

**LE SOI ET SES INSTITUTIONS :
IMAGES DU SUJET ENTRE TEXTE ET PHOTOGRAPHIE**

(ROLAND BARTHES, HERVÉ GUIBERT, SOPHIE CALLE ET ÉDOUARD LEVÉ)

by
Ana Delia Rogobete

A dissertation submitted to Johns Hopkins University in conformity with the
requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

Baltimore, Maryland
May 2018

Abstract

This dissertation examines the theoretical, aesthetic, and institutional outcome of poststructuralist thought dating to the turn of the 1970s. Through close analyses of texts and visual works by four practitioners of self-writing (semiotician Roland Barthes, AIDS memoirist Hervé Guibert, installation artist Sophie Calle, and photo-conceptualist Édouard Levé) I show how the construction of subjectivity has been transformed in the arts of the self-portrait and the diary.

Part One examines theoretical and aesthetic implications of the “Death of the Author,” understood as a critique of the relation between the creative and the literary subject in the context of institutions that regulate the creative act. First I relate Roland Barthes’ article to the Nietzschean tradition of nihilist perspectivism through which French poststructuralist thinkers critiqued the metaphysical subject. Analysis of the article’s publication context affords historical comprehension of the changing relation between literary theory and the visual arts. I then draw a parallel between photographic practice and autobiography. The artistic and theoretical uses of photography made by the avant-gardes of the 1960s and 1970s (but also by the Surrealists in the 1920s) transformed it into a theoretical object and eventually into an aesthetic and mythological one.

Part Two focuses on autobiographical discourse. First, by looking at Philippe Lejeune, Georges Gusdorf and the *Dictionnaire de l’autobiographie* I show how critical discourses informed by poststructuralism allow autobiography to become a literary genre during the second half of the 20th century. Second, I discuss how each artist and writer

engages with self-writing and self-portraiture through a direct confrontation of text and image in narratives that, far from being authenticated by photographs, are troubled by the distortions of fiction and by the confrontation of different textual versions.

Part Three turns to the *journal intime* understood as an impure practice (text, photographs, videos). I first show the historical transformation of diaries in a literary genre. I then focus my attention on primary sources that further push the very definition of the genre. I conclude with the question of finitude, namely the ways in which suicide not only informs the unfolding of the work of Guibert and Levé on the level of theme, but provides historical and structural resolution to their respective artistic careers.

Primary advisor: Derek Schilling

Second Reader: Jacques Neefs

Remerciements

Merci avant tout à mon directeur de thèse, Derek Schilling, pour la liberté accordée tout au long de ce travail et pour sa lecture patiente et attentive.

Je tiens à remercier Jacques Neefs pour son précieux conseil et pour son aide bienveillante durant la période de cette thèse.

Je dois beaucoup à l'enseignement et aux écrits d'Éric Marty. Je souhaite le remercier sincèrement.

Tous mes remerciements vont également à Tiphaine Samoyault pour l'intérêt qu'elle a manifesté à l'égard de cette recherche et pour les conversations passionnantes eues au fil du temps.

Toute ma gratitude va aussi à mes amis Hessam Noghrehchi et Ana Ferreira Adao pour leur soutien affectif et intellectuel.

TABLE DES MATIÈRES

Abstract.....	ii	
Remerciements	iv	
Introduction.....	2	
PREMIÈRE PARTIE : LA MORT DE L'AUTEUR		11
Chapitre 1. Le mot de Barthes : « L'auteur est mort ».....	12	
1.1. Le soi et l'institution, le soi de l'institution.....	15	
1.2. Le mot d'autrui	26	
1.3 Le mot de Barthes	36	
Chapitre 2. De Barthes à Duchamp : The Reader in a Box	47	
2.1. Aspen Magazine	52	
2.2. Marcel <i>Duchamp</i>	56	
2.3. L'art conceptuel	59	
Chapitre 3. Du « souci de soi » comme un art conceptuel.....	69	
3.1 Photographie et autobiographie : intersections au XXème siècle	75	
3.2 Nadja ou la connaissance de soi en photographie	80	
3.3 Les avant-gardes et la question du médium	84	
3.4 La photographie, une invention qui a changé l'histoire (du médium).....	88	
3.5 Le sujet et la forme	92	
3.6 Le sujet est la forme ou.....	99	
Le soi comme médium contemporain	99	
DEUXIÈME PARTIE: L'AUTOBIOGRAPHIE		121
Chapitre 1. And What Will You Write? L'autobiographie – un genre littéraire entre vérité, fiction et histoire	122	
1.1. Moi, l'autobiographie	132	
1.2. Le cas Gusdorf.....	137	
1.3. Noms dans le dictionnaire	149	
Chapitre 2. Toujours à mi-chemin. Roland Barthes « un out-sider intermittent »	164	
2.1 La critique de soi, « presque un roman »	164	
2.2 L' «out-sider ».....	172	
2.3 Autobiographie et photographie – une médiation	177	
Chapitre 3. Édouard Levé ou <i>le souci de soi</i> à l'époque de sa reproductibilité technique.....	197	
3.1. Le soi comme signe à reconstituer	208	
3.2. La pratique photographique comme expression du souci de soi.....	224	
Chapitre 4. Sophie Calle – autoportrait d'une désobéissance fictionnelle	241	
4.1 De l'obéissance	248	

4.2 Prenez soin de vous	255
Chapitre 5. Questioning Reality : Hervé Guibert et le renouvellement du roman-photo.....	263
5.1 La place du narrateur.....	268
5.2 La place de l'auteur	281
5.3 Un roman-photo au pied de la lettre	284
TROISIÈME PARTIE : LE JOURNAL ET LA MORT PHYSIQUE DE L'AUTEUR.....	
	292
Chapitre 1. Malaise dans le journal	293
1.1. Historiquement le journal intime... ..	299
1.2. Le journal intime : le <i>souci de soi</i> est-il un souci de la langue ?	309
1.3. Philippe Lejeune et la contemporanéité institutionnelle du journal intime .	319
1.4. Le journal – un art contemporain de soi	324
1.5. La mémoire du quotidien, une mémoire « mythologique »	333
Chapitre 2. Sophie Calle et la mémoire du quotidien.....	345
2.1. No Sex Last Night. Voix et images dans le journal intime	346
2.2. Avant et après la douleur : le journal comme garde-mémoire.....	360
Chapitre 3. Roland Barthes : le journal intime comme laboratoire mythologique	371
2.1 Le journal intime et le simulacre du roman	375
2.2 <i>Soirées de Paris</i> : parodie et réflexivité de l'écriture diariste.....	381
2.3. Vivre sans trahir le deuil : du « le Roman fantasmé » au renouvellement mythologique	388
Chapitre 4. « Je suis mort » : la phrase impossible du journal intime.....	396
4.1 Édouard Levé : <i>Suicide</i> comme dernier mot	399
4.2 Le « ça aura lieu » du suicide guibertien	409
4.3 Le <i>suicide</i> comme ouverture textuelle et performance artistique	418
Conclusion	423
Bibliographie	432
CurriculumVitae.....	455

privilégier une expression impersonnelle et éviter, autant que faire se peut, l'emploi des pronoms personnels (privilégier « nous » à « je » sinon) et de « c'est ». (Normes de présentation de la revue des *Annales HSS* – articles et notes critiques.)

Introduction

À moi, l'histoire d'une de mes folies.
(Arthur Rimbaud, *Alchimie du verbe*)

Se raconter des histoires est une activité qui anime, depuis la nuit des temps, le quotidien des êtres humains. Le récit est une *forme* qui suppose deux instances de la parole, qui circule d'un destinataire vers un destinataire – connu ou inconnu, réel ou imaginaire, individuel ou collectif, contemporain ou futur. C'est toujours à *un autre* que l'on raconte une histoire. Le verbe « se raconter » porte, par sa forme même, une nuance réfléchie : en mettant en paroles un récit, le sujet *se* le raconte, à soi-même comme à *un autre*. Il y laisse ainsi sa trace, l'ombre d'une individualité singulière qui se tend vers autrui et qui cherche à marquer le récit de l'autre.

Or, les hommes aiment également *s'inventer des histoires*. En témoignent les différentes traditions orales recueillies sous forme de mythes, légendes, épopées etc. Témoigne également l'univers des œuvres littéraires d'écrivains canoniques ou à la mode. Mais c'est surtout la présence du *sujet dans le langage* qui assure une ré-invention continuelle des histoires. L'invention, dans le sens de *inventio*, est figure de la rhétorique classique devenue, de nos jours, la trace que laisse le sujet dans le discours: quotidien,

littéraire, historique, scientifique. Ainsi, *raconter* signifie toujours (s')inventer dans et par le discours, se poser en tant que *soi*.

Selon Paul Ricœur, l'identité d'un individu appartiendrait à « une catégorie de la pratique »¹, de l'action. Le *soi* est « agent », « auteur » que l'on pourvoit d'un nom propre. Pourtant, ce n'est pas le nom propre qui assure la constante reconnaissance de son identité, mais le récit narratif que le sujet profère, qui l'accompagne et le constitue : « L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. *L'identité du* qui n'est donc *elle-même qu'une identité narrative.* »² C'est l'histoire – comprise comme acte de *se raconter* – qui assure le sujet d'une identité jamais identique à elle-même.

Qu'est-ce que *se raconter* veut dire ? Telle s'énonce la question générale de notre entreprise. Elle doit être comprise dans le double sens *réfléchi* que le pronominal laisse entendre : du sujet qui *se raconte lui-même* (à *autrui* et) à *soi*. Or, il semble qu'au XX^e siècle, une double réflexivité est à l'œuvre dans les pratiques littéraires, artistiques et théoriques: la référence du sujet à lui-même est doublée de la tendance réflexive propre à l'art moderniste. Comme l'affirme le critique d'art Thierry de Duve, les conventions artistiques et implicitement leur appartenance historique deviennent le sujet de toute pratique relevant du modernisme, dont l'une des caractéristiques serait de constamment mettre en question les conventions et de déplacer les limites. Les artistes – y compris les écrivains, les critiques et les théoriciens – pensent leur subjectivité par rapport aux conventions artistiques, la soumettent à un travail et à une technique qui la

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Volume III, Paris, Seuil, 1985, p.355.

² *Ibidem*.

transformeraient en un *souci de soi*³. Pour le sujet-créateur du siècle passé, la référence à soi-même va de pair avec la référence au contexte historique, littéraire et théorique. Les deux références traduisent le souci de soi en relation avec *autrui* – individu et institution.

Se raconter veut dire alors *se signifier*, c'est-à-dire, se transformer *en signe*. Voici une première hypothèse de notre travail. Le sujet ne se raconte pas seulement en parole (parlée ou écrite), il se dit aussi en image (peinture, photographie, vidéo), en performances, en installations. Le récit qu'il s'invente ne sera pas seulement textuel – il n'appartient plus seulement au domaine de la linguistique, mais s'ouvre à la sémiologie. À partir de ce moment, tout peut devenir *image* du sujet.

Se raconter veut dire s'inventer une fiction, une mythologie, une autobiographie, de même que tenir un journal, entretenir une correspondance. L'on se raconte également en faisant de la critique littéraire ou de l'histoire de l'art. L'auto-référentialité devient technique pour un *souci de soi* qui offre une relation quelque peu privilégiée à l'histoire. Le récit influe sur la manière de vivre du sujet autobiographique et peut devenir style de vie, signature de l'auteur. Se raconter signifie vivre; et aussi mourir. Comment le sujet peut-il *se raconter sa propre mort* ?

*

Le présent travail est structuré autour de deux axes thématiques dont le croisement assure la circulation du sens, afin de créer un dialogue entre les différentes figures littéraires, artistiques et théoriques que nous analyserons. Il s'agit premièrement de l'axe qui lie deux *morts de l'auteur*: la mort théorique prononcée par Roland Barthes et la mort

³ Voir Michel Foucault, *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

physique que chaque auteur redoute comme point final de *son* histoire. Entre ces deux morts, la vie se déploie, et avec elle *le récit de la vie*, dont elle est devenue inséparable.

L'*autobiographie* et le *journal intime* forment le deuxième axe autour duquel nous discuterons la construction de soi en texte et en photographie. Trois artistes-écrivains – Hervé Guibert, Sophie Calle et Édouard Levé – se placent au centre de notre analyse ; de même qu'un critique littéraire : Roland Barthes. Pour eux, ce n'est plus seulement la vie qui est au service de l'œuvre : l'œuvre est (au service de) la vie ; elle est parole destinée à traverser la fin de l'histoire (du sujet), pro-jetée à survivre à sa mort physique – seule certitude partagée indéfiniment par tous les humains. La parole de l'artiste est toujours déjà *parole d'outre-tombe*. Historique et transhistorique à la fois, elle vise à toucher le discours même de l'histoire, afin de devenir référence. Comprise comme pratique signifiante à l'intérieur d'un système symbolique (artistique, littéraire etc.), la *parole* est une espèce de rédemption historique de l'individu face à la mort. C'est une manière de tromper la mortalité et l'oubli qui menacent à chaque instant son existence et, partant, l'existence de son récit.

Une première question s'impose : pourquoi choisir deux termes taxinomiques appartenant à l'histoire des genres littéraires afin de rendre compte d'une pratique contemporaine polymorphe et intermédiaire ? La justification de notre choix tient à une première considération, au contexte du développement du présent travail, qui reste littéraire. De plus, la pratique de soi de chacun des artistes ici présents révèle une dette envers la littérature. Chaque auteur se veut écrivain, travaille avec le texte, s'adonnant en même temps à une pratique de la photographie. Ainsi, l'histoire littéraire est l'instance symbolique commune à ces quatre autobiographes ; c'est leur point de confluence,

l'institution à laquelle ils se rapportent, en relation avec laquelle ils se signifient. Leur *devenir-signe* garde toujours une dimension textuelle. L'histoire littéraire devient le sujet même de leur pratique de soi. Pourtant, la littérature n'est pas une pratique isolée qui se développerait de manière indépendante des autres. L'histoire de l'art est invoquée ici par la présence de la photographie comme objet artistique et comme objet théorique.

Car le discours critique sur la photographie atteste d'un « malaise dans l'esthétique »⁴ face à une pratique qui se laisse difficilement apprivoiser par l'institution. Ce « malaise » critique est un trait commun que la photographie partage avec l'autobiographie, aussi bien qu'avec le journal intime.

Dans l'espace français, l'autobiographie et le journal intime sont des *genres littéraires* nouveaux dont l'entrée dans l'institution s'est faite récemment, à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. Toutefois, si la réticence de l'institution de l'histoire (de l'art) face à la photographie peut être justifiée par le fait qu'elle reste une invention récente, comment expliquer l'attitude de l'institution littéraire de langue française envers les écritures autobiographiques qui existent depuis au moins Jean-Jacques Rousseau⁵ et qui ont été théorisées dans les pays anglo-saxons et germaniques à partir du XVIII^e siècle déjà?

Afin d'esquisser une réponse, une analyse du récit critique sur la photographie, l'autobiographie et le journal intime s'impose en tant que perspective historique et historicisante. Elle sera suivie par l'analyse d'un corpus constitué de quatre figures qui couvrent la deuxième moitié du siècle passé allant jusqu'à l'ère contemporaine. La

⁴ Voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

⁵ Comme le note Françoise Simonet-Tenant dans l'« Introduction » au *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi de langue française*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris, Honoré Champion, 2017, p.9.

perspective historique qui traverse ce travail tourne autour d'une époque : les années 1960/1970. Cette approche sera doublée par une lecture *mythologique* qui est la conséquence de l'analyse du contexte et des auteurs constituant notre corpus.

La discussion de leurs œuvres est une lecture de l'imaginaire contemporain que l'on a investi en vertu des possibles d'une époque. Puisque les années 1960/1970 ne délimitent pas seulement une période historique, mais également un objet mythologique: en se rapportant à un événement ou à une figure historique, on l'investit de son imaginaire.

Une précision de nature (auto)critique s'imposerait alors : notre travail s'inscrit dans la continuation d'une pensée que nous estimons en vertu de sa valeur dialogique et de son ouverture critique ; innommable parce que plurielle, cette pensée a reçu des appellations variées, dont la plus répandue serait *le poststructuralisme*. Terme historique et mythologique à la fois, le « post-structuralisme » est, dans les mots de Gérard Genette, « le structuralisme des *Mythologies*, où l'on voit comment un texte (un mythe) peut — si l'on veut bien l'y aider — 'en lire un autre' »⁶. En tant que « lecture relationnelle (lire deux ou plusieurs textes *en fonction* l'un de l'autre)»⁷, le poststructuralisme ne serait alors pas un mouvement, mais une série de points consécutifs où la pensée théorique et la pratique artistique d'une époque se rencontrent.

Roland Barthes est la figure qui domine en quelque sorte le travail que voici. À la fois partie intégrante du corpus et référence théorique, l'oeuvre de Barthes met le texte littéraire en relation avec l'institution et avec le mythe, rapprochant la théorie de la photographie et la pratique autobiographique. Pour la compréhension du discours et de la

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.452.

⁷ *Ibidem*.

personne de Roland Barthes, nous ferons appel à une multitude de perspectives critiques qui le concernent directement et obliquement. Il faudrait évoquer en ce sens le travail critique et éditorial d'Éric Marty qui marque un renouvellement continu des études barthésiennes depuis la publication des *Œuvres Complètes* à la parution de l'*Album* de correspondance. De même, la biographie que Tiphaine Samoyault dédie à Barthes en 2015 met en lumière des aspects inédits de la pensée et de la vie du critique. Magali Nachtergaele réfléchit à la question de la photographie et des « mythologies individuelles » à partir de Barthes, soulignant son importance pour le discours contemporain des artistes visuels non seulement en France, mais également aux États-Unis et ailleurs.

Du reste, la réception outre-Atlantique des penseurs et des artistes européens est essentielle à notre propos. Elle montre les transformations d'une parole à la rencontre d'un imaginaire autre. Le cas de Marcel Duchamp et des surréalistes est parlant à ce propos. La survivance contemporaine de leur pratique doit beaucoup à des critiques comme Rosalind Krauss et aux artistes conceptuels des années 1960/1970 qui ont influencé l'avènement de la photographie et sa transformation en objet théorique et esthétique. À la même époque, des intellectuels français associés plus tard au poststructuralisme se rendent aux États-Unis : Paul de Man, Michel Foucault, Jacques Derrida trouveront ici un terrain propice à l'élaboration et à la réception de leurs oeuvres. Une perspective comparatiste nous aidera à exploiter ce dialogue inter-culturel et ses effets sur la pratique artistique contemporaine.

De ce qui est du domaine autobiographique, Philippe Lejeune semble dominer le champ critique et théorique de langue française, dont il met les fondements dans les

années 1970. Ce sera donc à partir de sa figure que nous analyserons le discours critique sur les écritures de soi et leur transformation en genres littéraires jusqu'à la période actuelle. Parmi les nombreuses études dédiées à l'autobiographie, il faudrait mentionner la parution, en 2017, du *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi de langue française*. Outil institutionnel emblématique, le *Dictionnaire* est expression d'ouverture, aussi bien que des réticences qui marquent l'histoire littéraire.

*

Le choix du corpus reflète la sélection des cas que nous avons considérés comme étant exemplaires, dans leur diversité même, pour illustrer les différentes manières que le contemporain s'est donné pour se raconter, afin de *faire signe* à l'histoire. Leur analyse ne suit pas un parcours chronologique, mais plutôt un sentier thématique. La discussion des œuvres ne se veut pas exhaustive; nous ne traiterons pas dans ce travail d'œuvres dans leur entièreté. Notre sélection suit un double principe : celui des œuvres à caractère autobiographique ayant un double support : le texte et la photographie. Ceci explique le choix d'un corpus hétérogène où les pratiques littéraires, photographiques et critiques se croisent. Roland Barthes est critique littéraire et de la photographie, Hervé Guibert est connu comme écrivain et photographe, et mène parallèlement une activité de critique de photographie pour *Le Monde*. Sophie Calle est artiste visuelle, dont les travaux prendront de préférence la forme d'un livre. Édouard Levé est, à son tour, écrivain et photographe. Les quatre auteurs partagent un intérêt assidu pour la photographie qui, si elle n'est pas pratiquée en tant que telle – comme dans le cas de Barthes –, fait néanmoins partie intégrante de leurs œuvres et d'expérimentation textuelle. Également, ils ont en commun le goût des petites histoires et du fragment, qui deviennent des outils pour une mise en

scène du sujet autobiographique. Les routes des uns et des autres se croisent, parfois dans la vie réelle, comme c'est le cas de Barthes et Guibert ou de Guibert et Sophie Calle.

Ainsi, il s'agit chez eux d'un double usage, d'une confrontation directe du texte et de l'image dans des récits qui, loin d'être authentifiés par les photographies, sont troublés par les distorsions de la fiction et la confrontation de différentes formes textuelles.

La création de soi chez chacun des artistes concernés ici consisterait alors dans un dialogue entre le réel et la fiction – qui est souvent l'écho des relations interpersonnelles qui se sont établies entre eux – et un dialogue avec leur temps, avec l'époque à laquelle ils appartiennent et qui exige, en vue de la construction de soi, une conscience de soi et de son appartenance historique – à la grande histoire tout comme à l'histoire de l'art ou de la littérature. Ces créateurs apparaissent alors comme le produit d'une modernité – ou si l'on préfère, d'une postmodernité ou d'une contemporanéité – qui juxtapose, d'un côté, une tendance à la technicité et à l'objectivité et, de l'autre, une création de soi qui côtoie la fiction et le document(aire). L'auteur dont la photographie atteste l'existence réelle sera déconstruit par un texte qui le transforme en un personnage et même plus, en une fonction, en jeu de fonctions. Le but est alors de se représenter, de se mettre en scène soi-même dans son travail.

PREMIÈRE PARTIE : LA MORT DE L'AUTEUR

Chapitre 1. Le mot de Barthes : « L'auteur est mort »

Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consolerons-nous, les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusque-là de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous nos couteaux – qui effacera de nous ce sang ? [...] La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux pour du moins paraître dignes d'eux ? (Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*)

Mais qui nous ? (Jacques Derrida, « Les Fins de l'homme »)

« Comme institution, l'auteur est mort »¹ affirme Roland Barthes en 1973 dans *Le Plaisir du texte*. Cette affirmation vient faire écho au célèbre article de 1967 qui finit par phrase « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. »²

Cette mise à mort est, comme le dit Barthes, une mort institutionnelle, qui ne concerne aucunement la disparition de l'auteur, mais plutôt une prise de distance. Ce geste « meurtrier » est un geste de langage qui se veut simultanément une annonce, une constatation et une institution. Ce que Roland Barthes *institue* est en ce cas une absence, une dé-mystification de tout un univers symbolique dont le représentant – l'auteur – est envisagé comme « naturel », et non pas une construction culturelle. C'est un mouvement nietzschéen qui s'inscrit dans les tendances philosophiques de l'époque des années

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, Œuvres Complètes IV*, Paris, Seuil, 2002, p.235.

² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Ibidem.*, p.89.

1960/1970. La théorie barthésienne de la littérature est donc endettée à la pensée nietzschéenne et notamment au nihilisme. Barthes affirme :

Alors pour moi, un homme comme Nietzsche a beaucoup d'importance, non pas comme guide, mais comme formulateur précisément et libérateur d'un certain pluralisme, d'une pensée pluraliste. ³

« Libérateur d'une pensée pluraliste » signifie en un sens que Nietzsche est celui qui fait, par avance, raisonner la théorie linguistique de Saussure. Il est celui qui montre en même temps les limites et le dépassement de cette science du texte qu'est le structuralisme. Or, la critique nietzschéenne des sciences est une critique des valeurs – traversée par la mort de Dieu – autrement dit, un nihilisme.

Toujours dans *Le Plaisir du texte*, Barthes donne sa lecture du nihilisme, reconnu comme le moment de l'histoire où « les fins supérieures se déprécient »⁴, mais qui se trouve menacé par le surgissement de nouvelles valeurs qui tendent simplement à remplacer les premières. La question alors s'impose : « Comment donc *installer* la carence de toute valeur supérieure ? »⁵, se demande Barthes en bon nietzschéen. Installer une absence, un manque, cette démarche philosophique héritée du XIX^{ème} siècle devient pré-texte et moteur de l'écriture. Car il ne s'agit pas de la découverte d'un nouveau discours, d'une nouvelle science qui ne pourrait que devenir à son tour une « doxa » ; il s'agit d'une pluralité de langages dont aucun ne peut prendre le dessus.

Les langages pluriels se font écho, se critiquent, se réfléchissent. « Le nihilisme le plus conséquent est peut-être un *sous-masque* : d'une certaine façon *intérieur* aux

³ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p.331.

⁴ *Ibidem.*, p.246.

⁵ *Ibidem.*

institutions, aux discours conformes, aux finalités apparentes.»⁶ Le « nihilisme complet » est celui qui veut le rien d'un simulacre : le « sous-masque » fait référence à une critique venue de l'intérieur, une critique qui se réfléchit, un langage qui se désigne comme tel, une pensée qui se pense. L'intériorité pourtant, concerne les institutions en même temps qu'elle concerne le sujet. Car, la subjectivité repose sur les institutions, elle est pourvue d'un aspect institutionnel, elle *est* une institution. Ainsi, dit Barthes :

il est donc nécessaire – et peut-être urgent – de revendiquer ouvertement en faveur d'une certaine subjectivité : la subjectivité du non-sujet opposée en même temps à la subjectivité du sujet (impressionnisme) et à la non-subjectivité du sujet (objectivisme).⁷

La subjectivité du non-sujet est la subjectivité consciente de son appartenance institutionnelle, de son histoire. Entre impressionnisme et objectivisme, eux-mêmes masques des institutions, il faut choisir le nihilisme, puisque « Le nihilisme est un type de réflexion et d'énonciation (car il faut toujours poser les problèmes en termes de langage) qui exige un effort d'intelligence et de maîtrise du langage.»⁸ L'apport de Nietzsche réside alors dans l'ouverture vers une nouvelle exploration de la subjectivité en son rapport étroit avec le langage et les institutions.

Le chapitre que voici se propose d'analyser la question du *soi* et de l'institution à travers un *dialogue* ouvert par Nietzsche et qui engage au XXème siècle des penseurs de domaines différents : philosophie, littérature, linguistique, psychanalyse, histoire, sociologie. Parmi ces penseurs, c'est la figure de Barthes qui dans sa recherche d'un nouveau discours critique nous intéresse en particulier et sur laquelle nous concentrerons notre attention.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem*, p.197.

⁸ *Ibidem.*, p.246.

1.1. Le soi et l'institution, le soi de l'institution.

Dans son livre *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : économie, parenté, société*, Emile Benveniste procède à une analyse étymologique du mot « soi » afin de montrer la manière dont l'histoire du mot fait écho à l'histoire de la formation du sujet. Le linguiste remarque que la racine argienne **swe*, « a donné naissance à l'adjectif indiquant l'appartenance propre : skr. *sva-*, lat. *suus*, gr. **swós*. ».⁹ Il explique qu'en indo-européen ce mot n'est pas un pronom de troisième personne, comme l'est son dérivé latin *suus*, mais « **swos* est le pronom réfléchi et possessif, applicable à toutes les personnes pareillement. »¹⁰

La linguistique comparée donne des indications essentielles pour la compréhension des survivances de ce mot, qui se traduit dans les langues slaves par « propre, particulier, personnel ». Il entre ainsi dans la composition des termes de parenté – par alliance, et non consanguine – comme **swekru* « belle-mère », **swekuro* « beau-père » etc. En grec, la racine est identifiée dans *ídios* (propre, particulier à soi-même), *étés* (allié, parent), *éthos* (habitude). Ainsi, constate Benveniste, le concept exprimé par les dérivés du radical **swe* désigne des liens sociaux de parenté, d'amitié ou d'alliance, en même temps qu'ils désignent le particulier, le propre, le personnel :

D'une part **swe* implique l'appartenance à un groupe de « siens propres », de l'autre il spécialise le « soi » comme individualité. L'intérêt d'une telle notion est évident, tant pour la linguistique générale que pour la philosophie. Ici se dégage la notion de « soi », du *réfléchi*. C'est l'expression dont use la personne pour se délimiter comme individu et pour renvoyer à « soi-même ». Mais en même temps cette subjectivité s'énonce comme une appartenance. La notion de

⁹ Emile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : économie, parenté, société*, Vol. I, Paris, Minuit, 2012, p.329.

¹⁰ *Ibidem.*, p.330.

**swe* ne se limite pas à la personne même, elle pose à l'origine un groupe étroit comme fermé autour de soi. ¹¹

L'analyse étymologique fraie de nouveaux chemins, non seulement à la linguistique, mais aussi à la philosophie. Elle donne à penser, elle hante le sujet dans la pratique sociale la plus « naturelle » parce que simple et universellement employée par les individus – le langage. Benveniste conclut :

On voit donc qu'ici encore, c'est la société, ce sont les institutions sociales qui fournissent les concepts en apparence les plus personnels. Dans la grande unité lexicale, formée de nombreuses sous-unités, qui procède du terme **swe*, se rejoignent à la fois les valeurs d'institution et celles de la personne renvoyant à soi-même, préparant, à un plus grand degré d'abstraction, la personne grammaticale. ¹²

Ainsi, l'étymologie et l'histoire de la formation du sujet montrent que c'est seulement sous le regard d'autrui et par rapport à lui – individu ou institution– que l'on peut se définir en tant que sujet et se délimiter soi-même. Il semble alors que la connaissance de soi est dépendante de la connaissance des institutions, de leur histoire qui est aussi la sienne.

Il faudrait comprendre ici le mot « institution » dans son sens élargi : « non seulement les institutions classiques du droit, du gouvernement, de la religion, mais aussi celles, moins apparentes, qui se dessinent dans les techniques, les modes de vie, les rapports sociaux, les procès de paroles et de pensée. »¹³.

Les institutions « moins apparentes » sont omniprésentes dans la vie du sujet et non pas passagères; elles règlent et constituent notre subjectivité qui ne saurait exister en tant que telle hors des cadres et des ouvertures qu'elles lui offrent.

Dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, l'institution signifie :

¹¹ *Ibidem.*, p.332.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*, p.9.

ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire – ou encore ces événements qui déposent en moi un sens, non pas à titre de survivance et de résidu, mais comme appel à une suite, exigence d'un avenir.¹⁴

L'institution est alors une série d'expériences qui acquièrent des valeurs symboliques, s'inscrivant ainsi dans un système qu'elles forment, qui emprunte de leurs traits afin de créer un cadre adéquat pour des expériences à venir. Le cadre est perméable, car les institutions sont en perpétuel mouvement :

L'institution au sens fort, c'est cette matrice symbolique qui fait qu'il y a ouverture d'un champ, d'un avenir selon des dimensions, d'où possibilité d'une aventure commune et d'une histoire comme conscience.¹⁵

En tant qu'expérience, l'institution est relative au sujet¹⁶ car elle pose la relation d'un sujet singulier au monde¹⁷ ; en tant que matrice symbolique, l'institution est collective, publique, car, pour acquérir un sens, l'expérience a impérativement besoin de se dérouler dans un cadre historique et culturel – donc symbolique – qui a préalablement défini le sujet et son monde¹⁸.

¹⁴ Cette citation reproduit le résumé du cours *L'Institution. La passivité* que Merleau-Ponty a enseigné au Collège de France de 1954 à 1955, (Cf. Claude Lefort, « Préface », Merleau-Ponty, *L'Institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire*, Notes de cours au Collège de France (1954-1955), Tours, Belin, 2003, p.6).

