descendus dans les profondeurs du cimetière des Capucins, et dont s'ébahit avec intention le promeneur de *La vie errante*¹⁷. Il n'est pas sans intérêt de rappeler, à cette occasion, que Guy de Maupassant fit sortir d'un tombeau toute la littérature des visuels, « le corps de Louis de Brézé, couché dans la chapelle souterraine

12. Charles Demailly, Nouvelle édition, G. Charpentier, 1877, p. 85.

13. Dans un article donné à *L'Événement* du 17 février 1866 (*Jules Vallès, Œuvres complètes*, Livre Club Diderot, tome 4, 1970, p. 664).

14. *La vie littéraire*, Calmann-Lévy, sans date, tome 1, p. 229.

15. *Le livre des masques*, Mercure de France, 1921, p. 201.

16. On sait que Maupassant répugna longtemps, quelque instance qu'on lui fit, à donner sa photographie. Voir, en particulier, les lettres de Guy à Henri Toussaint du 7 mars 1890, à Emile Straus du 20 juin 1890, à Félix Nadar du 21 février 1891, à Mlle L. Bogdanoff du 10 novembre 1891...

17. *La vie errante*, éditions Rencontre, tome 15, p. 65.

de la cathédrale de Rouen ; tout l'art dit moderne et réaliste est venu de là, messieurs¹⁸ », celui-là même en faveur duquel Charles Demailly croyait devoir noter dans son journal qu'il « se répand et éclate alors que le daguerréotype et la photographie démontrent combien l'art diffère du vrai¹⁹ ».

L'embarras des Goncourt rejoint la méfiance célèbre de Champfleury²⁰. L'automatisme de la reproduction gêne. Il n'empêche que, même négativement, la photographie est une référence obligée. Pour plusieurs raisons qu'on peut ramener à une seule. L'impossibilité où l'on se trouve très vite de négliger le rôle d'inverseur que la photographie est, tout de suite, amenée à jouer : — elle matérialise les représentations qu'une société s'offre d'elle-même à elle-même : les clichés d'art, ceux qu'on dit tels, donnent sur les coulisses du tableau, figuration nue et donc risible, les procédés sans l'illusion, l'obscénité de la scène : — elle éclaire cyniquement le gigantisme de ces nains louis-philipparde qui iront à la queue-leu-leu prendre leurs poses devant l'objectif : la fabrique à portraits a bloqué pour longtemps l'histoire de la photographie ; — elle tient le point de vue de l'indécence : sous le voile de serge du tireur d'images ne brille souvent que le trou d'une serrure (cette érotique dégoûte Baudelaire²¹). D'où les récriminations...

Et si ce n'était que récriminations de façade ? Lamartine se fâche d'abord, puis il approuve²². Baudelaire n'aime pas la photographie, il apporte à la réalisation des siennes le plus grand soin²³. La photographie est désavouée théoriquement. Elle est adoptée pratiquement. La *camera obscura* enchante ses détracteurs et même ses victimes.

C'est pourquoi, de texte à texte, si les pistes se brouillent, on revient en définitive sur les mêmes traces. Chambre aux écritures, chambre des morts, chambre noire communiquent (et quand elles se ferment l'une à l'autre, c'est en restant mitoyennes), grâce à un jeu de cloisons, tout un travail d'huissier dont il serait vertigineux d'étudier le mécanisme en

18. *Les tombales*, in *Contes et Nouvelles*, tome 1, Albin-Michel, 1962, p. 1208.

19. *Op. cit.*, p. 85.

20. « Le romancier choisit, groupe, distribue ; le daguerréotype se donne-t-il tant de peine ? » A quoi Maupassant fait écho en tête de *Pierre et Jean* : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. » (*Romans*, Albin-Michel, 1959, p. 834.)

21. « Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. » (*Salon de 1859, Œuvres complètes*, tome 3, le club français du livre, 1966, p. 376.)

22. C'est dans son *Cours familier de littérature* (1859). On peut consulter, sur ce point, de G. Legrand l'article « Photographie (Sociologie et esthétique) » de l'*Encyclopædia Universalis*, volume 12, p. 1301.

