

À propos du rapport entre les vivants et les morts

Pola Mejía Reiss

*Nous ne pouvons pas conserver la relation que nous
avons jusqu'à maintenant avec la mort et nous n'en
avons pas encore trouvé une autre qui serait
différente¹.*

Sigmund Freud, 1915.

*On commence aujourd'hui seulement à prendre la
mesure de l'étendue des dégâts²...*

Jean Allouch, 1997.

Es (Ça), invention qui, tout au long de son déploiement, sert à Freud pour pointer l'inéluctable présence de *das Unerkannte*, l'inconnu en tant que tel, surgit à un moment d'inflexion de l'histoire de l'humanité — moment où une nouvelle manière de mourir fut inaugurée : « Les hommes meurent réellement ; et non plus isolément mais en nombre, souvent par dizaines de mille, en un seul jour » écrit Freud en 1915, dans *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*³.

Dans notre actualité, l'industrialisation de la mort — peut-être surtout après la Seconde Guerre Mondiale — s'est banalisée. C'est ce que formule Alfred Döblin — contemporain de Freud —, à travers un personnage : un professeur qui retourne au lycée après avoir été soldat pendant la Grande Guerre. Le thème d'actualité, est la relation entre l'État et l'individu ; les élèves veulent en parler. Le professeur propose de lire *Antigone* et à la fin de la discussion, il leur dit :

¹ Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Gesammelte Werke*, vol. X, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1973, p. 344.

² Jean Allouch, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, Epel, 1997, p. 9, n. 1.

³ S. Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 344.

Le thème d'*Antigone* n'est pas le sentiment contre le devoir, ni le devoir contre l'État, ou contre les cieux, mais plutôt la manière dont le monde des vivants doit se mettre en lien avec le monde des morts⁴.

Comment le monde des vivants doit-il se rapporter au monde des morts ? C'est une question qui se pose à nouveau de manière radicale depuis la *Urkatastrophe*, la catastrophe originaire que fut la Grande Guerre. L'on peut supposer que, dans ce moment inaugural, non seulement cela n'était pas banal, mais que cela imprégnait également les vies des gens. La légion des morts signale la présence de *das Unerkannte* : l'indéfinissable, l'irreprésentable, l'inconnu. Mais comment le signale-t-on ?

Si l'on ne perd pas de vue les morts, quelle nuance le deuil prend-il ? Un peintre et un photographe, contemporains de Freud, prêtent leur main pour conduire à une réflexion de Jean Allouch sur la place des morts.

Le moment où quelque chose se passe

Au lieu de « décrire », l'œuvre devient ce qu'elle décrit [...]. Le texte n'est pas une description mais un événement, il n'est pas une explication mais temps et présence⁵.

Imre Kertész

I.

« Chaque fois que nous tentons de concevoir notre propre mort, on peut remarquer que nous en sommes les spectateurs⁶ », observait Freud. Notre propre mort, mais aussi les morts eux-mêmes, nous font participer en tant que spectateurs de l'irreprésentable.

Évoquons une gravure d'Otto Dix. Il fut soldat de 1915 à 1918 pendant la Grande Guerre. Selon son propre récit, ce n'est qu'en 1924, lorsqu'il réalisa sa série de cinquante gravures intitulée *La guerre*, que ses cauchemars prirent fin.

⁴ Alfred Döblin, *November 1918. Eine deutsche Revolution. Karl und Rosa*, version radiophonique, adaptation de Norbert Schaeffer, direction de Iris Drögekamp, Südwest Rundfunk und Norddeutsche Rundfunk, 2015. (La traduction et transcription est mienne.)

⁵ Imre Kertész, *Diario de la galera*, tr. Adan Kovacsics, Barcelona, Acanilado, 2004, p. 27-28.

⁶ S. Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 341.



Morts devant la position de Tahure

Les morts devant la position de Tahure ne représentaient pas ces morts-là ; ils ne représentent pas l'expérience de Dix dans la tranchée. Son horreur souligne l'irreprésentable, une sorte d'ombilic du sommeil, un temps dont nous sommes exclus. L'irreprésentable n'est pas à notre portée — pas plus qu'il ne l'est pour Dix. Ce qui est à notre portée, c'est autre chose : une gravure à la pointe sèche sur métal. Un portrait façonné par le geste du peintre et la technique qu'il a choisie. L'impact d'une image.

