HAL
open science

”Nachleben”: Philippe Claudel et l’image photographique

Marie Joqueviel-Bourjea

To cite this version:

Marie Joqueviel-Bourjea. ”Nachleben”: Philippe Claudel et l’image photographique. Marie Joqueviel-Bourjea & Anne Strasser. Philippe Claudel. Écrire et rêver les images, EDUL, p.49-70, 2023, Collection ”Langue, textes, littératures”, 978-2-38451-009-2. hal-03995851

HAL Id: hal-03995851

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03995851

Submitted on 2 Feb 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.

HACHLEBEEN

ÉNS – LES DOSSIERS CONSULTÉS EN LIGNE

ÉNS, Dossiers de l'inventaire de la France Philippe Claudel: Jeune homme à la pipe

- Le jeune homme à la pipe
- La tête. La confidence. La photographie
- La longueur et la profondeur
- Le Chemin creux

Sommaire

- Le jeune homme à la pipe
- Philippe Claudel : mort au monde
- Sous l'ombre
- La porte de l'église
- Le photographe et le jeune homme
- Le jeune homme à la pipe : la photographie
- Le jeune homme à la pipe : le Grand Chemin creux
- Le jeune homme à la pipe : Jean-Pierre Gilbert
- Le jeune homme à la pipe : Jean-Pierre Gilbert
- Le Petit Prince de Florence : Jean-Pierre Gilbert
- Le Chemin creux : Jean-Pierre Gilbert
- Le deux et l'avant-de-trois : Jean-Pierre Gilbert
- Photographie et photographisme : Jean-Pierre Gilbert
- Photographisme et photographie : Jean-Pierre Gilbert
- Photographie et photographisme : Jean-Pierre Gilbert
- Photographie et photographisme : Jean-Pierre Gilbert
- Photographie et photographisme

Inventaire, photographies d'Arno Paul, texte de Philippe Claudel, La Madeleine, Light Motiv, 2015.

Higher Ground, photographies de Carl de Keyser, texte de Philippe Claudel, Tielt (Belgique), Lannoo, 2016 ; adaptation française sous le titre *Hauteurs* (photographies), *Ararat* (texte), Paris, Glénat, 2017.

Uthiopie, avec des photographies de William Ropp, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2018.

1. On se reportera à la section bibliographique dédiée, en fin de chapitre.

2. « [D]ans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. […] / Le nom du noème de la Photographie sera donc : ''*Ça-a-été*'' […]. » (Barthes, 1980, p. 120)

3. On se reportera aux propos de P. Claudel dans « Sculpter du silence », évoquant « ce qui précède la naissance des personnages, la nuit dans laquelle ils flottent avant d'entrer en scène », soit « les limbes du roman ». Car « les personnages ne naissent pas *ex nihilo*. Ils ont une généalogie, un arrière-plan génétique, confus et difficilement cernable […] mais un jour ils sont là. » L'écrivain confie : « L'expérience la plus surprenante que j'aie connue est peut-être celle qui a présidé à l'apparition de Brodeck, puisqu'un matin je me suis réveillé avec en tête une phrase que j'avais rêvée, ''Je m'appelle Brodeck et je n'y suis pour rien'', phrase que j'ai immédiatement notée sur un papier […]. Cette phrase atteste bien d'une vie antérieure et obscure du personnage, qui soudain frappe à la porte et demande à être traitée » (Joqueviel-Bourjea, Cauville et Bonnet, 2017, p. 88-89). *Meuse l'oubli*, *Les Âmes grises*, *L'Enquête*, *Le Rapport de Brodeck* constituent des exemples patents d'une « vie antérieure » des personnages qui précède la narration en même temps qu'elle la justifie.

4. Les rares cas de « narration antérieure » en littérature (la narration étant quasi systématiquement « ultérieure » aux faits racontés) négocient fatalement avec une forme de rétrospection : « Le fait même de raconter l'avenir, note Jean-Marie Schaeffer, implique qu'il soit traité comme s'il était déjà advenu » (Schaeffer, 1995, p. 95).

5. Si « le nom du noème de la Photographie » est : « *Ça-a-été* », Barthes ajoute qu'en latin « cela se dirait sans doute : ''*interfuit*'' » (Barthes, 1980, p. 121).

6. La référence au recueil d'Éluard n'est pas fortuite : si elle place la réflexion sous le signe du lien maintes fois commenté qu'entretient la photographie avec la mort, c'est de la mort de la femme aimée dont il s'agit – j'y reviendrai avec *Meuse l'oubli* et *Les Âmes grises*.