¹⁵ Merleau-Ponty, *L'Institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire*, Notes de cours au Collège de France (1954-1955), Tours, Belin, 2003, p. 45.

¹⁶ Merleau-Ponty définit le sujet comme « ce à quoi tels ordres d'événements peuvent advenir » *Ibidem.*, p.35.

¹⁷ Dans l'Introduction à son cours, Merleau-Ponty explique sa démarche: « ne pas considérer seulement 'corps naturel' ; considérer tout ce qui est sédimenté au-dessus et décrire le sujet résolument, non comme conscience, *i.e.* coïncidence de l'être et du savoir, ou négativité pure, mais comme l'X auquel sont ouverts les champs (praxiques non moins que sensoriels). – En particulier, il faut introduire champs imaginaires, champs idéologiques, champs mythiques –linguistiques, et non seulement la réplétion du sensible. » *Ibidem.*, p. 19.

¹⁸ Il faut remarquer ici l'usage polysémique que Merleau-Ponty fait du mot « institution » : lorsqu'il la définit comme matrice, c'est le sens de l'institution comme « chose instituée », d'ores et déjà présente, dans laquelle le sujet inscrit son expérience et en fonction de laquelle il lui attribue un sens, une signification. L'institution comme expérience, en revanche, favorise le sens actif du nom – action qui donne à un événement les caractéristiques d'une institution, activité d'institution (de commencement, d'établissement, de développement). C'est cette mise en avant de l'aspect polysémique du terme qui permet à Merleau-Ponty le développement des concepts d'« institué » et d'« instituant ».

L'aventure commune évoquée par Merleau-Ponty est marquée par une prise de conscience de l'histoire des systèmes symboliques – de leurs changements à travers les époques et des influences que ces mouvements ont eues sur ce que l'on appelle aujourd'hui le « sujet ». L'analyse que Benveniste fait du mot « soi » est parlante en ce sens. Elle montre que l'altérité est inscrite étymologiquement dans le « soi », que l'histoire de la langue va de pair avec les recherches philosophiques, sociologiques, anthropologiques et littéraires. Ce fait est d'ailleurs loin d'être étonnant. Le langage est par excellence, comme Saussure le montre, l'institution qui accueille en son sein le sujet et l'objet, le singulier et le collectif, la parole et la langue.

Si l'institution est dans le soi, partie constitutive, cause et cadre, ne pourrait-on dire également que le soi est dans l'institution ? Une possible réponse nous est fournie toujours par Merleau-Ponty lorsqu'il définit *autrui* dans son rapport au sujet:

[Autrui est] non-constitué-constituant, *i.e.* ma négation, mais institué-instituant, *i.e.* je me projette en lui, il se projette en moi, [il y a] projection-introspection, productivité de ce que je fais en lui, de ce qu'il fait en moi, communication vraie par entraînement latéral : [il s'agit d'un] champ intersubjectif ou symbolique, [celui] des objets culturels, qui est notre milieu, notre charnière, notre jointure, – au lieu [de l']alternance sujet-objet.¹⁹

Le « je » est enveloppé par un univers²⁰ dont chaque élément est pourvu d'une valeur symbolique ; il s'inscrit dans un récit, une histoire qui lui attribue un sens et par cela

¹⁹ *Ibidem.*, p.35. En marge de la page, Merleau-Ponty avait ajouté: « par rapport à moi, parce que je suis, par rapport à moi même, institué-instituant » (Cf. Dominique Darmaillacq, *Ibidem.*, p.35). Ce terme est d'extrême importance pour le phénoménologue qui le définit comme le contraire du « constitué-constituant » : « l'institué a du sens sans moi, le constitué n'a de sens que pour moi et pour le moi de cet instant. Constitution signifie institution continuée, *i.e.* jamais faite. L'institué enjambe son avenir, à son avenir, sa temporalité, le constitué tient tout de moi qui constitue (le corps, l'horloge) ». Nous pouvons conclure alors qu'en tant qu'institué-instituant « je » et « l'autre » sont définis par leur *institution* qui est - simultanément- réciproque et réflexive, passive et active.

²⁰ Merleau-Ponty explique : « L'institution [n'est] donc ni perçue, ni pensée comme un concept ; c'est ce avec quoi je compte à chaque moment, qui ne se voit nulle part et est supposé partout le visible d'un homme, ce dont il s'agit à chaque moment, qui n'a pas de nom ni d'identité dans nos théories de la conscience. » *Ibidem.*, p.43.

même une place. L'univers symbolique est intersubjectif non seulement parce qu'il est composé par des sujets individuels, mais parce que ce sont les consciences individuelles qui, s'y logeant, l'établissent en tant que tel et le poussent à s'ouvrir vers de nouvelles expériences²¹. L'échange avec autrui assure le développement de sa propre conscience et de celle de l'autre, en même temps qu'il assure l'existence même du système symbolique en l'ouvrant vers de nouvelles actions d'institution.

Merleau-Ponty écrit dans une note en bas de page :

non en vertu de dépendance causale du sujet à l'égard de l'histoire (qui ne le détermine qu'en lui offrant système symbolique où il reste 'libre'), non en vertu de dépendance de l'histoire à l'égard du sujet (ou du moins [en vertu de l'] a-causalité du sujet) – il n'y a pas de dépendance de ce genre : nous sommes tout enfermés dans notre temps et ses institutions, nous ne pouvons lutter contre lui qu'avec lui, indirectement, de l'intérieur, en le 'comprenant'.²²

Le soi *est* dans l'institution. Et s'il est « enfermé » à l'intérieur, ce n'est que de là que sa libération peut venir. La connaissance historique est moyen de compréhension et arme puissante. « La critique se relativise : elle doit se faire critique d'elle-même, sous peine d'échouer, – parce qu'elle est son contraire, i.e. critique latérale et qui ne peut motiver immédiatement [l']action historique. »²³, note le philosophe en attirant notre l'attention sur l'aspect réfléchi de toute entreprise critique d'un système symbolique. Lutter de l'intérieur, entamer une critique autoréférentielle : ces idées ne sauraient être étrangères à l'entreprise de Roland Barthes et à celle de toute une génération de critiques français qui ont marqué la deuxième moitié du XXème siècle.

²¹ Merleau-Ponty affirme: « Double aspect de l'institution: elle est elle-même et au delà d'elle-même, restriction et ouverture. » *Ibidem.*, p.43.

²² *Ibidem.*, p.47.

²³ *Ibidem.*, p.48.

Roland Barthes lit Merleau-Ponty lors de son séjour en Roumanie, au même temps que Marx et Sartre, mais aussi Marc Bloch et Lucien Febvre, comme le remarque Tiphaine Samoyault dans sa biographie. Merleau-Ponty semble être pour Barthes « compte tenu du ton personnel de l’auteur et de convergences de pensée multiples, le prolongement de la pensée saussurienne. »²⁴

Dans la *Leçon inaugurale* prononcée en 1977 au Collège de France, Barthes revendique la lignée de ses devanciers : Michelet, Jean Baruzi et Paul Valéry, Merleau Ponty et Benveniste. Son discours se développe autour du langage compris comme institution du pouvoir²⁵. Enfermé dans le langage, le sujet ne connaît point d’échappatoire²⁶, mais il connaît une « tricherie salutaire » : la littérature, et à travers elle, la sémiologie : « On ne peut sortir qu’au prix de l’impossible : par la singularité mystique »²⁷. « L’*amen* nietzschéen, qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue » nous est promis,

Mais à nous, qui ne sommes ni chevaliers de la foi, ni surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu’à tricher avec la langue, qu’à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d’entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d’une révolution permanente du langage, je l’appelle pour ma part : littérature.²⁸

La littérature est pourvue d’une force libératrice²⁹ à travers « un travail de déplacement »³⁰ exercé sur la langue. Le « travail » ne saurait se faire, pourtant, sans une

²⁴ A. J. Greimas cité par Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes Biographie*, Paris, Seuil, 2015 p.234.

²⁵ « Cet objet en quoi s’inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c’est : le langage – ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue. » Barthes, « Leçon », *Œuvres Complètes V*, p. 432.

²⁶ « Si l’on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur, c’est un huis clos. », Barthes, *Ibidem.*, p.432.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*, p.433.

²⁹ Barthes identifie trois forces de la littérature auxquelles il attribue les concepts grecs de *Mathésis*, *Mimésis* et *Sémiosis*. *Mathésis* se réfère à la relation au savoir, *Mimésis* concerne la force de représentation de la littérature et la *Sémiosis* la relation de la littérature aux signes.

responsabilité de la forme, c'est-à-dire, sans une utilisation consciente – de la part de l'écrivain, mais également du lecteur – du « code » qu'est la langue à l'intérieur du système langagier. Or, on ne peut entamer ce travail sur la langue qu'à travers la langue, de l'intérieur du langage et de façon réfléchie : la critique se critique elle-même, la langue se désigne elle-même. Le nom du travail est alors « métalangage », terme qui conduit Barthes sur le chemin de la sémiologie³¹ :

La sémiologie, par exemple, est un métalangage, puisqu'elle prend en charge à titre de système second un langage premier (ou langage - objet) qui est le système étudié ; et ce système - objet est signifié à travers le métalangage de la sémiologie.³²

Il reviendra sur cette question dans sa *Leçon inaugurale* au Collège de France. En considérant la sémiologie comme un « apophatisme »³³, il la définit négativement, comme ce qu'elle n'est pas – métalangage et discipline scientifique :

je ne puis être à vie hors du langage, le traitant comme une cible, et dans le langage, le traitant comme une arme. S'il est vrai que le sujet de la science est ce sujet-là qui ne se donne pas à voir, et que c'est en somme cette rétention du spectacle que nous appelons 'métalangage', alors, ce que je suis amené à assumer, en parlant des signes avec des signes, c'est le spectacle même de cette bizarre coïncidence, de ce strabisme étrange qui m'apparente aux faiseurs d'ombres chinoises, lorsqu'ils montrent à la fois leurs mains et le lapin, le loup, le canard dont ils simulent la silhouette.³⁴

Le « spectacle même de cette bizarre coïncidence » est la coïncidence de soi à soi, du langage au langage. Le métalangage ne convient plus ici, car il pose l'institution linguistique comme immanente. Il met illusoirement le sujet en un rapport d'extériorité à

³⁰ *Ibidem.*, p.433.

³¹ Pourtant, le discours critique n'est pas un métalangage. À cette conclusion Barthes n'arrive pas de façon immédiate ; il faut bien dire qu'il aura besoin de presque vingt ans pour trancher la question [de *Mythologies* (1958), où il met en évidence la dichotomie langage / métalangage, à *Critique et vérité* (1966) où il ne le nie pas de manière explicite, jusqu'en 1978, où dans la *Leçon inaugurale* au Collège de France, il la met en cause explicitement].

³² Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n°4, 1964, p.131.

³³ « *apophatique* : non en ce qu'elle nie le signe, mais en ce qu'elle nie qu'il soit possible de lui attribuer des caractères positifs, fixes, anhistoriques, acorporels, bref : scientifiques » Barthes, *Leçon*, p.442/442.

³⁴ Roland Barthes, *Leçon*, *OCV.*, p.442.

son objet. Merleau-Ponty est alors le penseur qui fournit à Barthes une des perspectives sémiologiques dans la recherche des fondements pour une nouvelle pratique :

Merleau-Ponty, qui est probablement l'un des premiers philosophes français à s'être intéressé à Saussure, soit qu'il ait repris la distinction « *parole parlante* (intention significative à l'état naissant) et *parole parlée* ('fortune apprise' par la langue, qui rappelle bien le 'trésor' de Saussure), soit qu'il ait élargi la notion en postulat que tout *procès* présuppose un *système* : ainsi c'est élaboré une opposition désormais classique entre *événement* et *structure* dont on connaît la fécondité en Histoire.³⁵

Termes développés par Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, la parole parlante et la parole parlée sont reprises par Roland Barthes dans « Eléments de sémiologie ».

Dans *Critique et vérité*, Barthes met Merleau-Ponty aux côtés de Lucien Febvre comme les penseurs qui "ont réclamé le droit de refaire sans cesse l'histoire de l'histoire, l'histoire de la philosophie, de façon que l'objet passé soit toujours un objet total." ³⁶ Barthes se demande alors : « Pourquoi une voix analogue ne s'élève-t-elle pas pour assurer à la littérature le même droit? » ³⁷

Cette voix est celle de Roland Barthes. Car, *Critique et vérité* est la réponse que Barthes dresse au pamphlet de Raymond Picard, *Nouvelle Critique, nouvelle Imposture* et aux accusations qui lui sont apportées comme représentant de « la nouvelle critique ». De fait, l'échange avec Picard est une excellente illustration de la relation *institué-instituant* dans la critique littéraire. En utilisant Barthes comme « l'un des exemples les plus significatifs depuis dix ans, de cet effort, en lui-même si louable, pour élaborer une

³⁵ Roland Barthes, « Eléments de sémiologie », *Ibidem.*, p.647.

³⁶ Roland Barthes, *Critique et vérité*, OCII, p.777.

³⁷ *Ibidem.*

nouvelle critique »³⁸, Picard *institue* Barthes comme représentant, comme porte parole³⁹ d'un événement– la nouvelle critique – qui acquiert elle-même une consistance (historique, critique) dès lors qu'elle est présente chez Picard et ensuite chez Barthes. Si chez le premier, l'usage du terme a une connotation ironique, péjorative, le deuxième le fait sien – Barthes le place historiquement et le systématise. Danielle Deltel considère *Critique et vérité* un manifeste de la « nouvelle critique » :

Que le nom ait été donné au mouvement par ses fondateurs ou qu'il vienne de l'extérieur (les adversaires, la presse, le public), le manifeste déroule une cérémonie de l'imposition du nom. Les premières pages de *Critique et vérité* n'échappent pas à ce rite de la nomination, qui se fait en trois étapes : de la citation (« ce qu'on appelle 'la nouvelle critique' »), à l'appropriation (le mouvement est alors nommé sans guillemets ni formule introductive), en passant par l'acceptation forcée (« puisque nouvelle critique il y a »)⁴⁰

Les trois étapes font preuve du pouvoir de la parole à moduler une expérience afin de la rendre intelligible à l'autre. Car, s'approprier un mot signifie ici le pourvoir d'un sens, d'un contenu qui lui donnerait presque les caractéristiques d'un nom propre. C'est un « métalangage » fonctionnel, c'est-à-dire un langage qui produit du langage, qui à son tour continuera à se multiplier. Le métalangage est, comme Barthes le note dans la *Leçon*, une *méthode*. Mais, en tant que méthode qui utilise le langage pour déchiffrer le langage, il est une *fiction*, dit Barthes en reprenant la formule de Mallarmé : « Toute méthode est une fiction. Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage : le langage se réfléchissant ».⁴¹

³⁸ Raymond Picard, *Nouvelle Critique, nouvelle Imposture*, Paris, Pauvert, 1965, p.12.

³⁹ « Le porte-parole ne peut parler que d'une place qui est lui reconnue. Celle qu'occupe Barthes lui a été marquée par le pamphlet de Picard : l'investiture a été ici donnée par l'adversaire. », Danielle Deltel. « *Critique et vérité* de Roland Barthes : stratégie d'un manifeste. », *Littérature*, n°40, 1980, p. 123.

⁴⁰ Danielle Deltel, *Ibidem*, p.123.

⁴¹ Barthes, *Leçon*, p.444.

Le chapitre que voici traite de la question de la subjectivité et de la mort de l'auteur. Si la subjectivité est de toute évidence un concept essentiel à notre démarche, l'idée de la mort de l'auteur pourrait sembler secondaire ou même éloignée. Elle ne l'est pourtant pas. *La mort de l'auteur* se présente comme un cas particulier et exemplaire de l'exploration de la question de la subjectivité en son rapport non seulement à l'institution littéraire ou artistique, mais aussi linguistique, religieuse ou juridique. Le terme est associé au poststructuralisme français d'où la figure de Barthes sort en évidence grâce à l'article « La mort de l'auteur.⁴² Pourtant, comme nous essayerons de montrer par la suite, la crise de l'auteur n'est pas une invention poststructuraliste et ne concerne en aucune circonstance la disparition de l'auteur. *La mort de l'auteur* est la métaphore d'un changement de perspective, d'un tournant méthodologique ; c'est un plaidoyer pour une prise de conscience sur les multiples subjectivités impliquées dans le processus d'écriture et de lecture qui a pris, dans sa manifestation la plus radicale – l'article de Barthes – la forme d'un manifeste de critique littéraire et artistique. Néanmoins, loin de vouloir 'tuer' l'auteur, Barthes – comme d'ailleurs Foucault ou Derrida – ne feront que continuer le questionnement du sujet métaphysique marqué par Nietzsche et Heidegger. Chez les derniers, les penseurs français reconnaîtront un intérêt renouvelé pour le langage, un « souci de soi » qui fait plus écho à la philosophie de la Grèce antique qu'à la philosophie chrétienne, et une prise de distance critique par rapport aux institutions qui règlent nos vies symboliques. Ainsi, ce ne serait pas chez tel ou tel auteur qu'il faut chercher un noyau de vérité. Il s'agit plutôt ici de suivre la circulation d'une pensée qui n'est jamais unique, ni identique à elle-même parce que subjective et collective en même temps.

⁴² Le concept de « mort de l'auteur » concerne parfois le trio *Barthes, Foucault, Derrida*, comme c'est le cas de Sean Burke qui publie en 1988 le livre *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, Derrida*, Edinburgh University Press.

Instituée et instituante, elle cherche une vérité explosée dont chaque penseur aperçoit une étincelle. Philosophes, critiques littéraires, historiens, linguistes, psychanalystes participent à un échange, à un dialogue, direct parfois, oblique par moments. Ce n'est donc pas d'une pensée d'origine, mais de l'esprit du temps qu'il s'agira ici.

Mais l'esprit du temps est composé par des subjectivités qui l'articulent, depuis l'intérieur, chacune à sa façon. Chaque auteur a sa parole, son mot qui croise souvent le mot des autres. Comment rendre compte alors de la parole barthésienne ? Pour ceci, il nous a paru nécessaire de la contextualiser en son temps (regardant de près trois dialogues avec Nietzsche : Heidegger, Derrida et Foucault – qui font écho au sien). Le mot de Barthes traverse alors les discours de cet autre qu'est la critique littéraire et la philosophie, mais aussi l'histoire, la linguistique ou la psychanalyse. Compris dans le contexte de son propre discours, « la mort de l'auteur » est analysée comme « parole parlante » et « parole parlée », mot qui institue en même temps qu'il est institué *par* et *dans* le discours barthésien – considéré non pas comme une série de publications, livres, articles, entretiens, feuilles et feuillets mais comme texte continu. Il est la forme que prend une pensée en perpétuel mouvement, une pensée toujours en train de se faire, une éducation qui pourrait être caractérisée par les mots de Heidegger sur *la pensée préparatoire* :

Trouver la forme convenable, pour que l'éducation de la pensée ne soit confondue ni avec l'érudition, ni avec la recherche scientifique, c'est bien là la difficulté. Le danger reste surtout patent lorsque la pensée doit en même temps et toujours trouver d'abord son propre lieu de séjour. Car penser au sein des sciences signifie passer devant elles sans les mépriser.⁴³

C'est ce « lieu de séjour » de la pensée barthésienne que nous nous proposons d'explorer dans ce chapitre.

⁴³ Martin Heidegger, « Le mot de Nietzsche : Dieu est mort », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1943, p.175.

1.2. Le mot d'autrui

« Dieu est mort », voilà l'annonce que fait Nietzsche en 1882. Ce « mot terrible », comme l'appelle Heidegger, est en même temps une constatation, une mise à mort – preuve du pouvoir de *faire* de la parole, une prédiction. Car depuis, les penseurs occidentaux ne cesseront de déclarer la mort successive de l'homme, de l'auteur, de l'art.

L'interprétation de Heidegger est parlante non seulement pour une nouvelle compréhension de Nietzsche, mais aussi pour une nouvelle compréhension de Heidegger car c'est l'étude de Nietzsche qui produit chez lui un changement de direction : il ne s'intéresse plus aux origines de la métaphysique, mais à ses dépassements.

Que le texte sur Nietzsche dise plus sur Heidegger que sur Nietzsche lui-même, ceci ne ferait qu'ajouter à notre propos⁴⁴. D'ailleurs Heidegger le dit en début de son analyse :

Toute explication doit non seulement tirer le sens du texte, elle doit aussi lui donner du sien. [...] Cependant, une véritable explication ne comprend jamais mieux le texte que ne l'a compris son auteur ; elle le comprend autrement.⁴⁵

Ainsi, il ne s'agit pas d'analyser la figure historique de Nietzsche, mais de méditer sur sa parole comme regard porté de l'intérieur à la métaphysique⁴⁶ occidentale.

⁴⁴ Le recueil dans lequel l'article de Heidegger paraît porte en allemand le nom de *Holzwege – Chemins qui mènent nulle part*, où comme une note de l'éditeur le dit « un faux chemin », « un sentier perdu » « la piste que laisse jusqu'à l'orée du bois, le bois que le bûcheron en ramène ». Il conduit faussement les passants vers le milieu de nulle-part, il ne propose aucune sortie. Seulement celui qui connaît les bois, qui travaille (dans) la forêt peut le trouver utile. *Holzwege* fait écho à un autre chemin que Heidegger évoque dans son article sur Nietzsche, celui que le penseur se fraie en « défrichant » la *terra metaphysica* : « [...] un seul chemin est réservé à chaque penseur : le sien, dans les traces duquel il lui faudra errer en incessant va-et-vient, jusqu'à ce qu'enfin il le maintienne comme sien – sans pourtant qu'il lui appartienne jamais – et qu'il dise ce qui s'appréhende par ce chemin. » Heidegger, *Ibidem.*, p.174.

⁴⁵ Heidegger, *Ibidem.*, p.176.

⁴⁶ Heidegger affirme au début de son texte: « Le terme de Métaphysique sera partout pensé, dans ce qui suit, comme la vérité de l'étant comme tel et dans sa totalité, non pas comme l'enseignement de tel ou tel

« Dieu est mort » n'exprime pas, selon Heidegger, l'attitude d'un athée contre la divinité, contre le dieu chrétien, mais la perspective ouverte par la pensée nihiliste qui la transforme en une parole historial. La mort de Dieu signifie, en somme, que « le monde suprasensible est sans pouvoir efficient. Il ne prodigue aucune vie. »⁴⁷ À son reversement suit une pensée historique : « L'évasion dans le suprasensible est remplacée par le progrès historique. »⁴⁸ Le nihilisme devient alors un processus historique qui suit et réfléchit « la dévalorisation des valeurs jusqu'alors suprêmes. »⁴⁹ Les valeurs forment une institution que le nihilisme pense et sur laquelle il veille.

C'est ce que Heidegger appelle « nihilisme incomplet » : celui qui désigne la dynamique de dévalorisation des valeurs spirituelles et qui est en même temps « le mouvement inconditionnel contre la dévalorisation. »⁵⁰ , car ce premier nihilisme remplace les valeurs de jadis par de nouvelles valeurs qu'il place encore au même endroit – dans le suprasensible. Ce que Heidegger cherche est le « nihilisme complet », celui qui « doit supprimer le lieu même des valeurs, le suprasensible, en tant que région, et par conséquent poser les valeurs autrement, c'est à dire inverser leur valeur. »⁵¹

Nous devons nous arrêter un instant sur l'usage du mot « valeur »⁵², car il désigne simultanément « institution » et « point de vue ». Le concept nietzschéen de « valeur »

penseur. ». (Heidegger, p.173) Plus loin, il expliquera : « La Métaphysique, c'est à dire pour Nietzsche la philosophie occidentale comprise comme platonisme » (Heidegger, p.179). Le nihilisme de Nietzsche est alors compris comme « anti-métaphysique » ou « anti-platonicien ».

⁴⁷ *Ibidem.*, p.179.

⁴⁸ *Ibidem.*, p.181.

⁴⁹ *Ibidem.*, p.183.

⁵⁰ *Ibidem.*, p.134.

⁵¹ *Ibidem.*, p.186.

⁵² *Ibidem.*, p.186. Heidegger note : « C'est seulement au XIX^e siècle que le parler 'valeurs' devient courant, et la pensée en terme de « valeurs » usuelle. Mais il a fallu la diffusion des ouvrages de Nietzsche pour populariser la valeur. » Il ajoute plus loin à cette diffusion « la valeur, et tout ce qui tient d'elle, devient ainsi l'ersatz positiviste du métaphysique. ». Heidegger reconnaît « l'indétermination de ce concept » qu'il explique par le fait que la valeur soit un « point de vue » : « La valeur est valeur dans la mesure où elle vaut. Elle vaut dans la mesure où elle est posée comme ce qui importe. Elle est ainsi posée

est central pour Heidegger, puisque c'est autour de lui qu'un nouveau sujet – le surhomme – peut s'élaborer. Au fond, les valeurs sont les conditions mêmes de la volonté de puissance, car comme le dit le philosophe, « Vouloir, c'est vouloir être maître. »⁵³. Ainsi, même vouloir l'absence, la destruction signifie « vouloir le Rien » et non pas « ne rien vouloir »⁵⁴ : « vouloir précisément le réel, mais à chaque fois et partout comme nihilité et à travers celle-ci seulement, vouloir l'anéantissement. Car en pareille volonté, la puissance s'assure toujours la possibilité d'ordonner et d'être maître. »⁵⁵

La volonté de puissance apparaît alors comme « l'essence intime de l'être », elle engendre en un sens la subjectivité et fraie un chemin entre la philosophie et la psychologie⁵⁶. L'objet et les fondements de la psychologie sont alors la volonté de puissance même. Or, les valeurs sont les principes qui guident la volonté de puissance en assurant ses conditions d'existence et de développement. Le surhomme est « l'homme qui *est* homme à partir de la réalité déterminée par la volonté de puissance et pour cette réalité. »⁵⁷ L'homme nouveau est celui qui a appris à (re)connaître la volonté de puissance « comme trait fondamental de tout étant » qui est institué *par* et *en* elle. Le vouloir *veut* à partir de la volonté de puissance parce que l'homme nouveau a su s'en rendre conscient, a su « se-vouloir, par l'incessante analyse de la situation historique. »⁵⁸

par une visée, par un regard sur ce avec quoi il faut compter. » p.188 Ce regard est posé sur les valeurs en vue de la conservation et du développement. Ainsi, « « la volonté de puissance se dévoile comme ce qui pose ces points de vue. » (*Ibidem.*, p.190)

⁵³ *Ibidem.*, p.192.

⁵⁴ Cf. Nietzsche, cité par Heidegger, *Ibidem.*, p.194.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Heidegger affirme que « Nietzsche ne comprend pas psychologiquement la volonté de puissance, mais au contraire, détermine de façon nouvelle la psychologie comme 'morphologie et science du développement de la volonté de puissance. » *Ibidem.*, p.194.

⁵⁷ *Ibidem.*, p.207.

⁵⁸ *Ibidem.*, p.211.

« Doit-on lire Nietzsche avec Heidegger ? » se demande Jacques Derrida dans « Les Fins de l'homme », conférence prononcée en 1968 à New York.

Avec Heidegger, ou bien contre lui – ceci veut bien dire *après* Heidegger. Car, si le philosophe allemand considère Nietzsche, tel que Derrida le note, « comme [étant] le dernier des grands métaphysiciens », ceci est dû à la perspective encore attachée à la métaphysique que Heidegger adopte, qui se manifeste et *est* en égale mesure déterminée par l'utilisation du langage de la métaphysique occidentale, par le logocentrisme. Or, correcte ou éloignée, l'interprétation de Heidegger donne naissance à un dialogue, suscite une réflexion sur l'être et le langage, sur leur pluralité, que Derrida emmène un pas plus loin – sur le chemin de la déconstruction : « Une nouvelle écriture doit en tisser et entrelacer les deux motifs. Ce qui revient à dire qu'il faut parler plusieurs langues et produire plusieurs textes à la fois. »⁵⁹ Heidegger fait partie de ce premier motif, cette première déconstruction, tandis que le deuxième comprend les penseurs contemporains à Derrida – dont lui-même. Pour ces derniers, il s'agit de « changer de terrain » afin de ne pas permettre au langage de s'obscurcir lui-même. Il s'agit de jouer avec le langage :

Dans la lecture de ce jeu, on peut entendre en tous ses sens l'enchaînement suivant : la fin de l'homme est la fin de la pensée de l'être, l'homme est la fin de la pensée de l'être, la fin de l'homme est la fin de la pensée de l'être. L'homme est depuis toujours sa propre fin, c'est-à-dire la fin de son propre. L'être est toujours sa propre fin, c'est-à-dire la fin de son propre.⁶⁰

C'est une infinité de chemins que les langages pluriels ouvrent à la pensée. Une infinité de *chemins qui ne mènent nulle part* – sinon à la « mort imminente de l'homme » – que Foucault écrit, à son tour, en 1966.

Selon Foucault, en annonçant la mort de dieu, Nietzsche annonçait la mort de l'homme :

⁵⁹ Jacques Derrida, « Les fins de l'homme », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p.163.

⁶⁰ *Ibidem.*, p.161.

Nietzsche a retrouvé le point où l'homme et Dieu s'appartiennent l'un l'autre, où la mort du second est synonyme de la disparition du premier, et où la promesse du surhomme signifie d'abord et avant tout l'imminence de la mort de l'homme.⁶¹

Cette fin prochaine est considérée par Foucault comme une conséquence de la réflexion radicale sur le langage commencée au XIX^{ème} siècle avec Nietzsche et Mallarmé. C'est un dialogue, une question et une réponse qui hantent notre siècle, de même que le précédant :

Par un chemin beaucoup plus long et beaucoup plus imprévu, on est conduit à ce lieu que Nietzsche et Mallarmé avaient indiqué lorsque l'un avait demandé : Qui parle ? et l'autre a vu scintiller la réponse dans le Mot lui-même.⁶²

L'intérêt de Nietzsche dans ce contexte vient du fait qu'il fut, selon Foucault, le premier philosophe à être devenu philologue, dont la tâche principale relèverait d'un rapprochement entre la pensée philosophique et une réflexion sur le langage et qui chercherait « une exégèse intégrale du monde qui en serait en même temps sa parfaite démystification. »⁶³

Nietzsche veut savoir qui parle, qui détient la parole rassemblant ainsi le langage. Mallarmé est celui qui détient une réponse qui a marqué la pensée contemporaine : [...] ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire.⁶⁴

L'effacement du poète dans la parole porte au premier plan le mot qui s'écrit lui-même, qui se produit lui-même, est une idée qui domine le XX^e siècle.

La réflexion de toute une partie du XX^e siècle semble s'inscrire d'emblée dans cet espacement charnier entre la question nietzschéenne et la réponse mallarméenne.

⁶¹ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.353.

⁶² Foucault, *Ibidem.*, p.394.

⁶³ *Ibidem.*, p.316.

⁶⁴ *Ibidem.*, p.317.