Le titre de la gravure situe l'image dans un moment et un lieu. Dix met ainsi la mémoire à notre portée. Ce qu'il transmet à travers son témoignage, c'est que la mémoire est une création, l'invention d'une image. L'irreprésentable fait trou, un trou qui met en mouvement la création de la mémoire. « [...] Ce trou pousse à l'invention, contraint à inventer⁷ », disait Jean Allouch en 2015 à propos du *troumatisme*.

II.

Répondre à la question de l'articulation entre image et mémoire dans le portrait suppose de ne pas éluder l'éternelle discussion autour du rapport entre la peinture et la photographie, surtout sur un point : la création de la mémoire photographique implique une temporalité très particulière. En effet, à la différence du peintre, le photographe, au moment de saisir un portrait, réalise une inscription physique de la lumière grâce au support mécanique de son appareil photo. Dans la peinture comme dans la photographie, le portrait est un événement

⁷ Jean Allouch, *L'Autre sexe*, Paris, Epel, 2015, p. 94.

visuel, mais l'image est créée et vécue de manière distincte. Comment, à travers la photographie, fait-on allusion à ce *cela* d'irreprésentable qui troue la gravure de Dix ?

La spécificité réside dans le fait que, pour qu'une photo existe, il est indispensable que le modèle réel, en chair et en os, pose. On pourrait avancer que le peintre, lui aussi, a recours à un modèle en chair et en os — ou à une photo — pour créer un portrait. Toutefois, dans la peinture, quel que soit le portrait, il n'existe pas sans intervention du peintre : son geste, ses traits, ses matériaux ; le référent « chair et os » se dilue dans la création tout en restant néanmoins un portrait. (Celui du Christ est peut-être celui qui connaît la plus grande variété ?). Le spectateur est exposé à la manière dont le peintre crée l'image. L'impact de la peinture sur la vision est profondément tactile.

Cependant, dans la photographie, l'imaginaire opère différemment car le réel « en chair et en os » a un autre espace, et cela affecte l'événement visuel. Le statut du référent est distinct dans la photographie, car, contrairement à d'autres pratiques, la photographie constate, authentifie un temps, un moment précis où le portraituré a existé ainsi, figé par la lumière dans un contexte spécifique. Cette capture crée une articulation de temps discontinus. L'absence est inhérente à toute photographie. Comment l'irreprésentable se manifeste-t-il pour le spectateur dans un portrait photographique ?

Antlitz der Zeit, Visage du temps d'August Sander

Le photographe August Sander, né en novembre 1876 dans le village d'Herdorf et mort en avril 1964 à Cologne, a travaillé comme infirmier pendant la Grande Guerre, dans un des établissements où étaient transportés les blessés. Dans ce contexte, son idée qu'il avait déjà en 1911 s'est consolidée : un projet photographique qu'il appela *Menschen des 20. Jahrhunderts*, « Hommes du XX^e siècle ». Voici l'idée qui porte son projet :

La photographie n'est rien d'autre qu'une reconnaissance de celle-ci comme langage universel et une tentative de configurer un *Zeitbild*, un tableau des mœurs physiologiques du peuple allemand, qui repose sur le développement chimico-optique de la photographie, c'est-à-dire sur la pure modélisation de la lumière⁸.

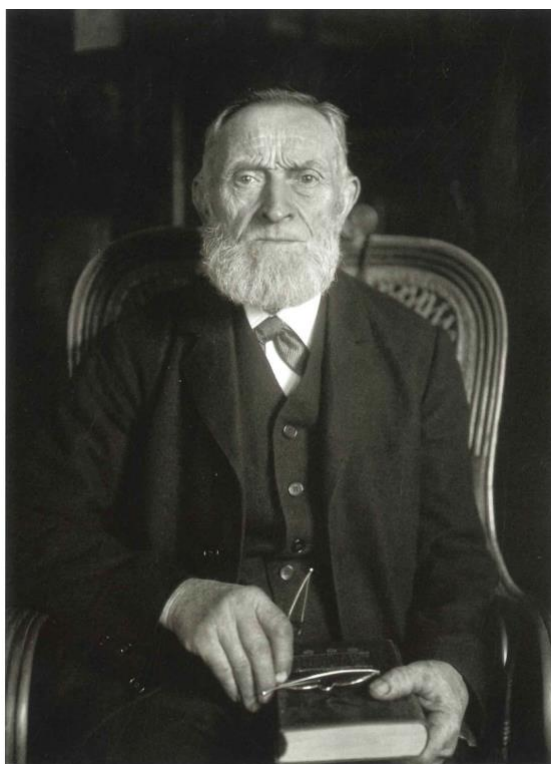
⁸ August Sander, « Die Photographie als Weltsprache [conférence en avril 1931 pour la radio de Cologne] », dans August Sander, *Sehen, Beobachten und Denken. Photographien*, Munich, Schirmer/Mosel, 2009, p. 29.