23. Comparez « Le public moderne et la photographie » (section II du *Salon de 1859*) à la lettre qu'il adresse à Mme Aupick le 23 décembre 1865 : « Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre, mais je crains bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas, et tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules ; ils prennent pour une bonne image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés ; plus l'image est dure, plus ils sont contents. De plus, je voudrais que le visage eût au moins la dimension d'un ou deux pouces. Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin. » (*Correspondance de Baudelaire*, Pléiade, tome 2, p. 554.) La question du flou revient à celle-ci : de quoi la photographie doit-elle donc se faire pardonner ? Je suggère un commencement de réponse un peu plus loin.

détail. Ainsi, de cette scène à double ou triple fond dans une nouvelle de Maupassant²⁴ : la voisine à rendu l'âme ; parle une commère : « C'est plus fort que moi ; faut que j'y aille. Ça me tient depuis ce matin. Si je ne la voyais pas, il me semble que j'y penserais toute ma vie. Mais quand je l'aurai bien regardée pour prendre sa figure, je serai satisfaite après. » Prendre la figure ou tirer le portrait, l'opération photographique est implicite au texte. En revanche, c'est explicitement qu'il en affiche la symbolique : la représentation comme analgésie²⁵, et aussi, que la mort scelle toute ressemblance, que la ressemblance est posthume — pour reprendre à Nerval les termes mêmes de la légende dont il avait chargé Nadar d'accompagner son portrait²⁶.

Du fond de l'ancre, cependant, se prépare un « phénomène solaire », comme s'en avise Lamartine sur un tard. « L'artiste [ainsi désigne-t-il l'ouvrier qui s'active dans les ténèbres] collabore avec le soleil. » Collaboration telle qu'il y laissera, hélas ! bïcn des plumes, celles notamment qui lui servent à signer. Raison pourquoi il est difficile de se faire un nom dans la photographie. Le photographe s'efface derrière ses productions ou s'y prend à la glue. Le droit de propriété est mis à l'épreuve. Juridiquement et esthétiquement le cas, aujourd'hui, est à peine tranché. C'est que la boîte est piégée, et que le piège est métaphysique. Le servant ne collabore pas — cela, Lamartine l'avance à la légère. Tout juste assiste-t-il : il est le témoin exorbité d'une spéculation. Captée, et donc détournée de son être, la lumière ne l'est qu'en vue d'une réappropriation. Elle s'écrit noir sur blanc. Description de la lumière par elle-même. Le soleil s'abîme dans la boîte et célèbre à huis-clos ses retrouvailles, dans l'intimité de la chambre. En bon fils, le photographe veille à la porte, risquant parfois un œil.

Mauvaise mécomancie que ce regard, pense Proust²⁷. Il trouble d'une apparence insolite ou désopilante la contemplation essentielle qui s'abrite au-dedans. L'image s'interpose incongrûment. Mais le sacrilège n'est risible que pour l'autre. Pour soi, on n'en a pas seulement conscience. Car, si l'appareil photographique est ce temple de l'auto-identification, il est normal, une fois consommé le sacrifice du photographe, que le modèle cherche à y réparer ses blessures narcissiques, qu'il veuille épouser le mouvement de l'assimilation absolue. Aussi longtemps que ce mouvement dure, un répit est accordé qui diffère le moment critique, qui retarde l'instant redouté de la crise. Autant de gagner pour la conservation du moi²⁸ !

24. *En famille*, in *Contes et Nouvelles*, tome 1, Albin-Michel, 1962, p. 357.

25. Se reporter, quant à cela, à l'entretien de Georges Bardawil avec Serge Leclair, « A propos d'un album de famille », *Le nouveau photcinéma* n° 40 (novembre 1975).

26. In André Barret, *Nadar*, collection « Trésors de la photographie », André Barret éditeur, 1975, p. 68.

27. *A la recherche du temps perdu (Le côté de Guermantes)*, Pléiade, tome 2, pp. 140-141.

28. L'héliographie (c'est le nom que Nicéphore donne à ses premières épreuves) est une forme de la paranoïa. En quoi l'appareil photographique fonctionne comme une machine célibataire. Au cœur du dispositif de la représentation se dresse — butée et transcendence du système, sa réserve, sa tache aveugle, son « œil de bitume » — la figure (le spectre) de l'équivalent général, au sens où l'entend J.J. Goux. C'est indifféremment la chambre optique ou le miroir. Ainsi, pour Maupassant, quand le miroir s'équivaut, quand, se mirant en lui-même, s'intériorisant, *il brille de propriété à vous en crever les yeux*. D'où l'envie folle qui s'empare du miméticien de détourner

Tel est l'espoir qu'entretiendront certaines fictions. Ce seront toutes des histoires incroyables. Vieille tactique de l'imaginaire qui doit à l'incroyable l'essentiel de son crédit.