Pour Foucault, c'est dans cet espacement qu'une pensée à venir s'annonce : « cette pensée qui parle depuis des millénaires sans savoir ce que c'est que parler, ni même qu'elle parle – va se ressaisir en son entier et s'illuminer à nouveau dans l'éclair de l'être. »⁶⁵ La pensée collective est institution dans les deux sens que Merleau-Ponty donne à ce terme. Le principe d'immanence qui la régit l'empêche de se réfléchir elle-même. Pour qu'elle se ressaisisse dans sa totalité, la pensée a besoin de se critiquer elle-même, la parole de se dire. En se disant, la parole (se) fait :

N'est-ce pas ce que Nietzsche préparait, lorsqu'à l'intérieur de son langage, il tuait l'homme et Dieu à la fois, et promettait par là le Retour du scintillement multiple et recommencé des dieux ?⁶⁶

Nietzsche tue Dieu de l'intérieur, par le langage. Sa mort entraîne la mort des valeurs classiques. Car, pour Foucault, « l'homme est une invention du XVIII^e siècle marqué par Kant et la question 'Was ist der Mensch' »⁶⁷ ; il est une valeur classique. Si dans le classicisme les sciences ont essayé de donner une image complète de l'homme – comme « démiurge du savoir »⁶⁸, la modernité est marquée par les manques, les finitudes, la brisure qui constituent l'homme et son accès au savoir. Le langage lui-même témoigne de cette brisure.

La même année que Foucault pense l'homme dans *Les mots et les choses*, Derrida réfléchit sur la question de la structure et du jeu, en touchant ainsi à la question de l'homme dans la perspective nietzschéenne. Bien qu'ici, il ne traite pas de « dieu », mais du « centre », Derrida se concentre sur la critique de cette notion et implicitement sur la

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*, p.317/318.

⁶⁷ *Ibidem.*, p.352.

⁶⁸ *Ibidem.*, p.352.

notion de structure⁶⁹. Le philosophe parle d'un moment de rupture dans la conception classique du *centre* qui est origine, fin – *archè* et *telos* désignant la constance d'une présence ou d'une transcendance⁷⁰. Les références originaires responsables de cette rupture sont à chercher auprès de Nietzsche, Freud et Heidegger. L'importance de Nietzsche réside dans la critique de la métaphysique et des concepts comme *être* et *vérité* que Derrida a substitués par les concepts de *jeu*, d'*interprétation* et de *signe*. De son côté, ajoute Derrida, Freud s'avère essentiel dans la critique de la conscience (du conscient), du sujet, et Heidegger avec la destruction de la métaphysique, de l'onto-théologie et de la détermination de l'être comme présence. Derrida se penche sur l'interprétation que Claude Lévi-Strauss fait des mythes et du discours mythologique pour conclure qu'il y a deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe et du jeu qui coexistent simultanément. Lévi-Strauss est associé à la première et Nietzsche à la deuxième :

The one seeks to decipher, dreams of deciphering, a truth or an origin which is free from freeplay and from the order of the sign, and lives an exile the necessity of interpretation. The other, which is no longer turned towards the origin, affirms freeplay and tries to pass beyond man and humanism, the name man being the name of that being who, throughout the history of metaphysics or of ontotheology – in other words throughout the history of his history – has dreamed of full presence, the reassuring foundation, the origin and the end of the game.⁷¹

⁶⁹ « Thus, it has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted that very thing within a structure, which governs the structure, while escaping structurality » dit Derrida dans « Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences », *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and Sciences of Man*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, p.248.

⁷⁰ Derrida affirme: « It would be possible to show that all the names related to fundamentals, to principles, or to the center have always designated the constant of a presence – *eideos*, *archè*, *telos*, *energeia*, *ousia* (essence, substance, subject) *aletheia*, transcendentality, consciousness, or conscience, God, man, and so forth. » (Derrida, *Ibidem.*, p.249)

La notion de l'auteur n'apparaît pas explicitement ici, pourtant il est compris autant dans le concept métaphysique de sujet que dans celui de Dieu et d'homme auxquels il s'apparente, d'autant plus que, selon Derrida, après ce moment de rupture « the center could not be thought in the form of a being-present, [~~that~~] the center had no natural locus, [~~that~~] it was not a fixed locus but a function, a sort of non-locus in which an infinite number of sign-substitutions came into play. » (Derrida, *Ibidem.*, p.260) Cette critique va dans le même sens que l'argumentation barthésienne contre l'auteur compris comme mythe (parole naturalisée) qui sert à établir l'origine et la finalité d'un texte. De même, on retrouve chez Foucault l'idée de fonction – l'auteur comme fonction, comme jeu de fonctions.

⁷¹ *Ibidem.*, p.264.

Sans faire de cette affirmation une pensée d'origine, il faut noter les questionnements qui touchent aux mêmes problématiques qui sont à retrouver dans les textes de Barthes et de Foucault – et de toute une nouvelle génération de critiques que l'on a, à tort ou à raison, appelée « poststructuraliste »⁷².

Tout au long de l'histoire de son histoire, l'homme s'est trompé ; il s'est leurré à croire à ses origines, à une présence à soi et au contrôle qu'il exercerait objectivement sur le système symbolique et sur soi-même. Le verbe *déchiffrer* fait référence chez Derrida – comme chez Barthes une année plus tard dans « La mort de l'auteur » – à la prétention du penseur à puiser le sens, à trouver l'origine d'une pensée. À cela s'ajoute l'attention donnée par les trois théoriciens à la notion *d'origine*, notion enracinée dans la tradition philosophique et théologique, traditions qui sont à l'époque des années 1960 objets de leur critique.

⁷² Le « poststructuralisme » lui-même est un bon exemple de *l'institué-instituant* en son rapport l'institution de la pensée (littéraire, philosophique). Son origine est liée à la conférence « The Languages of Criticism and the Sciences of Man » organisée en 1966 à l'Université Johns Hopkins. Comme les organisateurs, Eugenio Donato et Richard Macksey le remarquent, c'était impensable de voir se réunir de tels personnalités de la scène intellectuelle française, à Paris même, mais encore moins à Baltimore. La liste des invités contient des figures clés : Roland Barthes, Lucien Goldmann, Jean Hyppolite, Charles Morazé ; Georges Poulet, Tzvetan Todorov, Jean-Pierre Vernant et Jacques Derrida. Cet événement aurait dû marquer l'introduction du structuralisme au Etats-Unis. Il est pourtant devenu le premier moment du poststructuralisme dans l'histoire littéraire. La présence, décidée au dernier moment, de Jacques Derrida et sa présentation « Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences » ont représenté un élément clé de la controverse théorique de l'avant-garde philosophique française. L'édition de 2007 des actes du colloque porte le titre « The Structuralist Controversy » ; le titre original de la conférence en apparaît seulement tant que sous-titre. Pour l'histoire de la pensée du XXème siècle, ce moment ne marque pas seulement la reconnaissance de la pensée française aux Etats-Unis, mais l'action *d'institution* d'une nouvelle perspective théorique et critique qui occupera une place importante dans les sciences humaines américaines et continentales. Ce geste d'institution initial sera, d'ailleurs, continué par de nombreux échanges universitaires ; l'Amérique offre à certains intellectuels français un espace autre pour leurs recherches et enseignement, comme c'est le cas de René Girard, Paul de Man, Foucault ou Derrida lui-même. Une double contagion se produit, et en ceci l'emploi du terme « poststructuralisme » qui désignerait l'ensemble de ces penseurs sans tenir compte de leurs différences représente la vision américaine, la réception de ces penseurs français. Pourtant, si poststructuralisme il y a, celui-ci désignerait plus exactement, une circulation de la pensée qui a impliqué une génération entière qui partage le questionnement sur le langage et sur le sujet dans leur rapport aux institutions.

Ainsi, le désir de l'émancipation par rapport à la notion d'origine est un désir d'émancipation par rapport à l'histoire, comprise en tant qu'institution qui crée et propage son propre mythe et le mythe de l'homme. Ce n'est donc pas un hasard si Foucault répète dans son article de 1969, son affirmation de 1966, qu'après la mort de dieu et de l'homme, c'est la mort de l'auteur qu'on entame⁷³.

En 1969, soit deux ans après l'article de Barthes, Michel Foucault approfondit cette question dans une conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Sa présentation fait écho à l'article de Barthes, se distanciant en même temps de l'idée de mort de l'auteur. Foucault articule cette notion comme fonction idéologique du discours, ce « jeu de fonctions »⁷⁴ symboliquement chargé et intimement lié à toute une tradition judéo-chrétienne (qui stipule que pour qu'un texte ait une valeur, il faut prouver la sainteté de son auteur) et par cela même aux notions d'autorité, de responsabilité et de propriété (fin XVIIIème / début XIXème). De même que Barthes, Foucault accorde au lecteur un rôle essentiel dans la compréhension de leur critique. Son importance réside dans le processus de lecture même, renouvelable et en continuel mouvement. Le lecteur est une instance par définition changeable et c'est finalement lui qui donne et réactualise le sens de tout texte écrit. L'auteur, tel qu'on le conçoit traditionnellement est, argumente Foucault, un « principe d'économie dans la prolifération du sens »⁷⁵, car :

Nous avons coutume de dire que l'auteur est l'instance créatrice jaillissante d'une œuvre où il dépose avec une infinie richesse et générosité, un monde inépuisable de significations.[...] La vérité est toute autre: l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne. [...] Nous dirons que

⁷³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p.825.

⁷⁴ *Ibidem.*, p.823.

⁷⁵ *Ibidem.*, p. 820.

l'auteur est une production idéologique de sa fonction historique réelle. L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens.⁷⁶

En tant que « production idéologique de sa fonction historique réelle », l'auteur permet au critique d'expliquer le texte. En circonscrivant un texte à la biographie de l'auteur, le critique croit pouvoir expliquer le sens, épuiser les significations jaillissantes d'une écriture et imposer ainsi certaines directions de lecture et d'interprétation. Ainsi, « le principe d'économie dans la prolifération du sens » est instauré.

Voilà pourquoi on peut affirmer que la figure de l'auteur remplit traditionnellement deux fonctions: d'un côté, il représente l'autorité qui a produit le texte (la personne socio-juridiquement responsable pour le contenu textuel, mais aussi le propriétaire du texte, celui qui détient les droits de reproduction et celui qui profère des marques discursives spécifiques – le style). De l'autre côté, l'auteur assure l'autorité du critique, car ce n'est que retrospectivement qu'un écrivain devient un auteur.

Instituée-instituante, cette parole est, autant que le produit du discours institutionnalisé de l'histoire littéraire (le discours du critique, par exemple), productrice de sens, de signification et de nouveaux objets culturels. Ainsi, deux instances d'autorité se construisent et se légitiment réciproquement. L'écrivain a besoin de l'autorité du critique pour donner mais aussi limiter le sens de ses textes (donner de la valeur à son écriture) et le transformant ainsi en un auteur, en même temps que le critique utilise l'autorité de l'auteur pour s'établir en tant que critique (auteur de l'auteur) et pour limiter la prolifération du sens du texte.

La disparition de la figure de l'auteur permettrait alors un « refus d'arrêter le sens », comme le dit Barthes, un refus de « donner un sens ultime au texte »⁷⁷ qui libère

⁷⁶ *Ibidem.*, p.820/821.

le processus de lecture et efface toute délimitation nette entre les trois instances de pouvoir: l'écrivain, le critique et le lecteur.

1.3 Le mot de Barthes⁷⁸

« La mort de l'auteur » de Barthes s'ouvre sur une citation prise de *Sarrasine* de Balzac. Le critique se demande à qui la phrase en cause appartient, par qui elle est proférée et en conclut :

Il sera à tout jamais impossible de savoir qui parle, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.⁷⁹

Ce prétexte introduit la problématique principale, celle de la personne de l'auteur qui domine les approches interprétatives textuelles :

l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions.⁸⁰

Selon Barthes, des écrivains du passé ont déjà exemplairement tenté de déplacer les limites de cette notion. Les deux figures tutélaires en sont Stéphane Mallarmé et Marcel Proust. Dans un mouvement qui fait écho à celui de Foucault, marquant encore l'importance du poète pour la modernité française, Barthes lit Mallarmé comme :

sans doute le premier qui a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé à en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur.⁸¹

⁷⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », p.66.

⁷⁸ Le texte qui suit est paru dans une version légèrement modifiée sous le titre « The Reader in a Box : Roland Barthes et la crise de l'auteur » dans *Modern Language Notes*, Vol. 132, n. 4, September 2017 (French Issue), p. 801-811.

⁷⁹ Barthes, « La mort de l'auteur », p.44.

⁸⁰ *Ibidem*, p.41.

⁸¹ *Ibidem*, p.41.

Ainsi, pourvu d'un œil moderne, Mallarmé est le premier, non seulement à laisser le langage parler, ou dans les mots de Barthes, « performer », mais également à reconnaître l'importance du lecteur⁸².

De son côté, Proust essaie de « brouiller inexorablement, par une substitution extrême, le rapport de l'écrivain et de ses personnages : en faisant du narrateur « non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui va écrire [...] »⁸³. Cette affirmation renvoie à une théorie de la lecture dans la mesure où *À la recherche du temps perdu* s'achève sur la décision du narrateur de l'écrire.⁸⁴

L'argumentation barthésienne est endettée à la linguistique saussurienne et aux développements ultérieurs faits par J. L. Austin (avec les énoncés performatifs) et Emile Benveniste (avec la subjectivité dans le langage).⁸⁵ Ainsi, l'acte d'écriture est un acte performatif, qui agit sur le monde, le modifie tout en modifiant les écritures antérieures qu'il contient et englobe, car selon Barthes aucun texte n'est originel, mais « un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture. »⁸⁶ L'absence d'un texte originel est

⁸² Le ton de cette affirmation est pourtant tranchant, Barthes ne cherchant pas ici à nuancer sa position: « toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur). » (*Ibidem* p.41) Cette parenthèse est essentielle dans l'argumentation barthésienne, car elle représente le point principal de sa thèse centrée sur le processus de lecture et non plus sur celui de l'écriture.

⁸³ *Ibidem.*, p.42.

⁸⁴ Déjà en 1963, dans la « Préface » aux *Essais critiques*, Barthes explique à propos de Marcel Proust : « Ainsi voit-on souvent les œuvres, par une ruse fondamentale, n'être jamais que leur propre projet : l'œuvre s'écrit en cherchant l'œuvre, et c'est lorsqu'elle commence fictivement qu'elle est terminée pratiquement. [...] Par une rétorsion illogique du temps, l'œuvre matérielle écrite par Proust occupe ainsi dans l'activité du Narrateur une place bizarrement intermédiaire, située entre un velléité (je veux écrire) et une décision (je vais écrire) » (Barthes, *Essais critiques*, OC II, p.279) Le temps de l'œuvre est caractérisé par sa circularité même qui ne s'actualise pourtant que dans le processus de lecture. C'est au lecteur donc, et à lui seul, que la circularité de l'œuvre proustienne apparaîtra à la fin du livre. Si en 1963 la question du lecteur est encore implicite à l'analyse barthésienne, en de 1967 elle devient essentielle.

⁸⁵ Barthes remarque que « linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est à dire à l'épuiser. », Barthes, « La mort de l'auteur », p.42.

⁸⁶ *Ibidem.*, p.43

doublée par l'absence d'une authenticité des émotions éprouvées et décrites par l'écrivain⁸⁷.

Pas d'origine, pas d'original, voilà deux mythes de la création artistique écartés d'un seul geste. Le texte de Barthes se présente à son tour comme théâtral et performatif, car paradoxalement ou non, « La mort de l'auteur » est une écriture pourvue d'un auteur. La dernière partie de l'article repose sur une spécification « L'Auteur une fois éloigné, la prétention de déchiffrer un texte devient tout à fait inutile. »⁸⁸ Il faut remarquer ici l'emploi du participe "éloigné" qui nuance la position de Barthes et implique non pas l'élimination totale, la disparition de cette figure, mais plutôt un changement d'orientation, de méthode. Car, comme le texte nous le montre par la suite, l'enjeu est l'approche critique de cette notion. Lecteur par excellence, le critique est également écrivain⁸⁹. Il se donne pour tâche de trouver l'Auteur, de l'expliquer et à travers lui de « déchiffrer » le texte et puiser ainsi ses significations. Assigner un auteur à un texte signifie pour le critique arrêter le sens, imposer son interprétation au détriment de toute autre et finalement refuser à tout autre lecteur sa propre expérience du texte. Barthes conclut en revenant à la phrase de Balzac que « Personne (c'est à dire aucune 'personne') ne la dit : sa source, sa voix, n'est pas le lieu de l'écriture, c'est la lecture. »⁹⁰

⁸⁷ « la 'chose' intérieure qu'il a la prétention de 'traduire', n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'exprimer qu'à travers d'autres mots. », *Ibidem.* p.43/44.

⁸⁸ *Ibidem.*, p.44

⁸⁹ Dans la « Préface » aux *Essais Critiques*, Roland Barthes affirme : « le critique pas plus que l'écrivain, n'a le dernier mot. Bien plus, ce mutisme final qui forme leur condition commune, c'est lui qui dévoile l'identité véritable du critique : le critique est un écrivain » *Ibidem.*, p.278.

⁹⁰ Barthes, « La mort de l'auteur », p.45.

Le ton de cet article est prescriptif et ceci peut s'expliquer par sa parution dans une revue d'avant-garde⁹¹. Pourtant il faut remarquer que les écrivains auxquels Barthes fait référence ne sont pas seulement des écrivains connus, mais des auteurs canoniques de la modernité française. De plus, la référence à Balzac, auteur traditionnellement conçu comme 'réaliste', n'est ni accidentelle, ni isolée. Barthes dédiera un livre entier à une analyse structurale de *Sarrasine*⁹². Plusieurs idées sont à retrouver ici, la plus importante est l'attention donnée au lecteur, compris « [...] non plus comme un consommateur, mais un producteur de texte. »⁹³ Barthes revient dans ce livre à la même question de l'origine de la parole proférée, pour affirmer encore une fois :

Ce qu'on entend ici est la voix *déplacée* que le lecteur prête, par procuration, au discours : le discours parle selon les intérêts du lecteur. Par quoi l'on voit que l'écriture n'est pas la communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur : elle est spécifiquement la voix même de la lecture : *dans le texte seul parle le lecteur.*⁹⁴

Qu'est-ce qu'il en reste alors de l'auteur ? Faudrait-il être relégué ? Ignoré ? La réponse est à chercher dans les dernières lignes de « La mort de l'auteur ». Car, cet « éloignement » est un déplacement, un remplacement, de l'auteur par le scripteur, terme que Barthes reprendra au fil des ans depuis *Le degré zéro de l'écriture* à *La Préparation du roman* en passant par *S/Z*.⁹⁵ Par sa pratique de l'écriture, le scripteur inclut le lecteur comme instance active d'un texte qui s'offre à un renouvellement continu, à une ré-

⁹¹ Pour plus de détails sur la revue *Aspen*, voir le chapitre II « De Barthes à Duchamp : The Reader in a Box ».

⁹² Publié en 1970, *S/Z* est un livre surgi du séminaire que Roland Barthes tient à l'École pratique des hautes études entre 1968 et 1969, au moment même de sa réflexion sur la mort de l'auteur.

⁹³ Barthes, *S/Z, OC III*, p.122.

⁹⁴ *Ibidem.*, p.245.

⁹⁵ Dans *S/Z* Barthes oppose le texte lisible au texte scriptible, le dernier étant compris comme un texte qui peut être écrit, ré-écrit par le lecteur et qui le sort donc de sa position passive : « Le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. Le scriptible, c'est le romanesque sans roman, la poésie sans poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure », *Ibidem.*, p.122.

écriture pérenne. En ce sens, il est important de noter que dans un entretien de 1971, Roland Barthes se pose en tant que scripteur, spécifiant que :

dans l'état transitoire de la production actuelle, les rôles sont simplement brouillés, sans être encore abolis : pour ma part, je ne me considère pas comme un critique, mais plutôt comme un romancier, scripteur, non du roman, il est vrai, mais du « romanesque ». ⁹⁶

Cette prise de position par rapport à soi est importante dans la compréhension de l'objet central de sa critique dans « La mort de l'auteur » – le critique et par cela même l'institution littéraire. Ces idées apparaissent déjà en 1963 quand Roland Barthes écrit *Sur Racine*:

En fait, le coup d'arrêt imposé par le critique à la signification n'est jamais innocent. Il révèle la situation du critique, introduit fatalement à une critique de la critique. ⁹⁷

Cette critique de la critique concerne une analyse de l'arbitraire dans le geste interprétatif et dans le choix d'une méthode au détriment d'une autre. La prétention d'objectivité du critique ou de l'historien littéraire est liée, selon Barthes, à son appartenance à l'institution qui confondrait la dernière avec le geste créateur même :

La littérature s'offre à la recherche objective par toute sa face institutionnelle (encore qu'ici comme en histoire, le critique n'ait aucun intérêt à masquer sa propre situation). Quant à l'envers des choses, quant à ce lien très subtil qui unit l'œuvre à son créateur, comment y toucher sinon en termes engagés. [...] Racine se prête à plusieurs langages : psychanalytique, existentiel, tragique, psychologique ; aucun n'est innocent. Mais reconnaître cette impuissance à dire vrai sur Racine, c'est précisément reconnaître enfin le statut spécial de la littérature. ⁹⁸

« Le lien subtil qui unit l'œuvre et son créateur » est donc *le critique* et son pouvoir symbolique ou institutionnel qui lui permet non seulement d'établir cette liaison, mais aussi ses fondements, ses directions. Diriger les sens d'une œuvre n'est pas un geste « innocent ». En effet, diriger signifie créer et aussi arrêter : arrêter le sens,

⁹⁶ Barthes, « Cours et entretiens 1971 », *OC III*, p.1038.

⁹⁷ Barthes, *Sur Racine*, *OC II*, p.189.

⁹⁸ *Ibidem.*, p.193/194.

l'interprétation pour imposer la sienne comme la plus raisonnable. Le critique devient ainsi *auteur de l'auteur*. Il n'est pas un simple lecteur, mais un lecteur pourvu d'un pouvoir symbolique qui lui permet d'imposer son interprétation comme la seule qui soit objective et valable, et offrir généreusement la reconnaissance institutionnelle à l'écrivain.

L'auteur, terme historiquement chargé de valeur, ne peut alors pas être compris comme un simple créateur (celui-ci serait plutôt l'écrivain) : c'est un créateur responsable au regard de la morale ou de la loi. Mais pour être responsable devant la loi, le créateur doit être reconnu – par la société, le public et la loi même, en tant que source de cette création.

Nous pouvons dire, pour emprunter les mots de Michel Foucault, que l'auteur est « est une production idéologique de sa fonction historique réelle »⁹⁹, qui « ne précède pas son œuvre »¹⁰⁰, mais la suit. L'auteur n'est ainsi pas un créateur pur et simple d'une œuvre (qui précéderait utopiquement tout contrat social), mais une parole, un concept opératoire et fonctionnel pourvu d'une valeur juridique, morale, économique. L'auteur est une parole idéologiquement chargée (attachée à des institutions), faite « d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée »¹⁰¹ – ce qui correspond à la définition que Barthes donne au mythe.

Il s'agit d'une parole mythique, car l'auteur est un mythe. La critique que Barthes fait à l'auteur et, par extension, la critique qu'il adresse à toute parole mythique, c'est

⁹⁹ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p.820

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Barthes, *Mythologies*, OC I, p.840.

qu'elle n'est au fond qu'une parole *naturalisée* : « tout se passe comme si l'image provoquait naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié »¹⁰².

Dans « La mort de l'auteur » Barthes le dit explicitement : « pour rendre à l'écriture son avenir, il faut *renverser le mythe* : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.»¹⁰³ De cette phrase de conclusion de l'article, l'on a retenu le plus souvent la dernière partie, comprise comme une déclaration, comme une mise à mort – « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur ». Néanmoins, il nous semble que cette phrase ne peut avoir son sens complet que si l'on prête attention à ce *renversement mythologique* proposé par Barthes.

L'auteur, mythe par excellence de la littérature et par extension de toute la création artistique, associé traditionnellement à Dieu, doit être déconstruit, éloigné, ébranlé, remplacé par un autre mythe, celui du lecteur (lecteur-scripteur). Ainsi, au mythe traditionnel de l'auteur comme source, origine et fin, Roland Barthes propose non pas une abolition, mais un renversement de valeurs, renouvellement mythologique. Cette nouvelle mythologie (qui marque la pratique littéraire et artistique de l'époque) est pourvue d'une charge politique qui n'est pas à laisser de côté. Roland Barthes n'est ainsi ni le seul, ni même le premier à réfléchir sur cette question. Il est devenu, à la lumière de cet article, le messenger d'un déplacement théorique qui relève d'un esprit du temps et dont les origines seraient à chercher au XIX^e siècle chez Friedrich Nietzsche ou Stéphane Mallarmé.

En termes nietzschéens, l'auteur est une valeur, expression de *la volonté de puissance* de l'institution littéraire. Mais toujours dans la perspective nietzschéenne :

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Barthes, « La mort de l'auteur », p.45.

« vouloir le Rien » est différent de « ne rien vouloir », parce que c'est « vouloir précisément le réel, mais à chaque fois et partout comme nihilité et à travers celle-ci seulement, vouloir l'anéantissement. »¹⁰⁴ Ce que Roland Barthes veut est le « pour moi », terme nietzschéen qui re-trouve, ré-invente, re-pense la subjectivité comme nihilité :

La 'subjectivité, comme mot, peut revenir (il est même peut-être temps qu'elle revienne) si elle n'est plus le plan d'expression d'un 'sujet' métaphysique, d'une personne, d'une âme, mais le champ textuel d'un sujet divisé, pluriel, en travail incessant de *déplacement* topologique, tel que l'énonce, notamment, la psychanalyse. Voir Nietzsche sur la pluralisation du 'Moi' : le point de subjectivité est mobile.¹⁰⁵

La subjectivité comme champ textuel d'un sujet divisé est l'expression même de cette pluralité de langages, de perspectives dans un champ renouvelé, dépourvu de centre et marqué par le jeu. Ce sont les mots que Derrida prononce en guise de réponse à Serge Doubrovsky en 1966:

I don't destroy the subject; I situate it. That is to say I believe that at a certain level both of experience and of philosophical and scientific discourse one cannot get along without the notion of subject. It is a question of knowing where it comes from and how it functions.¹⁰⁶

Le sujet est ainsi compris dans le contexte de sa production (philosophique, théologique, politique, socio-historique, artistique) et des différentes fonctions qu'il peut y acquérir. Le sujet est une fonction, il est donc mutable. Non plus un concept immuable et transcendantal – une substance – mais une notion discursive qui se donne elle-même à l'analyse et au discours.

Un dernier parallèle nous semble important à dresser ici. Si Roland Barthes, à la fin de son article, déclare la naissance du lecteur, Derrida finit son intervention de 1966

¹⁰⁴ Cf. Nietzsche, cité par Heidegger, *Ibidem.*, p.194.

¹⁰⁵ Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur* : séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974, Paris, Seuil, 2009.

¹⁰⁶ Jacques Derrida, « Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences », p.271.

sur l'évocation d'une naissance beaucoup plus abstraite, mais non moins signifiante pour autant :

Here there is a sort of question, call it historical, of which we are only glimpsing today the *conception, the formation, the gestation, the labor*. I employ these words, I admit, with a glance toward the business of childbearing – but also with a glance toward those who, in a company from which I do not exclude myself, turn their eyes away in the face of the as yet unnamable which is proclaiming itself and which can do so, as is necessary whenever a birth is in the offing, only under the species of the non-species, in the formless, mute, infant, and terrifying form of monstrosity. ¹⁰⁷

L'innommable monstruosité que Derrida se refuse de définir est le langage qui porte en soi la nécessité de sa propre critique dans cet accouchement perpétuel dont il est sujet et objet à la fois. Elle peut être également le début de cette nouvelle époque marquée par le poststructuralisme (dont on ne connaissait pas l'avenir à l'époque), par le développement des pratiques interdisciplinaires qui brouillent les genres tout comme les media, mais aussi par l'éloignement de l'auteur traditionnel au profit du scripteur barthésien, ce monstre – moitié lecteur, moitié écrivain.

*

Le propos de cette analyse de « La mort de l'auteur » a été la clarification de certains malentendus qui pèsent sur la réception de cet article, interprété comme « part and parcel of the absolute rejection of the biographical approach, within both the New Novel (Nouveau roman) and the New Criticism (Nouvelle critique), bolstered by a rejection, subsequently tempered by Roland Barthes, involving the presence of the author as narrator [...]»¹⁰⁸ L'analyse des textes barthésiens de la même époque (*Sur Racine, S/Z*) permet de recontextualiser la notion de « mort de l'auteur » dans le contexte plus

¹⁰⁷ *Ibidem.*, p.265.

¹⁰⁸ Christine Macel, « The Author Issue in the Work of Sophie Calle. Unfinished », *Sophie Calle, M'as-tu vue ?*, catalogue de l'exposition, Barcelone ,Preston, 2008, p.18.

large de la pensée poststructuraliste, comme héritière d'une critique de la métaphysique occidentale commencée par Friedrich Nietzsche et continuée par Martin Heidegger. Les lectures des deux philosophes sont un point commun du dialogue qui s'établit entre les différentes disciplines des sciences humaines à la deuxième moitié du XXème siècle. Ainsi, Michel Foucault et Jacques Derrida s'imposent à notre démarche comme deux références constantes. Leurs réflexions sur *les fins de l'homme* sont le résultat d'un dialogue contemporain, commencé – comme Foucault le constate – au XIXème entre Nietzsche et Mallarmé. Ce que Barthes, Foucault et Derrida partagent est l'intérêt pour le *Mot*, l'attention à la langue comprise comme institution symbolique. L'*homme* est compris comme concept, discours historiquement traçable et qui ne correspond plus au sujet moderne, marqué par l'altérité.

Une première conclusion d'ordre théorique s'impose : la mort de l'auteur ne concerne pas la critique du discours (auto)biographique. Elle se dirige partiellement contre la critique biographique – celle qui prétend épuiser les sens d'un texte en l'expliquant par la vie de son auteur. La crise de l'auteur vise une attaque contre l'institution du critique compris comme détenteur de pouvoir symbolique. Une littérature sans auteur serait, dans cette perspective, une littérature consciente du mythe qu'elle a créé en tant qu'institution.

Pourquoi le mot de Barthes nous importe-t-il ? Une réponse possible c'est que nous sommes toujours en train de suivre, à tâtons, des *chemins qui mènent nulle part*. Des voies qui ne nous indiquent point la sortie, juste des étincelles de lumière éparse. Le soi se retrouve à confronter perpétuellement les institutions qui l'habitent, le constituent et le

règlent. Le mot de Barthes est parmi ceux qui nous mettent sur les *Holzwege*, chemins qui semblent ne rien nous indiquer, hormis un travail à continuer.

Chapitre 2. De Barthes à Duchamp : The Reader in a Box

Et le hasard n'abolira jamais le coup de dés.
(Jan Kott, *The Structuralist Controversy*)

L'on pourrait bien sûr se demander quel est l'impact de la mort de l'auteur dans les arts visuels, de quelle manière elle se manifeste et comment elle est traitée par les artistes et les critiques d'art. Or, si on regarde de près, l'on constate une tendance chez certains critiques d'art à interpréter « La mort de l'auteur » comme l'essai d'effacement de la notion d'auteur, et ceci à l'intérieur d'un mouvement plus large – le poststructuralisme – qui concernerait la disparition du sujet et de la subjectivité.