Ainsi se réfère-t-il à son « *Lichtbildwerk* » qui se traduit par « œuvre photographique ». Le terme qu'utilise Sander se compose de trois mots *Licht*, *Bild*, *Werk* — lumière, image/portrait, œuvre. Une *Bildsprache* disait Sander, un « langage de l'image » qui transcende la frontière des langues.

Son œuvre, « Hommes du XX^e siècle », est un *Zeitbild*, un « tableau des mœurs » dont la traduction perd la dimension du *Zeit* (temps), qui se fusionne avec *Bild*, une fusion qui unit et distingue les deux termes à la fois. Sander a créé quarante-cinq albums regroupant six cents portraits répartis en sept catégories : le paysan, l'artisan, la femme, les strates sociales, les artistes, la ville, les derniers hommes. Un *Zeitbild* réalisé *Bild* par *Bild*, portrait après portrait.

En 1929 — la République de Weimar est encore sur pied — Sander avait cinquante-trois ans. Il a choisi soixante portraits pour la publication de son premier livre de photographie, « Visage du temps », avec une introduction d'Alfred Döblin⁹.

Ce premier portrait de la série :



Paysan du Westerwald, 1925

⁹ En 2003, le livre est réédité : August Sander, *Antlitz der Zeit*, avec une introduction d'Alfred Döblin, Munich, Schirmer/Mosel, 2003.

Sander affirme que l'individu à lui seul ne suffit pas à constituer une histoire du temps. Cependant, tous les individus portent dans leur physionomie l'expression de leur époque et l'esprit (*die Gesinnung*) de leur groupe d'appartenance.

Ce n'est pas seulement le visage qui définit la physionomie, mais aussi le mouvement. Il appartient au photographe de le saisir.



Pâtissier, 1928

En plus des portraits qu'il réalisait sur commande dans son studio, il se rendait chez les gens, emportant avec lui son équipement photographique encombrant (comme les négatifs en plaques de verre) pour tâcher d'y trouver l'endroit où prendre la photo selon la lumière, le contexte de l'individu ; détails d'une subjectivité.

On sait que la lumière et l'air, l'activité et le caractère modèlent les personnes et nous les distinguons de par leur apparence [...] car, ici, la vie laisse inévitablement son empreinte¹⁰.

¹⁰ A. Sander, « Die Photographie als Weltsprache », *Sehen, Beobachten und Denken, op. cit.*, p. 29.

Ajouter des dates aux portraits aide à capturer l'histoire du monde. Les individus impriment leur marque au temps. Ceci s'exprime de manière spéciale en chacun.

Les portraits font l'histoire et en même temps échappent à l'histoire.

« Ce sont des runes d'une langue nouvelle et pourtant ancienne¹¹ », dit Sander. Il ne cherche pas à dévoiler une « vie intérieure » chez les personnes qu'il photographie. Sa recherche photographique implique une double extériorité. Ainsi, en ses termes : « Nos yeux nous donnent une image externe des choses au-delà de nous¹² ». Susan Sontag considère que l'œuvre de Sander est « une des œuvres les plus authentiquement abstraites de l'histoire de la photographie¹³ ».

L'extériorité acquiert une nouvelle dimension dans l'observation que fait Döblin dans son introduction au livre de Sander¹⁴. Il souligne une caractéristique particulière des portraits : ceux-ci ne ressemblent pas à leurs référents, ces individus que l'on pourrait reconnaître dans l'image. Cette absence de ressemblance exclut ainsi une référence qui habituellement, joue le rôle d'un amortisseur, atténuant l'impact temporel de l'image photographique. C'est là que Sander nous place : devant des portraits où il n'y a aucune ressemblance entre le référent et l'image. Sa relation est autre : il place le mort et en conséquence le vivant dans une situation unique.

Entre morts et vivants

La photographie ne se contente pas de montrer un objet ; elle est un objet en soi. Comme le disait Kertész, « ce n'est pas une description mais un événement, il n'est pas une explication mais temps et présence ». De nos jours, les portraits de Sander authentifient un temps précis, signalent quelque chose de l'ordre de l'existence : les portraiturés sont des morts qui se manifestent comme des images vivantes.