Dans le corpus de ces histoires, je prélève deux textes. L'un est de Jules Verne, l'autre de Villiers de L'Isle-Adam.

En 1902, J. Verne publie *Les frères Kip*²⁹. Comme d'usage, c'est un récit de voyage. On court, pour cette fois, la mer de Corail. Un navire, le *James-Cook*. Le père, Harry Gibson, est capitaine ; le fils, Nat Gibson, est photographe. L'ordre règne à bord, selon toute apparence — l'ordre familial, s'entend. Au père, la maîtrise hauturière et didactique : il gouverne et explique ; au fils, l'esthétisme : « En ses loisirs, Nat Gibson s'occupait avec plaisir et goût de photographie, cet art déjà si en progrès grâce à l'emploi des substances accélératrices qui portent les épreuves instantanées au dernier degré de la perfection. Son appareil ne le quittait guère, et l'on peut imaginer s'il s'en était servi au cours de ce voyage : sites pittoresques, portraits d'indigènes, des clichés de toutes sortes » (p. 59). Oui, de *toutes sortes*, un assortiment bien complet ainsi qu'on va le vérifier.

Ils font relâche à Kérawara. Visite de l'île. Mais la promenade touristique est tragiquement interrompue. Dans un chemin écarté, le maître d'équipage, aidé de l'un des matelots, assassine le capitaine. « Harry Gibson poussa un suprême gémissement ; puis ses yeux grands ouverts d'où jaillissait un regard d'épouvante, se fixèrent une dernière fois sur ses meurtriers » (p. 208)... « Le maître d'équipage, terrifié, reculait devant les yeux de sa victime, qui vivement éclairés par un rayon de soleil, le regardaient toujours » (p. 209). On retrouve, peu après, le cadavre. « Le corps était dans l'état où les meurtriers l'avaient laissé, étendu sur le sol, les yeux démesurément ouverts, comme si la vie ne l'eût pas encore quitté. Nat Gibson s'agenouilla près de son père. Il l'embrassait, l'appelait, et appelait aussi sa mère... Lorsque Mme Gibson apprendrait cet horrible malheur, y survivrait-elle, la malheureuse femme ! » (p. 211).

à son profit un tel pouvoir. Je raconte cette triste histoire dans « Comme Maupassant » (in *Naturalisme*, Actes du Colloque de Cerisy, juillet 1976, à paraître).

Mettez maintenant votre œil à la lunette de Hans Schnaps, vous constaterez qu'il en va de même de l'appareil photographique. Cette lunette que l'optique braque, à travers le soupirail, du fond de la cave où il passe ses journées, a la propriété de réaliser, de matérialiser, tous les désirs du voyeur. Genèse de l'invention, telle que la rapporte son inventeur : « Il y a trois ans, je cherchais à fixer le spectre solaire sur une plaque de cuivre. J'avais employé dans ce but le chlorure d'argent, le bitume de Judée plongé dans l'huile de lavande et de pétrole, l'iodure d'argent, le bromure de chaux solide et liquide, bref, toutes les combinaisons chimiques imaginables, sans obtenir de résultat décisif. Un soir, sous l'influence d'un composé plus sensible, la lumière rouge, orange et violette parut se fixer ; la plaque prit vaguement les teintes de l'iris. [...] Le lendemain, tout était oublié, quand, jetant les yeux par hasard sur la plaque, j'y vis, quoi ? mon rêve de la nuit empreint avec une vérité frappante. [...] Jugez de mon enthousiasme. Dès lors je conçus ma lunette, je compris que le cerveau de l'homme est, comme l'œil de la mouche, un instrument d'optique à mille facettes ; que ce qui s'y reflète peut en sortir par réfraction, et s'empreindre sur une substance chimique dont je venais de découvrir le secret. Ainsi, cher docteur, toutes vos passions, tous vos désirs, toutes vos pensées prennent un corps dans cette lunette. Vous improvisez du regard bien mieux que par la parole, vous matérialisez instantanément le monde intellectuel qui s'agite dans votre esprit. » (*La lunette de Hans Schnaps*, in *Contes Fantastiques*, in *Contes et romans nationaux et populaires* d'Erckmann-Chatrion, J.-J. Pauvert, 1963, tome 13, pp. 355-356.)