Le critique d'art Molly Nesbit parle de l'article de Barthes comme d'une « élégie »¹. Nesbit reconnaît qu'*Aspen*, la revue où l'article paraît pour la première fois, « montre qu'il est possible à l'auteur moderniste d'accomplir une tâche critique », mais selon elle, le texte barthésien « marche à contre-pied ».² :

Confronté à la particularité des nouvelles conditions culturelles, il fait marche arrière, se prive de toute possibilité d'une nouvelle science du texte, de tout nouveau jeu de langage. Il n'est capable que d'avancer l'idée d'une littérature sans auteur ; toute assimilation aux formes de l'industrie ou du kitsch serait pour lui impensable ; impersonnalité ne peut que signifier mort.³

¹ Molly Nesbit, « Qu'est-ce qu'était un auteur? », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n.36, 1991, p.108.

² *Ibidem.*, p.111.

³ *Ibidem.*

Or, confronté à la particularité des nouvelles culturelles dans lesquelles Barthes jouait un rôle actif, le critique français se projette, s'investit dans une pratique théorique qui combine subjectivité et critique institutionnelle. Cette pratique ne le prive pas d'une nouvelle science du texte, mais le protège contre elle, car une « nouvelle » science du texte serait une démarche paradoxale, qui se questionne continuellement, qui se réfléchit et réfléchit sa propre histoire, son propre discours. Car, une littérature sans auteur est une littérature consciente du mythe qu'elle a créé en tant qu'institution. Une littérature sans auteur est une littérature qui sait qu'elle ne peut s'en passer – l'auteur devient alors *figure*, valeur non plus comme volonté de puissance de l'institution, mais comme expression du désir du lecteur parce que « dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa *figure* comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller'). »⁴ Impersonnalité ne veut alors aucunement signifier mort, mais vision critique de l'histoire et des sciences – nihilisme. De ce qui est du kitsch et de l'appartenance aux formes de l'industrie, l'existence même de cet article dans une revue américaine d'avant-garde artistique sert à justifier, comme nous le montrerons par la suite, qu'il ne s'agit pas chez Barthes d'une théorie de la *high literature/art*, ou d'un mépris pour le populaire, mais plutôt d'une critique des systèmes symboliques et des relations de pouvoir que ceux-ci créent dans l'inconscient collectif.

Le critique d'art Hal Foster plaide en faveur d'une mort et d'un « rebirth », d'une renaissance de l'auteur qu'il considère comme « a paradoxically condition of absentee

⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, Œuvres Complètes IV*, Paris, Seuil, 2002, p. 235.

authority, a significant turn in contemporary art, criticism, and cultural politics. »⁵ Pour le critique américain, cette notion est liée à celle de la mort de l'homme et à la disparition de ce qu'il appelle *l'artiste-auteur*, que Walter Benjamin reconnaît dès 1930 dans la pratique du dadaïsme, du surréalisme et du constructivisme⁶. Sa perspective est ainsi dialogique, car si dans l'histoire de la philosophie un premier moment est marqué par Nietzsche et en littérature par Mallarmé, dans les arts visuels ce sont les avant-gardes du début du XX^e siècle qui problématisent la fonction *d'auteur-artiste* en relation avec avec l'histoire de l'art, de la littérature, philosophie, linguistique, psychanalyse etc.

En 2015, Magali Nachtergaele dédie un livre à la relation de Roland Barthes à l'art contemporain, montrant la circulation des idées barthésiennes parmi les artistes visuels français et américains depuis les années 1960 jusqu'à nos jours. Dans un chapitre intitulé « 'La mort de l'auteur' : texte fondateur de l'art contemporain », Nachtergaele évoque « un dialogue en dehors de la littérature [qui] se noue entre la pensée barthésienne et la production esthétique contemporaine. »⁷ Il est intéressant de remarquer le regard historique que l'auteure porte sur la parution de l'article, « dans le contexte américain » comprenant la collaboration de Barthes avec *Aspen Magazine* comme une continuation

⁵ Hal Foster, « The Return of the Real », *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996, p.168.

⁶ Hal Foster explique: « Thus, for example, the discourse of the death of the subject is broached in the 1930s – not only by Benjamin (who, in 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' as well as 'The Author as Producer', historicizes the function of the artist-author) but also by various figures in dada, surrealism, constructivism, and so on. In a sense this discourse is only recapitulated in the 1960'; yet this recapitulation is its articulation, at least as a characteristic ideologeme – that is my point. », Hal Foster, *Ibidem.*, p.285.

⁷ Nachtergaele affirme : « Bien que l'on retrouve déjà un fort écho entre le système structuraliste et les grilles modernistes de l'art minimal et abstrait des années 1950, Barthes intègre la pensée de Cage sur le hasard, le zen ou le silence dans sa conception de l'écriture, en juste retour des choses à la manière d'un dialogue à la fois formel, esthétique ou philosophique. » Magali Nachtergaele, *Roland Barthes Contemporain*, Paris, Max Milo, 2015, p.80.

du colloque de 1966 de Baltimore qui a fait que Barthes « entre directement dans la fabrique de l'art contemporain. »⁸

Ainsi, sur le terrain de la revue *Aspen* une rencontre historique a lieu : entre l'art contemporain américain et l'avant-garde française dans toute son homogénéité : Duchamp – faisant entendre simultanément les échos du dadaïsme, du surréalisme et du ready-made, Samuel Beckett, Michel Butor et Alain Robbe-Grillet représentant l'avant-garde littéraire, Roland Barthes le poststructuralisme. Cette rencontre, curée à l'intérieur d'une revue-objet par l'artiste Brian O'Doherty, se déroule sous le patronage de Stéphane Mallarmé auquel le double numéro est dédié.

Le texte que voici se propose d'analyser le contexte de publication de l'article de Roland Barthes en faisant référence, en un premier temps, aux particularités d'*Aspen Magazine* – politique et fin de la publication, année de parution, collaborateurs). Dans un deuxième temps, nous concentrerons notre attention sur une autre figure présente dans *Aspen*, celle de Marcel Duchamp. Nous analyserons la lecture du texte « The Creative Act » en sa liaison avec la crise de l'auteur barthésienne. Duchamp est d'ailleurs une figure clé pour la compréhension de la disparition de l'artiste-auteur en art, jouant un rôle essentiel dans le développement de l'art conceptuel et des pratiques artistiques contemporaines. Marcel Duchamp est en ce sens une figure parallèle à celle de Roland Barthes. Tous les deux semblent être messagers, porteurs de nouvelles dont ils seraient les auteurs.⁹ Ils ne s'attribuent pourtant pas cette paternité à laquelle leurs contemporains croient¹⁰.

⁸ Nachtergaele, *Ibidem.*, p.80.

⁹ En 2013, l'historien d'art Thierry de Duve publie dans la revue *Artforum* une série de trois articles dédiés à Marcel Duchamp et à la réception du ready-made dans les années 1960. Le deuxième article de la trilogie porte le titre « Don't Shoot the Messenger » ayant comme thème principal « The Duchamp Syllogism »

conformément auquel « the art world of the '60s succumbed to the Duchamp syllogism and mistook a condition for a consequence. ». (Thierry de Duve, « Don't Shoot the Messenger », *Artforum International*, Vol 52, n.3, 2013, p. 266)

Selon de Duve, en 1917 Duchamp « put a message in the mail stating that anything could be art. The message, in the guise of a urinal, did not arrive at its destination until the 1960s, whereupon the whole Western art world reconfigured itself as 'post-Duchamp'. » (de Duve, *Ibidem*, p.267)

L'année 1917 est l'année de la *Fontaine*, le premier ready-made – un urinoir signé R. Mutt – que Duchamp avait créé expressément pour la *Society of Independent Artists*, Inc qui avait ouvert ses portes une année auparavant à New York. Or, explique le critique, ladite confusion est une confusion historique, qui ignore la relation de l'artiste à l'institution de l'art. Le geste duchampien a été interprété par les artistes de la deuxième moitié du XX^e siècle de la façon suivante : « When a urinal enters the museum it becomes art ;when a urinal is art, anything is a plausible candidate for the name art ; when anything and everything can be art, everybody is potentially an artist. » (*Ibidem*, p.268)

Ce syllogisme est, comme nous le verrons par la suite avec les artistes conceptuels, répandu et il sert en quelque sorte de moteur de création artistique. La génération artistique des années 1960 revendique le ready-made, mais elle reproche à Duchamp qu'au lieu de démystifier l'artiste-auteur, il lui attribue un superpouvoir encore plus mystifiant – le pouvoir de transformer un objet quelconque en art en le nommant. Or, constate de Duve, le geste duchampien doit être compris dans le contexte de démocratisation de l'art aux Etats Unis au début du XX^e siècle et de la critique des institutions qui proclament leur « indépendance ». Mais, la question s'impose, indépendance par rapport à qui, à quoi ? La *Society for Independent Artists* newyorkaise est créée d'après le modèle de *La Société des Artistes Indépendants* parisiens qui se forme en 1884. Institution essentielle pour le développement de l'art français, *La Société des Artistes Indépendants* avait comme devise « Ni jury, ni récompense », devise reprise par sa contrepartie américaine. En 1912 Marcel Duchamp participe à cette exposition parisienne avec *Nu descendant un escalier*, peinture qui ne sera finalement pas acceptée, en dépit de l'intervention de ses deux frères aînés, eux aussi peintres présents dans l'exposition.

En 1916, à New York, Duchamp est président de la *Society of Independent Artists* qui se propose d'organiser une exposition ouverte à tous en échange d'une taxe que l'on doit payer pour la participation. Sous le pseudonyme R Mutt, Duchamp envoie son premier ready-made qui sera refusé, fait qui entrainera la démission de l'artiste comme membre du comité. Or, ce refus répété est symptomatique pour Duchamp. Il montre qu'il n'y a pas de principe démocratique qui régisse le devenir-art d'un objet, mais que c'est toujours l'institution qui décide et impose le régime de l'art. Ainsi, son message, loin de mystifier l'auteur-artiste, dé-masque l'institution, car c'est elle et elle seulement qui institue un individu quelconque en artiste, qui a le pouvoir de le mystifier en apprivoisant sa pratique pour l'inscrire dans le régime de l'art. Selon de Duve alors, le message duchampien *tout peut devenir de l'art* doit être lu dans l'ordre inverse que le font les artistes des années 1960 : « When anybody is institutionally allowed to be an artist, it is about time to show that anything can be art, even a urinal, and to bet that it will land in the museum someday. » (*Ibidem*, p.271)

Il nous semble alors que Hal Foster a raison de parler d'une mort du sujet qui se manifeste dès le début du siècle, chez les avant-gardes, qui précède et nourrit le mouvement des années 1960. Le cas du ready-made est parlant en ce sens, car ce n'est pas Marcel Duchamp qui a 'mis' l'urinoir dans le musée : la *Fontaine* est connue de nos jours grâce à une photographie prise en 1917, l'objet « originaire », le premier ready-made ayant été perdu. Pourtant, comme nous le savons aujourd'hui, le ready-made a finalement fait son entrée non seulement dans le musée (Duchamp commande à partir de 1950 plusieurs répliques du premier urinoir qui se trouve aujourd'hui exposées au public), mais aussi dans le discours de l'histoire de l'art ; ceci graduellement et seulement à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. L'urinoir a dû attendre jusqu'en 1950 pour trouver une place dans une exposition de groupe et c'est à peine dans les années 1960 que le ready-made sera un sujet pour les historiens de l'art – grâce à l'intérêt accru que les artistes de l'époque lui portaient des deux côtés de l'Atlantique. Ceci montre que l'institution a son temps à elle, le temps de voir, re-voir, comprendre et accepter (même à contrecœur) l'entrée d'une nouvelle pratique dans le système symbolique, esthétique et philosophique qu'elle régit.

¹⁰ Il nous semble alors qu'un parallèle peut être dressé entre Marcel Duchamp et Roland Barthes quant aux messages qu'ils portent, car tous les deux posent le problème du sujet créateur en liaison directe avec autrui – institution et individu. De même que Duchamp, Barthes est porteur d'un message qu'il dépose dans la

2.1. Aspen Magazine

Aspen Magazine porte le sous-titre « Magazine in a Box » et a été conçu en 1965 par Phyllis Johnson, journaliste new-yorkaise qui explique dans le premier numéro que le sous-titre renvoie au sens originaire du mot « magazine, » à savoir celui de « [a] storehouse, [a] cache, [a] ship laden with stores »¹¹.

Selon les mots de Phyllis Johnson ce magazine en trois dimensions (3D) subvertit la forme même d'une revue par l'insertion de différents objets à l'intérieur de la boîte qu'est *Aspen*. Ainsi, le lecteur pourra y trouver des réclames, des œuvres d'art en miniature, des vinyles, des dessins etc. À la forme éclectique s'ajoutent le contenu et le design qui varient d'un numéro à l'autre. Les sujets couvrent des thématiques différentes qui vont des arts visuels, de la littérature et la musique, aux dernières découvertes technologiques, à l'éducation, à l'environnement et au ski.

La conception d'*Aspen* témoigne des problématiques propres aux années 1960, aux Etats-Unis et ailleurs, et tourne autour des nouvelles technologies de la communication, de la publicité, de la question du médium et de l'espace d'exposition, mais également de la relation avec les institutions (la galerie, le musée, l'édition). Ces

boîte du XX^e siècle et pour lequel il est pris comme auteur. De plus, leur réception repose souvent sur un malentendu. Si dans le cas du ready-made, l'on a compris qu'un pouvoir absolu est donné à l'artiste-auteur qui peut transformer « n'importe quoi » en art, seulement en le nommant ; dans le cas de Barthes, l'écrivain-auteur est simplement disparu, mort. La subjectivité se voit expulsée totalement ou elle se voit accordée une place absolue. Les deux extrêmes sont de faux chemins, des utopies. Ceux que les deux discours concernent n'est point une utopie, mais une compréhension historique et politique de la place que l'on occupe dans l'institution de l'art (comprise dans un sens large, qui comprendrait ainsi la littérature, car les frontières entre genres et média se voient elles-aussi déplacées), de la dépendance que l'on a par rapport à elle. Leur message est un acte performatif, un pari avec l'institution de l'histoire. Ainsi, le parallèle entre Duchamp et Barthes et historique et historial. Ils sont tous les deux devenus figures qui concernent non seulement l'histoire de l'art ou de la littérature du XX^e siècle, mais l'histoire de la pensée. C'est leur entrée même dans le discours de l'histoire qui est signifiante. Grâce ou en dépit des interprétations bonnes, éloignées ou fausses, leurs gestes, leurs discours ont touché à des disciplines différentes et poussé l'institution à déplacer ses frontières.

¹¹ *Aspen, The Magazine in a Box*, vol. 1, n.1, (*The Black Box*), 1965, note de l'éditeur, sans pagination.

questions sont développées explicitement dans trois des numéros d'*Aspen*, le numéro 3 édité par Andy Warhol qui prend la forme d'une boîte de détergent *Fab*, le double numéro 5+6 dirigé par le critique Brian O'Doherty et le numéro 8 édité par l'artiste conceptuel Dan Graham.

La forme du numéro 5+6 est celle d'un cube blanc, ce qui renvoie à l'espace de la galerie que l'éditeur Brian O'Doherty théoriserait quelques années plus tard dans un livre intitulé *Inside the White Cube*. Le numéro porte le sous-titre *The Minimalist Issue* et bénéficie de la participation de Marcel Duchamp, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Samuel Beckett, Susan Sontag, Sol LeWitt, John Cage, Robert Rauschenberg, Dan Graham – figures représentatives de la pensée critique et artistique des années 1960/1970.

Le double numéro évoque la dématérialisation de la forme dans l'art conceptuel et minimaliste par la réunion des différents média : quatre films, cinq enregistrements audio, plusieurs textes critiques, projets d'artiste imprimés, des éléments qui touchent aux principaux axes des arts expérimentaux de l'époque : danse, performance, film, musique, littérature. O'Doherty parle de ce numéro comme d'« un musée en miniature », conçu d'après le modèle duchampien de la Boîte-en-valise¹².

O'Doherty se présente comme une espèce de curateur d'un musée, d'une galerie imaginaire inspirée par l'idée du Livre mallarméen. Ce numéro est, comme nous l'avons déjà dit, explicitement dédié à Stéphane Mallarmé, homme de référence pour des artistes tels que Sol LeWitt, Dan Graham ou Donald Judd – également présents au sein de ce numéro. Il est difficile d'ailleurs de penser à *Aspen*, un objet « ni livre, ni magazine »,

¹² Brian O'Doherty cité par Gwen Allen in « The Magazine as a Medium », Gwen Allen. « The Magazine as a Medium », *Artists' Magazines, An Alternative Space for Art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p.52/53.

sans penser aux sculptures minimalistes, les « specific objects » – objets d’art « ni peintures, ni sculptures »¹³ que Donald Judd théorise en 1965.

Cette pratique artistique repose, ainsi que le remarque l’historien d’art Michel Fried dans *Art and Objecthood*, sur un geste de théâtralisation du corps du spectateur à travers des œuvres littérales dont l’interprétation dépendrait exclusivement de la situation où l’objet se trouve exposé¹⁴. On retrouve cette stratégie dans le cas de la revue *Aspen*. Le spectateur devenu ici lecteur doit accompagner sa lecture par une activité de choix, d’instruction, de composition de certaines pièces. Il doit visionner des films, écouter des enregistrements pour donner un sens à chaque création qu’il a devant lui ainsi qu’au tout que forme la revue.

C’est dans ce contexte que Barthes publie pour la première fois son texte. Un contexte précis qui met l’accent, favorise, active et ré-active cette instance traditionnellement négligée par l’institution : le lecteur (spectateur).

*

Il est important de noter que « La mort de l’auteur » est une commande de Brian O’Doherty qui avait contacté Barthes pour l’inviter à contribuer au double numéro d’*Aspen*. Or, comme nous l’avons déjà dit, Barthes conçoit son article depuis la position

¹³ Gwen Allen parle dans son article de l’intérêt des minimalistes américains pour Mallarmé: « In particular the magazine paid tribute to Mallarmé’s *Le Livre*, the poet’s idea of a three-dimensional book, which has to consist of a set of mobile sections contained in a box and meant to be read aloud and collectively by an audience. Never realized during his lifetime, it was described by Mallarmé in his posthumously published notes, which were translated into English in the German music journal *Die Reihe* in 1964, where American artists such as Dan Graham and Sol LeWitt first encountered them.», Allen, *Ibidem*, p. 53.

¹⁴ « Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. Morris makes this explicit. Whereas in previous art ‘what is to be had from the work is located strictly within [it]’, the experience of literalist art is of an object in a *situation* – one that virtually by definition *includes the beholder*.», Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p.153.

d'un *auteur* relativement connu dans le milieu de l'art d'avant-garde américain. Pour parler en termes barthésiens, cette position n'est pas *innocente*. Elle permet à Barthes de saper la nouvelle critique qu'il incarne et d'accéder à un statut de médiateur entre la critique et l'écrivain ou l'artiste, puisque cet article est écrit spécialement pour « être en harmonie avec le numéro »¹⁵, comme il l'affirme dans la note accompagnant l'article envoyé à O'Doherty. « La mort de l'auteur » est en ce sens un « site-specific object » (pour employer un terme minimaliste), c'est-à-dire un texte rédigé pour être lu à côté des œuvres d'art, des performances, de la musique, du film, bref intégré dans une pratique d'art expérimentale qui dans les mots d'O'Doherty a pour tâche de « mesurer le degré d'implication du lecteur-écouté-spectateur »¹⁶. Le format multi-média d'*Aspen* est ce qui donne à Barthes l'occasion d'exprimer d'une manière tranchante et tout aussi paradoxale une question qui lui tient à cœur depuis le début des années 1960. Mais ce contexte favorise également le déploiement du geste d'écriture comme une performance et un manifeste d'artistes (dans ce cas d'écrivain-critique).

Barthes utilise son nom, sa *signature* (pour employer un terme cher à Derrida) pour donner naissance à une parole événement ou bien « un événement de parole ou par la parole »¹⁷.

La charge performative de son geste réside autant dans cet événement, nouveauté, originalité de la parole, que dans son inscription dans un contexte, dans un code qui est celui d'une époque – structuralisme/poststructuralisme, mais aussi celui de la publication de l'article dans une revue d'avant-garde et sa forme apparentée à celle d'un manifeste.

¹⁵ Roland Barthes cité par Gwen Allen, « The Magazine as a Medium », p.65.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 62.

¹⁷ Jacques Derrida, *Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990, p.173.

« La mort de l’auteur » est un texte de circonstance, mais il est en même temps un *ars poetica/critica*. Barthes semblait donc bien convenir à cette nouvelle génération d’artistes américains par la place centrale qu’il donne au lecteur/spectateur et ainsi que par la critique de l’institution littéraire, artistique, politique qu’il opère. L’attention donnée au spectateur est aussi une critique des instances du pouvoir : dans le cas des artistes américains, elle concerne le marché (de l’art), le musée, le critique. Barthes, de même, est préoccupé par la critique des discours du pouvoir (la même année que « La mort de l’auteur » il publie « Le discours de l’histoire »¹⁸, « De la science à la littérature »¹⁹). Ce qu’il reproche à ces types de discours est le masque positiviste qui cache « la place du sujet dans son travail »²⁰ derrière une prétention d’objectivité qui n’est pour Barthes qu’ « un imaginaire comme un autre »²¹.

2.2. Marcel Duchamp

Dans le même numéro, Marcel Duchamp participe avec un enregistrement, « The Creative Act », lecture prononcée en 1957 au Musée d’Art Moderne de New York. Duchamp pose le problème de l’artiste comme créateur dans sa relation de dépendance au spectateur et en un sens plus élargi à l’institution de l’art qu’il représente. Le texte débute par :

¹⁸ « Le discours de l’histoire » est paru pour la première fois dans *Information sur les sciences sociales*, numéro 4, septembre 1967.

¹⁹ « De la science à la littérature » est paru pour la première fois dans *Times Literary Supplement*, 28 septembre 1967, sous le titre « Science versus Literature ».

²⁰ Roland Barthes, « De la science à la littérature », *OC II*, Paris, Seuil, 2002, p.1267.

²¹ *Ibidem*.

Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art : the artist on the one hand, and on the other the spectator who later becomes posterity.²²

Le spectateur est considéré ici sur un pied d'égalité avec l'artiste – au pôle opposé de l'artiste, il devient créateur à son tour, à sa façon, car c'est lui qui assure la survivance de l'œuvre d'art, son entrée dans l'histoire et sa reconnaissance esthétique. Il est intéressant de remarquer que Duchamp considère l'artiste comme un « mediumistic being »²³, jouant ainsi avec le double sens du mot médium – compris comme être aux pouvoirs magiques et comme support, technique. Mais, dit Duchamp, l'artiste est un medium, il est traversé par un « art coefficient » qui signifie « a personal expression of art à l'état brut, that is, still in a raw state, which must be 'refined' as pure sugar from molasses by the spectator; the digit of this coefficient has no bearing whatsoever on his verdict. »²⁴ Le travail de l'artiste n'est alors jamais fini, et ce n'est pas lui qui a le dernier mot. Celui-ci appartient à la postérité, à la réception des œuvres.

Il est intéressant de noter que dans ce texte Duchamp ne fait aucune référence au critique d'art, ni au marché. Il s'intéresse seulement à cette figure qu'il considère comme équivalente à celle de l'artiste – le spectateur. La réception d'une œuvre d'art est alors comprise comme un travail créatif qui lira l'œuvre autrement que son auteur. Cet « autrement » est dans la vision duchampienne le jugement esthétique puisque « the role of the spectator is to determine the weight of the work on the esthetic scale. »²⁵ Ainsi, Duchamp met en question l'intention de l'artiste qui ne suffit pas pour donner une valeur esthétique à son travail. Il y a toujours un espacement entre l'intention de l'auteur et la

²² Marcel Duchamp, « The Creative Act », *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, Oxford University Press, 1973, p. 138.

²³ *Ibidem.*, p.139.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

réalisation de son œuvre.²⁶

Marcel Duchamp s'inscrit ainsi dans ce dialogue commencé au XIX^e siècle en le contextualisant dans les arts visuels. À la question « Qui parle dans les arts visuels ? », Duchamp donne une réponse mallarméenne, c'est une « osmose esthétique », puisque personne ne parle, personne ne transforme un objet quelconque en art, un travail en une œuvre pourvue de valeur esthétique. Le travail devient de l'art à travers un processus de « transfert » - une osmose qui unit l'artiste à son spectateur. Mais, enfin, pour qu'osmose il y ait, il doit y avoir un spectateur – compris toujours comme une sorte de « lecteur idéal », celui qui n'est personne, c'est-à-dire aucune personne spécifique, mais une série de subjectivités qui posent leur regard sur l'œuvre en l'enrichissant de nouvelles interprétations, en lui donnant de nouvelles significations. C'est de son regard que l'existence même de l'objet d'art et sa survivance esthétique dépendent.

L'artiste n'est pas alors un simple créateur, traversé par le génie et délivrant un produit dont les significations reposent exclusivement sur son intention ; il est en ce sens un auteur, compris dans un système symbolique dans lequel il espère inscrire son travail :

Millions of artists create; only a few thousands are discussed or accepted by the spectator and many less again are consecrated by posterity.²⁷

Le spectateur – dans son anonymat sériel – représente un premier pas vers la postérité, une promesse historique pour l'artiste qui « will have to wait for the verdict of the spectator in order that his declarations take a social value and that, finally, posterity includes him in the primers of Artist History. »²⁸

²⁶ *Ibidem.*, p.139.

« The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of. », *Ibidem.*, p.139.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

Le travail de création attend le « verdict » du spectateur et il n'a pas de valeur artistique sans avoir bénéficié avant d'une valeur sociale, d'une reconnaissance sociale. Institué-instituant, le geste artistique n'est pas œuvre de génie, elle est parole, expression de la subjectivité, inscrite dans le social, réglée par des institutions symboliques dont elle défend les frontières en vue de l'acceptation.

La présence de Duchamp dans *Aspen* n'est pas un hasard ; sa position n'est pas *innocente*. Comme l'historien de l'art Thierry de Duve le remarque, Duchamp est redécouvert précisément dans les années 1960 et l'intérêt que la nouvelle génération d'artistes lui porte a un poids historique et donc politique. Ce que cette génération entreprend alors est une *relecture* de Duchamp qui se dresse, en grande mesure, contre l'institution d'art (américaine ou française) et son principal représentant de l'époque Clement Greenberg. La peinture et la sculpture sont définies par Greenberg par la « pureté du médium ». Ils incarnent la tradition et donc l'art en tant qu'institution, alors que ce que Duchamp fait avec le ready-made est de déstabiliser l'autorité des institutions et de leur lancer une provocation.

2.3. L'art conceptuel

Pour comprendre l'importance de « La mort de l'auteur » pour les arts visuels, il faudrait particulariser ce que le mot *institution* désigne dans ce contexte. Car, il nous semble que l'institution littéraire concerne le plus souvent la tradition bourgeoise, l'institution académique, la réception critique et elle ne s'intéresse que depuis récemment aux aspects plus pratiques de l'institution comme le marché du livre, les politiques de l'édition. Pourtant, pour les artistes visuels, ces aspects plus pratiques sont le moteur de la création

artistique qui gagne en importance depuis le pop art, en passant par le minimalisme et l'art conceptuel.

Le marché devient l'institution de l'autorité par excellence dans le monde de l'art, et par ses mécanismes il est associé au système capitaliste influençant ainsi les institutions comme le musée et la galerie et donc souvent la réception critique. Thierry de Duve affirme qu'à l'époque des années 1950 la loi du marché est « la seule en régime capitaliste à être à la fois réalisée et universelle. Elle tient tout sous sa coupe, tous les objets qu'elle réifie, tous les sujets qui la servent »²⁹. Et si la loi du marché n'est pas pour autant neuve, la nouveauté est représentée par des pratiques artistiques qui l'internalisent et la problématisent de différentes façons. Le Pop Art est le premier mouvement à transformer « les conditions économiques de la pratique artistique, jusque-là tenues pour contingentes et extérieures à l'art proprement dit en son sujet, sa substance et sa forme. »³⁰ Mais, continue le critique « Ce qui était un désir cool pour Warhol (*'I want to be a machine'*) est devenu réalité pathétique » qui fait que « Les artistes n'offrent plus de spectacles aux amateurs, c'est le marché d'art tout entier qui se donne en spectacle à lui-même.³¹ ». Les artistes pop défient le marché de l'art en le prenant « comme un encouragement cynique à l'opportunisme radical »³² et ce fait est rendu possible par des stratégies artistiques nouvelles qui ne se résument plus aux notions traditionnelles de peinture et sculpture. Ceci est le trait que le Pop Art partage avec les autres mouvements qui internalisent, même si d'une façon nettement différente, le rapport au marché de l'art : l'art minimal et l'art conceptuel.

²⁹ Thierry de Duve, *Ibidem.*, p.128.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*, p.129.

³² *Ibidem.*, p.128.

L'art minimal partage avec le pop art la pratique de la production en série des objets, pratique qui lançait un défi à ce que, institutionnellement, était considéré un art de qualité (*high culture*) et la culture de masse, mais qui s'est retrouvé très vite institutionnalisé. En ce sens, leur traitement de l'objet a été rapidement intégré dans la logique du marché. Les artistes minimalistes pourtant le problématissent d'une façon différente dans la mesure où ils le mettent en relation avec l'espace public traditionnel (la galerie, le musée). Leurs pratiques sont ainsi souvent associées à des investigations qui ne concernent pas seulement la relation du (corps du) spectateur à l'objet, mais aussi à l'endroit où cet objet se trouve. Les artistes conceptuels continuent et rompent en même temps les liens avec ces deux mouvements. La rupture a lieu par l'abandon de l'objet et la concentration sur l'idée, sur le concept d'art en tant qu'art. Ce que les artistes conceptuels ont en commun avec les minimalistes et les artistes pop est la référence à l'institution et le marché de l'art qui devient ici une critique explicite. Pour des artistes comme Daniel Buren, Joseph Kosuth, Dan Graham ou Sol LeWitt, la théorie de l'art est partie intégrante de leur pratique artistique qui se réfléchit elle-même. Sur les artistes conceptuels et minimalistes, l'influence de Marcel Duchamp et de son ready-made est décisive. Pourtant ils croient voir chez lui une démarche qui mystifie encore plus l'artiste-auteur, comme l'artiste conceptuel français Daniel Buren le remarque dans un entretien:

anything is art as soon as it is put in a museum. And this is why artists are such appalling things, since they are responsible for this state of affairs in art. Duchamp realized that there was something false in art, but his limitation was that, rather than demystifying, he amplified it. By taking a manufactured object and placing it out of context, he quite simply symbolized art. [...] Duchamp, like all artists, could not present anything at all without re-presenting it. [...]

Duchamp is not anti-art. He belongs to art. The art of extolling the consumer society.³³

Ce que Buren reproche à Duchamp est cette intention même qui a transformé un objet quelconque en art, intention qui a encore beaucoup en commun avec une idée de sacralité de l'art et implicitement de l'artiste : « It is a problem that touches on the ethics and function of the artist : he assumes the right to have this supra-human calling that allows him to say over the others 'everything I touch with my hand is transformed in art. The artist emasculates the observer »³⁴ En 1999 les affirmations de Buren laissent entendre des échos plus radicaux que ceux du discours barthésien de « La mort de l'auteur ».

Dans *Art after Philosophy and After*, l'artiste américain Joseph Kosuth définit l'art comme *cosa mentale* (terme repris par Léonard de Vinci), comme une tautologie qui fait que la seule définition de l'art soit l'art³⁵. C'est pourquoi, la garantie que la peinture et la sculpture formalistes soient de l'art est le fait qu'elles soient présentées *historiquement* en tant qu'art. Mais, dit-il, l'art 'formaliste' suppose un effort de créativité minimal, puisque les artistes formalistes ne questionnent pas la nature de leur activité.

