

Charmer les serpents

La place de l'ombre. Écriture et images, de Roland Barthes à Antonin Artaud d'Isabelle Décarie, Éditions Nota bene, « Empreintes », 164 p.

Manon Plante

Number 249, Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72336ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Plante, M. (2014). Review of [Charmer les serpents / *La place de l'ombre. Écriture et images, de Roland Barthes à Antonin Artaud* d'Isabelle Décarie, Éditions Nota bene, « Empreintes », 164 p.] *Spirale*, (249), 75–77.

Charmer les serpents

PAR MANON PLANTE

LA PLACE DE L'OMBRE.
ÉCRITURE ET IMAGES, DE ROLAND BARTHES À ANTONIN ARTAUD
d'Isabelle Décarie

Éditions Nota bene, « Empreintes », 164 p.

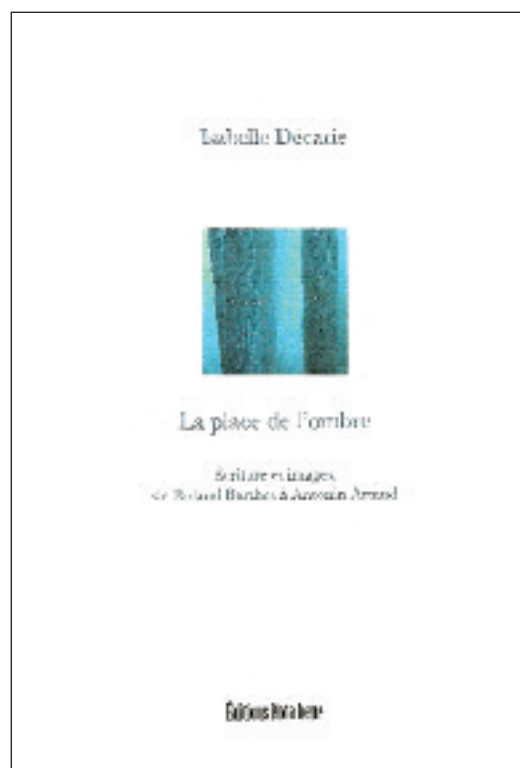
En quelles directions orienter une réflexion sur les rapports qu'entretiennent les mots et les images? Faudrait-il mettre l'un ou l'autre à l'origine, comme le suggère en partie l'explication du titre : « *La place de l'ombre serait, en quelque sorte, l'espace que l'écrivain donne à l'image dans sa pratique de l'écriture* », comme si l'abstraction des mots devait parfois glisser vers la plasticité de l'image pour énoncer quelque chose? Le rythme des échanges entre *dire* et *montrer*, chez Isabelle Décarie, est heureusement autre, il défait justement l'opposition entre l'immatérialité du verbe et la corporalité du visible. L'écriture, présentée comme un volume sculpté, une surface modelée, est un corps que l'ombre, ce « *quelque chose qui frémit de manière indicible à la surface de l'écriture* », vient animer. L'ombre met en mouvement une écriture, comme une onde, un *frémissement*, une *vibration*, une *résonance*, un *souffle*, vocabulaire utilisé pour rendre compte de la puissance de l'affect. Plus évidemment matérielle, l'image, qu'elle soit photographie, dessin, peinture, sculpture, installation, se retrouve donc « *pensée avec et contre* » la lettre, blottie contre un corps parent, mais pourtant étranger. Par une lecture à fleur de texte, Décarie établit un jeu de bascule où l'écriture s'enfuit parfois vers l'image et où, inversement, l'image se fait elle-même écriture.

Dès lors, l'interaction entre l'image et l'écriture se métamorphose en corps à corps : le désir, l'attraction, la rupture, la

capture seront autant de gestes amoureux permettant de penser la frontière ombrée entre l'une et l'autre, voire leur réversibilité. Chacun des chapitres semble ainsi construit, accouplant deux œuvres entre elles — ainsi enlacés Roland Barthes et Hervé Guibert, Georges Didi-Huberman et Annie Ernaux, Jean Genet et Alberto Giacometti, Antonin Artaud et Vincent Van Gogh. Ce dispositif de la rencontre est d'abord et avant tout une affaire de regard. Jamais n'est-on enfermé dans le strict regard de l'écrivain ou de l'artiste sur son œuvre, au contraire, le travail critique de Décarie ouvre le regard sur chacune des œuvres par un travail de mise en relation.