29. La pagination sera celle de l'édition originale : *Les frères Kip*, édition Hetzel, Grand in-8°, 1902.

Le moment est venu d'utiliser l'appareil photographique aux fins prévues, de boucler, en somme, la collection. Soins filiaux puisque c'est au fils que revient le devoir d'ensevelir la dépouille paternelle. Mais ce devoir ne sera accompli que sous le couvert d'une dénégation : le portrait du défunt est tiré par des amis, et pour les seuls besoins de l'enquête. « Deux clichés furent obtenus, avec une extrême précision. L'un reproduisait la poitrine d'Harry Gibson, l'autre sa tête. Ses yeux étaient encore largement ouverts, et M. Hawkins les referma ensuite » (p. 215). Suit l'interminable relation d'une méprise (on accuse ceux dont le nom brille si trompeusement à l'affiche du livre, les frères Kip), erreur judiciaire dont l'auteur regrette sans doute de ne pouvoir prolonger le récit, les qui-pro-quo œdipiens faisant les bonnes histoires. Mais il faut conclure.

On ressort donc l'appareil remisé jusque là. On ouvre la boîte dans le puits de laquelle la vérité, en doutiez-vous, était tombée. Et c'est un petit mélodrame épiphanique qui commence aussitôt. — L'exposition d'abord : « Or, avant de retourner à Port-Praslin, M. Zieger voulut que M. Hawkins lui fit une reproduction agrandie de la tête du capitaine, afin de la placer dans le salon de Wilhelmstaf. / L'armateur consentit volontiers au désir de M. Zieger. Il serait tiré plusieurs épreuves de ce nouveau cliché, qui resteraient entre les mains des familles Gibson, Hawkins et Zieger. [...] Après avoir placé le cliché dans la chambre d'agrandissement, il mit son appareil au point de manière à obtenir une épreuve de grandeur naturelle. / Comme le jour était excellent, quelques instants suffirent, et la nouvelle photographie fut disposée dans un cadre, placé sur un chevalet au milieu de l'atelier » (p. 450). — La péripétie, ensuite : « le fils se courba pour baiser le front de son père... / Soudain il s'arrête, il s'approche plus près encore, ses yeux dans les yeux du portrait... / Qu'a-t-il donc vu ou cru voir?... Sa figure est convulsée... sa physionomie bouleversée... Il est pâle comme un mort... On dirait qu'il veut parler et ne le peut... Ses lèvres sont contractées... la voix lui manque... / Enfin, il se retourne... il saisit sur une table une de ces fortes loupes dont les photographes se servent pour retoucher les détails d'une épreuve.. Il la promène sur la photographie, et le voici qui s'écrie d'une voix épouvantée : " Eux !... eux... les assassins de mon père ! " Et, au fond des yeux du capitaine Gibson, sur la rétine agrandie, apparaissaient dans toute leur férocité, les figures de Flig Balt et de Vin Mod ! » (p. 451).

On a reconnu l'expérience de Descartes : « l'œil d'un homme fraîchement mort³⁰ » (les mots sont du philosophe, preuve qu'il y a des réfractions qui échappent à la dioptrique) fait une lentille passable. Une variante d'importance est toutefois introduite : l'image, ici, est non seulement révélée, elle est en outre conservée. Aussi bien la science qui parle chez Descartes n'est-elle pas exactement celle qui parle chez J. Verne. Pour marquer la différence, mais aussi pour établir une filiation (tout au long de l'histoire des sciences, les résistances s'accumulent, elles ne se liquident pas), J. Verne, *in fine*, lui donne officiellement la parole. C'est dans un chapitre intitulé *Conclusion* : « Depuis un certain temps déjà, depuis les curieuses expériences ophtalmologiques qui ont été entreprises par d'ingénieux savants,

30. *Des images qui se forment sur le fond de l'œil*, discours cinquième de *La dioptrique*, édition de Samuel S. de Sacy, tome 1 des *Œuvres de Descartes*, le club français du livre, 1966, p. 495.

observateurs de grand mérite, il est démontré que les objets extérieurs qui impressionnent la rétine de l'œil, peuvent s'y conserver indéfiniment. L'organe de la vision contient une substance particulière, le pourpre rétinien, sur laquelle se fixent précisément ces images. On parvient même à les y retrouver avec une netteté parfaite, lorsque l'œil, après la mort, est enlevé et plongé dans un bain d'alun » (p. 452).

