

Le corps à l'épreuve de l'image : moulage et photographie chez Maurice Blanchot

The Body and the Trial of Image: Molding and Photography in Maurice Blanchot

TZU-CHUN KING

CELLF, Sorbonne Université

tzuchunking@gmail.com

Mots-clés

Maurice Blanchot ;
littérature française
du XX^e siècle ;
histoire de l'art ;
corps ; image ;
photographie.

Keywords

Maurice Blanchot;
20th century French
literature; art
history;
corporeality; image;
photography.

L'objectif de cette étude est d'examiner la relation entre le corps et l'image dans *L'Arrêt de mort* et *Le Très-Haut* de Maurice Blanchot. Je limiterai mon analyse à deux formes d'images : le moulage et la photographie. Je présenterai brièvement la pratique de moulage dans le contexte de l'histoire de l'art et démontrerai comment, dans *L'Arrêt de mort*, le moulage du corps transforme celui-ci à la fois en figure de la hantise et en objet érotique. Puis, je discuterai la présence d'une photographie du Saint Suaire dans le même texte et insisterai sur sa représentation défective qui remet en question le visage comme marque de l'identité. Je finirai par les références à la photographie dans *Le Très-Haut* en analysant sa force de dépersonnalisation qui conduit à une forme de destruction du corps. À travers ces exemples, on verra comment, dans l'œuvre narrative de Blanchot, l'image constitue une épreuve pour le corps humain en le soumettant à la fragmentation et à la puissance destructrice de l'impersonnel.

In this study, I aim to examine the relation between body and image in Maurice Blanchot's *Death Sentence* and *The Most High*. I will limit my analysis to two forms of image: molding and photography. I will touch briefly on the significations of molding in the context of the history of art and demonstrate how, in *Death Sentence*, molding transforms human body into a haunting subject and an erotic object at the same time. Then, I will discuss the presence of a picture of the Holy Shroud in the same text, and emphasize its deficiency as visual representation, deficiency which destabilizes the function of face as the indicator of personal identity. Lastly, I will analyze the pictures in *The Most High* and focus on their depersonalizing force which results in the destruction of body. Throughout these examples, we will see how Blanchot's textual mechanisms subject the human body to the trial of image, to its force of fragmentation and the impersonal.

Introduction

Le nom de Maurice Blanchot peut paraître incongru dans une étude sur la corporalité dans la littérature. Théoricien spéculatif de l'« espace littéraire », du « neutre » et de l'impersonnel, il semble laisser peu de place au sensible et à l'expérience concrète du corps dans son discours théorique. Cependant, il faut se rappeler que, dans *L'Espace littéraire*, Blanchot propose la thèse, célèbre, de la « ressemblance cadavérique » pour formuler sa théorie de l'image ; il définit l'image comme cadavre, c'est-à-dire *comme une forme de corps humain* (1955 : 348). Bien que cette théorie de l'image cadavérique appartienne plutôt au domaine de la philosophie de l'art qu'à la littérature, elle doit nous rendre attentifs à la relation entre le corps et l'image dans l'œuvre littéraire de Blanchot. Si l'on garde à l'esprit ce lien, la thématique de la corporalité surgit avec évidence dans plusieurs textes narratifs : les images sont souvent celles du corps humain et ce corps est fréquemment mis en image.