LE VOYEUR ANACHRONIQUE

Quelques-unes des rencontres proposées sont plus attendues, comme celle de *La chambre claire* de Roland Barthes et de *L'image fantôme* d'Hervé Guibert qui partagent maintes connivences. Ces deux essais s'attachant à penser la photographie dans son rapport au manque et l'écriture comme une manière de travailler ce vide, presque en simultané donc, ont été rédigés par deux auteurs



s'étant fréquentés au moment de la confection de leur projet. Patiemment, Décarie dégage la singularité de l'un et de l'autre sur ces divers aspects, ce qui permet de relever un certain nombre de tensions de Guibert à Barthes, comme si l'écrivain-photographe devait se débattre avec l'ombre de *La chambre claire* sur sa propre œuvre, publiée tout juste un an avant son propre essai. L'habileté de Décarie est de faire intervenir un regard « de biais », oblique, celui

de la lectrice qu'est l'essayiste, pour penser les rapports entre ces deux textes sur l'image et pour ouvrir par l'imagination critique cette mise en regard des œuvres qu'ont forcée les circonstances. L'œil intrusif, anachronique de la lectrice s'immisce dans ce dialogue Barthes-Guibert, comme les autoportraits de Rembrandt s'introduisent dans la relation entre Genet et Giacometti ou comme les installations

textes autobiographiques, contemporains de *La chambre claire*, comme une variante du fantasme de tout-dire chez Guibert. En poussant jusqu'au bout la logique de la rencontre, Décarie inscrit le spectre de Guibert dans *La chambre claire* elle-même, puisque les notes personnelles de Barthes révèlent non seulement le renoncement à tout désir amoureux, mais aussi, la douleur res-

Racontant dans *Écorces* sa visite tardive du camp d'Auschwitz-Birkenau, alors qu'il en étudie pourtant les images depuis des années, Georges Didi-Huberman brave tout un discours confinant la Shoah à l'infigurable en joignant aux mots des photographies du lieu. Ces photographies ont la particularité de rappeler celles prises par un membre du *Sonderkommando* qu'avait étudiées Didi-Huberman, notamment dans *Images malgré tout*. Documents uniques, ces quatre photographies « arrachées à l'Histoire » sont traversées par l'urgence de faire voir les atrocités perpétrées dans les chambres à gaz, par la nécessité de transmettre l'existence de ce qui n'avait pu être pensé avant la Seconde Guerre mondiale. Foulant le sol de ce camp, observant cette nature environnante qui témoigne en silence de ce qui y a eu lieu, le philosophe, l'œil à la caméra, refera les gestes du prisonnier en captant à l'aveuglette une série de photos d'Auschwitz-Birkenau. Voir à travers l'objectif de la caméra signifie donc, pour celui qui visite le camp plus de soixante ans après la fin de la guerre, de demeurer fidèle à l'urgence de montrer inscrite dans les photos-documents et d'interroger par le fait même la manière dont nous assumons la responsabilité de ces évènements tragiques.

Derrière cet héritage de l'Histoire se profile cependant un deuil plus intime, celui des grands-parents disparus dans ce même lieu. Ainsi, le dé clic de la photo apparaît comme le geste faisant passer la grande Histoire vers celle plus proche et douloureuse qu'est l'histoire familiale, portée comme une blessure depuis l'enfance. Non plus simple document, la photographie ici « porte en elle quelque chose de la peau [...] et, comme la peau, elle est sensible tout en agissant comme une barrière contre les éléments ». La frontière infranchissable qu'induisait l'interdit de toute image cède donc la place à cette autre limite, plus poreuse, qu'est la peau, comme si l'image pouvait permettre de toucher la réalité de l'histoire tout en en protégeant. Quant au récit qui accompagne les images, il a pour tâche d'adresser, de transmettre cette filiation de la douleur, à son propre enfant d'abord, mais aussi à tout lecteur, en s'assurant