Les lois de la vision recourent donc les principes de la photographie. Une activité naturelle et une technique mimétique s'éclairent et se confortent réciproquement. Réflexion qui serait idéologiquement efficace, faisant d'une pierre deux coups, prouvant la vision par la photographie et la photographie par la vision, si la réciprocité sur laquelle elle se fonde, n'était à son tour l'objet d'une représentation. En effet, l'agrandissement obtenu au terme du processus que J. Verne vient de compliquer à plaisir, se trouve au point d'intersection de deux systèmes optiques dont l'un traduit l'autre : l'ultime épreuve renvoie à l'appareil de prise de vues l'image de son propre fonctionnement, manifestant notamment ceci que la lentille est comme cet œil dont un faciès immonde transfigure les eaux mortes. Sensibilité mortifère de la plaque au foyer de la chambre noire. Seule la mort fixe, mais elle ne fixe que la mort. Et la mort est refaite, prise à son piège.

Le miméticien ne sait-il pas qu'il est en train de mettre, et pour ainsi dire définitivement, la mort de son côté ? A toutes fins utiles.

Dans ce texte de Verne, par exemple, la mort n'a pas moins de trois emplois.

Elle sert à épaissir les ténèbres de la boîte photographique. Fait biologique, familial, la mort substantialise, fait du vide une plénitude. Illusoire, sans doute. Mais ne suffit-il pas d'un trompe-l'œil pour occuper la chambre, y installer même le tréteau d'une scène primitive ?

Elle sert encore à percer les ténèbres de la boîte. La mort est une dégradation physique. Mais la dégradation, ici, restaure. Simplifiez les données du problème : une photographie en aura photographié une autre. Redoublement qui n'est pas une duplication banale puisqu'il aura permis à une photographie de se rendre le photographique présent. Deux caméras sont finalement abouchées qui se mirent et se répliquent — pareil montage ne déterminant rien moins que la dimension spéculaire et narcissique de la spécularité elle-même. Il est rigoureux, dans ces conditions, que le noir des deux chambres s'annule, puisque c'est de leur confrontation que jaillit la lumière.

Elle sert enfin à voiler les ténèbres. La mort est un instant de vérité. Or, l'instantané révélateur marque, dans le livre de J. Verne, un retour à l'obscurantisme. L'optique paternelle et l'optique filiale s'aveuglent de conserve sur la réalité de l'Œdipe. L'opération photographique aura réussi ce coup d'occulter tout rapport au désir. L'appareil de *L'île mystérieuse* semblait plus clairvoyant. Il n'en trompait pas moins, détournant vers l'extérieur une attention qu'aurait dû retenir l'énigme de la chambre noire.

Contre-épreuve : passer de la chambre noire à la chambre claire.

« Les murailles récemment recrépies, étaient d'un blanc argenté, absolument uni et huileux. Elles éveillèrent dans mon esprit, instantanément, l'idée de ces plaques de métal dont se servent dans les ateliers

les dignes émules de Daguerre pour augmenter les reflets du jour » (p. 181)³¹.

Ces lignes, mais on l'a deviné, sont extraites du *Memorandum du docteur Tribulat Bonhomet membre honoraire de plusieurs académies professeur agrégé de physiologie touchant le mystérieux cas de discrète et scientifique personne Dame veuve Claire Lenoir*.

La chambre de Claire, où elle agonise, est donc blanche. « Les yeux fixes, tout grands ouverts [elle] avait l'air de considérer, d'approfondir peu à peu, malgré elle, la blancheur aveuglante de la muraille où tombait le reflet des chandelles » (195). *Approfondir la blancheur*, ce n'est pas y creuser un volume, c'est se l'incorporer, donner au blanc la profondeur d'un corps, mettre la lampe sous ce boisseau. Il en résulte alors une inversion du positif au négatif, un renversement du renversement. Le docteur Bonhomet, appliquant un ophthalmoscope à l'œil vitreux et gorgé de lumière qui vient de s'éteindre, voit apparaître une image terrible : par une nuit tombante, sur une plage de basalte et de poussières d'antracite, un indigène noir qui, en dépit des apparences, ressemble, à s'y méprendre, à *Césaire Lenoir*, le mari de la défunte, mort lui-même depuis longtemps. Qu'il s'agisse d'une vengeance d'outre-tombe (le spectre tue l'amant) n'est pas ce qui m'intéresse mais plus *simplement*, car cette simplicité est décisive, que le blanc soit devenu noir.