La représentation visuelle du corps n'est pas un sujet nouveau dans les études blanchotiennes. Jérémie Majorel a étudié le motif du portrait dans *Aminadab*. Dans ce roman, les portraits représentent des visages recouverts tel un palimpseste, méconnaissables, effacés ou simplement absents. Encore plus troublant est le visage tatoué d'un personnage nommé Dom. Que représente son tatouage ? Son propre visage, une figure au second degré : « les traces d'une deuxième figure qu'un tatoueur avait dessinée, probablement sur les conseils d'un artiste, pour reconstituer sur le visage même le portrait de ce visage » (Blanchot, 1942 : 27). Le redoublement du visage aboutit à la défiguration, à l'abolition de ce visage même, un acte qui le rend pourtant fascinant pour le héros du roman. Un autre commentateur, Serge Zenkine, a proposé l'hypothèse intéressante de l'image blanchotienne comme « maladie du corps » : chez Blanchot, les corps agonisants subissent un processus de devenir-image et les corps représentés sont, par le simple fait de la représentation, ravagés par une maladie (2009 : 219). Bien que je ne traite pas directement de la défiguration et des maladies du corps, elles sont, dans une certaine mesure, liées aux thématiques que j'aborderai dans ma lecture de Blanchot : la hantise, l'érotisme et la dépersonnalisation. Plutôt que le portrait, j'analyserai deux autres pratiques de représentation visuelle, la photographie et le moulage. La première est rarement discutée dans les études sur Blanchot ; quant au deuxième, quoique les chercheurs l'abordent souvent à propos de *L'Arrêt de mort* et de la théorie blanchotienne de l'image, ils se focalisent généralement sur une forme spécifique de moulage, le masque mortuaire¹. Je ne suivrai pas cette approche et situerai cette pratique dans d'autres contextes.

Moulage : hantise et érotisme

L'Arrêt de mort a une structure simple malgré sa narration de plus en plus déroutante. Le texte se divise en deux parties, qui entretiennent une relation en miroir. Dans la première, le narrateur raconte l'histoire de son amie, une jeune femme nommée J.. Elle semble toujours sur le point de mourir d'une maladie mais ne meurt jamais. À un certain moment, suite à un traitement médical dangereux, sa condition s'aggrave. À son arrivée à l'hôpital, le narrateur se trouve face au cadavre de son amie. Il se penche sur elle et l'interpelle et J. ouvre les yeux et

¹Le masque mortuaire est important dans l'analyse de l'image proposée par Heidegger dans *Kant et le problème de la métaphysique*. On l'a comparée avec la théorie de l'image cadavérique chez Blanchot et l'a associée à l'intérêt de l'écrivain pour le masque de *L'Inconnue de la Seine*. L'exemple bizarre de Heidegger s'explique par la popularité d'un livre d'Ernst Benckard, *Das ewige Antlitz*, un recueil d'une centaine de photographies de masques mortuaires. L'analyse comparative de ces deux théories de l'image a été déjà bien faite (Jean-Luc Nancy, 2003 ; Georges Didi-Huberman, 2003 ; Emmanuel Alloa, 2005).

revient à la vie. Cette seconde vie ne dure que quelques jours. Elle agonise la deuxième fois ; le narrateur, à sa demande, lui injecte de la morphine et puis assiste à sa mort, cette fois définitive. Il exprime la difficulté d'écrire sur ces événements et suggère qu'il commence à perdre sa maîtrise du langage et le sens de la réalité. Il commence la seconde partie du récit par son désir d'en finir avec ces souvenirs et par l'espoir d'un renouveau de sa vie. Probablement à cause de la leucopénie, conséquence du traitement d'une maladie pulmonaire, il est victime de fréquentes crises d'hallucination. Son médecin diagnostique sa mort imminente, mais il ne meurt toujours pas malgré sa santé défaillante. Le reste du récit consiste en la narration de ses relations avec trois femmes, Colette, Simone et Nathalie ; les détails de ces relations rappellent souvent les événements qui concernent J.. La force du récit tient à l'impression qu'un événement désastreux est toujours sur le point d'arriver, événement qui répètera, sous une forme ou une autre, l'histoire de J.. Celle-ci, malgré sa mort au milieu du récit, hante ainsi le texte jusqu'à la dernière page.