Quelque chose du savoir et de l'interprétation découle donc des images, du cadrage, de l'angle avec lesquels objet, monde et être sont observés. Quel rôle jouent donc les images dans la connaissance que nous avons du monde, des autres et de nous-mêmes ?

de Christian Boltanski servent de trait d'union entre le travail de Didi-Huberman et d'Annie Ernaux. Décarie nous montre constamment les auteurs et les artistes étudiés étant vus, happés, par une œuvre, un œil autre — formule de la reconnaissance et de la réciprocité, par laquelle le soi se dissout et se reconstruit en produisant à son tour texte et image.

Ce tiers regard, lorsqu'il est de l'essayiste elle-même, opère un certain nombre de déplacements, jusqu'à parfois adopter tour à tour les points de vue suggérés par les œuvres étudiées. Par exemple, Décarie se fond momentanément dans les jouissances de Guibert : tel qu'il le raconte dans *L'image fantôme*, le jeune photographe aurait demandé à Barthes la permission de le photographier aux côtés de sa mère, demande qui n'aurait reçu pour toute réponse que le silence. Avouant son « fantasme de lectrice », « son plaisir [...] à imaginer cette scène photographique insolite », elle prend part au désir de Guibert en dédoublant son geste iconoclaste, son désir de capturer l'image de l'autre, d'en fixer les traits et de dérober l'autre de son secret. En un certain sens, nous pourrions voir l'analyse proposée de deux

sentie devant le refus que lui opposa Guibert, en particulier.

La lecture inventive de Décarie combine à la fin de ce premier chapitre l'impudeur de Guibert, en reliant l'acte critique au fantasme, et la réserve de Barthes, pour qui « la suspension des images devrait être l'espace même de l'amour », en commentant le polaroid de Daniel Boudinet qui trouve place au seuil de *La chambre claire*. Image sans figure, représentant une chambre désertée vue de l'intérieur, elle devient sous la plume de Décarie l'expression du deuil du désir amoureux inscrit au creux du deuil de la mère, et relance, par sa présence dépouillée de tout commentaire, l'interprétation de la chambre claire, lui assurant, comme le souhaitait Barthes à propos de l'identité, de pouvoir demeurer mouvante et à venir.

IMAGINER REPRÉSENTER

Quelque chose du savoir et de l'interprétation découle donc des images, du cadrage, de l'angle avec lesquels objet, monde et être sont observés. Quel rôle jouent donc les images dans la connaissance que nous avons du monde, des autres et de nous-mêmes ?

d'avoir donné une forme à cette blessure qui permette d'en « *revenir (psychiquement) vivant* ».

En établissant un dialogue entre Didi-Huberman et Annie Ernaux, Décarie porte sa réflexion sur une autre forme d'interdit, c'est-à-dire l'impensable de sa propre mort. Imaginer la mort de l'autre est toujours une manière d'anticiper la sienne propre, avec ce que cela suppose de stupeur et d'angoisse. La

touche du peintre semble creuser la figure à coups de hachures, qui ne sont pas sans rappeler l'écriture elle-même. L'espace bidimensionnel du tableau devient alors un volume à sculpter, et le portrait de Genet semble se dégager de ces entailles qui évident. L'écriture picturale de Giacometti soustrait l'infinité des détails qui composent l'habitude que nous avons de l'autre afin d'arriver à une méconnaissance — loin d'être négative comme celle que Barthes

de matériaux, de sculptures, de toiles, l'espace même du vivant, jusqu'à provoquer chez l'artiste le souhait de s'effacer lui-même derrière l'œuvre, désir qui fait écho chez Genet à une tentation de l'éternité par l'écriture, qui ne peut être conférée sans l'abolition d'une part de soi. Les images et l'écriture ici continuent d'être envisagées comme des corps, des corps permettant la mue, comme chez Ernaux, en préparant une survie par la disparition de ce qui est propre.