Lorsque Sander se réfère aux portraits comme résultat de la « modélisation pure de la lumière », il rejoint l'idée de Roland Barthes selon laquelle :

¹¹ *Ibid.*

¹² *Id.*, p. 27.

¹³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, tr. Carlos Gardini, révisé par Aurelio Major, México, Alfaguara, [1973] 2006, p. 93.

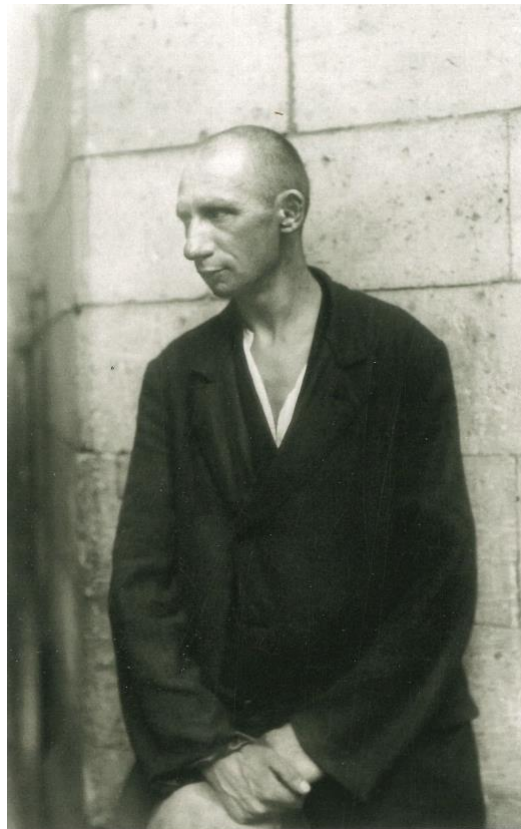
¹⁴ Alfred Döblin, « Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit » [« Des visages, des portraits/images et de leur vérité »], dans A. Sander, *Antlitz der Zeit*, *op. cit.*, p. 7-15.

Car ce qui m’importe, ce n’est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d’une lumière surajoutée¹⁵.

Le corps photographié, le référent, présente une caractéristique que Barthes signale dans *La chambre claire* : « Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu’elle représente) [...]»¹⁶.

Le fait que la photo ne se distingue pas de son référent ne signifie pas que la photo *est* son référent. Barthes établit une altérité entre la photographie et son référent. Une altérité qui à la fois unit et distingue les deux termes. Il ne s’agit pas d’une opposition binaire qui pourrait se résoudre dans une unité. En effet, les portraits de Sander indiquent que, plus qu’avec l’être, un portrait photographique a à voir avec l’ex-istence. Des temps discontinus s’articulent, faisant apparaître une image singulière : un *Spectrum*.

Voici le dernier portrait du *Visage du temps* :



Sans emploi, 1928

¹⁵ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 128.

¹⁶ *Id.*, p. 16.

Comment aborder l'image vivante d'un mort ? Barthes décompose cette expérience entre le vivant et le mort dans une triade : *l'Operator*, en l'occurrence Sander ; le *Spectator*, c'est-à-dire nous ; le *Spectrum* : celui ou cela qui est photographié.

Le *Spectrum*, avertit Barthes, « ce mot garde à travers sa racine un rapport au “spectacle” et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort¹⁷. » Peut-être seulement pour un instant, mais le *Spectator* est devant le moment pendant lequel il se passe quelque chose : l'apparition d'un *Spectrum*.

Punctum est un autre terme utilisé par Barthes en relation avec ce qui est en jeu dans la photographie. Il appelle *punctum* un élément aléatoire qui provoque une piqûre — cela peut être un point lumineux, « un petit trou » dit Barthes — « c'est lui qui sort de la scène comme une flèche et vient me percer ». Cependant ce n'est pas uniquement sous l'angle de la forme que le *punctum* doit être compris, mais plutôt à travers la dimension temporelle, comme Barthes le précise : « *Le punctum c'est : il va mourir*¹⁸ ».

Les *Spectrum* de Sander ne représentent pas les morts : la référence à un sujet de la représentation en est exclue. Ses portraits photographiques témoignent de ce qu'ils constatent : chaque portraituré aura existé. Le *Spectator* est situé, un instant — une piqûre — dans la discontinuité temporelle du futur antérieur, non sans une étrangeté face à la présence de l'inconnu. La mort s'y insinue.