Histoire de la hantise et de la répétition. L'intrusion du passé dans le présent se réalise surtout à travers la production des images du corps. J. a fait un moulage de ses mains que le narrateur garde toujours : « Les mains de J. étaient petites et elle ne les aimait pas ; mais les lignes m'en paraissaient tout à fait singulières, hachées, enchevêtrées, sans la moindre unité apparente : je ne saurais pas les décrire, bien qu'en ce moment je les aie sous les yeux et qu'elles vivent » (Blanchot, 1948 : 21). Les mains « vivent » encore malgré la mort de J., malgré le désir du narrateur d'oublier l'expérience traumatisante vécue avec son amie. Désirer rompre avec le passé, c'est aussi souhaiter que J. soit morte définitivement, qu'elle appartienne désormais au passé plutôt que de refuser de disparaître comme elle l'a fait. Pourtant, l'attitude du narrateur n'est pas sans ambiguïté. Les mains qui « vivent » contredisent son refus du passé, mais il les conserve précieusement. Le moulage des mains est aussi ce qui constitue l'intrusion violente du passé à la fin du récit : Nathalie, la nouvelle compagne du narrateur, découvre chez lui la carte du statuaire qui a fabriqué le moulage de J. et se fait mouler, à son tour, la tête et les mains. Le narrateur est extrêmement angoissé par la résurrection symbolique de J. en sa compagne actuelle, mais il l'accepte finalement avec une sorte d'*amor fati*. La figure du J., incarnation de l'*arrêt* de mort, la mort en suspension, revient sans cesse en tant qu'*image fragmentaire de son corps* : le narrateur rencontre à nouveau les mains de J.. Il y a, évidemment, ses mains moulées, mais elles ont aussi d'autres modalités de présence plus subtiles. Colette, voisine du narrateur, lui tend sa main pour montrer une cicatrice ; cette vue suscite l'angoisse du narrateur : il y reconnaît sans doute les mains de J.. Vers la fin du récit donc, Nathalie se fait mouler les mains et devient ainsi, en un sens, le substitut de J.. Après être devenu une image, J. semble omniprésente et capable de se réincarner en d'autres personnes. Il est difficile de ne pas penser au fétichisme des mains et des gants chez Breton qui débute *Nadja* par la question de « savoir qui je hante » (1998 : 11). Pour Blanchot, un corps devenu image est un corps qui *hante*.

Mais pourquoi le moulage et non pas d'autres formes d'images ? Les commentateurs de Blanchot n'ont pas manqué de signaler que ce recours à la pratique ancienne de l'empreinte nous ramène à l'étymologie latine du mot « image ». Chez Pline l'Ancien, l'*imago* désigne, outre le portrait, le masque d'un mort moulé en cire, masque utilisé dans la procession funéraire et destiné à la préservation du lien généalogique. Or, puisqu'il s'agit des mains et non du visage dans le cas de J., on peut aussi se référer à une autre pratique : la céroplastie médicale, c'est-à-dire la fabrication des pièces anatomiques, non moins mortifères parce que moulées sur des corps malades ou des cadavres. La première grande école de la céroplastie anatomique fut créée en Florence, au XVII^e siècle, et Charcot continua encore cette pratique à la fin du XIX^e. Dans

son livre consacré à l’empreinte, Georges Didi-Huberman souligne le lien entre cette pratique et la mort : « Nous savons tous, plus ou moins obscurément, que l’anatomie désigne en nous un “destin” : celui de notre mise en morceaux observables pour autrui, celui de notre mise à mort visualisée » (2008 : 117-118). En réalité, le destin joue un rôle intéressant dans *L’Arrêt de mort*. Avant l’agonie de J., le narrateur transmet le moulage de ses mains à un chiromancien et astrologue pour connaître son « destin ». La divination consiste à dire qu’« elle ne mourra pas », ce qui est à la fois vrai et faux : J. meurt, revient à la vie, meurt de nouveau et survit sous forme de hantise et de répétition (Blanchot, 1948 : 22). Blanchot propose ici subtilement sa deuxième thèse sur le corps humain : comme en chiromancie, les mains sont les porteuses du destin. La production des images des mains, la multiplication de cette partie du corps, reproduit aussi les marques de ce destin. Gardant ce moulage dans son armoire, le narrateur agonise, suite à un accident médical, mais ne meurt pas, tout comme J.. Après avoir appris que Nathalie s’est fait aussi mouler les mains, il murmure : « C’est que probablement il le fallait » (124). Un sentiment de fatalité est toujours lié aux mains et à sa mise en image : dans l’univers de *L’Arrêt de mort*, la chiromancie est une loi de la réalité et gouverne la logique de l’intrigue.