En suivant la tradition de la ressemblance avec les œuvres précédentes, les artistes les copient tout simplement en tant que forme, sans se poser des questions sur la nature de leur travail. Marcel Duchamp avec son *readymade* bouleverserait alors cette tradition.

Il nous montre que l'art « peut parler un autre langage » et marque le passage de

³³ Daniel Buren, Georges Boudailles, « Interview with Daniel Buren: Art is no longer justifiable or setting the record straight », Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 66.

³⁴ *Ibidem.*, p.67.

³⁵ « Art its art » dit Kosuth en citant Donald Judd, autre artiste conceptuel américain, dans *Art after Philosophy and After, Collected Writings* (1966 - 1990), Cambridge, MIT Press, 1993, p.17.

l'apparence (appearance) au concept (conception). Ainsi, conclut Kosuth : « Tout art (après Duchamp) est conceptuel (en nature) parce que l'art n'existe que conceptuellement »³⁶ ; affirmation qui se réfère au changement que le *readymade* aurait produit et qui ne se limiterait pas seulement à l'œuvre de Duchamp, mais toucherait rétroactivement toute l'histoire de l'art. Son importance résiderait en ce qu'il aurait *apporté* un élément nouveau à la théorie sur l'art, changeant fondamentalement sa définition et notre perception sur lui. La valeur artistique n'étant plus dans le *décoratif* (il faut que cela soit beau), mais dans le *conceptuel* (il faut que cela touche à la nature même de la production artistique). Pourtant, Kosuth aussi lit chez Duchamp l'intention de l'artiste et son pouvoir presque mystique à nommer un objet et le transformer en art.

De Kosuth à Buren, des deux côtés de l'Atlantique, l'interprétation que les artistes conceptuels feront du geste duchampien repose sur un malentendu. Néanmoins, ce qui importe à la vision historique est la relecture même de Duchamp, référence commune qui les conduit à une position théorique, esthétique et politique qui marquera le XX^e siècle: une critique de la modernité, de l'histoire de l'art et de toutes les instances qui forment cette institution comme le critique, le marché, le musée, la galerie. En ce sens, Buren affirme : « My position is the logical conclusion of theoretical reflection based on art history and its apparent contradictions. It is interesting to realize that art has never been a problem of content, but one of form. »³⁷ Problème de forme et non pas de contenu: voilà la mutation que les artistes conceptuels essaient de produire.³⁸

³⁶ « All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually », *Ibidem.*, p.18

³⁷ *Ibidem.*, p.70

³⁸ On retrouve ce positionnement également dans le poststructuralisme, notamment chez Barthes, Derrida et Foucault. Cette perspective partagée entre les artistes visuels, les critiques littéraires et les philosophes montre un souci commun des sciences humaines qui touche à tous les domaines qui en font partie: littérature, arts visuels mais également histoire et philosophie.

Le critique d'art Benjamin Buchloch explique qu'en 1977 que l'art conceptuel tel qu'il s'affirme à la fin des années 1960:

is a critique that operates at the level of the aesthetic 'institution'. It is a recognition that materials and procedures, surfaces and textures, locations and placement are not only sculptural and painterly matter to deal with in terms of a phenomenology of visual and cognitive experience or in terms of a structural analysis of the sign (as most of the Minimalist and post-Minimalist artists had still believed), but that they are always already inscribed within the conventions of language and thereby within institutional power and ideological and economical investment.³⁹

Buchloch remarque que les œuvres des artistes conceptuels de la fin des années 1960 partagent la même redéfinition de la relation entre public, objet et auteur :

all are concerned in the attempt to replace a traditional, hierarchical model of privileged experience based on authorial skills and acquired competence of reception by a structural relationship of absolute equivalents that would dismantle both sides of the equation : the hieratic position of the unified artistic object just as much as the privileged position of the author.⁴⁰

Les mots de Buchloch montrent très bien le poids que la critique de l'auteur a eu pour les artistes visuels. Il constate aussi que le texte de Sol LeWitt *Serial Project* – texte de référence pour les artistes minimalistes et conceptuels – qui traite d'un nouveau fonctionnement artiste/auteur paraît dans la même édition de *Aspen Magazine* que la « La mort de l'auteur » de Roland Barthes.

Ces faits ne sont pas accidentels. Tout au contraire, ils montrent que dans les années 1960 les artistes et les écrivains d'avant-garde ont des préoccupations semblables qui vont dans le même sens d'une contestation de leur acception du modernisme et des traditions. Le texte barthésien de 1967 éclaire le geste duchampien de 1917. Il l'ouvre à une lecture *a posteriori* qui sert à légitimer, historiquement et politiquement une nouvelle

³⁹ Benjamin H. D. Buchloch, « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, Vol. 55, 1990, p.111.

⁴⁰ *Ibidem.*, p.113.

pratique artistique, car, l'invention du *ready-made* ne concerne pas un objet en soi (l'urinoir, le porte-bouteilles etc.), mais affecte la définition même de l'objet artistique et son appartenance intrinsèque à l'institution de l'art. C'est pourquoi, ce que les artistes conceptuels feront, au moins dans un premier temps, sera de radicaliser, de pousser le geste duchampien jusqu'au bout et d'affirmer la primauté de l'idée sur tout objet, matériel, technique, artistique.

*

En guise de conclusion, il faudrait revenir un instant à la revue *Aspen* car elle est un événement symptomatique non seulement pour marquer et établir un dialogue transatlantique, mais parce que son sort même témoigne des implications pratiques d'un mouvement de pensée qui est encore d'avant-garde, qui défie les limites et l'autorité des institutions. Il témoigne aussi du pouvoir d'instituer des institutions et également de leur force de destruction.

En 1968, *Time Magazine* publie une note sur le numéro édité par O'Doherty dans laquelle on affirme :

Aspen is a magazine for people who don't like to read much...*Aspen* assaults all the senses not just the visual...As the magazine proclaims " You don't simply read *Aspen*, you hear it, hang it, feel it, fly it, feel it, project it, even sniff it". Any reader (participant, player, victim?) who takes the trouble to wade through the latest issue, designed by Brian O'Doherty, should find his senses fully exhausted...For those who seek refuge in conventional words, a few are supplied. They are, however, often as inscrutable as the rest of the contents.⁴¹

La naissance du lecteur n'a rien de jouissif ou de libérateur pour celui qui écrit cet article. Le mélange des média, le questionnement de la forme et la responsabilité laissée au lecteur d'en activer le sens s'avèrent un difficile exploit qui parfois échoue. L'auteur

⁴¹ « Magazines: Hear It, Feel It, Hang It », *Time Magazine*, June, 1968.

n'est plus en charge de la limitation du sens et le lecteur, devenu à la fois spectateur et auditeur, est laissé à son gré. Devenu part active du processus de signification, et joueur à part entière, il est potentiellement victime d'une pratique dont il ignore les conventions et les codes.

En 1971 *Aspen* cesse de paraître après seulement dix numéros. Ce fait est dû à la révocation par la poste américaine de la licence accordée au revues, puisqu'aux yeux de l'institution de la poste et d'une loi datant de la fin du 19^{ème} siècle, *Aspen* n'est pas une revue mais "a nondescript publication", c'est à dire une publication : "Not easily described; unclassifiable; belonging or apparently belonging to no particular class or kind."⁴²

La transcription des auditions au tribunal témoigne des difficultés de l'institution – comprise dans un sens large qui comprendrait l'institution de la poste, l'institution juridique, mais également l'institution linguistique, car le concept qu'*Aspen* incarne n'a pas d'entrée propre dans le dictionnaire et n'est pas défini pas aucune déjà existence – à accepter un renouvellement formel qui défie la loi et le sens commun. Or, cette fin brusque et brutale imposée par l'institution est significative pour la pratique artistique d'une époque et pour la dimension politique qu'elle met en œuvre. De fait, elle démontre les limites des institutions, de leurs représentants, mais parfois aussi du grand public à comprendre et à accepter les renouvellements formels et théoriques qui échappent à la tradition et mettent en question l'autorité de ces institutions mêmes et la lettre de la loi. Ainsi, défier la tradition devient un geste politique par excellence auquel les avant-gardes

⁴² Cette citation correspond à la définition de « nondescript publication » du Webster's New International Dictionary que l'avocat représentant l'institution de la poste (USPS) a donnée lors des auditions. Web de référence : <http://about.usps.com/who-we-are/judicial/admin-decisions/1971/pod3-59.htm>, consulté le 15 juin 2016.

nous ont habitués depuis la deuxième moitié du 19^{ème} siècle (et en ceci la référence incessante des deux cotés de l'Atlantique à Mallarmé prend tout son sens). Défier les institutions, leur lancer un pari, implique toujours la possibilité de la perte. Néanmoins la perte s'avère significative.

Le projet d'*Aspen* semble reposer sur un questionnement : qu'est-ce qu'une revue ? De même, l'article de Roland Barthes sur la mort de l'auteur pourrait être résumé par la question « Qu'est-ce qu'un auteur ? » – titre que Foucault donnera par ailleurs à sa présentation une année après le texte de Barthes. Ces questionnements ne sont pour autant ni accidentels, ni isolés, mais ils rejoignent des problématiques plus vastes qui ont marqué la pensée critique des deux derniers siècles : « Qui parle ? »

Chapitre 3. Du « souci de soi » comme un art conceptuel

Even a few words I don't feel like writing. You know exactly what I think of photography. I would like to see it make people despise painting until something else will make photography unbearable. There we are. Affectionately,

Marcel Duchamp
(Marcel Duchamp, Lettre à Alfred Stieglitz, 1922)

Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. (André Breton, *Nadja*)

« Pourquoi une lampe ou une maison sont-ils des objets d'art et non pas notre vie? »¹ se demande Michel Foucault en 1983 lors d'un cours tenu à l'Université de Californie à Berkeley aux États-Unis. En 1928, à Paris, André Breton avait déjà répondu à la question foucauldienne en écrivant *Nadja*.

Pourquoi cette chronologie inversée ? La réponse réside, comme nous l'avons vu avec Marcel Duchamp, dans le temps de l'institution, espace temporel qui dresse la ligne allant de la réception individuelle à la postérité, de l'apparition d'un mouvement d'avant-garde à sa reconnaissance en tant qu'événement historique institué - instituant. L'espace

¹ Michel Foucault, « A propos de la généalogie de l'éthique : aperçu du travail en cours », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p.392.

entre la question foucauldienne et la réponse d'André Breton ouvre un chemin théorique, historique et artistique qui va de l'intention de l'auteur à la réalisation de son œuvre, c'est-à-dire à sa reconnaissance éventuelle et jamais finale par la postérité.

La question de Michel Foucault est bien sûr une question rhétorique, qui concerne et continue sa réflexion sur *l'homme*, sur le sujet en rapport à sa propre histoire. Si dans les années 1960, Foucault s'intéresse à l'histoire de la folie et à la manière dont le sujet fou est symbolisé par les discours des différentes institutions, vers la fin des années 1970, c'est le plaisir et la sexualité qui sont au centre de sa recherche. Dans le deuxième tome de *L'histoire de la sexualité*, paru en 1984, Foucault dédie un chapitre au « souci de soi ». Le philosophe analyse ici le rôle de l'écriture de soi dans l'Antiquité tardive et considère cette pratique comme un exercice d'écriture au service de la formation d'une identité éthique. Bien que cette réflexion concerne le rôle de l'écriture de soi² à une époque donnée, il importe de rappeler la signification que cette pratique a pour Foucault : « Ces pages font partie d'une série sur 'les arts de soi-même', c'est-à-dire sur l'esthétique de l'existence et le gouvernement de soi et des autres dans la culture gréco-romaine, aux deux premiers siècles de l'empire »³. L'écriture de soi s'identifie alors à un processus esthétique et esthétisant, et appartient à un domaine plus vaste, à des pratiques élargies, que Foucault nomme ici « arts ». Mais, selon Foucault, l'esthétisation de soi ne peut avoir lieu « sans une *askêsis* qu'il faut comprendre comme un entraînement de soi par soi »⁴.

Ainsi, le soi peut devenir un objet d'art à la condition d'une réflexion préalable, à travers « les techniques de soi ». Dès lors, « l'art de soi » devient également une éthique

² Foucault discute deux genres d'écritures de soi: *hupomnêmata*, des carnet sde citations, maximes ("carnet de vie, guide de conduite) qui servent à apprendre à lire et à écouter (mémorisation, méditation) et la correspondance (apprendre à dialoguer avec soi-même et avec autrui).

³ Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n.5, 1983, p. 13.

⁴ *Ibidem.*, p.15.

de soi, car il repose sur une construction et une éducation de l'individu qui apprend à se gouverner soi-même et autrui. Ce recours à l'Antiquité est un geste historique, et par cela même, politique :

je pense qu'il y a à soupçonner quelque chose qui serait une impossibilité à constituer aujourd'hui une éthique de soi, alors que c'est peut-être une tâche urgente, fondamentale, politiquement indispensable, que de constituer une éthique de soi, s'il est vrai qu'il n'y a pas d'autre point, premier et ultime de résistance au pouvoir politique que dans le rapport de soi à soi.⁵

Le retour à l'Antiquité montre que la réponse à la question foucauldienne est d'ores et déjà présente dans l'histoire, qu'il ne s'agit pas de l'invention d'un « art de soi », mais d'une ré-invention, d'une série de réinventions qui se suivent avec les époques, les courants et les croyances. Pour notre propos, cette série de réinventions est symptomatique. Elle appartient à une manière renouvelée de lire l'histoire, non pas comme évolution, comme progrès, mais comme le lieu d'un éternel retour. Les surréalistes représentent un moment essentiel dans cette démarche de prise de conscience dans l'histoire de la construction de soi. Ce fait nous paraît intimement lié à l'apparition de la photographie et à ses usages subversifs qui associent pour une première fois l'image photographique à la littérature.

Pour parler alors de l'espacement entre la question de Foucault et la réponse de Breton, nous prendrons en compte la particularité de l'image photographique, son histoire, la façon dont elle transforme la pratique autobiographique de Breton et la manière dont elle accorde la pensée surréaliste aux théories des artistes conceptuels et aux pratiques de soi contemporaines. Ce dialogue nous sert donc à introduire le corpus que nous analyserons dans les chapitres à venir et à expliquer l'importance du rôle que le

⁵ Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1881-1982*, Paris, Gallimard, 2001, p. 241.

contexte historique et théorique joue dans la réinvention de soi chez chacun de ces artistes-écrivains.

Comme Duchamp, André Breton est une figure prolifique de l'avant-garde française des années 1920. Appelé par ses adversaires « le pape du surréalisme »⁶, Breton n'est pas seulement poète et écrivain, mais le principal théoricien du surréalisme dont il dirige et écrit l'histoire. Témoigne en ce sens la rédaction de différents manifestes du mouvement qui reflètent ce que Victor Crastre et plus tard Rosalind Krauss appelleront « le drame surréaliste ». Car Breton prend au sérieux son rôle instituant et s'arroge le droit d'accepter ou d'exclure des membres auxquels il fait des « procès » devenus célèbres⁷. Le souci d'André Breton est d'ordre historique, l'écrivain mélange d'une manière exemplaire l'histoire de soi avec l'histoire littéraire. Il montre que le sujet créateur *est* sujet *dans* le monde, son histoire ne peut que croiser celle d'autrui et frôler ainsi la grande histoire. Cette question devient une stratégie esthétique que Breton explique en 1929, dans le « Second Manifeste du Surréalisme » :

En dépit des démarches particulières à chacun de ceux qui s'en sont réclamés ou s'en réclament, on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique.⁸

⁶ Surnom donné à Breton par Victor Crastre, ami du groupe surréaliste, dans l'article « Le Drame surréaliste » : « Calme dans sa démarche, lent dans ses gestes, il avait parfois – le pape du surréalisme – des attitudes de pontife, attitudes, chez lui, exemptes de toute pose. », *Les Temps modernes*, n.34 (juillet 1949), p.54.

⁷ Voir par exemple l'Affaire Barrès, procès pénal fictif fait par les dadaïstes à Maurice Barrès, ayant comme président du tribunal André Breton, George Ribemont-Dessaignes comme accusateur, Louis Aragon et Philippe Soupault comme défenseurs et un mannequin comme accusé.

⁸ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 134.

Cette phrase, qui marque le début du manifeste, pose plusieurs problèmes qui travaillent l'esprit de Breton à l'époque. Les « démarches particulières » qui semblent s'opposer à la sienne concernent le groupe de membres surréalistes expulsés du mouvement⁹. Mais un autre élément s'avère significatif pour notre argument : le surréalisme se propose de créer une crise de conscience collective dont la force pourrait changer l'histoire du mouvement. Ainsi, Breton lance un défi ou un pari à l'institution de l'histoire littéraire ou artistique. Institué-instituant, son geste est une expression d'avant-garde.

En 1934, Breton pose un regard rétrospectif dans « Qu'est-ce que le surréalisme ? » :

Par-dessus tout, nous étions en proie au refus systématique, acharné, des conditions dans lesquelles, à pareil âge, on nous forçait à vivre. Mais ce refus ne s'arrêtait pas là, ce refus était avide [...] ce refus portait [...] sur toute la série des obligations intellectuelles, morales et sociales que de tous côtés et depuis toujours, nous voyions peser sur l'homme de manière écrasante.¹⁰

Le surréalisme ne se veut alors pas un mouvement artistique, encore moins littéraire, mais une expérience de vie qui touche à de différents systèmes symboliques. C'est un mouvement politique : les membres du groupe sont sympathisants du Parti communiste et Marx est une influence importante pour les penseurs de l'époque ; ses références ne manqueront pas de se faire entendre dans les écrits surréalistes. Le surréalisme est, comme le remarque Robert Bréchon, une :

véritable révolution culturelle, puisqu'il nous propose un bouleversement des idées, des images, des mythes, des habitudes mentales qui conditionnent à la fois la connaissance que nous avons de nous-mêmes et notre engagement dans ce monde.¹¹

⁹ Soupault et Artaud sont expulsés en 1926. Robert Desnos, Jacques-André Boiffard, Michel Leiris, Raymond Queneau, Jacques Prévert, André Masson sont expulsés en 1933, à la parution du *Second Manifeste*. Salvador Dalí, Luis Buñuel et René Char les rejoindront plus tard.

¹⁰ André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Paris, Renée Henriquez, 1934 (sans pagination).

¹¹ Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1969, p.24.

Témoigne en ce sens la revue fondée en 1924, *La Révolution surréaliste*, dont le premier numéro contient, entre autres, le premier *Manifeste du surréalisme*. Cette revue est une prise de parole politique, de même qu'esthétique. Sur la couverture du premier numéro figure un montage de photographies du groupe surréaliste au-dessous duquel l'on peut lire : « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des Droits de l'Homme »¹². « Nous sommes à la veille d'une RÉVOLUTION »¹³ expliquent les surréalistes plus loin, « Vous pouvez y prendre part ».¹⁴ Leur devise est une annonce¹⁵, un encouragement à la participation, une ouverture institutionnelle. Tout le monde peut y participer, tout le monde peut être artiste ou révolutionnaire. Le slogan n'est pas laissé à la dérive, car le lecteur est invité à rejoindre les membres du groupe surréaliste à l'adresse du *Bureau Central des Recherches Surréalistes*, situé au 15, rue de Grenelle à Paris et « ouvert tous les jours de 4h. ½ à 6h. ½ »¹⁶. Le mouvement surréaliste ne serait pas alors fiction d'artiste, mais réalité sociale. La *Centrale*, siège des réunions du groupe, pourvoit le mouvement d'une adresse géographique réelle, mais ce titre donne également au surréalisme un aspect scientifique et social.¹⁷ Les membres du groupe tiennent le *Cahier de la Permanence* où ils recueillent des propositions, des idées, des entretiens, des récits de rêves ou d'aventures etc. Ainsi, dès ses débuts, le surréalisme assume et provoque l'institution.

¹² *La Révolution surréaliste*, n.1, décembre 1924.

Web de référence : <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-1.pdf>.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Le groupe envoie des communiqués à la presse pour informer la population de l'ouverture du *Bureau*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ « Tous les après-midi deux surréalistes assureront une permanence, ils accueilleront les visiteurs, répondront à leurs questions, seront attentifs à leurs propositions, à l'exposition de leurs idées. C'est une porte ouverte vers l'inconnu, cet inconnu dans lequel les surréalistes placent leur espoir, l'inconnu que chaque jour doit nous révéler ». *La Révolution surréaliste*, p. 31.

Mais, plutôt qu'une révolution sociale, ce que le mouvement surréaliste a entamé est une révolution esthétique et esthétisante de la vie et de l'histoire, qui se croiseraient sur des terrains différents, ceux-ci allant de la littérature à la peinture en passant par la psychanalyse, la linguistique, le marxisme etc., de sorte que le surréalisme devient un discours mythologique, à la confluence des récits fictionnels et d'anecdotes historiques plus ou moins avérées. Mais, comme nous l'avons déjà suggéré, ce brouillage entre l'imaginaire et le réel est en partie dû à un autre élément, une découverte technologique qui ébranle non seulement la division traditionnelle des arts, mais aussi notre relation au réel et à la représentation : l'image photographique.

3.1 Photographie et autobiographie : intersections au XXème siècle

L'invention de la photographie a suscité d'importantes transformations dans le domaine des arts visuels, mais également dans celui de la littérature. Bien que la plupart des artistes et écrivains de l'époque fasse preuve de mépris pour cette nouvelle technique mimétique, refusant de lui accorder une valeur artistique, tout le monde semble s'y intéresser, au point même de se laisser photographier. À ses débuts, la photographie est encore vue comme l'héritière de la tradition du portrait¹⁸, assurant par là la fonction qui était celle de la peinture pour la haute bourgeoisie, mais sa rapide démocratisation lui assure une place privilégiée dans le monde littéraire dès la fin du siècle.

¹⁸ À cet égard, le sociologue Bertrand Mary note : « En Europe, la photographie devait rester pendant plus d'une décennie [n.n.1850/1869] un artisanat de luxe destiné à une clientèle privilégiée. En revanche, durant la même période, les photo-portraits connaissent une tout autre fortune outre-Atlantique », Bertrand Mary, *La photo sur la cheminée : Naissance d'un culte moderne*, Paris, Ed. Métailié, 1993, p.44

Dans le même temps, différentes formes d'écritures centrées sur le soi (biographies, autobiographies, journaux intimes, etc.) connaissent un épanouissement considérable qui est aussi lié à l'avènement d'une nouvelle classe sociale : la bourgeoisie¹⁹. Ces développements littéraires se poursuivent au cours du XX^{ème} siècle, sans pour autant croiser la photographie de façon explicite jusqu'aux années 1920. Ce n'est qu'à partir de ce moment que la photographie, en tant que technique, se voit accorder une certaine reconnaissance dans les milieux artistiques, notamment grâce aux écrits critiques de Walter Benjamin et aux travaux photographiques des artistes surréalistes²⁰. Afin de souligner les nombreuses possibilités d'innovation formelle qui étaient jusqu'alors laissées de côté, les surréalistes se livrent à toutes sortes de trucages (double exposition, *sandwich printing*, montage, brûlage, solarisation), remettant ainsi en question la valeur documentaire de la photographie qui faisait d'elle un art mineur.

Après la tentative précoce de Rodenbach²¹, la relation de la photographie au récit de soi connaît un renouvellement avec la parution en 1928 du roman *Nadja* d'André Breton, récit à la fois autobiographique et romanesque. L'image-texte devient chez Breton un dispositif qui produit « une ambivalence du réel, qui combine les effets d'un document pris sur le vif avec les effets poétiques qui parsèment le texte. »²² Ainsi, la photographie devient

trace authentique d'une réalité mais aussi d'un travail d'écriture qui se construit à travers les images, celles-ci répondant par échos successifs aux diverses quêtes de l'auteur : celles de l'amour, de sa propre identité, mais aussi celles des souvenirs qui pourront rendre son expérience tangible au lecteur.²³

¹⁹ Voir en ce sens le recueil du sociologue Alain Girard, *Le journal intime* et le travail de l'historien Peter Gay, *Schnitzler's Century : The Making of Middle-Class Culture 1815-1914*.

²⁰ Voir les travaux de Man Ray, Claude Cahun, Marcel Duchamp, Dora Maar, Raoul Ubac, Hans Bellmer

²¹ Voir à ce propos le roman symboliste *Bruges-la-Morte* écrit par l'auteur belge Georges Rodenbach paru en 1892 et conçu avec des photographies de la ville de Bruges.

²² Magali Nachtergael, « Nadja. Images, désir et sacrifice », *Postures*, n.7, 2006, p. 160.

²³ Magali Nachtergael, *Ibidem.*, p.161.

Néanmoins, ces exploits autour d'une stratégie littéraire qui combine texte et image ne connaîtront pas de suite après le déclin des surréalistes. Ce n'est qu'à partir des années 1960 que les artistes et écrivains s'intéressent de nouveau au croisement de ces pratiques.

Cette époque connaît également un renouvellement d'intérêt pour la sémiologie en Europe, avec le structuralisme et le poststructuralisme, et la redécouverte de l'œuvre de Marcel Duchamp, des dadaïstes et des surréalistes²⁴ aux États-Unis. Les années 1960/1970 marquent aussi le développement de nouvelles recherches : la pensée émergente implique une reformulation générale de la conception du sujet qui se présente, à première vue, dans le domaine esthétique, comme un effacement de l'artiste. À la fin des années 1960, les artistes conceptuels poussent encore plus loin cette réflexion et ils se consacrent, au début des années 1970, à travers une relecture explicite de Duchamp mais aussi de la sémiologie française, à un art axé sur les théories des signes en prétendant accéder à une pratique vidée de subjectivité, de toute référence au soi.

Or, apparaît à la même époque une nouvelle génération d'écrivains, comme Serge Doubrovsky, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras et Georges Perec, dont l'écriture, mêlant fiction et autobiographie, semble reposer sur une figure du narrateur en quête de soi qui résonne avec celui que Breton avait introduit avec *Nadja* ; geste paradigmatique que réitère Roland Barthes en 1975 dans son récit d'inspiration autobiographique *Roland Barthes par Roland Barthes*. C'est aussi à ce moment qu'apparaît une nouvelle génération d'artistes européens combinant des médias différents (photographie, texte, vidéo, objets) en vue de la création d'une œuvre artistique centrée sur eux-mêmes : Joseph Beuys, Christian Boltanski, Pierre et Gilles, Marina Abramovic,

²⁴ Voir à ce propos les travaux de Rosalind Krauss : *L'Inconscient optique*, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *The photographic conditions of surrealism*, *Corpus Delicti*.

Annette Messenger, Orlan, Sarkis ou Sophie Calle entre autres « associent art et vie dans une expression de l'intime »²⁵.

Comment penser alors la crise de l'auteur en relation avec l'autobiographie et les pratiques contemporaines de soi ?

Une réponse possible se trouverait dans la construction de *Nadja*, roman où narrateur et auteur se confondent. Cette confusion est bien sûr tout à fait normale dans un texte à caractère autobiographique. Pourtant, dans *Nadja*, ce n'est pas seulement le texte écrit qui se donne à lire, mais aussi l'image photographique. La présence de la photographie – d'un autoportrait de Breton, de même que des portraits des membres du groupe surréaliste – pourvoit le texte d'une nouvelle exigence de lecture et d'interprétation. La photographie documente dans le texte l'existence réelle de ces personnages. À la coïncidence des noms s'ajoute une nouvelle coïncidence, plus palpable et plus inquiétante, celle du réel et de la fiction. À travers la photographie, le réel s'insère dans la fiction, envahissant son régime pour devenir discours mythologique.

Roland Barthes, qui semble avoir ses réticences par rapport aux surréalistes, reconnaît néanmoins l'importance de leur pratique : « le groupe surréaliste a une importance quasi-textuelle »²⁶. Le critique exprime néanmoins sa réserve quant à cette « textualité » du mouvement qui se voit transférée dans la vie quotidienne réelle :

c'est que la textualité vécue (en quoi s'abolit l'opposition du livre et de la vie, de la pratique et de la spéculation) a eu chez eux, pour ce qu'on en sait, une allure littéraire : le surréalisme agi était toujours un geste, non une fiction.²⁷

« Le surréalisme agi », cette formule résume très bien le pari que Breton avait lancé à

²⁵ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Lyon, Scala, 2004 p.15

²⁶ Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps », *OC IV*, p.912.

²⁷ *Ibidem*.

l'institution de l'histoire littéraire dans les années 1920. Barthes relève avec pertinence, et non sans un certain mépris, le côté anti-littéraire du mouvement qui n'aspire pas à la fiction, mais au « réel » de l'histoire. Le surréalisme comme *geste qui agit*, voilà l'essence du mouvement.

Dans « La mort de l'auteur », Barthes note que « le Surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'Auteur »²⁸, ceci par « une subversion directe des codes »²⁹ de la langue dont leurs écrits « déçoivent » les sens attendus « en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore (c'était l'écriture automatique), en acceptant le principe et l'expérience d'une écriture à plusieurs »³⁰.

Cette affirmation concerne bien sûr le mouvement surréaliste dans toute sa diversité. Pourtant, nous devons nous arrêter sur ces mots pour les commenter dans leur rapport à Breton. Car, dans *Nadja*, le brouillage des instances narratives conduit à une superposition du narrateur et de l'auteur qui cause une confusion chez le lecteur. Le point culminant de cette stratégie est la présence d'un indice – l'autoportrait de Breton – qui conduit à une identification iconique et indexicale du narrateur-personnage avec l'auteur.

Il nous semble alors que l'éclectisme de la pratique surréaliste est une donnée pourvue d'une valeur historique essentielle dans la compréhension des *arts de soi* contemporains, de ce que certains critiques ont considéré comme le retour de l'autobiographique³¹. Car, il ne s'agit nullement d'un retour de la subjectivité dans les années 1980, pas plus qu'il ne s'agit de sa mise à mort pendant la décennie 1960. Ainsi, sans faire du surréalisme une pensée d'origine, nous pouvons y apercevoir un mouvement

²⁸ Barthes, « La mort de l'auteur », p.42.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*

³¹ Voir en ce sens Christine Macel, « The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished* », *M'as-tu vue ?*, catalogue de l'exposition, Barcelone, Preston, 2008.

dialectique qui problématise autant la disparition que la présence-à-soi du sujet. Pourtant, il nous paraît qu'il y a un endroit où la pratique surréaliste est non seulement originale, mais également originaire : l'emploi et la déconstruction de la pratique photographique et son insertion en littérature avec le roman *Nadja*. Ainsi, ce ne serait pas le questionnement sur la subjectivité qui est nouveau, mais les moyens que l'écrivain se donne pour problématiser sa quête, les relations qu'il crée dans son écriture – comprise ici comme texte *et* comme photographie – et, finalement, l'effet que ce geste a eu sur l'institution littéraire et artistique.