7. Sur le concept de « survivance », on peut aussi se reporter à *Survivance des lucioles* (Didi-Huberman, 2009).

8. « Je leur [aux caméras familiales super 8] refuse le statut et la nature de caméra. Je préfère mon œil. Mon œil qui peut tout » (Claudel, 2016, n. p.).

9. « Dans mon ennui fécond, je prends la mesure du monde. Je le cadre » (*ibid.*, n. p.).

10. Sur ce point, on se reportera au chapitre « *Nachleben*, ou l'anthropologie du temps : Warburg avec Tylor » (Didi-Huberman, 2002, p. 51-60).

11. Dans la postface qu'il donne à *Fantaisie allemande*, P. Claudel confie : « [É]tant moi-même depuis l'enfance un voisin de [l'Allemagne], j'ai développé un rapport d'attirance et d'effroi avec ses paysages, sa culture, sa langue et son histoire, comme je n'en ai avec aucun autre pays au monde. L'Allemagne a toujours été pour moi un miroir dans lequel je me vois non pas tel que je suis, mais tel que j'aurais pu être. En ce sens, elle m'a beaucoup appris sur moi-même » (*FA*, p. 170).

12. Il est au demeurant saisissant de lire les propos de G. Didi-Huberman, qui s'attachent à penser une « histoire des images conçue comme une *histoire de fantômes* » (2002, p. 88) en pensant à Brodeck (comme à la plupart des personnages claudéliens) : « Les fantômes de cette histoire des images viennent aussi d'un passé inchoatif : ils sont la *survivance d'une avant-naissance*. […] Le modèle du *Nachleben* ne concerne donc pas seulement une quête des disparitions : il cherche plutôt l'élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et, dès lors, se rend capable d'une mémoire, d'un retour voire d'une ''renaissance''. » (*ibid.*, p. 89).

13. On rencontre par exemple, dans *L'Arbre du pays Toraja* (p. 197), la mention d'une exposition des photographies de Sebastião Salgado.

14. Dans l'entretien précédemment cité, P. Claudel confie justement : « [V]oici […] plus de vingt-cinq ans que j'ai ouvert le fichier d'un livre intitulé *Le livre de dettes* et que j'écris au fil du temps, sans ordre, sans projet sinon celui de fouiller ce principe de la dette » (Joqueviel-Bourjea, Cauville et Bonnet, 2017, p. 90). Il est également question d'un « livre de dettes » à la clausule de *Quelques-uns des cent regrets*, la formule livrant la clef du titre du roman (2006, p. 179-180) : une « [belle] légende » (p. 180) que ce livre où s'écrivent les regrets, qui vient à sa façon concurrencer la « pauvre légende » (p. 146) du père aviateur…

15. P. Claudel – fils de policier – joue fréquemment avec les codes du roman et du film policiers : roman policier par certains aspects, *Les Âmes grises* s'apparente surtout à un roman *du* policier… Il en va de même dans *L'Archipel du chien*, où le Commissaire, sorti de nulle part, débarque dans l'île pour révéler une culpabilité qui n'attendait que son arrivée pour s'exprimer et surtout inventer son meurtre… Et c'est dans son rapport à la photographie qu'il manifeste sa personnalité : en s'installant dans la chambre louée par le Cafetier, il décroche significativement la photographie encadrée de sa mère au-dessus du lit pour la lancer « sur le dessus de l'armoire » (*AC*, p. 112-113). Ce geste trouve son prolongement dans la peur qu'il instille chez le Maire avec les photographies satellites (p. 126-130 ; p. 175), puis l'horreur qu'il suscite chez le Docteur avec une autre série de photographies (p. 228-231).

16. Ainsi le narrateur de *Quelques-uns des cent regrets* abandonne-t-il au « calme noir » (p. 167) du sac fermé de sa mère la « photographie mutilée » qui lui aura, dans le paradoxal effacement de ses traits, révélé l'identité d'un père dont il ne veut pas voir écrit le nom : « la fragile enveloppe et son secret » (p. 166) finiront brûlés dans le Godin de Jos (p. 178-181). D'une autre façon, Paul, le personnage d'*Avant l'hiver*, peine à admettre ce que signifient les photographies de l'homme torturé que lui montrent les policiers à la fin du film : « sa » vérité ne coïncide pas avec ce qu'elles lui apprennent de Lou. C'est encore le Docteur qui, dans *L'Archipel du chien*, « repouss[e] les photographies » que lui montre le Commissaire, « comme si les éloigner allait suffire à faire disparaître ce qu'elles montraient » (*AC*, p. 231).