Revenons à la phrase de Didi-Huberman. L’idée du « destin », d’une mort symbolique dans la fragmentation du corps, d’une mort *par moulage*, nous révèle aussi une manière de lire le texte de Blanchot. J. met en scène une destruction de la chronologie de la mort : avant son agonie, elle subit cette mort par moulage, mort qui produit pourtant un objet de survie. Détacher la forme d’une partie de son corps constitue une mise à mort symbolique, mais – inversion blanchotienne – le produit de cet acte, les mains moulées, « vit » encore après la mort réelle. Certes, l’idée de l’anatomie n’est que métaphorique ; elle renvoie à la fragmentation inhérente à l’acte de mouler. Le moulage de J. est fabriqué par un statuaire, non par un anatomiste. Reléguée dans les champs religieux et médical, la pratique de l’empreinte reste la plupart du temps soit hors de l’histoire de l’art soit à ses frontières. Cependant, le moulage est une pratique commune dans les ateliers de sculpture grâce à son bénéfique pédagogique. Ce fait historique explique la présence dans le récit du statuaire qui connaît cette pratique.

L’image du moulage chez Blanchot ne manque pas d’évoquer le geste corporel de contact, geste essentiel pour la prise d’empreinte. D’un côté, le contact confère au produit l’aura de la présence unique : le moulage n’est pas les mains de J., mais il en a été au contact et en garde physiquement la trace dans sa forme même. Cette intimité physique avec le corps fait la spécificité de cette forme de représentation. On sait qu’en anthropologie, on appelle la « magie contagieuse » la croyance en un lien établi par le contact entre deux objets, un lien qui persiste après leur séparation ; Frazer la définit ainsi : « things which have once been conjoined must remain ever afterwards, even when quite dis severed from each other, in such a sympathetic relation that whatever is done to the one must similarly affect the other » (1990 : 37). L’exemple commun en est la pratique de la sorcellerie ou de la magie effectuée à partir d’une partie détachée du corps, comme des cheveux ou des ongles, mais capable d’atteindre la personne absente. La magie du contact n’explique pas seulement les rites ou la sorcellerie, mais aussi certains objets dont la valeur est acquise grâce à la main qui les a touchés, comme le manuscrit d’un écrivain. Ayant été en contact avec les mains de J. encore en vie, le moulage est une « preuve “vivante” » comme si la vie avait été transférée par la contiguïté physique (Blanchot, 1948 : 9). J. étant aussi l’incarnation de la mort et de la maladie, le moulage de son corps ébranle toute personne qui s’en approche. Dans une scène presque fantastique, une femme (probablement Nathalie) a failli ouvrir l’armoire qui contenait la « preuve “vivante” » en question (on ne sait pas encore ce qu’elle est). Cette tentative a déclenché une crise chez la

femme : « Tombée sur le lit, elle ne cessait de trembler ; toute la nuit, elle trembla sans rien dire ; à l'aube, elle se mit à râler. Les râles durèrent environ une heure » (10). Le moulage des mains transporte *magiquement* l'agonie prolongée de J. dans le corps de Nathalie, comme si le contact, ou même sa proximité physique, était toujours une contamination ; une scène qui ne s'explique pas par la logique de la réalité mais par celle de la « magie contagieuse ».

D'un autre côté, le contact et la reproduction du contour du corps peuvent avoir un sens érotique, à la fois sous-jacent et évident dans le récit de Blanchot. Dans un court chapitre sur le désir et l'empreinte, Didi-Huberman analyse le cas du sculpteur Aguste Clésinger, dont *Femme piquée par un serpent* de 1847 fit scandale à cause de son utilisation de moulages du corps de son modèle, Apollonie Sabatier. L'excès du réalisme inhérent à cette forme d'empreinte fait de cette statue un « memorandum érotique », un aspect que l'artiste tenta d'atténuer en suggérant vaguement une scène mythologique ou historique (la présence d'un serpent autour du poignet du personnage et le titre qui évoque la mort de Cléopâtre) (2008 : 142). Théophile Gautier a rédigé un texte sur cette œuvre en 1847 :

elle n'est pas en marbre, elle est en chair ; elle n'est pas sculptée, elle vit, elle se tord ! Et n'est-ce pas une illusion ? elle a remué ! Il semble que si l'on posait la main sur ce corps blanc et souple, au lieu du froid de la pierre, on trouverait la tiédeur de l'existence ! [...] Jamais sculpture plus réelle n'a palpité aux regards surpris. Si ce n'était pas du marbre, on croirait qu'une belle et superbe créature a été saisie et figée à son insu dans un moule magique à l'instant où quelque rêve charmant et terrible la faisait se tordre sous sa couche de plaisir et de douleur. (1847, *apud* Didi-Huberman, 2008 : 143)