3.2 Nadja ou la connaissance de soi en photographie

« Qui suis-je ? » est la question qui ouvre le roman, interrogation à laquelle le narrateur, tout comme son lecteur, chercheront incessamment à répondre le long d'une histoire d'amour, de ses débuts à sa fin. Pour Breton, l'histoire vécue avec Nadja n'est qu'un prétexte, un masque qui cache la vraie quête – la quête de soi. Elle est néanmoins le prétexte central, celui qui donne le nom du livre, sans pourtant y être présent à chaque instant. Le personnage de Nadja apparaît d'ailleurs dans la deuxième partie, il se dissout souvent pour laisser la place aux réflexions du narrateur et disparaît dans la troisième partie, laissant la place à un nouvel amour. L'endroit où son absence se fait fortement sentir est la photographie. Le livre contient dans sa première édition quarante-quatre images choisies et insérées par Breton lui-même. Les photographies représentent le plus souvent les amis du groupe surréaliste auxquels Breton fait référence dans le texte, des œuvres d'art décrites ou interprétées à l'intérieur du récit, des images de Paris significatives pour

la narration, des dessins de Nadja analysées en détail et un autoportrait de l'auteur³². Pourtant, nul portrait de la femme.

Dans l'édition de 1963, Breton fera près de trois cents changements, dont l'ajout de quatre clichés photographiques, parmi lesquels un montage des yeux de Nadja. Son image nous reste encore inaccessible, comme sa personne l'est d'ailleurs pour le narrateur du récit. Car, Nadja est un *corps morcelé* – objet fétiche des surréalistes. On ne peut se la représenter dans sa chair, mais on connaît les traces de ses mains, ses dessins. On ne connaît point son visage, mais on dévisage les yeux qui nous fixent à leur tour, depuis cette capture qui les répète obsessionnellement ; ils nous hantent.

Nadja est un fantasma, un fantôme que Breton poursuit au-delà de leur histoire d'amour : « Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? Est-il vrai que *l'au-delà*, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? »³³. « L'au-delà » marque le seuil entre deux mondes qui séparent les amoureux d'antan. C'est « l'au-delà » des portes du sanatorium où Nadja se trouve internée, la mince ligne dressée entre la folie et la littérature. Elle est une réponse, même momentanée, à la question qui marque le début du texte : « Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? »³⁴ Ce que Breton hante est alors un fantôme, une « chimère », un « génie », un « esprit libre », un « pressentiment ». Cette attirance, ce magnétisme est, pour le dire

³² L'autoportrait de Breton est l'image qui marque le début de la dernière partie de *Nadja*, le moment où Nadja disparaît de la narration, pour laisser place aux réflexions du narrateur et à l'entrée d'une nouvelle femme dans l'histoire. L'autoportrait est accompagné par une courte légende, citation extraite du livre : « J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre... (p.121) ». La représentation photographique problématise la place du narrateur dans sa relation avec l'auteur et offre au lecteur une preuve de leur identité commune.

³³ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p.119.

³⁴ *Ibidem*.

dans un terme cher aux surréalistes, un « hasard objectif »³⁵, rencontre fortuite et signifiante, attributs qui la rendent quelque peu miraculeuse. Breton ajoute :

Je dois avouer que ce dernier mot [n.n. « hante »], tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis.³⁶

Le narrateur devient à son tour fantôme, puisqu'il n'est pas en train de poursuivre un être quelconque, mais un être qui lui est prédestiné et semblable. C'est, pour ainsi dire, « un des siens » que Breton pourchasse. La rencontre ne semble écrite dans le destin qu'*a posteriori*, et ceci en vertu des révélations qu'autrui, le semblable, produit chez le narrateur. C'est le regard vers le passé qui rend la rencontre miraculeuse et vraie. La vérité réside dans l'authenticité du vécu au seuil entre la « non-folie » et la folie :

L'absence bien connue de frontière entre la *non-folie* et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre. Il est des sophismes infiniment plus signifiants et plus lourds de portée que les vérités les moins contestables : les révoquer en tant que sophismes est à la fois dépourvu de grandeur et d'intérêt. Si sophismes c'étaient, du moins c'est à eux que je dois d'avoir pu me jeter à moi-même, à celui qui du plus loin vient à la rencontre de moi-même, le cri, toujours pathétique, de 'Qui vive ?'³⁷

Cette rencontre n'apporte pas finalement une vérité incontestable, unanime, reconnue par la société, mais une nouvelle connaissance de soi qui transforme le vécu en expérience – par excellence subjective. La vérité réside, ainsi, dans l'authenticité de cette expérience profonde et inattendue. Pourtant, elle ne serait pas possible sans la présence d'autrui, sans son regard dévisageant et sa proximité troublante.

³⁵ Terme que Breton définit dans *L'Amour fou* comme : « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud) », *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976, p.30

³⁶Breton, *Nadja*, p.9.

³⁷*Ibidem.*, p.119.

La connaissance de soi est « en définitive la définition même du surréalisme »³⁸, comme le remarque Magali Nachtergaele. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, Breton affirme : « Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, le fonctionnement réel de la pensée.»³⁹

Dans *Nadja*, la quête de soi a lieu à travers une écriture littéraire, pourvue souvent de valences poétiques, mais également par le biais d'une *écriture automatique* : la photographie qui « apparaît comme un moyen d'enregistrement mais aussi et surtout comme un moyen de restitution objective : cette forme d'écriture automatique fournit la matière première de la nouvelle exploration du réel et du moi fondée sur une capture rapide et saisissante. »⁴⁰

Dans son article « Photographie et surréalisme », Rosalind Krauss explique que la juxtaposition de la photographie et de l'écriture, loin de conduire à une confusion théorique, ouvre le chemin vers « une clarification, au type exact de synthèse dialectique des contraires que Breton avait fixée comme projet au surréalisme. »⁴¹ La photographie entretient une relation particulière avec le réel : elle en rend compte, le documente, atteste la présence *in absentia* d'un événement, d'un lieu, d'une personne. La photographie en tant que le « ça-a-été » barthésien⁴² est « dépositaire du réel »⁴³. Néanmoins, la pratique photographique des surréalistes se veut aussi une manipulation du réel. Elle est d'ores et

³⁸ Magali Nachtergaele, « Esthétique des mythologies individuelles Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle », Thèse de doctorat en littérature, sous la direction d'Éric Marty, Université Paris-Diderot – Paris VII, 2008, p.118.

³⁹ André Breton, « Manifeste du surréalisme I », p.54.

⁴⁰ Nachtergaele, p.126.

⁴¹ Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p.112.

⁴² Sur la théorie barthésienne voir le chapitre « Édouard Levé ou Le « souci de soi » à l'époque de la reproductibilité technique »

⁴³ Krauss, « Photographie et surréalisme », p.111

déjà re-présentation, interprétation du réel, de ses brisures et de ses failles : « La photographie sert ici à produire un paradoxe : celui de la réalité constituée en signe – ou encore de la présence transformée en absence, en représentation, en espacement, en écriture »⁴⁴. Mais si la photographie est, comme le soutient Krauss, « le plus proche du cœur du mouvement »⁴⁵, ceci est dû au fait qu'en même temps qu'elle représente de réel et ses espacements, l'image photographique est une métaphore exemplaire de l'automatisme de l'inconscient, des failles de ce « je » qui est toujours ailleurs, qui est incessamment un autre. La photographie devient alors pour les surréalistes une forme privilégiée de l'exploration de la subjectivité, une technique qui relèverait du *souci de soi* foucaldien.

3.3 Les avant-gardes et la question du médium

Le livre illustré de Breton est un geste novateur, instituant et qui sera répété dans la deuxième moitié du XXème siècle, quand il sera associé à une pratique de la photographie conceptuelle, par exemple chez Christian Boltanski avec *Album de photos de la famille D*, ou chez Dan Graham avec *Homes for America* (1966). Cette pratique sera reprise dans les années 1970 et on la retrouve chez des artistes comme Sophie Calle ou chez des écrivains comme Roland Barthes ou Hervé Guibert.

Dans l'article intitulé « 'Marks of Indifference' : Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art », l'artiste Jeff Wall réfléchit sur l'histoire de la photographie et ses

⁴⁴ *Ibidem*, p.115.

⁴⁵ *Ibidem.*, p.119.

usages contemporains par les artistes conceptuels.⁴⁶ Pour la génération des années 1960, la photographie est une des pratiques favorisées, en lien avec une critique de la tradition – y compris de la tradition des avant-gardes –, et une partie intégrante de la pratique conceptuelle de l’art :

The younger artists wanted to disturb that, to uproot and radicalize the medium, and they did so with the most sophisticated means they had in hand at the time, the auto-critique of art identified with the tradition of the avant-garde. Their approach implied that photography had not yet become “avant-garde” in 1960 or 1965, despite the epithets being casually applied to it. It had not yet accomplished the preliminary autodethronement or deconstruction, which the other arts had established as fundamental to their development and their *amour-propre*.⁴⁷

Dans les années 1960, l’utilisation de la photographie par les artistes conceptuels est liée à une critique de la notion de medium articulée par Clement Greenberg⁴⁸, autrement dit,

⁴⁶ L’article est paru pour la première fois comme texte dans le catalogue de l’exposition *Reconsidering the Object of Art*, à l’occasion d’une exposition en 1995 qui se propose de réfléchir sur l’avènement de l’art conceptuel.

⁴⁷ Jeff Wall, « ‘Marks of Indifference’ : Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art », in Ann Goldstein, Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1995, p.247.

⁴⁸ En 1960, dans *Modernist Painting*, Clement Greenberg affirme que : « The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. » Ainsi, dit le critique, ce que chaque art cherche est sa spécificité puisque « The arts could save themselves from this leveling down only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity. » Cette « expérience » unique que chaque art engendre, tient à la spécificité de son medium compris comme « the unique and proper area of competence » d’un art. Ceci correspond à l’habileté de l’artiste à manipuler les caractéristiques qui sont « unique to the nature of a particular medium », comme par exemple, « the flat surface » dans le cas de la peinture. Greenberg explique « The task of self-criticism became to eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered "pure," and in its "purity" finds the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. "Purity" meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance. », Clement Greenberg, « Modernist Painting », *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, p.84,86,87.

Clement Greenberg se présente comme un des plus influents critiques de l’art moderniste américain. Sa théorie a résonné avec de nombreuses pratiques artistiques et théoriques qui, tout en s’opposant, en critiquant Greenberg, prolongent sa réflexion sur l’art moderne : les artistes pop, minimalistes et conceptuels. Avec Greenberg, le dialogue en art tournera autour de ce nouveau concept de médium (présent dans les œuvres critiques de Rosalind Krauss et de Michael Fried, tous les deux étudiants de Greenberg), mais ce terme sera emprunté par les critiques et les artistes européens également, comme c’est le cas de Thierry de Duve.

une critique de l'institution de l'art⁴⁹. Devenues parties intégrantes de l'institution artistique, les avant-gardes européennes offrent aux artistes (américains) des années 1960 une vision critique de l'institution, dressée de l'intérieur à travers des pratiques comme la peinture ou la sculpture, qui appartiennent depuis longtemps à l'histoire de l'art.

Ce n'est pas là le cas de la photographie, dont l'invention récente n'avait pas encore été prise en compte par l'institution. La photographie ne s'était jamais réjouie auparavant du statut de pratique d'avant-garde. Pourtant, comme nous l'avons vu avec Breton, l'image photographique n'est pas seulement présente dans le travail des artistes visuels surréalistes, mais grâce à *Nadja*, la photographie s'accorde au texte littéraire, le complète et déstabilise son sens. Néanmoins, Jeff Wall considère que l'utilisation des images photographiques dans les années 1920 n'avait pas atteint le point de *déconstruction* que les contemporains de Wall souhaitaient.⁵⁰ Ceci est la vision des artistes des années 1960 que Wall reprend en 1990 pour analyser les deux moyens que ceux-ci ont trouvé afin de d'inscrire la photographie dans la pratique des avant-garde, comme objet théorique et moyen de critique institutionnelle :

The first involves the rethinking and 'refunctioning' of *reportage*, the dominant type of art-photography as it existed at the beginning of the 1960s. The second is related to the first, and to a central extent emerged of it. This is the issue of de-skilling and re-skilling of the artist in a context defined by the culture industry, and made controversial by aspects of Pop art.⁵¹

Les deux stratégies évoquées par Wall seront reprises et repensées par les artistes contemporains. Ce fait sera rendu possible par leur utilisation antérieure faite par les

⁴⁹ Rosalind Krauss affirme: « The theorization of the move from the specific to the generic dominates artistic practice of the 1960s, although [it is] ultimately deriving from Duchamp [...]», « Reinventing the Medium », p.294.

⁵⁰ Notons ici l'emploi du terme « déconstruction » appliqué aux avant-gardes du début du siècle et renvoyant en même temps à Derrida et au discours poststructuraliste.

⁵¹ Jeff Wall, p.253.

artistes conceptuels. Car, en cherchant à s’opposer à l’institution, ils popularisent ces deux stratégies qui se deviendront partie intégrante de l’art contemporain.

De son côté, Rosalind Krauss parle de la photographie surréaliste comme « a tool of deconstructing that practice » qui fait son entrée dans le monde de l’art comme moyen :

a means of both enacting and documenting a fundamental transformation whereby the specificity of the individual medium is abandoned in favor of a practice focused on what has to be called art-in-general, the generic character of art independent of a specific, traditional support.⁵²

Il faudrait remarquer la place centrale que le *médium* occupe dans le discours des critiques et des artistes américains, qui se voit transférée dans la pratique des surréalistes des années 1920. Mais, comme nous l’avons dit, la question du *médium* est un sujet spécifiquement américain, théorisé par Greenberg⁵³. Que le médium en tant que tel n’intéressait pas les artistes du début du siècle européen, ceci a moins d’importance. Ce qui importe est que l’effet constaté dans les années 1960 s’est avéré productif et ceci grâce à un usage de la photographie qui brouille les limites non seulement des supports traditionnels⁵⁴ comme la peinture ou la sculpture –que les artistes surréalistes pratiquaient également –, mais aussi les limites entre la littérature et les arts visuels.

⁵² *Ibidem.*, p.294.

⁵³ Rosalind Krauss est un des critiques qui continue la pensée de Greenberg, s’y engage dans un dialogue, en pensant la question américaine du médium à travers des penseurs européens : “Michel Foucault invokes what he calls the ‘barbarous term’ *historical a priori* in order to determine how a variety of authors can occupy the single ‘discursive unity’ that gathers them, historically, into the ‘same conceptual field’, all of them led to address the ‘same object’. In America, *medium* was such an object, made ‘historical’ in Foucault’s terms by its ‘form of dispersion in time, a mode of succession, of stability, of reactivation.”, *Under Blue Cup*, MIT Press, 2011, p.15 Plus loin, le critique ajoute explicitement : “Greenberg was perhaps the first to stabilize the *medium*, as the locus of discursive unity” p.15, *Idem.*

⁵⁴ Krauss le dit explicitement: « If conceptual art articulated this turn most overtly (Joseph Kosuth: « Being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot not questioning the nature of art...That’s because the word art is general and the word painting is specific. Painting is a *kind* of art. »,) and if one branch of its practice restricted the exploration of the ‘nature of art [in general]’ to language – thus avoiding the visual because *it* will be too specific – most of conceptual art had recourse to photography. », *Idem.*, p.294

3.4 La photographie, une invention qui a changé l'histoire (du médium)

C'est également dans les années 1970 que Rosalind Krauss propose une importante analyse du développement de la photographie en tant qu'objet de différents discours critiques : son statut parmi les autres arts, son appartenance à l'esthétique, son indexicalité et, par là-même, le rapport avec le langage et le discours. Dans *Notes on the Index : Seventies Art in America*, Rosalind Krauss cite André Bazin :

The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it. No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the very process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it *is* the model⁵⁵.

Ceci est, comme Krauss le remarque, la description exacte de la condition indexicale de la photographie et son pouvoir même. En regardant une photographie, on ne voit plus une reproduction d'un objet ou d'une personne, mais la personne elle-même, *l'objet en soi*.

Les problèmes qui relèvent de la photographie tiennent alors au statut d'index de la dernière, mais également à son côté mécanique qui transforme l'artiste-créateur en simple opérateur d'une machine. Par sa nature reproductible, la photographie met en question la notion d'originalité de l'œuvre d'art et de l'autorité de son possesseur, faits qui mènent, comme Walter Benjamin le notait en 1935, à la disparition de son « aura »⁵⁶.

Cette disparition s'avère être une qualité structurale de la photographie qui se trouve aux

⁵⁵ André Bazin, *What is Cinema* in Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol.3, Spring1977, p.75.

⁵⁶ Walter Benjamin note à cet égard: « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit », in *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 2010, p.17.

fondements du modernisme en art, car la reproductibilité technique de l'œuvre d'art met en question l'importance des compétences, des capacités techniques des artistes à créer des œuvres, et cause également “ a disruption in the autonomy of the sign. A meaninglessness surrounds it which can only be filled in by the addition of a text “⁵⁷. La photographie devient ainsi le messenger du ready-made et implicitement de l'art conceptuel :

The readymade's parallel with the photograph is established by its process of production. It is about the physical transposition of an object from the continuum of reality into the fixed conditions of the art-image by a moment of isolation, or selection. And in this process, it also recalls the function of a shifter. It is a sign, which is inherently “empty”, its signification a function of only this instance, guaranteed by the existential presence of just this object. It is the meaningless meaning that is instituted through the terms of index.⁵⁸

La photographie raisonne avec le ready-made et les *shifters* – les pronoms personnels comme « je », « tu » qui sont des signes indexicaux, car ils s'actualisent avec chaque personne qui parle, leur sens étant complètement dépendant du référent. Ainsi, la photographie emprunte les traits d'un type d'énonciation, d'un discours tenu à la première personne. Son *sens insensé* tient à sa dépendance du présent, mais aussi de la présence de l'objet dont elle atteste l'existence. Il semble que la subjectivité soit à l'œuvre non seulement dans le langage, mais aussi, paradoxalement, dans la photographie. De plus, la photographie partage avec le ready-made et l'art conceptuel la non-spécificité du médium. Le rapport au langage s'intensifie, il devient une question centrale pour l'art conceptuel qui se transforme en une sorte de pont entre le visuel et le verbal. Comme nous le montrerons par la suite, ce fait n'est rendu possible que par l'existence de la photographie et son intégration dans le circuit esthétique.

⁵⁷ Rosalind Krauss, « Notes on the index », p.77.

⁵⁸ Rosalind Krauss, *Ibidem.*, p.78.

Dans les années 1970, le montage texte-photo revient en force et Jeff Wall appellera cette pratique le *photoconceptualisme*. Krauss remarque que ce type de montage est pourvu d'une dimension stratégique qui se fonde sur le « mimétisme » non pas de la photographie journalistique, mais :

of brutishly amateur photography », parce que cette image est celle « in which there is nothing to look at, come as close as photography can to the reflexive condition of photography about nothing but its maker's own persistence in continuing to produce something that, in its resistance to instrumentalization, its purposive purposelessness, must be called art. »⁵⁹

Cette affirmation doit être analysée de plus près, car elle contient et reformule des problématiques essentielles qui concernent notre propos. Premièrement, il faut constater que l'inspiration de la photo d'amateur n'est pas anodine, elle témoigne en faveur de cette interprétation du geste duchampien qui est que si « tout peut être de l'art, alors n'importe qui peut devenir artiste. » Deuxièmement, la « mauvaise » photographie, celle dépourvue de technique, qui ne montre rien de notable, est une image qui réfléchit la condition même de la photographie. Cette espèce de « nihilisme » de l'image n'est pas un refus de l'art, mais une tentative d'en repousser les frontières. La *valeur* de la photographie réside pour cette génération d'artistes et de critiques en ce qu'elle se met en scène elle-même. En ne montrant rien (de spectaculaire), la photographie n'a plus un caractère documentaire, ni même esthétique, mais théorique et réflexif. Elle n'a pas d'autre but précis que celui de réfléchir sur ses propres conditions et donc sur les conditions institutionnelles du devenir-art. Krauss ajoute :

Photography's apotheosis as a medium – which is to say its commercial, academic, and museological success – comes just at the moment of its capacity

⁵⁹ Krauss, « Reinventing the Medium », p.295

to eclipse the very notion of a medium and to emerge as a theoretical because heterogeneous object.⁶⁰

L'image photographique semble alors lancer un défi important à l'institution de l'art. Elle devient de l'art, atteint son apogée et se voit consacrée au moment où elle « dit le Rien », ou plus précisément, le montre du doigt. Mais encore, *dire le Rien* ne signifie pas rien dire/montrer, mais se montrer soi-même tout en indiquant l'institution.

L'article signé par Krauss porte le titre « Reinventing the Medium » (1999) et s'inscrit ainsi dans ce dialogue commencé avec Greenberg dans les années 1960. À la fin du XXème siècle, ce n'est pas seulement que la photographie a gagné une place parmi les arts, mais sa place institutionnelle permet de « régler » des comptes théoriques, trancher sur la question du médium, non plus en le niant, mais en faisant de la photographie le médium par excellence :

This time however, photography functions against the grain of its earlier deconstruction of the medium, becoming, under precisely the guise of its own obsolescence, a means of what has to be called an act of reinventing the medium.⁶¹

Un dernier point reste à discuter : la réflexivité. Jeff Wall parle de *l'amour-propre* de l'art qui, à travers ses mouvements d'avant-garde, entreprend une autocritique, laquelle assure sa survivance et son développement. Cette affirmation fait écho avec la philosophie de l'institution de Merleau-Ponty. Car il faut se rappeler que, dans la vision de ce dernier, une critique de l'institution ne peut venir que de l'intérieur, en comprenant son fonctionnement et son histoire. Cette idée de réflexivité est à retrouver chez Krauss et Thierry de Duve.

Pour Krauss, comme nous l'avons vu, la photographie devient de l'art au moment même où elle ne veut plus rien montrer à part sa condition de réflexivité. Or, il nous

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*, p.296.

semble que cette condition de réflexivité correspond à *l'amour-propre* de l'art. La photographie devient de l'art au moment où elle a acquis la possibilité (théorique, pratique, historique, sociale) de se réfléchir soi-même. Ceci est, comme nous l'avons montré jusque-là, la condition du discours des arts et de la littérature au XX^{ème} siècle. La notion *d'amour-propre* implique une personnification de l'institution artistique, or cette métaphore traduit en effet *le soi de l'institution*, la relation dialectique entre la subjectivité et les systèmes symboliques. Il paraît alors que si l'on parle de l'amour propre de l'institution, on dit « souci de soi » de l'institution, au sens que Foucault donne à ce terme et que nous analyserons par la suite.

3.5 Le sujet et la forme

En 1984, Michel Foucault lie explicitement le « souci de soi » des Grecs de l'Antiquité à l'écriture autobiographique telle qu'on la conçoit aujourd'hui :

Il me semble que toute cette littérature dite 'du moi' – de journaux intimes, de récits de soi, etc. – ne peut être comprise si on ne la place pas dans le cadre plus général et très riche des pratiques de soi. Les gens écrivent sur eux-mêmes depuis deux mille ans, mais évidemment pas de la même façon.⁶²

Foucault veut montrer que l'écriture de soi n'est pas une simple activité de production, mais une pratique qui suppose une réflexion sur le soi, une éducation, un entraînement :

Donc, ce n'est pas satisfaisant de dire que le sujet est constitué dans un système symbolique. Il est constitué dans des pratiques réelles – des pratiques analysables historiquement. Il y a une technologie de la constitution de soi qui traverse les systèmes symboliques tout en les utilisant. Ce n'est pas seulement dans le jeu des symboles que le sujet est constitué.⁶³

Le système symbolique évoqué par Foucault est par excellence le langage, ou en un sens plus précis, la littérature. *L'historien* attire l'attention sur le fait que les manières de

⁶² Michel Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p.1227

⁶³ *Ibidem.*, p.1227/1228

construire le discours ou la pratique autobiographiques varient dans le temps et changent selon les époques. Elles se donnent donc à lire historiquement et influent sur le sujet qui n'est plus seulement un sujet symbolique, mais aussi historique, soumis aux changements sociaux, politiques et esthétiques. Se soucier de soi signifie s'équiper d'une vérité historique, laquelle nous aiderait à comprendre les différents systèmes symboliques qui constituent notre subjectivité. Ce que le *philosophe* Michel Foucault refuse, c'est une théorie préalable du sujet, afin de comprendre précisément comment celui-ci se construit, quelle est sa forme, car :

le sujet n'est pas une substance. C'est une forme, et cette forme n'est surtout, ni toujours identique à elle-même. [...] Il y a sans doute des rapports et des interférences entre ces différentes formes du sujet, mais on n'est pas en présence du même type de sujet. Dans chaque cas, on joue, on établit à soi-même des formes de rapports différentes. Et c'est précisément la constitution historique de ces différentes formes du sujet, en rapport avec les jeux de vérité, qui m'intéresse.⁶⁴

Les formes que le sujet prend dans des circonstances sociales différentes aident l'*historien* Michel Foucault à identifier les systèmes symboliques qui influencent le sujet en le forçant à s'adapter, à changer de corps. Les modifications qu'elles ont souffertes à travers le temps nous donnent des indications sur les différentes manières de se construire en tant que sujet :

S'il est vrai, par exemple, que la constitution du sujet fou peut être en effet considérée comme la conséquence d'un système de coercition – c'est le sujet passif –, vous savez très bien que le sujet fou n'est pas un sujet non-libre et que, précisément, le malade mental se constitue comme sujet fou par rapport et en face de celui qui le déclare fou.⁶⁵

Il faudrait s'arrêter un instant sur les affirmations de Foucault pour discuter la manière dont elles font écho à l'esthétique d'André Breton. Ce que l'écrivain voit en Nadja, ce n'est pas un sujet fou, mais un semblable : « Les lettres de Nadja, que je lisais de l'œil

⁶⁴ Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », *Dits et écrits II*, p.1538.

⁶⁵ *Ibidem*, p.1538.

dont je lis toutes sortes de textes poétiques, ne pouvaient non plus présenter pour moi rien d'alarmant. »⁶⁶ Le narrateur excuserait-il l'auteur ?

On a reproché à Breton d'avoir fait preuve d'indifférence face à la pauvreté et au désarroi de Léona Camille Delacourt – la femme réelle qui a inspiré le personnage de Nadja – avant et après son entrée au sanatorium. Ceci est un souci du narrateur qui articule « l'absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie »⁶⁷ comme une « défense » face à ses critiques. Son ignorance pourrait être interprétée différemment. En voyant Nadja comme une semblable, Breton ne la considère pourtant pas comme identique à lui-même. Ils appartiennent à des univers différents, mais ils se laissent tous les deux « livrés à la fureur des symboles »⁶⁸. Elle est « un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de soumettre. »⁶⁹ Nadja devient fantasme par son intégration dans un système symbolique qui est celui de Breton, le surréalisme. Elle est l'idéal surréaliste, son accomplissement. Nadja n'est pas un sujet fou pour Breton, mais l'objet de son écriture et de son désir.

En choisissant de ne pas voir sa folie, Breton rend à Nadja sa liberté, la liberté de ne pas se soumettre au discours constitutif de la psychiatrie, la liberté d'être elle-même dans ce que sa subjectivité a de plus authentique. À son tour, Nadja ouvre au narrateur le chemin vers une nouvelle connaissance de soi, fondée sur des « jeux de vérités », en proie au jeu des symboles. La différence est que Breton n'est pas seulement un sujet

⁶⁶ Breton, *Nadja*, p.119.

⁶⁷ *Ibidem.*, p.119.

⁶⁸ *Ibidem.*, p.88.

⁶⁹ *Ibidem.*, p89.

symbolique, mais aussi un sujet dans le monde, sujet dans l'histoire – fait dont il s'avère conscient.

En 1929, Walter Benjamin avait déjà compris l'importance des surréalistes et de leur pratique artistique et littéraire. Il dit à propos de *Nadja* :

To live in a glass house is a revolutionary virtue par excellence. It is also intoxication, a moral exhibitionism that we badly need. Discretion concerning one's own existence, once an aristocratic virtue, has become more and more an affair of petty-bourgeois parvenus. *Nadja* has achieved the true, creative synthesis between the art novel and the *roman-à-clef*.⁷⁰

Vivre dans une « maison de verre » est le rêve de Breton, c'est un geste révolutionnaire qui marque une nouvelle façon d'écrire son autobiographie. L'« *art novel* » parle du versant poétique de *Nadja*, de la littérarité du texte et de sa valeur esthétique. De son côté, « le roman à clef », en amenant au premier plan la correspondance avec des référents réels, non-fictionnels, souligne la valeur de document que le roman acquiert. Vivre dans une « maison de verre » signifie écrire *Nadja*, se donner à voir et à lire. Pourtant, ce qui se donne à voir ce n'est pas seulement Breton devenu narrateur de lui-même et de son histoire d'amour, mais Breton comme écrivain du surréalisme, de *Nadja*. Breton est historien du surréalisme, créateur de son mythe.

L'importance de l'entreprise d'André Breton ne se résume pas au fait d'être le premier à insérer la photographie dans un texte littéraire. La nouveauté de sa pratique réside dans une exploration de soi *dans* le monde, conscient de sa dépendance à autrui, soucieux des ouvertures et des seuils de sa subjectivité. La stratégie utilisée suppose une pratique image-texte qui documente en même temps qu'elle fictionnalise des événements

⁷⁰ Walter Benjamin, « The Last Snapshot of the European Intelligentsia » (1929), *One Way Street and Other Writings*, London, New Left Books, 1979, p.241.

réels. Le récit est semé de rencontres déterminantes : à part la rencontre amoureuse, c'est la rencontre intellectuelle des membres du groupe surréaliste qui marque l'existence du narrateur. Robert Desnos, Guillaume Apollinaire, Paul Éluard, Benjamin Péret, Max Ernst, Giorgio De Chirico, Marcel Duchamp et Louis Aragon sont des écrivains et des artistes réels, devenus, au même titre que Nadja, personnages du récit, objets de fantasme de celui qui fait l'histoire⁷¹.

Breton est alors un *faiseur d'histoire*. Créateur non seulement de la sienne propre, mais de l'histoire de tout un mouvement qui excède la littérature, « une pure pratique de l'existence »⁷², dans les mots de Maurice Blanchot.

Ce qui permet à Breton l'accès à la création de l'histoire littéraire est la conscience de son appartenance à la grande histoire. L'inspiration marxiste donne naissance au côté anti-bourgeois et révolutionnaire du mouvement, mais comme Benjamin le montre :

To win the energies of intoxication for the revolution –this is the project about which Surrealism circles in all its books and enterprises. This it may call its most particular task. For them it is not enough that, as we know, an ecstatic component lives in every revolutionary act.⁷³

C'est en effet l'élément extatique qui rend au surréalisme son aspect anarchique. Ici, le politique et l'esthétique se rencontrent, se confrontent, et de leur collusion résulte ce que Benjamin appelle une « poetic politics »⁷⁴. Participer au surréalisme signifie se laisser

⁷¹ Il faudrait néanmoins remarquer que le personnage de Nadja est en un sens plus "fictionnel" que les amis du groupe surréaliste. Nadja est le nom que Breton choisit pour son personnage et il n'y a pas de photographie de Nadja, tandis que les membres du groupe surréaliste apparaissent dans le texte sous leurs vrais noms et bénéficient des représentations photographiques. Ceci est un bon indice de la tension entre une perspective historique (roman à clef) et une perspective fictionnelle.

⁷² Maurice Blanchot, « Le Demain joueur », *Les Cahiers du Chemin*, n. 19, octobre 1973, p. 285.

⁷³ Benjamin, « The Last Snapshot of the European Intelligentsia », p.235.