Claire, marquez un temps, Lenoir. Ce temps est le temps qu'il lui faut pour advenir à son nom, au nom qu'elle a reçu de naissance, étant née fille Lenoir, mais dont une homonymie devait la déposséder quand, sur l'instigation de Bonhomet qui joint à ses autres manies celle de faire des mariages, elle épousa Césaire Lenoir. C'en était trop d'un noir, ou trop peu encore. En conséquence de quoi, le procès du propre passera par l'opération photographique, autre activité nocturne, « l'iris formant chambre noire » précise Villiers pour que la chose soit bien claire.

Mais claire, elle ne saurait l'être tout à fait à nos yeux, qu'à replacer ce texte dans la perspective qu'il se donne. Toute une tradition qui le porte, et qu'il comprend d'ailleurs. Car, si la boîte photographique n'est pas le modèle dont se réclame le réaliste (comme s'il fallait à celui-ci des yeux sans chambre noire, d'où son goût pour les optiques franches : loupe, lunette ou lorgnon), c'est dans cette boîte que l'occultiste trouve matière à réflexions. L'onirologie du XIX^e siècle hérite du mesmerisme le thème de la *camera obscura*. C'est lui qui jette cette grande ombre sur le livre de Jean Decottignies, *Prélude à Maldoror*³² : — Question de du Potet qui, dans sa forme même, informe déjà sa réponse : « Y aurait-il en nous une puissance créatrice à laquelle serait due la formation de ces images, qui, dans ce cas, seraient vues en nous-mêmes, à leur source, et non point extérieurement, comme se l'imaginaient les voyants, trompés comme nous par leurs songes ?³³ », — « la chambre noire du rêve » dans le *Jettatura* de Th. Gautier³⁴, — *L'es-*

31. Tribulat Bonhomet, in *Œuvres complètes de Villiers de L'Isle-Adam*, Slatkine Reprints, Genève 1970, tome 3.

32. Jean Decottignies, *Prélude à Maldoror*, Armand Colin, 1973.

33. *Magie dévoilée ou Principes de science occulte*, Paris 1852, p. 114 (cité par Jean Decottignies, p. 75).

34. *Romans et contes*, Charpentier 1866, p. 199 (cité par Jean Decottignies, p. 40).

quisse mystérieuse d'Erckmann-Chatrian³⁵, celle que les songes d'un peintre impriment spontanément, durant son sommeil, sur une plaque sensible, — cette affirmation sans équivoque de Louis Lambert : « Quand je le veux, je tire un voile sur mes yeux. Soudain, je rentre en moi-même, et j'y trouve une chambre noire où les accidents de la nature viennent se reproduire sous une forme plus pure que la forme sous laquelle ils sont d'abord apparus à mes sens extérieurs³⁶. »

35. *Contes Fantastiques*, in *Contes et romans nationaux et populaires*, J.-J. Pauvert, 1963, tome 13, p. 349. Cité par J. Decottignies à la p. 156, le texte vaut d'être lu tout entier. Et lu *en perspective*, comme celui de Villiers.

Un peintre dans le *besoin* (il crève doucement de faim au début de l'histoire) s'éveille une nuit, poussé par l'impérieux *désir* de peindre. Sa main dessine *automatiquement* : un étal de boucherie, un puits sont rendus avec la précision d'une chose vue, « chaque coup de crayon était un fait d'observation fantastique à force d'être vrai » (p. 336). Seul un coin du papier reste à couvrir. C'est bientôt fait. Dans la partie réservée, transparait peu à peu un groupe de deux personnages, une vieille femme qu'un homme renverse au bord du puits. Manque hélas ! un détail qui vient mal, et même il ne vient pas du tout : en dépit des efforts du peintre pour se le représenter, le meurtrier est sans visage.

L'œuvre est donc inachevée. C'est pourtant à son inachèvement qu'elle doit sa complétude. D'un autre point de vue. N'est-ce pas, en effet, un très remarquable matériel œdipien que le peintre a rassemblé là ? S'il ne le sait, on ne tardera pas à le lui faire savoir. Dès le lendemain, le riche amateur Van Spreckdal, juge au tribunal criminel, se présente et achète, sur la foi de l'esquisse, le tableau qui n'a pas encore été commencé.