Sous les yeux de Décarie, la touche du peintre semble creuser la figure à coups de hachures, qui ne sont pas sans rappeler l'écriture elle-même. L'espace bidimensionnel du tableau devient alors un volume à sculpter, et le portrait de Genet semble se dégager de ces entailles qui évident.

photographie, dans *L'usage de la photo*, est présentée comme une manière d'imaginer la mort à l'œuvre dans le corps malade, de rendre visible, matériel, l'inenvisageable en photographiant sa propre absence à travers des vêtements éparpillés sur le sol, jusqu'à s'en presque dessaisir par l'écriture, à laquelle Ernaux assigne une fonction d'analyse et de commentaire. Cadrer, assembler les mots et les images est, comme chez Didi-Huberman, une manière de privilégier la forme, l'imagination, à l'infigurabile de manière à rendre possible « *la métamorphose, la mue* », et d'une certaine façon la survie, puisque ce travail de la main et du regard permet « *d'appréhender le monde avec une peau en plus, une lentille, un film sur l'œil pour se protéger des écorchures de l'Histoire et de son histoire.* »

L'ŒUVRE MODÈLE

Ce rapport de réciprocité entre l'autre et soi-même apparaît particulièrement évident dans la relation de l'artiste et de son modèle étudiée à travers le couple Alberto Giacometti et Jean Genet. Sous les yeux de Décarie, la

reproche à l'image photographique — qui fait surgir, simultanément, une autre ressemblance, terrifiante pour le marginal, le « saint », qu'est Genet : la prise de conscience que l'autre « *s'écoule* » en chacun de nous. L'ouverture, que ce soit « *le trou noir* » du visage peint de Genet, le vide qui permet à l'autre de déborder et de circuler en nous, est une variante de l'objectif de la caméra qui permet de voir, de circonscrire, de découper un pan du réel et par lequel peut « *s'enfuir* », comme chez Guibert, l'écriture, chez Barthes, la rêverie, chez Didi-Huberman, l'envoi de la transmission.

Doté d'un regard radiographique, qui perce les apparences pour atteindre au squelette de chaque être, l'art de Giacometti a la propriété de dissoudre l'identité de l'autre afin d'exposer ce que Genet appelle « *la solitude d'être exactement équivalent à tout autre* ». Cet acte d'anéantissement n'est cependant pas analysé sous le signe de la mort, mais d'une vie qui anime l'œuvre et qui se fraie un chemin autant chez Giacometti que chez Genet. Dans la superbe analyse de l'atelier du sculpteur, Décarie montre l'œuvre s'appropriant, par son étalement de poussières,

CHARMER LES SERPENTS

Que l'œuvre s'étende sur la vie, ainsi pourrait être décrit le souhait partagé par Van Gogh et Artaud. Le maître des tournesols et l'auteur du *Suicidé de la société* se reflètent l'un dans l'autre par cette volonté d'innover la matière. Chez Van Gogh, il s'agit, par une touche souvent dite « en virgule », d'animer les choses inertes de la nature, tandis que chez Artaud, il s'agit de faire éclater les limites raisonnables de la représentation pour rejoindre dans la fluctuation des images et des mots, l'envers du miroir, la réalité, symboliquement atteinte, parfois, par la perforation des feuilles de papier noircies. Travail gestuel de montage, la juxtaposition des mots et des images prépare chez Artaud la figure « *à vibrer et à s'ouvrir au-delà du linéaire* ». Se recrée alors sur la page, un corps, une extension sculptée du moi, tel que l'analyse Décarie à travers un texte de *50 dessins pour assassiner la magie*, où la disposition des mots vertèbres dessine sur la page la forme d'un exosquelette, sinueux et serpentant. Couché sur la page, ce dessin-écriture apparaît à Décarie non pas comme un ensemble fragmentaire, mais bien un corps ranimé par le souffle « *qui serpente dans les espaces laissés entre griffonnages et glossolalies* ». Le souffle, liaison voisine de la syntaxe ou du montage, fait respirer ce « *corps d'écriture* » sous l'œil fasciné du lecteur, de sorte que l'on ne sait plus qui d'Artaud ou d'Isabelle Décarie a le pouvoir de charmer les serpents et de faire lever les corps. ┘