⁷⁴ *Ibidem.*, p.235.

intoxiquer par une connaissance qui défie le scientifique, une connaissance mystique, extatique :

The reader, the thinker, the loiterer, the flâneur are types of illuminati just as much as the opium eater, the dreamer, the ecstatic. And more profane. Not to mention the most terrible drug—ourselves—which we take in solitude.⁷⁵

L'intoxication première, la plus terrible des drogues est le *soi*, auquel chacun a accès quotidiennement et qui se donne à voir dans la solitude. Pour ouvrir les portes de la perception, il faut déchiffrer les signes du quotidien⁷⁶, les symboles, les sens sous-jacents des mots et des choses. Car, en effet, les mots portent des pouvoirs et des significations mystérieuses. Leur emploi est soumis aux lois d'une pratique, celle de la parole. Connaître les sens cachés d'un mot signifie alors se familiariser avec son histoire, la côtoyer et comprendre la parole comme système symbolique, comme institution sociale.

André Breton est un (auto)biographe exemplaire. Il écrit sa vie et tout en l'écrivant, Breton écrit la vie d'autrui – ami ou amoureux. Il dresse dans ses écrits les fondements et les principes d'un mouvement dont il fait partie et qui ne se veut pas seulement littéraire, mais existentiel. Son art touche à la vie même. Le soi n'est dans cette perspective pas une essence, mais une série de formes qui se modifient au contact des subjectivités autres, puisque le soi est *dans* le monde et c'est le monde à travers ses institutions qui constitue le sujet.

Il semble alors qu'une des formes que le sujet peut emprunter est précisément celle d'une institution. Le cas de Breton est encore une fois parlant. Sa relation au message surréaliste est à première vue celle de paternité plutôt que de circulation. Toutefois, le surréalisme est un mouvement qui mise beaucoup sur l'action collective.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ « [...] we penetrate the mystery only to the degree that we recognize it in the everyday world, by virtue of a dialectical optic that perceives the everyday as impenetrable, the impenetrable as everyday », dit Benjamin dans son article, *Ibidem.*, p.238.

Les manifestes surréalistes, bien que signés par Breton, contiennent explicitement la parole des autres membres, chacun ajoutant sa signature à cet acte d'institution. De plus, le surréalisme est un mouvement dominé, non par des désaccords, mais par des drames, des exclusions, des procès. Leur stratégie a une charge performative, théâtrale.

Les subjectivités se rencontrent et une union en résulte : elle est un système symbolique – le surréalisme – qui défie les limites traditionnelles de l'institution littéraire et artistique. À l'intérieur, comme dans toute autre institution, les subjectivités s'affrontent. Ceci peut paraître paradoxal. Ce ne l'est pourtant pas. Le soi et l'institution se contiennent réciproquement, ils ont un rapport institué-instituant. Leurs conflits, de même que leurs accords, assurent la survivance et le dynamisme des institutions et la quête d'une identité jamais identique à elle-même chez le sujet.

Le surréalisme est un excellent exemple de *l'amour propre* de l'art évoqué par Jeff Wall. En ceci, « l'attitude de pontife » que Crastre voit chez Breton n'est pas une simple stratégie théâtrale destinée à impressionner amis et adversaires, mais un « *geste qui agit* ». Le geste de Breton agit sur l'histoire. C'est un geste littéraire qui excède la littérature parce qu'il dépasse les frontières de la fiction et du théorique. Cela touche à la vie même et ce faisant, le geste de Breton devient autobiographique et historique. André Breton n'est bien sûr pas le seul surréaliste à avoir une pratique autobiographique, chacun des membres du groupe a un certain art de soi. Mais Breton est particulièrement attentif à la fictionnalisation de ses expériences, des endroits et des personnes ; ce faisant, il met en scène sa vie, son histoire et l'histoire du surréalisme même, les trois devenant inséparables. C'est la « *textualité vécue* » qui fait le génie du surréalisme.

3.6 Le sujet est la forme ou

Le soi comme médium contemporain

Dire « textualité » c'est dire « texture », « tissu ». En latin, « *textura* »⁷⁷, texture, et « *texus* »⁷⁸, texte, partagent la même racine verbale : « *texere* », qui signifie « ourdir une toile »⁷⁹, « ourdir une trame »⁸⁰, « faire construire en entrelaçant »⁸¹, « entrelacer, échanger des propos »⁸². Vivre devient ainsi une opération, une *technique* – mot qui partage avec « texte » la même racine indo-européenne⁸³. La vie est texture, matière première de l'artiste.

L'argument étymologique nous conduit sur le chemin ouvert par Michel Foucault : le sujet peut devenir œuvre d'art à condition de soumettre sa vie à une pratique consciente et consciencieuse. Celle-ci est constituée d'une éducation, d'un entraînement, d'une technique. Les *arts de soi* sont en même temps une esthétique de l'existence qu'un gouvernement de soi. Ils existent déjà dans l'Antiquité, ils ont changé de forme avec l'avènement du christianisme, et continuent à se transformer encore de nos jours. L'invention de soi est toujours réinvention. Foucault affirme que le sujet est une forme,

⁷⁷ Web de référence : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/texture>

⁷⁸ Web de référence : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/texte>

⁷⁹Dans Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Hachette, 1934

Web de référence : <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=texo>.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ « Τεχνικὸς, de τέχνη, art, que l'on rattache au sanscrit *tvaksh*, charpenter. Les Grecs avaient τὸ τεχνικόν, le technique. », web de référence :

<https://www.littre.org/definition/technique>

une série de formes. Breton montre qu'une des formes que le sujet peut emprunter est celle de l'institution. Le soi devient dès lors support, il comprend une technique, un savoir-faire, de même qu'une conscience historique et culturelle. *Le soi devient médium.*

Dans son enregistrement paru dans *Aspen*, Marcel Duchamp parle de l'artiste comme d'un « mediumistic being »

who, from the labyrinth beyond time and space, seeks his way out to a clearing. If we give the attributes of a medium to the artist, we must then deny him the state of consciousness on the esthetic plane about what he is doing or why he is doing it. All his decisions in the artistic execution of the work rest with pure intuition and cannot be translated into a self-analysis, spoken or written, or even thought out.⁸⁴

Or, il semble qu'avec Duchamp commence une nouvelle période où l'artiste se prend pour *médium* au sens technique du terme. Il se trouve toujours au milieu, il est encore intermédiaire, médiateur entre sa subjectivité, ses expériences, ses désirs et autrui – lecteur, spectateur, critique ; mais à cette différence qu'il acquiert désormais la conscience de sa fatalité « médiumnique » et choisit de se soumettre à des lois, des règles, des techniques dont il hérite ou qu'il se forge pour lui-même. Il soumet son corps, son esprit, son travail et, par là, sa vie même à une pratique qui a pour but de le transformer en œuvre d'art et donc en histoire. Il ne reste pas à attendre impassible le verdict de la postérité, car il sait que l'histoire est toujours en train de se faire et de se défaire sous ses yeux. La postérité n'est jamais assurée, mais l'entrée dans l'histoire reste toujours possible.

Le souci de soi est, comme nous l'avons vu, une caractéristique commune de l'institution et du sujet, qui prend au XX^{ème} siècle des formes diverses. Elles semblent

⁸⁴ Marcel Duchamp, « The Creative Act », *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, Oxford University Press, 1973, p. 139.

pourtant liées. Ce n'est alors pas un hasard si, en parlant de l'autocritique de l'art à travers les avant-gardes, Jeff Wall parle de son *amour-propre*. Car au XXème siècle, de nombreux discours venant de la linguistique, de la philosophie, de la sociologie, de la littérature etc., pensent le concept d'institution au même moment qu'ils pensent le sujet. La ligne mince qui les sépare et les unit se déplaçant continuellement, ils développent l'un par rapport à l'autre un lien institué-instituant. Marcel Duchamp et André Breton en sont des cas exemplaires. Chacun se met en scène et, ce faisant, ils lancent un défi à l'institution. À travers cette mise en scène, la vie acquiert une textualité, ainsi qu'une texture. Le sujet devient support pour la mise en œuvre d'une pensée esthétique qui est en même temps un souci historique.

L'image photographique joue un rôle essentiel dans cette entreprise. Tout comme le discours de l'histoire, elle est associée au réel. C'est l'objet même qui se veut présent dans les deux pratiques. Le surréalisme exploite la condition de la photographie et de l'histoire pour montrer qu'une fictionnalisation peut être opérée sur les deux. Les artistes conceptuels et les critiques des années 1960 redécouvrent la pratique photographique surréaliste. Elle n'atteint pourtant pas, pour certains, le degré de « déconstruction » du médium qu'ils cherchaient. Ils s'appliqueront donc à une photographie « vidée » de technique, de tout élément esthétisant. En ne montrant rien de particulier, l'image photographique montre sa propre essence. Elle reflète sa condition indexicale, sa relation au réel et à l'objet représenté. La photographie devient médium par excellence, elle en est la réinvention : « a medium as a set of conventions derived from (but not identical with)

the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can be both projective and mnemonic. »⁸⁵

La photographie n'est pas seulement un nouveau médium, elle aussi *moyen* pour la réinvention d'une théorie sur le médium. Elle déplace la conversation de l'endroit du support technique et donc de la spécificité du médium, à sa non-spécificité, au médium comme convention, loi. Celui-ci devient support, intermédiaire entre l'avenir (projective) et le passé (mnemonic). La photographie sert à ce qu'on s'en souviennne, elle est – comme le journal intime – un outil de la mémoire. La réflexivité de la photographie est liée à la réflexivité de soi. Comme nous l'avons vu avec les surréalistes, elle devient objet esthétique au moment où elle problématise la présence du sujet. Elle devient objet théorique au moment où elle reflète sa propre condition. La photographie offre à celui qui s'en sert une relation privilégiée avec le réel et la fiction. Car il y a une lecture de la photographie, comme il y a une lecture de toute image. Cette lecture entraîne une interprétation, toutes les deux passent par la parole, et c'est cette dernière qui « subvertit » le réel de la représentation photographique.

*

André Breton est un faiseur d'histoires, devenu faiseur d'histoire. Sa pratique, comme celle du mouvement surréaliste en sa diversité, est en partie photographique, comme elle est littéraire, théorique et historique. Elle repose sur une quête de soi, une exploration de la subjectivité, des différentes formes qu'elle emprunte et des rapports

⁸⁵ Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium », p.296

qu'elle établit avec des subjectivités autres. De poète et écrivain, Breton devient théoricien, historien, créateur de discours et acteur sur la scène de l'histoire.

Face à lui, au sein de l'institution, Rosalind Krauss s'avère un des plus importants critiques d'art du XXème siècle. Son importance réside dans l'écriture de l'histoire de la photographie et du surréalisme. Avec Krauss, la photographie surréaliste sort de l'anonymat et rejoint le sujet à la mode – le médium –, en changeant de visage. Rosalind Krauss fait l'histoire. Elle s'engage dans la conversation du médium qui a dominé le XXème siècle américain. Ceci faisant, elle devient un personnage sur la scène de l'histoire.

Or, il semble qu'en 2011, histoire de l'art et souci de soi se mélangent dans un livre-objet intitulé *Under Blue Cup*, entreprise qui n'est pas sans rappeler André Breton. L'auteure revient ici sur la question du médium pour annoncer son retour en tant qu'« invention idiomatique » que l'on pourrait traduire par des séries de réinventions personnelles, qui porteront la marque de l'artiste :

The invention of a medium will strike us as strange – since mediums develop over many centuries during which an entire guild uses their rules as a means of communication. An 'invented' medium would seem to be merely idiomatic. But I will show here that there is no code (aesthetic or linguistic) that is not open to interpretation or careful reading. The medium is the articulation of such a code.⁸⁶

Comme Krauss l'avait déjà affirmé en 1999, le médium est un outil mnémonique, il est support de la mémoire. En 2011, un événement biographique pousse le critique à revenir sur ce chemin pour développer un nouveau discours du médium.

Late in 1999, my brain erupted. It is called aneurysm, but all the same it is an exploded artery launching a cataract of blood into the brain, disconnecting synapses and washing neurons away.⁸⁷

⁸⁶ Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, Massachusetts, MIT Press, 2011 p.3.

⁸⁷ *Ibidem*.

Suivent l'hospitalisation, l'opération chirurgicale et la thérapie pour la réhabilitation cognitive. Le titre du livre est donné par une des *flash-cards* utilisées lors des séances de thérapie et par les souvenirs que celle-ci avait suscités chez Krauss⁸⁸ :

UNDER BLUE CUP, the legend on my initial flash card, triumphantly proved the first rule of mnemonic therapy: if you can remember 'who' you are (never a certainty if you've been comatose), you have the necessary associative scaffold to teach yourself to remember *anything*. It is curious to treat this narrative as if it were about myself, but I will soon disappear into its commitments to the art of the present.⁸⁹

Tout comme le récit de Breton, le texte de Krauss est dominé par la question « Qui suis-je ? », cette fois-ci non pas en un sens métaphorique ou philosophique, mais d'abord au pur sens mnémonique du terme : elle ne se rappelle pas de qui elle est. Son identité effacée de sa mémoire, un nouveau chemin s'annonce : si l'on peut se rappeler qui l'on est, on a l'échafaudage pour apprendre à se rappeler tout. La mémoire se présente comme une aptitude, une compétence que l'on développe, une fois acquise la possibilité de se rappeler qui l'on est.

Mais si la figure du critique est simultanément subjectivité et institution, son identité est intimement liée à ces deux versants de l'imaginaire. Ceci expliquerait l'incidence et la réflexivité de la dernière phrase. Elle coupe le récit autobiographique brusquement, juste avant un alinéa qui marque le début du récit critique, où la subjectivité du critique semble se calmer, s'effacer au profit de la voix que l'institution lui donne.

⁸⁸ Le flash-card UNDER BLUE CUP est lié à un souvenir de la période de récupération et aux associations de la mémoire qu'il a favorisées et qui le transforment dans un « inadvertent present to my pocketed memory and a lesson in how to remember these exact words, even in their hapless order. ».p.2 Le critique raconte : « Every morning during the months of recovery my husband had brought breakfast, coffee and a sweet roll, which he picked up at a shop on his way to the hospital. So 'Cup' was now accounted for. Called A Kind of Blue, the coffee shop was owned and managed by a Croatian who came from Split, making 'blue' another easy association. Some years earlier I had been to Split, as well as to its crystalline blue grotto on Bisevo island. So I 'saw' the grotto and was on the glass-bottomed boat once. », *Ibidem.*, p.2.

⁸⁹ *Ibidem.*, p.3.

Le « je » du critique est ici troublé et déconcertant. Il brouille la distance imposée par l'institution et porte au premier plan une subjectivité en reconstruction mnémonique qui est en même temps une réinvention *dans* le discours et *du* discours critique. Il s'agit d'un non-lieu où l'usage du « Je » frappe par sa disparition annoncée dans la lettre du texte. Il faudrait également remarquer que ce sont les engagements mêmes du texte qui effacent le « je » du critique-autobiographe : « [...] but I will soon disappear into *its* commitments to the art of present. » L'adjectif possessif « *its* » montre que la référence, son antécédent, est le substantif « narrative ». Ce qui devient déconcertant alors, ce n'est pas la présence mais l'effacement du sujet derrière sa propre parole. Ainsi, il paraît que dans *Under Blue Cup*, c'est le texte qui parle. L'affirmation de Krauss n'est alors pas sans rappeler la réponse de Mallarmé à la question de Nietzsche : « Qui parle ? » « Le Mot même. » La subjectivité dans la parole critique se montre alors liée à la notion de la mort de l'auteur.

Les anecdotes autobiographiques ne reviendront plus dans le texte, mais le discours critique a été contaminé par la subjectivité de l'auteure, par son expérience traumatique. Les métaphores de l'anévrisme et de la perte de la mémoire sont aux fondements de la logique théorique. En affirmant que « c'est curieux de traiter le récit comme s'il portait sur moi-même », l'effet produit est exactement le contraire. Nous réalisons combien il est inhabituel qu'un critique parle de soi et également combien cette stratégie de l'anecdote autobiographie a du poids dans la forme et le contenu de la théorie qui suivra.

La structure du livre est simple, reflétant le cheminement de la réhabilitation cognitive. Le texte suit la logique du dictionnaire, ou de l'abécédaire. Les arguments sont

présentés par ordre alphabétique, la première entrée « Aneurysm – The amnesia of the stain » et la deuxième « Brain – The medium is the memory » portent l’empreinte de l’expérience personnelle de leur auteure. Le médium est compris ici comme *forme de la mémoire*, « a form of remembering » en vertu de leur fonctionnement semblable. Compris au sens classique, le médium est un support pour les différents arts, il fonctionne « as a scaffolding for a ‘who you are’ in the collective memory of the practitioners of that particular genre – painting, sculpture, photography, film. »⁹⁰

Il serait impossible de ne pas voir le parallèle entre la métaphore de l’échafaudage du discours sur le soi et sa transposition dans le discours critique de l’histoire de l’art. Ce qui permet la construction de cette métaphore est la mémoire même, l’histoire de l’art en tant que mémoire et l’aspect réflexif du modernisme que Krauss avait elle-même théorisé auparavant.

Le critique passe en revue les différents discours sur le médium en associant le mouvement de l’histoire à une tendance à oublier les supports techniques « Forgetting – Technical supports ». Parmi les responsables de ce cheminement historique, Krauss identifie le « postminimalism and its rejection of the minimalist literal object »⁹¹. Le deuxième élément est l’art conceptuel « and its declaration that the object was now supplanted by the dictionary »⁹². Le troisième élément identifié par Krauss est « Duchamp’s eclipse of Picasso as the most important artist of the century. »⁹³ Cette remarque est importante, d’autant plus qu’elle peut sembler à première vue anachronique. Duchamp et Picasso précèdent les artistes minimalistes et conceptuels. Néanmoins, cette

⁹⁰ Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, p.2.

⁹¹ *Ibidem.*, p.20.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ibidem.*

affirmation implique déjà un survol de l'histoire, un discours qu'on pourrait appeler « métahistorique » ou réflexif, autocritique. Il ne s'agit alors pas d'une achronie, mais du temps que l'institution a pris pour reconnaître les pratiques d'une époque et décider de la place des acteurs dans le récit historique. Le critique explique plus loin :

Duchamp has invented the readymade, or the objects he merely bought, signed, and then installed inside museums. Conceptual art saw this intervention as the naked definition of the object's aesthetic status and made Duchamp his god. The three things opened our age onto one must be called the post-medium condition, rhyming with Walter Benjamin's reference to the 'age of mechanical reproduction'. But by the mid '70 some artists began to reject the three things. To do this each appropriated a technical support and used it to 'invent' a medium.⁹⁴

Cette citation résume bien la relation entre les artistes conceptuels et les avant-gardes du début du XXème siècle. De plus, la référence à Benjamin et à son texte fondateur sur la photographie montre le rôle que celle-ci a joué dans la redéfinition du médium et pour l'établissement de ladite relation entre les avant-gardes des années 1960 et celles des années 1920. Krauss surprend également le tournant des années 1970, marqué par une nouvelle façon de faire de l'art, qui se détache des mouvements avant-gardistes des années 1960.

Il faudrait également noter que le poststructuralisme est le quatrième élément qui « must be added to the eclipse of the 'who you are' of a specific medium as the reclusive form of self-definition .»⁹⁵ Les noms de Roland Barthes et de Jacques Derrida sont ici évoqués. Selon Krauss, en parlant du noème de la photographie, Barthes théorise son « who you are ». Pour Derrida, « the 'who you are' of a fixed identity mandates an experience of the self-presence required by just the auto-definiton of modernism, its

⁹⁴ *Ibidem.*, p.20.

⁹⁵ *Ibidem.*, p.24.

‘pointing to’ or ‘figuring forth’ its own ground understood as the *self* it coincides with. »⁹⁶

La réflexivité est un des traits dominant le discours théorique de Krauss, et elle devient dans ce livre, à la lumière de la métaphore du médium compris comme support de la mémoire, une double réflexivité. Elle concerne le soi en même temps qu’elle concerne le modernisme même, conduisant à une nouvelle définition de celui-ci.

Un regard historique nous montre le cheminement de cette tendance autocritique dans la pensée contemporaine qui commencerait avec Nietzsche et Mallarmé, pour se retrouver, au XXème et XXIème siècle, disséminée dans les domaines variés des sciences humaines et des arts.

Krauss explique que ces quatre éléments « provide the conditions of possibility of the paradigm shift in which modernism’s specific medium is superseded by the implacable deconstructive challenge of a ‘who you are’. »⁹⁷ « Qui suis-je ? » devient le point commun de toutes les pratiques de la pensée du siècle passé, se prolongeant dans la pensée contemporaine. L’art devient ainsi une investigation, un travail de recherche –sur soi, du sujet dans sa relation avec soi-même, avec la mémoire et donc avec l’histoire. Dans sa non-spécificité, le soi est le médium le plus spécifique qui existe, puisque particulier à chaque artiste. Toute subjectivité est unique ; ses possibilités et manifestations sont, néanmoins, infinies.

Rosalind Krauss se demande rhétoriquement : « Could one ask if *Under Blue Cup* is a fifth thing ? », inscrivant ainsi son travail dans la théorie qu’elle avait forgée et dans

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*, p.25.

ce dialogue qui domine le XXème siècle. Elle aspire alors à marquer le récit de l'histoire avec la notion *de médium « inventé »*⁹⁸.

Le but de notre analyse n'est pas de discuter le succès de cette entreprise, mais de constater un effet collatéral qu'elle engendre. Krauss propose ici une sorte de « croisade » contre l'amnésie du médium dont les responsables seraient à ses yeux les artistes conceptuels. Ce faisant, elle lie l'oubli du médium à une certaine *amnésie de soi*, à la prétention d'atteindre un art vidé de subjectivité :

Under Blue Cup is an act of remembering, an insistent 'who you are': a crusade to think back beyond the onset of conceptual art with its Ubuesque fanaticism; a shrug of the shoulders at deconstruction's dismissal of the 'self'.⁹⁹

Comme antidote à l'amnésie du médium provoqué par l'art conceptuel, Krauss identifie une nouvelle génération d'artistes qu'elle appelle *les chevaliers du médium* dont la pratique se caractérise par le choix des supports techniques contemporains qui deviennent leurs médiums spécifiques, particuliers. C'est le cas de l'artiste américain Ed Ruscha, dont le médium devient la *voiture*, ou de William Kentridge qui utilise comme support *l'animation*, de Sophie Calle avec le *photojournalisme* ou de James Coleman avec le *PowerPoint*.

Le retour du support technique est favorisé par l'apparition des nouveaux médias. C'est un retour à la théorie de Greenberg, en rupture avec le mouvement des avant-gardes des années 1960. C'est en même temps une stratégie théorique et historique informée par les deux. Le critique note :

Each of these supports allows the artist to discover its 'rules', which will in turn become the basis for that recursive self-evidence of a medium's specificity. If such artists are 'inventing' their medium, they are resisting contemporary art's forgetting of how the medium undergirds the very possibilities of art.¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ibidem.*, p.32.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p.19.

La spécificité du médium reflète la spécificité du choix de l'artiste. Son acte d' 'invention' consiste dans la sélection des règles, des techniques qui peuvent, en partie, être ramenées à un même support physique ou à une méthode qui définira la particularité de son travail, non pas à l'intérieur d'un genre artistique ou littéraire, mais dans la spécificité de sa subjectivité créative. Le médium serait alors la marque du style de l'artiste, l'expression de sa subjectivité en lien avec les systèmes symboliques qui lui pourvoient les règles et les codes. Il semble que dans cette perspective, le soi, tout comme la photographie avant, devienne *moyen* pour une nouvelle réinvention du médium, cette fois-ci continuelle et individuelle.

Dans le cas des artistes dont le travail est pourvu d'une dimension autobiographique, le soi devient également, et de manière explicite, support, objet d'investigation ; il est médium par excellence. C'est le cas des artistes et des écrivains que nous nous proposons d'analyser ici. Roland Barthes, Sophie Calle, Hervé Guibert de même qu'Edouard Levé partagent le même souci de soi qui se traduit par un travail de construction, de mise en scène en texte et en photographie. Leur démarche autobiographique ne se résumerait alors pas à un récit de soi, à une représentation du sujet conforme à la vie. Elle est ré-invention du soi, re-construction en paroles et en images qui déconstruit toute lecture d'une identité stable. Leurs pratiques touchent à la vie même : ce sont des investigations de leur subjectivité en lien avec les institutions littéraire et artistique. Une lecture du contexte historique et esthétique s'est imposée alors à notre démarche. Ce fait est dû à l'importance que le discours critique et historique acquiert pour les artistes et les écrivains au cours du XXème siècle. Il a été souvent

compris comme « métadiscours », parole de second degré accompagnant une autre – la parole première de l’artiste, de l’écrivain.

Néanmoins, la pratique artistique et littéraire du XX^{ème} siècle a incorporé de façon explicite cette parole considérée comme secondaire, en même temps que les critiques et les théoriciens ont emprunté au *je* de l’artiste-écrivain. Soi et institution se trouvent alors confondus dans des discours qui croisent les disciplines et les genres et reconduisent, non pas à un éloignement du modernisme, mais à sa réinvention continuelle.

L’historien de l’art Thierry de Duve ne parle pas d’autre chose lorsqu’il donne une définition du médium qui touche à la tendance fondamentale de toute pratique artistique associée au modernisme :

Dans sa spécificité, le médium n’est pas fait simplement de ses constituants physiques, il comprend un savoir-faire technique, des habitudes culturelles, des procédures et disciplines de travail, bref toutes les conventions d’un art donné, dont la définition est de part en part historique, et ce d’autant plus que la tendance autocritique (auto-référentielle ou réflexive) du modernisme est de prendre ces conventions pour sujet et mettre à l’épreuve leur validité esthétique¹⁰¹.

Ainsi, les conventions artistiques et implicitement leur appartenance historique, deviennent le sujet même de toute pratique qui relève du modernisme dont une des caractéristiques est de constamment les mettre en question et déplacer les limites. Ce que nous avons analysé jusqu’à présent est le contexte – historique, théorique – de cette tendance de l’art contemporain à mêler histoire et fiction, photographie et autobiographie.

Pourtant, nous avons voulu montrer que le contexte ne sert pas seulement à la compréhension des spécificités de l’époque contemporaine, mais il est le sujet même du travail de ces artistes-écrivains. Dans leur cas, la tendance autoréférentielle/ réflexive est

¹⁰¹ Thierry de Duve, *Au nom de l’art ; Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, p. 128.

double : elle concerne la référence du modernisme à lui-même et également de l'artiste à soi-même, les deux étant inséparables.

*

La question de l'auteur s'impose alors comme un récit historique de la tendance auto-critique de la littérature et des arts visuels, qui résonne avec une critique de la métaphysique occidentale, commencée au XIX^{ème} siècle. Pourtant, écrire l'histoire, c'est toujours trouver une nouvelle manière de découper le temps, d'établir des périodes, des débuts et des fins. Comme le remarque l'historien Patrick Boucheron, « une période est un temps que l'on se donne. On peut l'occuper à sa guise, la déborder, la déplacer. »¹⁰²

Car, dit-il :

L'histoire peut aussi être un art des discontinuités. En déjouant l'ordre imposé des chronologies, elle sait se faire proprement déconcertante. Elle trouble les généalogies, inquiète les identités et ouvre un espacement du temps où le devenir historique retrouve ses droits à l'incertitude, devenant accueillant à l'intelligibilité du présent.¹⁰³

Ceci vaut également pour l'histoire littéraire et pour l'histoire de l'art. Témoignent en ce sens non seulement les avant-gardes, mais les genres littéraires et les pratiques artistiques. La photographie, de même que les écrits de l'intime (autobiographie, journal intime), ont une histoire relativement récente. Serait-ce vrai ? Si l'on conçoit l'histoire comme une série de discontinuités, l'on découvre que la chronologie même devient un choix à portée de la main de celui qui écrit l'histoire, qui nomme la chose – transformant ainsi un mot en un concept, une action en une pratique, chargés de significations. Les écrits de l'intime existeraient alors depuis longtemps, mais certainement pas sous les formes que l'on

¹⁰² Patrick Boucheron, *Ce que peut l'histoire, Leçon inaugurale au Collège de France*, prononcée le 17 décembre 2015

Web de référence : <http://books.openedition.org/cdf/4507?lang=en>

¹⁰³ *Ibidem*.

connaît aujourd'hui, et avec les significations que les historiens contemporains leur attribuent.

Ainsi, pas plus que *l'homme*, l'histoire n'est jamais à sa fin ; plutôt, pour utiliser une image chère à Derrida, à ses *fins plurielles* : « nous sommes peut-être entre ces deux veilles qui sont aussi deux fins de l'homme. »¹⁰⁴ Ces fins plurielles marquent les points successifs où un mouvement de révolution s'accomplit. Le sujet n'a pas alors une identité stable, une histoire continue et certaine qui nous indiquerait à travers une chronologie linéaire d'où il vient et le chemin qu'il doit prendre. Ce serait un *faux chemin*.

Le sujet se caractérise par un mouvement continu d'identification, une tendance à venir toujours d'ailleurs, à être toujours un autre. L'histoire reste, en conséquence, toujours ouverte, car l'institution symbolique qu'elle incarne doit pourvoir un cadre renouvelé et renouvelable. L'ouverture est pourtant conflictuelle, car l'institution résiste à son propre principe, fait qui assure une sélection des faits historiques. Tout ne peut devenir de l'histoire à n'importe quel moment. Tout le monde ne peut être artiste en faisant n'importe quoi à n'importe quelle époque. Il n'y a pas de principe démocratique qui régisse les régimes de l'histoire ou de l'art, mais une logique, une dialectique des différentes formes du pouvoir symbolique. Il y a besoin d'une *révolution* pour avoir ouverture de l'histoire.

On a tendance à comprendre le mot *révolution* dans le sens d' « évolution »¹⁰⁵, de « changement brusque et profond »¹⁰⁶. Mais il faudrait se rappeler également le sens étymologique du mot : en latin, *revolutio* signifie *retour*. Cela désigne le mouvement des

¹⁰⁴ Derrida, « Les Fins de l'homme », p.164.

¹⁰⁵ Définition du mot "révolution", Trésor de la Langue Française informatisé, web de référence : <http://atilf.atilf.fr/>

¹⁰⁶ *Ibidem*.

astres : « mouvement orbital d'un corps céleste qui repasse à intervalles réguliers par le même point. »¹⁰⁷, ou les cycles temporels : « révolution des temps, révolution des siècles, révolution des saisons »¹⁰⁸.

Voilà pourquoi l'analyse des œuvres et des artistes contemporains dont il s'agira ici trouve son origine dans la *révolution* symbolique des années 1960. Il fallait néanmoins commencer ailleurs, avec les avant-gardes des années 1920, et dans un autre siècle, celui de Nietzsche et de Mallarmé, pour comprendre le cheminement de cette révolution de la pensée. Mais, comme Foucault le montre, l'on peut toujours commencer ailleurs, dans l'Antiquité grecque ou chez les Pères de l'Église des premiers siècles de la chrétienté. L'origine est toujours ailleurs.