Une heure après, le peintre est arrêté. On le conduit *sur les lieux-mêmes* : un étal de boucherie, un puits, près du puits le cadavre d'une vieille femme. En se rendant acquéreur de l'esquisse, c'est donc du négatif (de l'original) dont il connaissait déjà la copie (le positif) que le juge pense avoir pris possession. Logiquement, semble-t-il, il est remonté à la source, c'est-à-dire à la chambre où se ressource toute lumière — la mansarde du peintre. Faut-il dire que c'est une méprise ? En professionnel de la vérité, Van Spreckdal aurait dû se douter, car telle est la loi de l'aléthéia, que tout renversement est à redoubler, non dans le même sens mais en sens inverse. Le renversement ne se répète pas simplement, il se renverse. C'est la leçon qu'à son tour l'accusé aura à donner à son juge.

On le jette dans une cellule. « Elle venait d'être blanchie à neuf et ses murailles n'offraient encore aucun dessin, sauf dans un coin, un gibet grossièrement ébauché [...]. Le jour venait d'un œil-de-bœuf situé à neuf ou dix pieds de hauteur » (p. 342). Une blancheur frappée au sceau de la mort, dont la mort garantit de sa marque la sensibilité. Tout juste ce qu'il faut pour qu'ait lieu une révélation. C'est d'ailleurs le mot dont se sert le peintre et que, d'un seul geste, il fait passer de son acception juridique à son fondement ontologique. « Je veux faire des révélations », s'écrie-t-il en mettant la dernière main à la scène qu'il vient de tracer avec « une verve inouïe » sur le mur de son cachot. Troisième version du meurtre, mais, cette fois, sans réserve ni omission. Le personnage mystérieux y a enfin trouvé son visage.

Le modèle fixé, il suffit alors de rechercher la copie pour l'y confronter. « L'homme entra... Ses joues étaient gonflées de sang, ses larges mâchoires contractées faisaient saillir leurs muscles jusque vers les oreilles, et ses petits yeux inquiets et fauves comme ceux du loup, scintillaient sous d'épais sourcils d'un jaune roussâtre. Van Spreckdal lui montra silencieusement l'esquisse. Alors, cet homme sanguin, aux larges épaules, ayant regardé, pâlit... puis, poussant un rugissement qui nous glaça tous de terreur, il écarta ses bras énormes, et fit un bond en arrière pour renverser les gardes » (p. 348). Après une courte lutte, enfin : « Il fixa de nouveau le tableau du meurtre... parut réfléchir, et, d'une voix basse, comme se parlant à lui-même :

— Qui donc a pu me voir, dit-il, à minuit ? » (*Ibid.*).

Même scénario chez Villiers, l'intelligibilité en plus. Ce qui n'est pas rien. Et cependant, ce n'est pas tout. L'intelligibilité du dispositif, si élaborée, si construite qu'elle puisse être, n'en affaiblit pas la charge fantasmatique. Voyez, dans *Le prisonnier de la planète Mars* de Gustave Lerouge (1908), comment un *condensateur des énergies* renouvelle la technologie de l'ancien *miroir de concentration* sur le modèle imaginaire de la photographie : c'est une chambre noire arrondie en forme d'œil, tapissée à l'intérieur d'une gélatine phosphorée qui reproduit synthétiquement la substance cérébrale... Et, plus récemment encore, voyez le film d'Antonioni, *Blow-up*.

36. *Louis Lambert*, édition J. Pommier et M. Bouteron, Corti, 1964, tome 1, p. 18 (cité par Jean Decottignies, p. 85).

Le magnétisé est impressionnable, tous les praticiens de l'extase le savent qui insistent sur le quasi-automatisme de l'empreinte. Il n'est que de bien faire le noir en soi. Mais le noir n'est jamais assez noir. Il y faut toutes les nuits, la nuit des temps, la nuit des sens, celle du tombeau, car la mort n'est, après tout, qu'un obturateur plus puissant.

Dans le secret de la chambre se dresse cette colonne d'ombre — gage de lucidité sur son versant illuminé.

Le noir des magnétistes est une métaphore de l'intériorité. Non, cette puissance de réfraction où Champfleury, puis Zola, situent le tempérament, mais l'espace subtil d'une réintégration. Le corps, note J. Decottignies, y perd sa pesanteur³⁷.