17. Alors qu'il l'aperçoit pour la première fois, l'Enquêteur a « l'impression d'avoir déjà vu ce visage » (*E*, p. 40) ; il ne cesse de se demander si le portrait qu'il rencontre à chaque étape de son parcours est bien le même que celui qu'il a déjà vu (p. 89 ; p. 105 ; p. 172) ; dans le bureau du Responsable, le portrait lui semble de prime abord « débonnaire et souriant » (p. 113) avant de lui paraître « ironique » (p. 122), sa contemplation oscillant entre « vénération » et « crainte » (p. 120).

18. « [L]e blanc qui l'environnait […] avait contaminé tout le paysage, murs et mobiliers, annonç[ant] sans doute le blanc majeur et sans limites vers lequel il progressait […] » (*ibid.*).

19. C'est le contrecoup porté par la contemplation du jouet en bois dans le musée dans lequel il se rend par hasard qui justifie le « coup » initial porté par la photographie trouvée… par hasard par le personnage de « Pierrot lunaire ».

20. Dans *L'Archipel du chien*, la carte que montre au Maire le Commissaire laisse juste entrapercevoir « une photographie légèrement délavée et jaunie, d'un homme jeune qui ne lui ressemblait guère mais qui avait dû être le Commissaire » (p. 116).

21. « Les autres sont si loin de nous, et plus encore de nos fantômes » (*QCR*, p. 80).

22. « J'aimais que la maison se retrouve », écrit P. Claudel évoquant les fêtes annuelles organisées par les Éditions Stock (*JB*, p. 24).

23. *Cf.* Roland Barthes, 1980, p. 19 : « Moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri ». L'on sait du reste ce que l'élaboration de *La Chambre claire* doit à la photographie retrouvée de la mère enfant au Jardin d'hiver.

24. *Cf.* les « premières » et les « suivantes », *ibid.*

25. « Les photographies étaient de deux ordres. Sur la moitié d'entre elles, on voyait la scène du fameux matin de la découverte des corps […] / La seconde série de photographies déroulait en quatre étapes un film tragique, comportant des ellipses qui accéléraient le mouvement et aussi augmentaient son vertige. » (*AC*, p. 229).

26. *Cf.* Barthes, 1980, p. 55 : « Ce n'est pourtant pas par la Peinture […] que la Photographie touche à l'art, c'est par le théâtre. ». Mais encore (la précision corroborant l'optique claudélienne) : « [M]ais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier […] : la Mort. » Ainsi : « [L]a Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts » (p. 56).

27. « Ses portraits [de Clémence], je les ai détruits, jusqu'au dernier, jusqu'au plus petit. Je les ai un jour lancées dans le feu ces photographies menteuses, sur lesquelles rayonnait son clair sourire. Je savais qu'en les gardant, et en les regardant, j'aurais augmenté ma peine » (*AG*, p. 240).

28. C'est également vrai des *Âmes grises* : le narrateur avoue, au début de l'histoire, « vivre avec [le] fantôme » (*AG*, p. 46) de Destinat – Destinat qui « aimait le temps au point de le regarder passer » et qu'il essaie de « faire parler et revivre » alors que « du temps maintenant, [il] en [a] à revendre » : « Je vis dans les remous d'une Histoire qui n'est plus mon histoire. Je me dérobe » (p. 45).

29. Il s'agit de la photographie des enduits du Palais Farnèse, reproduite en frontispice de *Trois nuits au Palais Farnèse / Tre Notti al Palazzo Farnese*. Une photographie de P. Claudel enfant figure par ailleurs sur la couverture d'*Au tout début*.

30. Nadar, 1895-1905, p. 4. Voir aussi Bioy Casares, 1992, p. 105 : « [J]e me rappelai que l'horreur que certains peuples éprouvent à être représentés en image repose sur la croyance selon laquelle, lorsque l'image d'une personne se forme, son âme passe dans l'image, et la personne meurt. / Je m'amusai de découvrir des scrupules chez Morel pour avoir photographié ses amis sans leur consentement. En effet, je crus reconnaître, dans l'esprit d'un homme de science contemporain, la survivance de cette antique frayeur. » Nadar évoque à ce propos la « terreur de Balzac devant le Daguerréotype » (Nadar, 1895-1905, p. 7).

2024 © Université de Lorraine