Il ne s'agit pas d'un personnage mythique *créé* par un artiste, mais de la reproduction d'un corps accomplie par un mécanisme automatique. Si le modèle était pétrifié, il serait identique à cette sculpture. Les détracteurs accusent surtout l'œuvre d'« indécence » : la chair féminine du modèle se livre de manière flagrante à la possession du regard des hommes. Gautier indique l'aspect érotique de cette pièce par l'imagination de l'acte de toucher, non seulement le marbre, mais aussi un « corps blanc et souple ».

L'érotisme du moulage n'est pas mis en avant, mais certainement suggéré par Blanchot. La tension sexuelle entre le narrateur et J. s'exprime subrepticement par les mains. Les mains sont d'abord la métonymie de leur lien en grande partie épistolaire : « je reçus quelques lignes de la main de J., de sa main plutôt que de son écriture, car l'écriture était extraordinairement tourmentée » (1948 : 24). Quand le narrateur se trouve face au cadavre de J., il regarde, dans cet ordre, son visage, ses lèvres, ses paupières, sa peau et s'arrête dernièrement sur ses mains, comme si celles-ci étaient les plus importantes (36). Leur contact physique se limite aussi principalement à celui de leurs mains. Veillant sur son amie ressuscitée mais endormie, il prend à plusieurs reprises sa main : « sa main s'agitant dans la mienne pour se rendre libre, je voulus la relâcher, mais elle me ressaisit sur-le-champ avec une vivacité sauvage où il n'y avait aucune idée des rapports humains » (46). La main de J. n'a « aucune idée des rapports humains » parce qu'elle établit un rapport entre l'homme et le fantôme, la vie et la mort. Cette fascination pour les mains se transforme en fétichisme et le narrateur garde toujours chez lui le moulage des mains de J., moulage qu'il décrit d'ailleurs avec un minutieux regard esthétique. Il n'a contemplé de cette manière que ce moulage et le cadavre de J., cadavre qui « n'était déjà plus

qu'une statue » (35). Statue et moulage — le désir fétichiste a pour objet l'image du corps, non pas le corps lui-même. Le corps transformé en image est un corps érotique.

Photographie et dépersonnalisation

La photographie joue un rôle moins important dans *L'Arrêt de mort*. La seule photo de ce texte est pourtant extrêmement complexe et souvent mal comprise. Au début du récit, le narrateur raconte sa rencontre avec le médecin de J. :

Sur le mur de son cabinet, il y avait une admirable photographie du Saint Suaire de Turin, photographie où il reconnaissait la superposition de deux images, celle du Christ, mais aussi celle de Véronique ; et, en effet, derrière la figure du Christ, j'ai vu distinctement les traits d'un visage de femme extrêmement beau et même superbe, à cause d'une bizarre expression d'orgueil. (19)

Le médecin, qui se dit croyant, suspend au mur une reproduction photographique du Saint Suaire. Le narrateur et le médecin voient, dans cette image, deux visages en même temps, celui du Christ et celui de Véronique. On n'a pas très bien expliqué ce dédoublement du visage – un détail fugitif qui n'a pas de conséquence en termes d'intrigue. S'agit-il d'une interprétation subjective du médecin et du narrateur ou d'un effet visuel créé par le producteur de l'image ? Manola Antonioli semble suggérer la deuxième possibilité sans proposer une hypothèse à l'égard du mécanisme spécifique qui réalise cette superposition (2008 : 139). Dans un article sur Blanchot et la photographie, Patrick Lyons écrit :

le suaire est photographié à l'aide d'une technologie moderne qui, on peut le présumer, ajoute l'image fugitive de Véronique. La trace mystique est ici clairement juxtaposée. Celle-ci évoque l'expérience de l'excès ou du neutre décrite dans « Les deux versions », ainsi qu'une trace technologiquement avancée, habilement manipulée ou dénaturée pendant le processus chimique de développement. Dans les deux cas, la photographie se présente comme une technologie instable ayant le pouvoir d'altérer et de manipuler la plus divine des images. (2014 : 111)