Le noir des réalistes pèse plus lourd. C'est une épaisseur. Toute cette épaisseur de noir à traverser pour voir un peu du jour. Parfois, on peut même y rester. Ainsi, Cl. Lantier dans *L'Œuvre...* Zola explore la chambre noire de son œil, comme on visite une plaie qui s'infecte.

Deux sortes de noir, donc : ou bien l'impasse d'une pensée, d'une pratique, ou bien un raccourci scandaleux qui fait l'économie de la contradiction.

Il revenait au texte de Villiers de L'Isle-Adam de réconcilier l'optique avec elle-même, d'effectuer la synthèse des deux noirs, celui qui est matière et donc obstacle, celui qui est substance et donc Esprit.

De Lenoir, l'œil de Claire manifeste l'être virtuel, « ce compagnon intérieur » dont Césaire a toujours prétendu qu'il était « le seul Réel » (158). Eliphas Lévi le nomme « corps sidéral³⁸ ». Soit, à peu de choses près, l'image latente, c'est-à-dire le cliché exposé avant qu'il n'ait été soumis à l'action du révélateur. Une conjonction des lexiques du magnétisme et de la photographie était inévitable³⁹.

Claire révèle Lenoir. Sans doute, cette révélation est-elle encore tributaire d'une représentation. C'est une image qui apparaît, et une image d'une noirceur hideuse. Mais l'apparaître n'est plus, ici, un accident de l'essence. Du monstre à la montre, le lien est rompu, ou leur rapport sublimé. L'animalisation de Lenoir définit « un moment essentiel de l'essence », dirait Hegel.

Pour en trouver la preuve, ouvrez, par comparaison, le bestiaire de Zola. La bête y est l'autre irréductible, ce qui tient l'autre à distance de lui-même, ce qu'on ne peut ressaisir sous le concept d'altérité⁴⁰. Dans le texte de Villiers, au contraire, l'altérité s'accomplit. Et cet accomplissement obéit à un protocole que J. Decottignies appelle justement « développement »⁴¹. L'opération photographique rend le noir clair à lui-même. C'en est donc fait des deux figures de *l'hétéros* qui le troublaient : Inconscient ou Histoire.

Cette boîte hégélienne conduit lucidement à son terme le mouvement de relève auquel n'ont cessé de travailler dans l'ombre les disciples de Mesmer. Son négatif n'est que photographique. Il est, au sens propre, l'écriture de la lumière, sa représentation, son image. Son imaginaire. Or, il n'est d'imaginaire que du plein.

37. *Op. cit.*, p. 155.

38. Cf. Jean Decottignies, *op. cit.*, p. 184.

39. C'est ainsi qu'un journal de magnétisme a pu s'appeler *le Révélateur* (1837-1839).

40. Thèse soutenue ailleurs. Voir « Intérieurs naturalistes », in *Intime, intimité, intimisme*, Université de Lille III — Editions Universitaires, 1976, pp. 166-172.

41. *Op. cit.*, p. 184.

On sait maintenant ce qui est sorti de cette boîte. Sous quelque effigie que cela se présente, c'est toujours le même fétiche : une féerie grossière mais éprouvée, tout le diable et son train, la magie noire de l'identification, la mise en scène, et donc un déni spectaculaire, de la castration.

Et ça marche à tous les coups.

Mais ça marche là, comme ça marche partout ailleurs. Un peu plus visiblement, sans doute, mais suivant le même principe : coupure, réification de l'intervalle d'où résulte un effet de réel — par exemple, la photographie. Règle à deux temps dont se déduit le clair-obscur.

Clair-obscur : mi-partie de jour et de nuit. Le partage, la partition font barre. C'est là où se situe l'intervention photographique, c'est aussi ce qu'elle a charge de renouveler, se disposant de part et d'autre d'une barre où s'inscrit la possibilité de toute production idéologique. « Tout au-delà de cette barre, écrit en effet Jean Baudrillard, est phallus, tout se résout dans l'équivalence phallique⁴². »

Rallonge nécessaire, la chambre noire est une prothèse. Moyennant quoi la boîte optique sera un *appareil* et son opération une manœuvre thétique, redressant infailliblement tous les clivages.

La photographie n'est pas une technique parmi d'autres. Elle stimule peut-être, elle simule plus sûrement encore, une économie politique.

42. *L'échange symbolique et la mort*, Bibliothèque des Sciences humaines, N.R.F., Gallimard, 1976, p. 157.