Autour de la seconde mort

Dix et Sander, chacun à sa manière, donnent à voir que les morts sont vivants, selon la manière dont ils se manifestent. À quelques exceptions près, il n'est ni courant ni bien vu de considérer que les morts, en tant que vivants, se manifestent. Les expériences de ce genre, lorsqu'elles adviennent à quelque endeuillé, se trouvent plutôt recouvertes par les techniques et conceptions *psychopathologiques* modernes — qu'elles soient *psychiatriques*, *psychologiques* ou *psychanalytiques*. Dans ces approches, il est bien question de deuil, mais la manière dont on s'y rapporte entraîne une négligence du mort.

¹⁷ *Id.*, p. 23.

¹⁸ *Id.*, p. 150.

Comment donner place au mort dans le deuil sans qu'il fasse partie d'une liste de conceptions et de techniques, anciennes ou modernes, relatives au rapport entre vivants et morts selon les croyances, sans que le mort soit masqué par la contrainte psychopathologique ?

Dans les années 1990, Jean Allouch dans son livre *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, proposa une articulation du deuil dans laquelle les morts ne sont pas omis, mais trouvent leur place en termes de lien entre chaque vivant et ses morts. C'est un lien où se met en jeu une certaine mobilité, un certain sacrifice d'un « petit bout de soi ». Aujourd'hui, un peu plus de vingt ans plus tard, et en accord avec Dix et Sander, Allouch met en valeur, avec une phrase, cet autre rapport qui fait appel à la vitalité du deuil : « si le mort n'était pas vivant, il n'y aurait pas de deuil¹⁹ ».

Pour affirmer que le mort est vivant, il le place en situation : il s'agit d'une question de lieu du mort et de ses manifestations. Il aborde ainsi une problématique qui le préoccupe : « une nouvelle conception de ce que l'on nomme "lieu"²⁰ ». Non pas un lieu — comme il en existe — défini par certaines caractéristiques et par une certaine réglementation du rapport entre vivants et morts. C'est plutôt un lieu qui ne peut être délimité.

Je transcris un extrait d'une conversation en espagnol entre Allouch et des étudiants à l'Université de la République de Montevideo en 2018. L'idée qu'il y développe est proche de celle qu'il expose dans son livre *La scène lacanienne et son cercle magique* de 2017.

Las cuestiones del duelo no se pueden plantear de una manera correcta si no se toma en cuenta no sólo la primera sino la segunda muerte. Es una cosa capital. Lacan habló de eso, él no lo inventó, son cosas que se encuentran por ejemplo en el pensamiento hinduista [...]. La muerte como evento no es un final, el final es otro, es lo que se llama la segunda muerte. Dentro de ese espacio de la primera muerte y la segunda muerte, los muertos, de una cierta manera, los muertos pueden manifestarse. [...] Durante el momento en el que el muerto está

¹⁹ En 2018 ou 2019, je ne me souviens pas s'il a prononcé cette phrase lors d'une conversation ou d'un séminaire. Cependant, sa vraisemblance se confirme dans ce qui suit.

²⁰ Jean Allouch, *L'Autre sexe*, op. cit., p. 165.

vivo adentro de este espacio, el muerto se manifiesta. Es importante si se sabe que, en este espacio, él está en paz²¹.

Les questions du deuil ne peuvent être posées correctement si l'on ne prend pas en compte non seulement la première mais aussi la seconde mort. C'est une question capitale. Lacan en a parlé, il ne l'a pas inventée, ce sont des idées que l'on trouve par exemple dans la pensée hindouiste [...]. La mort comme événement n'est pas la fin, la fin est autre, c'est ce que l'on appelle la seconde mort.

Dans cet espace entre la première et la seconde mort, les morts, d'une certaine manière, peuvent se manifester. [...] Pendant le moment où le mort est vivant dans cet espace, le mort se manifeste. Il est important de savoir que dans cet espace, il est en paix.

Le mort se manifeste dans un lieu que l'on peut désigner. Lacan l'a appelé « entre-deux-morts ». « Entre » indique un « à l'intérieur de cet espace » constitué du temps entre deux temps, deux morts. Un lieu-temporalité qu'on ne peut pas délimiter. Peut-être un lieu abstrait qui « signifie une qualité à l'exclusion du sujet », dit le dictionnaire, et qui suscite l'invention, tandis que, selon les mots du poète Nezahualcōyotl, « comme une peinture, nous nous effacerons ».

²¹ « Charla con Jean Allouch », Universidad de la República del Uruguay, Facultad de psicología, Uruguay, 27 juillet 2018, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=7-WIJ4gPYs>