Il présume une retouche de la part du photographe qui superpose l'image de Véronique à celle du Christ. Cette explication n'est pas impossible du point de vue historique : la technique de retouche fut inventée longtemps avant la naissance de la photographie numérique. Le pictorialisme (environ 1890-1930) est surtout connu pour la mobilisation de divers moyens d'intervention manuelle sur le négatif. Blanchot a-t-il décrit une photo retouchée du Saint Suaire pour évoquer « l'expérience de l'excès ou du neutre » dans son récit ? Pourquoi un photographe aurait-il songé à superposer le visage de Véronique à celui du Christ ?

Ce sont peut-être de fausses questions. L'image photographique du Suaire de Turin n'est pas fictionnelle. Secondo Pia en prit le premier cliché en 1898. Giuseppe Enrie photographia également le Suaire en 1931. Vu l'intérêt que suscitèrent ces photographies du Suaire au sein de la communauté religieuse, il n'est pas invraisemblable qu'un croyant dans les années 30 en disposât d'une. Si l'on regarde les photos de Pia ou d'Enrie, on s'aperçoit que l'hypothèse de la retouche est superflue. La forme du visage est extrêmement floue et incertaine ; on peut y voir facilement d'autres personnages que Jésus, ou un autre visage derrière celui supposé du Christ. Comme Didi-Huberman l'a montré, l'empreinte de la Sainte Face (le Saint Suaire, la Véronique,

le Mandylion) est structurellement une vision défective, « un champ de traces sur un tissu » dans lequel on ne voit presque rien (2008 : 77-78). La spécificité de cette catégorie d'objets consiste précisément dans sa capacité de solliciter, à partir de presque rien, le surinvestissement imaginaire. Ce que le médecin dans *L'Arrêt de mort* possède n'est pas une image transformée en palimpseste de manière artificielle ; l'image elle-même possède déjà la possibilité de palimpseste, c'est la subjectivité du regard qui « reconnaissait la superposition des deux images » (19) à cause de l'ambiguïté de la représentation. L'acte de mise en image – l'empreinte sur un tissu et sa photographie – désigne ici la perte de l'origine et l'entrée dans l'espace de la dépersonnalisation. Croqué avec des effets visuels imprécis, celui qui est représenté n'a plus d'identité déterminée. Il est même dépourvu d'unité : on peut identifier plusieurs personnes dans un seul visage. C'est en ce sens que l'on peut parler du « neutre » à propos de cette photographie dans *L'Arrêt de mort*. Pour Blanchot, un visage mis en image n'est plus un visage : il perd sa fonction principale d'établir l'identité personnelle.

Pourquoi le visage de Véronique précisément ? Outre la confusion du masculin et du féminin qui amplifie l'indétermination de l'identité, Véronique est elle-même le vecteur involontaire d'une image : le voile de Véronique, avec lequel le Christ essuie son front, porte l'empreinte de son visage. Comme Serge Zenkine l'a remarqué, « deux figures en principe incompatibles parce que situées des deux côtés opposés du médium (la toile) [...] se superposent dans l'espace d'une seule image » (2009 : 217). Ce commentateur compare cette image avec les *Ménines* de Vélasquez où le peintre figure dans le tableau qu'il peint. Il faut pourtant se rappeler que le voile de Véronique et le Suaire de Turin sont deux objets distincts. S'il y a la co-présence du « producteur » de l'image (Véronique) et de la personne représenté (le Christ), il ne s'agit pas d'une métalepse par laquelle le créateur s'introduit dans l'œuvre même qu'il est en train de créer – la photo en question est celle du Saint Suaire, non pas celle du voile de Véronique. La présence féminine de Véronique s'inscrit dans la thématique de l'érotisme de l'image dans *L'Arrêt de mort* : ce sont les femmes qui laissent les traces de leurs corps par contact. J. et Nathalie produisent des moulages et le regard masculin reconnaît le visage d'une femme dans les traces non identifiables du Saint Suaire. Sur le plan symbolique, J. est à la fois Véronique et le Christ. Comme la première, elle produit une image fragmentaire du corps humain et, comme le second, elle est ressuscitée après sa mort.

Contrairement à *L'Arrêt de mort*, *Le Très-Haut* ne se structure pas autour de la question de l'image et du corps. Pourtant, quelques scènes dans ce roman peuvent mettre en lumière l'effet de dépersonnalisation exercé par la photographie. Au début du roman, le narrateur, Henri Sorge, rencontre sa voisine, Marie Scadran, chargée de la gérance d'un studio de photographie. Les clients viennent surtout dans ce studio pour leurs photos d'identité ; Sorge, fonctionnaire d'état, réfléchit sur la similitude entre leurs services : « grâce à nous, les individus avaient une existence juridique, ils laissaient une trace durable, l'on savait qui ils étaient » (Blanchot, 1948 : 32). Il imagine qu'un studio de photographie peut établir les archives de tous les clients avec leurs images et leurs coordonnées, une documentation qui rivaliserait avec celle de la préfecture. Pendant l'absence de Marie, le narrateur ouvre le tiroir d'un classeur et trouve un grand nombre de photos d'identité :

Ce grand nombre de figures me causa une sensation extraordinaire, il y en avait peut-être cent, deux cents à ma disposition, je les amoncelai devant moi. Toutes ces photographies se ressemblaient, comme c'est le cas chez les photographes professionnels : l'attitude était la même ; les habits, toujours des habits de fête,

passaient d'une personne à l'autre ; la différence des traits s'effaçait sous l'identité des expressions ; bref, la plus grande monotonie. Pourtant, je ne me laissais pas de les regarder, il m'en fallait toujours plus. C'étaient les mêmes, mais les mêmes en nombre infini. J'y enfonçais les doigts, je les palpais, j'en étais ivre. (43)

La multiplication des visages révèle leur homogénéité sous le regard du narrateur. La destitution de la subjectivité dans la constitution de l'image se manifeste ici concrètement dans cette juxtaposition de centaines de photos. Comme dans *L'Arrêt de mort*, un visage photographié n'a pas d'identité.

Marie raconte qu'on lui a demandé de photographier un enfant qui avait habité le même bâtiment et qui est mort à cause d'une épidémie. Le narrateur décrit ainsi ses impressions face à ces photos : « Spectacle déplaisant : un enfant mort n'a aucune beauté, aucune jeunesse ; celui-ci était affreusement décharné et donnait l'impression d'un tas d'ossement retrouvés par hasard dans une fosse » (41). Évidemment, l'enfant était maigre et malade ; sa vue serait « déplaisante » même s'il ne s'agissait pas d'une photographie. Pourtant, l'imagination de Sorge révèle une certaine consistance par rapport à d'autres photos dans *Le Très-Haut*. La métaphore d'« un tas d'ossement » représente la réduction à la pure matérialité sans individuation : un tas d'ossement est toujours anonyme, et on ne sait même pas s'il appartient à une personne ou à plusieurs. Il est probable que le narrateur éprouve la force de l'impersonnel non seulement en raison de la maigreur et la maladie de l'enfant, mais aussi parce qu'il le voit en photo.

La photographie elle-même n'échappe pas à ce processus de dépersonnalisation. Elle possède un portrait qu'elle montre au narrateur vers le début du roman. Plus tard, le narrateur a l'impression d'apercevoir ce portrait photographique derrière le visage de Marie, et elle s'effondre dans un fond impersonnel en se fusionnant avec le narrateur :

Je l'entendis murmurer quelque chose, puis parler plus fort, mes yeux s'ouvrirent, je la vis et, sur-le-champ, je reconnus ce visage de photographie, cette figure brillante de papier. « Quoi ? » dit-elle. Alors je la saisis, la secouai, emporté par le désir de la voir se détacher d'elle-même, se séparer de moi, devenir quelque chose d'autre, de différent. (98)

Voir le visage de quelqu'un comme une image photographique, c'est le plonger dans un espace sans identité, espace dont le sujet n'arrive pas à s'extraire. Les êtres ne sont pas capables de se séparer, comme s'ils n'avaient plus de corps individuels. Sorge secoue Marie pour qu'elle sorte de la région indistincte de l'image. Puis, il lui fait remarquer leur ressemblance et, pour le prouver, l'entraîne devant une glace :

Je l'entraînai dans le studio, la poussai, et brusquement, dans la glace, sa figure se montra à côté de la mienne, les têtes se touchaient, ses yeux, fixés sur les miens, devinrent troubles. Peu à peu la ressemblance surgit dans ce monde d'en face, l'envahit, y répandant son évidence, régna et dominant dédaigneusement, dans la sérénité d'une présence inaccessible, et je vis, à son air hagard, qu'elle aussi reconnaissait cette ressemblance, la saisissait sans pouvoir s'en défaire. (100)

Le miroir fonctionne de la même manière que la photographie et révèle la ressemblance de tout à tout dans l'espace informe de l'image.

Si *L'Arrêt de mort* nous présente l'image défective du Saint Suaire caractérisée par l'indétermination de l'identité, *Le Très-Haut* démontre foncièrement l'antagonisme entre l'image et le corps humain. Les photographies dans ce roman semblent toujours révéler une profonde inhumanité et une violence soit latente soit agressivement manifeste. Les individus s'effacent dans l'énormité des archives, archives d'ailleurs comparées à celles de la machine d'état, cruelle et autoritaire dans le contexte de ce roman. L'enfant photographié est « décharné » d'abord au sens dérivé et puis au sens littéral parce que ressemblant à un tas d'ossement dans une fosse. Il a perdu sa chair dans l'imagination du narrateur, et il ne lui reste plus qu'un corps mutilé. La ressemblance de Sorge et de Marie conduit à une fusion qui prive leur corps de toute individualité — ce qui pose la question de savoir si un corps non-individuel est encore un corps. La force de dépersonnalisation signifie non seulement l'indistinct, mais aussi la destruction. Tandis que l'image et le corps forment une dialectique vertigineuse dans *L'Arrêt de mort* avec l'éternel retour des mains de J., l'épreuve du corps la plus radicale se situe dans ces quelques références éparées à la photographie dans *Le Très-Haut* : le corps devenu image peut être simplement un corps détruit.

BIBLIOGRAPHIE :

ALLOA, Emmanuel (2005). Bare Exteriority: Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot. *Colloquy Text Theory Critique*, 10, 69-82.

ANTONIOLI, Manola (2008). Entre Blanchot et Derrida. De l'image spectrale aux cimetières virtuels. *Chimères*, 66-67, 133-144.

BLANCHOT, Maurice (1942). *Aminadab*. Paris : Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1948). *L'Arrêt de mort*. Paris : Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1948). *Le Très-Haut*. Paris : Gallimard.

BRETON, André (1998). *Nadja*. Paris : Gallimard.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). De ressemblance à ressemblance. In Christophe BIDENT & Pierre VILAR (coords.), *Maurice Blanchot. Récits critiques* (pp. 143-167). Tours : Farrago.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit.

FRAZER, Sir James George (1990). *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. New York : Macmillan LTD.

LYONS, Patrick (2018). Retracer l'image obscure : Maurice Blanchot et la photographie. *Cahiers Maurice Blanchot*, 5, 107-120.

MAJOREL, Jérémie (2010). Portraits avec visage absent : *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot. *Alea*, 12(1), 97-106.

NANCY, Jean-Luc (2003). *Au fond des images*. Paris : Galilée.

ZENKINE, Serge (2009). Blanchot et l'image visuelle. In Monique ANTELME, Gisèle BERKMAN, Christophe BIDENT, Jonathan DEGENEVE, Leslie HILL, Michael HOLLAND, Olivier LE TROCQUER, Jérémie MAJOREL & Parham SHAHRJERDI (coords.), *Blanchot dans son siècle* (pp. 214-227). Lyon : Parangon/Vs.