Ainsi, la révolution des années 1960 est renouvellement parce qu'elle est retour, redécouverte et ré-invention. Le retour est mouvement dans l'histoire en même temps qu'il est mouvement *de* l'histoire. Il est également retour sur soi-même. « Qui suis-je ? » est toujours un « Qui est-ce nous ? ». Ces deux interrogations sont le lien entre non seulement les artistes et les écrivains que nous analysons ici, mais également entre eux et les critiques que nous discutons. Ils partagent tous un souci de soi qui est présent dans l'écriture critique, comme il l'est dans les œuvres littéraires et visuelles. C'est le cas, notamment, de Roland Barthes, dont le fonctionnement est double. Il est élément constitutif de notre corpus et référence théorique. Cela s'applique également à d'autres critiques présents dans notre travail, comme Rosalind Krauss ou comme Philippe Lejeune¹⁰⁹. Leur cas est peut-être celui qui montre le mieux le rapport entre le *je* et le

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Voir les chapitres théoriques sur le genre autobiographique en France : « And What Will You Write » et « Malaise dans le journal ».

nous, car c'est la figure du critique qui est simultanément institution et subjectivité. La démarche autobiographique du critique ou de l'historien a un caractère déconcertant : elle met le lecteur dans la position d'un voyeur qui aurait officieusement accès aux coulisses de l'intime, et ce non pas d'une personne, mais d'une institution. En fait, cette démarche peut s'avérer plus déconcertante pour l'institution que pour tel ou tel lecteur, puisque l'anecdote autobiographique réinvente la subjectivité dans l'écriture critique, lui donne un corps, un visage qu'elle refuse traditionnellement. Le soi du critique devient objet à potentiel esthétique, au même titre que les œuvres ou les artistes analysés.

*

Ceci explique notre choix d'un corpus hétérogène où les pratiques littéraires, photographiques et critiques se croisent. Roland Barthes est critique littéraire qui s'intéresse à la photographie, Hervé Guibert est connu comme écrivain et photographe, mais il a parallèlement une activité de critique de photographie pour *Le Monde*. Sophie Calle est artiste visuelle, pourtant ses travaux prendront toujours la forme d'un livre. Édouard Levé est à son tour écrivain et photographe.

Ainsi s'agit-il chez eux d'un double usage, d'une confrontation directe du texte et de l'image dans des récits qui, loin d'être authentifiés par les photographies, sont troublés par des distorsions (auto)fictionnelles et par la confrontation de différentes versions textuelles.

Roland Barthes est à la fin des années 1960 un critique littéraire reconnu, associé à l'avant-garde structuraliste, ayant déjà publié des textes comme *Le degré zéro de l'écriture*, *Mythologies*, *Système de la mode* ou *S/Z, L'empire des signes*. Ses travaux sur

la photographie ne sont pas nombreux à cette époque, il faut pourtant citer deux articles : « Le message photographique » et « Rhétorique de l'image », essentiels pour son approche de l'image photographique. Néanmoins, à la fin des années 1960, son activité critique connaît un changement important qui l'éloigne progressivement du structuralisme pour l'emmener vers une pratique de l'écriture (critique) chargée de subjectivité. De cette période datent des textes comme « La mort de l'auteur », *Le plaisir du texte*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux*, son livre critique sur la photographie *La Chambre claire*, mais également des fragments de journaux publiés à titre posthume comme *Journal de deuil* et *Soirées de Paris*. Cette période est caractérisée donc par un « souci de soi » toujours croissant qui met à l'épreuve les limites du langage.

La Chambre claire est en ce sens un excellent exemple. Ce texte, qui figure dans la bibliographie fondamentale de toute étude théorique sur la photographie, a comme point de départ un portrait de la mère de l'auteur et les émotions que cette image provoque chez ce dernier. Barthes se présente ainsi comme un « médiateur » entre la photographie et le spectateur, comme lecteur exemplaire, car émotif mais attentif, critique d'une pratique comprise comme un langage, ce dont il atteste par la double construction de soi en photographie et texte dans *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Le choix de Barthes est alors double : il figure à la fois comme référence théorique et comme partie du corpus, dans la mesure où l'écriture, telle qu'il la pratique dans la dernière partie de sa vie (1970-1980), repose sur le soi, et ce n'est qu'à partir de sa subjectivité que toute théorie peut être forgée.

Hervé Guibert a quant à lui une activité d'écrivain, de photographe et de critique photographique, marquées par le patronage barthésien : en 1978 il fait une série de photographies autour de ses tantes *Suzanne et Louise*, série qu'il expose la même année. Ces photographies, relevant d'une chronique familiale autour de deux vieilles dames et de leurs relations, seront intégrées dans un « roman-photo » dont le titre correspond aux noms des tantes. *L'Image fantôme* est une suite de courts textes sur des photographies absentes, disparues ou invisibles qui figurent les motifs barthésiens récurrents du fragment et du photographique. Publié une année après *La Chambre claire*, le livre de Guibert semble faire écho au texte barthésien et ne contient aucune image. L'hommage à Barthes devient d'ailleurs explicite lorsque Guibert raconte dans le dernier chapitre avoir souhaité photographier la mère de Barthes et aussi lorsqu'il commence son texte avec la description d'une photo prise de sa mère, qu'il n'a jamais réussi à développer.

Notre intérêt pour l'œuvre de Guibert est justifié par la présence d'une construction/ d'une reconstruction de soi et de l'intime qui se réalise par la double pratique littéraire et de l'image. Que ce soit dans un roman-photo ou dans un texte qui traite la photographie *in absentia*, Hervé Guibert problématise l'écriture au moyens de l'image dans des récits d'inspiration autobiographique. De la même façon, ses travaux purement photographiques consistent, le plus souvent, dans des portraits (de soi-même, de ses amants, de ses amis, de sa famille) qui relèvent de la construction d'un monde autour de soi.

Un cas particulier de cette construction d'un monde autour de soi est représenté par la relation de Guibert avec Sophie Calle. Hervé Guibert écrit plusieurs articles

critiques sur Calle et, dans le roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, il raconte des scènes vécues au Japon avec une Sophie qui dans le roman porte le nom d'Anna, tandis qu'elle raconte à son tour dans *Douleur exquise*, ces mêmes aventures sous la forme d'une lettre adressée à son amant et qui n'avait pourtant jamais été envoyée. Aussi, en 1991, peu avant la mort de Guibert, Sophie Calle voyage aux États-Unis pour réaliser son film *No sex last night*, au début duquel elle parle d' « un ami dont elle n'a pas pu sauver la vie », en exprimant ainsi son regret d'avoir voyagé malgré l'état critique de Guibert. Son film répond à celui que Guibert était en train de tourner, son journal intime vidéo, *La pudeur et l'impudeur*, alors qu'il était au stade terminal de sa maladie.

Le choix de Sophie Calle comme partie du corpus est dû à la complexe mise en scène de soi et du monde – tension entre public et intime – qu'elle pratique, documente et fictionnalise continuellement. Ce fait est une constante de son travail depuis ses premières œuvres *-Filatures parisiennes, Suite Vénitienne, ou L'Hôtel-* jusqu'au travaux qu'elle fait autour de la maladie et de la mort de sa mère (*Rachel, Monique*). Mais cette constante concerne aussi ses collaborations avec d'autres artistes et écrivains (le photographe Gregory Sheppard dans *No Sex Last Night*, Paul Auster pour *Leviathan*).

Des trois, Sophie Calle est la seule qui continue à créer de nos jours, étant en ce sens contemporaine d'Édouard Levé (mort en 2007). Bien qu'il n'y ait pas de liaison biographique entre les deux, ils sont associés à une pratique conceptuelle de l'art, Sophie Calle par l'utilisation et le mélange des supports techniques différents qui vont du livre, donc du texte, à la performance et à l'intégration d'objets, et Édouard Levé par un fort ancrage théorique dans les années 1960/1970 qui est explicite dans ses œuvres visuelles et dans ses textes. En ce sens, son travail se concentre sur deux aspects de la sémiologie,

celui qui étudie le signe linguistique et celui qui étudie l'image en tant que signe. Le texte intitulé *Œuvres* décrit autant des œuvres visuelles qu'il a créées que des idées d'œuvres jamais réalisées (pourtant réalisées dans le texte littéraire à travers l'acte de l'écriture). Sa pratique apporte ainsi au premier plan une prémisse fondamentale de l'art conceptuel qui stipule la primauté de l'idée sur la réalisation de l'œuvre. Ses travaux textuels ont souvent un pendant photographique. C'est le cas du texte *Journal* (livre constitué de morceaux de nouvelles politiques et sociales vidées de toute référence géographique et temporelle) qui trouve son équivalent dans deux séries de photographies *Actualités* et *Quotidien*. Sa pratique photographique est également liée à l'art conceptuel par une mise en scène qui précède et prépare la prise de la photographie, celle-ci devenant ainsi un signe à décoder et à interpréter. Chez Levé, le monde -et avec lui le soi- deviennent des signes. C'est le cas du texte *Autoportrait* et de son pendant photographique *Auto-jumeaux*. Avec le livre *Suicide*, la construction de soi quitte le théorique/l'abstrait et rejoint le réel d'une mort annoncée, car l'auteur se tue peu de temps après l'avoir fini.

La création de soi chez chacun des artistes concernés ici consisterait en un dialogue entre le réel et la fiction – qui est l'écho des relations interpersonnelles qui se sont établies entre eux – mais également un dialogue avec leur temps, avec l'époque à laquelle ils appartiennent et qui exige, en vue de la construction de soi, une conscience de soi et de son appartenance historique – à la grande histoire tout comme à l'histoire de l'art ou de la littérature. Ces artistes apparaissent alors comme le produit d'une modernité – ou bien d'une postmodernité ou d'une contemporanéité – qui juxtapose une tendance à la technicité et à l'objectivité et une création de soi qui côtoie la fiction mais également le

document(aire). L'auteur dont la photographie atteste l'existence réelle est déconstruit par un texte qui le transforme en un personnage, voire en une fonction, en jeu de fonctions. Le but est alors de se représenter ou de se mettre en scène soi-même dans son travail.

Le choix du corpus est dû alors à son hétérogénéité même, ou plus précisément aux points de concurrence qui lient ces artistes-écrivains. Chacun se différencie des autres par la particularité de sa pratique et les rejoint dans la contemporanéité d'un champ de stratégies artistiques, qui se caractérise autant par la disparition de tout dispositif particulier que par l'effacement de pratiques liées à un art spécifique : critiques, artistes visuels, écrivains se retrouvent ainsi réunis dans une même quête de soi. Le soi devient alors le point de confluence, support et cadre pour une pratique à venir. Ainsi, si un art de soi existe, son support est le sujet même et le sujet de ce travail.

DEUXIÈME PARTIE: L'AUTOBIOGRAPHIE

Chapitre 1. And What Will You Write? L'autobiographie – un genre littéraire entre vérité, fiction et histoire

Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent – étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre.
(Samuel Beckett, *L'Innommable*)

L'homme de lettres n'est pas l'homme de l'être.
(Georges Gusdorf, *La Découverte de soi*)

Dans la préface à son *Autobiographie* commencée en 1925, Mohandas K. Gandhi explique les raisons qui se trouvent à l'origine de sa démarche d'écriture. Le sous-titre de son autobiographie est « My Experiments with Truth », et dans la reprise de cette phrase dans la préface, Gandhi dresse une espèce de définition : l'autobiographie comme expérience de vérité. Mais pourquoi parler de l'écriture de soi de cette figure messianique – et par cela même politique – d'un Est éloigné afin de rendre compte de l'autobiographie ? Mais pourquoi ne pas en parler ?

Gandhi lui-même s'avère conscient du fait que la pratique autobiographique n'est pas spécifique à sa tradition, fait qu'il relate dans la préface :

But a God-fearing friend had his doubts, which he shared with me on my day of silence. 'What has set you on this adventure?' he asked. 'Writing an autobiography is a practice peculiar to the West. I know of nobody in the East having written one, except amongst those who have come under Western influence. And what will you write? Supposing you reject tomorrow the things

you hold as principles today, or supposing you revise in the future your plans of today, is it not likely that the men who shape their conduct on the authority of your word, spoken or written, may be misled. Don't you think it would be better not to write anything like an autobiography, at any rate just yet?¹

L'autobiographie est reconnue ici comme une pratique occidentale, étrangère aux cultures orientales, qui semble ne pas convenir à leur vision du monde. En 1925, quand il écrit ces lignes, Gandhi est déjà une figure révolutionnaire connue autant en Inde, à l'époque encore colonie de l'Empire Britannique, qu'en Afrique du Sud et dans le monde occidental, où il avait vécu et étudié pour presque trois décennies.

Notre question ici n'est pas celle de savoir pourquoi le Mahatma choisit d'écrire son autobiographie (ceci serait sujet d'une étude à part entière), mais plutôt ce que ce geste nous apprend sur nous, Européens, scripteurs de nous mêmes et inventeurs d'un genre qui nous demeure spécifique.

Les questions que Gandhi évoque sont communes à tout autobiographe et en ceci elles s'avèrent universelles. Il est intéressant de noter que l'ami qui pose la question le fait lors du jour de silence que Gandhi s'imposait toutes les semaines. Mais la question qu'on lui pose devient une question rhétorique, car elle ne doit pas et ne peut attendre de réponse de la part d'un maître silencieux. La question – qu'elle lui ait réellement été posée ou non – devient pour l'autobiographe un pré-texte à expliciter sa démarche, un *ars poetica* et un *ars politica*. Ce qui est explicitement en jeu dans ce récit autobiographique, l'est implicitement partout ailleurs où le soi se dit: l'autobiographie est une écriture (in)volontairement (auto)fictionnelle - ce qui la rendrait parfois mensongère ; elle est intrinsèquement historique – c'est l'histoire du soi et d'un sujet dans le monde.

¹ M.K. Gandhi, *An Autobiography or The Story of My Experiments with Truth*, Navajivan Press, Ahmedabad, 1940, p.3/4.

L'autobiographie est par cela même une écriture politique et ainsi relative à une notion de vrai et de vérité ; son aspect littéraire, sans être secondaire, n'est que circonstanciel.

Dans ce chapitre, nous concentrerons notre attention sur la littérarité de l'autobiographie en analysant les circonstances discursives critiques qui ont mené à son établissement, non seulement en tant que genre, mais aussi qu'archigenre – une typologie d'écriture capable de circonscrire plusieurs formes différentes de l'écriture de soi.

Genre paru et développé spécialement dans l'espace anglo-saxon où il jouit d'une reconnaissance critique et théorique depuis le XVIIIème siècle, l'autobiographie n'est reconnue comme genre littéraire dans l'espace français que tardivement, à la deuxième moitié du XXème siècle. Néanmoins, Saint Augustin, Michel de Montaigne et Jean-Jacques Rousseau sont vus comme des figures tutélaires du genre autobiographique compris dans un sens large, auxquelles les critiques de langue anglaise ne cesseront de faire référence.

Il ne serait alors pas étonnant de comprendre la démarche de Gandhi comme un produit de l'influence anglo-saxonne dans son éducation. De fait, sa question rhétorique pose le problème de tout écrivain qui publie une autobiographie de son vivant : Mais qu'est-ce que tu écriras ?, Qu'est-ce qui se passe si tu changes d'avis sur des idées que tu tiens aujourd'hui pour principe ? Bref, comment rendre compte à l'écrit d'une vie exemplaire quand cette vie est en plein déroulement et quand l'écrivain est biographe de soi-même ? Peut-on écrire sa (propre) vie exemplaire ? Comment le texte écrit, une fois achevé et publié, servira-t-il à comprendre et à suivre une personnalité dont le *bios* est un *work in progress* ? Et surtout, comment la vie elle-même saura-t-elle faire écho et s'avérer à la hauteur et en congruence avec le texte de la vie ? Devrait-on attendre la fin

de sa vie pour rédiger ses mémoires d'outre-tombe ? Dans un article publié en 1979, Paul de Man problématise ces questionnements :

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium ? ²

Paul de Man propose alors un raisonnement curieux : ce ne serait pas seulement que la vie produit l'autobiographie (question évidente), mais son contraire serait également vrai, l'autobiographie produit la vie à son tour. L'autobiographie devient alors *projet auto-bio(s)-graphique*.

Dans ce mouvement en avant, orienté vers l'avenir, l'écriture, toujours destinée à la survivance sous le regard d'un autre – un lecteur que l'on espère toujours bienveillant – a le pouvoir de réunir le passé à un avenir incertain. Mais qu'est-ce qui se passe si cette pratique, outre le fait de fixer le passé sous un point de vue arbitraire, choisi parmi tant d'autres, donne un sens, une signification aux événements à venir ? Le projet autobiographique semble, dans cette perspective, pourvu d'une éthique qui exige une certaine fidélité à soi-même et un souci de soi, car il continue au-delà et en deçà du texte achevé. La graphie de la vie prend alors un sens métaphorique – mener une vie exemplaire, notable (dans les deux sens du terme) : la vie comme performance autobiographique en vue d'un avenir qui durera longtemps.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre la question évoquée par Gandhi dans sa préface – endroit où l'homme politique se présente en écrivain, en auteur de soi-même. Ce faisant, il assume les contradictions inhérentes à cette posture. Rejeter demain ses

² Paul de Man, « Autobiography as De-facement », *MLN*, Vol. 94, No. 5, The Johns Hopkins University Press, (Dec., 1979), p. 920.

principes d'aujourd'hui ne serait problématique que si l'on se concevait soi-même et le monde comme figés. Mais lorsque la vie est vécue comme une expérience avec la vérité, l'autobiographie apparaît comme une expérience parmi d'autres. En ceci l'expérience n'est pas, à proprement parler, la vérité ; elle cherche à s'en approcher, à l'atteindre ne serait-ce que du bout de la main, de la main qui écrit, qui tord le fil de coton et de la vie elle-même.

Le « Farewell » que Gandhi adresse au lecteur à la fin de son livre témoigne du souci d'être bien compris. L'autobiographe à la recherche de la vérité ultime sait qu'il trouvera son chemin pavé de « little fleeting glimpses »³, des fragments, des bris de vérité. L'autorité de la parole se trouve alors réduite à une version, à une vision de la vérité et du monde qui cherche incessamment l'accès à l'autre – lecteur et sujet historique, les deux étant inséparables :

It is not without a wrench that I have to take leave of the reader. I set a high value on my experiments. I do not know whether I have been able to do justice to them. I can only say I have spared no pains to give a faithful narrative.⁴

En se gardant de prendre la parole pour sacrée, le lecteur assume que la vérité ne lui est pas donnée, livrée par une source qui la détient et la partage généreusement, mais qu'il a affaire à une vision du monde parmi d'autres possibles et que le sens est à construire dans un processus qui s'actualise et s'enrichit à chaque lecture. Nous pouvons alors dire, en empruntant les mots de Paul de Man, que l'autobiographie est une « figure de lecture »⁵ :

Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs in some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive

³ M.K. Gandhi, *An Autobiography or The Story of My Experiments with Truth*, p.614.

⁴ Gandhi, *Ibidem.*, p.614.

⁵ Paul de Man, *Ibidem.*, p.921.

substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject.⁶

L'autobiographie est alors un « moment » qui marque une relation entre deux sujets, l'un qui se donne à lire – et donc à voir – et l'autre désireux de regarder, de lire. L'échange substitutif suppose autant la présence virtuelle d'un lecteur pour celui qui écrit que l'image de la main qui écrit pour celui qui reçoit le texte. La main qui écrit est en même temps un œil qui regarde, *se* regarde en train de *se* reconstruire, de se raconter, de se symboliser. Mais par cela même, l'œil ou la main ne coïncident ni avec la personne civile, historique de l'écrivain, ni avec la figure qu'ils créent – l'auteur. Le référent n'est alors qu'une illusion référentielle. À ce propos, de Man se demande rhétoriquement :

is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all, but something more akin to fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity?⁷

Cette citation n'est pas sans rappeler Roland Barthes et son article sur « L'effet de réel ». Barthes emploie le terme d'« illusion référentielle » pour parler des récits réalistes. Par réalisme, Barthes entend « tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent »⁸. Or l'autobiographie est, parmi les textes à caractère littéraire, l'écriture du réel par excellence, une écriture de la représentation. En parlant de Flaubert et de Michelet, Barthes remarque que « la 'représentation' pure et simple du 'réel', la relation nue de 'ce qui est' (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible. »⁹ Le mythique du vécu et du vivant est à l'œuvre dans l'autobiographie, tout comme il l'est dans le récit historique, ce que l'on appelle *historia rerum gestarum*.

⁶ *Ibidem.*, p. 921

⁷ *Ibidem.*, p.922

⁸ Barthes, « L'effet de réel », *O.C. III*, p.31.

⁹ Barthes, *Ibidem.*, p.30.

Les deux ont en commun la forme narrative, la dépendance du référent comme source de vérité et la voix narrative à laquelle on associe la catégorie du vraisemblable. Ce sont des récits de représentation parce qu'ils ont pour « but » de peindre les événements tels qu'ils se sont passés. Ainsi, le réel est du côté de l'histoire, comme il est du côté de l'autobiographie (ou de la photographie avec laquelle Barthes dresse un parallèle¹⁰) :

Tout cela dit que le 'réel' est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que *l'avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole. ¹¹

Mais pour Barthes le réel est une fonction connotative du récit, qui s'y trouve signifié en tant que catégorie ; les « détails concrets », soumis à des signifiés dénotatifs n'étant qu'un leurre qui crée l'« effet de réel » – « fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. »¹²

Cette affirmation pose la question de l'autobiographie en tant que genre et son appartenance et développement historique dans le contexte de la littérature. Ainsi nous pouvons dire que l'autobiographie, œuvre de la modernité par excellence, se trouve à mi-chemin entre fiction et récit historique. Paul de Man remarque que :

Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name: the narrator of Rousseau's *Confessions* seems to be defined by the name and by the signature of Rousseau in a more universal manner than is the case, by Rousseau's own avowal, for *Julie*.¹³

¹⁰ Barthes explique que « l'histoire est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire, ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire 'objective', à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le 'réel' : la photographie (témoin brute de 'ce qui a été là', le reportage, les expositions des objets anciens [...] » Barthes, « L'effet de réel », p.31.

¹¹ *Ibidem.*, p.30.

¹² *Ibidem.*, p.32.

¹³ Paul de Man, *Ibidem.*, p.922.

Il semble alors que deux perspectives sont possibles pour comprendre l'écriture autobiographique. L'une serait de la considérer comme « figure de lecture » et donc l'analyser dans une perspective phénoménologique avec l'accent mis sur la place du sujet. Une autre, plus traditionnelle, serait d'analyser les transformations que l'autobiographie a souffertes, son inscription dans l'institution littéraire et le développement du discours critique qui l'accompagne et sert à sa légitimation.

Dans le chapitre que voici, nous avons commencé par examiner la première. Nous continuerons avec la deuxième perspective, afin de rendre compte de la relation que l'autobiographie entretient avec l'histoire littéraire.

L'autobiographie n'a jamais été un objet d'étude facile, ou du moins confortable pour les critiques littéraires. Et nous courons le risque d'oublier parfois est qu'elle n'a pas toujours appartenu aux genres littéraires. La littérarité de l'autobiographie est, de ce point de vue, une construction historique et théorique. Ceci veut dire que l'autobiographie a une biographie, un récit originaire et formateur, son propre *bildungsroman*. Il faudrait ajouter que si la notion d'autobiographie reste vague, ou bien riche en significations, elle l'est précisément à cause de son histoire récente. L'autobiographie désigne une typologie de récits de soi en particulier, mais elle est en même temps un « archigenre »¹⁴ qui englobe le journal intime, l'autoportrait, les mémoires etc.

Néanmoins cette approche historique ne saurait être séparée du processus de lecture, donc de la réception des écrits autobiographiques. Car analyser les discours

¹⁴ Nous empruntons le terme « archigenre » à Jean-Louis Jeannelle qui le définit « non pas comme un genre anhistorique ou de nature supérieure, mais simplement un modèle exerçant, à une certaine époque, une fonction organisatrice dans un domaine générique donné. C'est aujourd'hui l'autobiographie qui sert de cadre d'appréhension générale des récits de soi, mais aussi de repère à l'aune duquel juger les textes eux-mêmes : nous évaluons leur plus ou moins grande conformité (mais aussi leur plus ou moins grande valeur) au regard de ce modèle. », Jean-Louis Jeannelle, *Ecrire ses Mémoires au XXème siècle, Déclin et Renouveau*, Paris, Gallimard, 2008, p. 237.

critiques sur l'autobiographie signifie analyser la manière dont le critiques lisent et interprètent les textes. Le critique littéraire est lecteur par excellence – un lecteur privilégié, attentif, pointilleux, passionnel, obsessionnel. Un cas exemplaire, en ce sens, est celui de Philippe Lejeune. Son apport théorique est fondamental pour l'établissement du genre autobiographique en France, mais au-delà de son activité critique, ou peut-être à son origine, Lejeune s'avère un lecteur exemplaire ou, osons le dire, un lecteur idéal des écritures de soi. Depuis plus de quatre décennies, il est resté fidèle à la découverte et à la lecture infatigable de toute espèce de texte autobiographique. Il s'intéresse aux productions qui dépassent les limites de la littérature et touchent aux arts visuels, aux différents médias, mais aussi à des écrits et enregistrements qui appartiennent à des personnes sans aucune prétention à faire de la littérature. D'un livre à l'autre, le critique revient sur sa parole, la précise, la modifie, la corrige ou l'enrichit dans un souci d'inclusion et d'ouverture du genre qui devient sous sa plume démocratique.

Pour Lejeune même, le processus de lecture est essentiel à la définition de l'autobiographie. L'histoire de l'autobiographie devient :

histoire comparative où l'on pourrait faire dialoguer ces contrats de lecture proposés par les différents types de texte. Car il ne servirait à rien d'étudier l'autobiographie toute seule, puisque les contrats, comme les signes, n'ont de sens que par des jeux d'opposition, et les différents types de lecture pratiquées réellement sur ces textes.¹⁵

Le pacte ou le contrat autobiographique offre au lecteur un rôle actif dans la naissance, la survie et le développement de ce genre littéraire. Dans les mots de Philippe Lejeune, l'autobiographie est un mode de lecture parmi d'autres, soumis à « un effet contractuel historiquement variable »¹⁶. L'histoire de l'autobiographie coïncide et dépend alors de

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.43.

¹⁶ *Ibidem.*, p.45.

l'histoire de sa réception, des modes de lectures qui changent d'époque en époque, comme le montre Philippe Lejeune :

Au bout du compte, cette étude m'apparaît donc être elle-même plutôt un document à étudier – (tentative d'un lecteur du XXe siècle pour rationaliser et expliciter ses critères de lecture) qu'un texte 'scientifique' : un document à verser au dossier d'une science historique des modes de *communication* littéraire.¹⁷

Cette affirmation témoigne non seulement en faveur d'une certaine « modestie » du critique qui essaierait de minimiser l'importance de sa recherche ; mais elle atteste d'une pensée en mouvement et que l'importance accordée au lecteur n'est pas juste un masque théorique. Si le critique littéraire est avant tout lecteur, alors sa démarche reste essentiellement une démarche de réception datée selon les principes d'une époque, et qui produit à son tour un texte *lisible*.

La lisibilité du texte critique signifie son ouverture vers des réceptions et réécritures à venir, car la lecture est comprise comme expérience qui varie d'une époque à l'autre. Abandonner toute prétention scientifique ne signifie pas renoncer à la rigueur théorique ou analytique, mais transformer le texte critique en une écriture vivante, ouverte, infinie. Il se donne à lire, comme n'importe quel autre texte, il permet au critique de faire entendre sa voix, de dévoiler sa subjectivité de lecteur, même privilégié, et de se soumettre à des relectures innombrables, tels les auteurs dont il étudie l'autobiographie.

¹⁷ *Ibidem.*, p.45/46.

1.1. Moi, l'autobiographie

En 1970, en guise de début à sa *Leçon Inaugurale* au Collège de France, Michel Foucault imagine un dialogue qui oppose la subjectivité de la parole du désir au discours de la loi institutionnelle :

Le désir dit: « Je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours ; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu'il a de tranchant et de décisif ; je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient ; je n'aurais qu'à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse.» Et l'institution répond: «Tu n'as pas à craindre de commencer ; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois ; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition ; qu'une place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme ; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient.»¹⁸

Ainsi, loin d'être un échange, ce dialogue est une parole mythique, sorte de mythe originaire d'inspiration psychanalytique, car il serait impossible de le lire sans penser à Freud ou à Lacan et à l'importance que l'acquisition de la loi a pour le petit enfant dans le contrôle et le refoulement de son désir et pour son intégration et fonctionnement à l'intérieur de la société. Si le désir est par excellence ce déictique « je » qui s'actualise à chaque énonciation, l'institution est ce *nous*, un *pluralis majestatis* – instance « plus massive, plus solennelle et moins définie »¹⁹ du discours. Que ce *nous* puisse être également compris comme un *nous de modestie*, cela ne change pas grand-chose, puisque ceci est le *nous de l'auteur*, du critique reconnu par l'institution à laquelle il appartient, qu'il représente et incarne par ce pronom même. Le *je* du désir est le *je* de l'autobiographie, le *je* de l'autobiographe, désir d'écriture, de parole jetée dans le monde, pour autrui, sans souci d'ordre ou de vérité. Néanmoins, cet état primordial et utopique

¹⁸ Michel Foucault, *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1991, p.10.

¹⁹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p.235.

qui précède non seulement la mort de l'auteur, mais également sa naissance, qui s'esquive à l'ordre et à la loi établissant tout contrat discursif, est renversé par l'institution. Ce *nous* exclusif²⁰ comprend et englobe non seulement l'institution, mais aussi les discours qu'elle a déjà fait siens, qu'elle a légitimés. En ceci, le *nous* se veut inclusif, prêt à s'ouvrir pour recevoir un nouveau discours du désir, à condition que celui-ci accepte la loi, qu'il se soumette à un ordre établi par l'institution, bref, qu'il reconnaisse sa souveraineté. L'institution est une espèce de père du mythe d'Œdipe, celui qui, en donnant la loi, castré symboliquement le petit enfant et, par cela même, assure son entrée dans le monde symbolique.

Le rôle joué par l'institution dans la reconnaissance et la légitimation d'une œuvre d'art est un sujet qui intéresse depuis sociologues, critiques littéraires et philosophes. C'est le cas de Pierre Bourdieu, qui oppose dans *Les règles de l'art* la « pulsion ou l'impulsion expressive » – le désir donc – à un « code spécifique » – espèce de règles, mécanismes et rituels qui forment l'essence de toute institution. Le sociologue explique :

Si l'histoire de l'art ou de la littérature, comme l'histoire de la philosophie et, en un autre sens, l'histoire des sciences elle-même, peut revêtir les apparences d'une évolution strictement interne, chacun de ces systèmes de représentations autonomes semblant se développer selon sa dynamique propre, indépendante de l'action des artistes, des écrivains, des philosophes ou des savants, c'est que chaque nouvel entrant doit compter avec l'ordre établi dans le champ, avec la règle du jeu immanente au jeu, dont la connaissance et la reconnaissance (*illusio*) sont tacitement imposées à tous ceux qui entrent dans le jeu.²¹

²⁰ Benveniste remarque qu'en ce qui concerne les pronoms personnels, « le passage du singulier au pluriel n'implique pas une simple pluralisation », puisque dans plusieurs langues ce passage du « je » au « nous » acquiert deux sens différents, un d'inclusion et un autre d'exclusion. « La raison en est que 'nous' n'est pas un 'je' quantifié ou multiplié, c'est un 'je' dilaté au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues. ». Le « nous » repose sur un « je » et un « non-je, quel que soit le contenu de ce 'non-je'. [...] Le 'non-je' implicite et nécessaire dans ce 'nous' est notoirement susceptible de recevoir, en des langues très diverses, deux contenus précis et distincts. 'Nous' se dit d'une manière pour 'moi +vous', et d'une autre pour 'moi +eux'. », Benveniste, *Ibidem.*, (p.233).

²¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p.444.

La connaissance et la reconnaissance de l'institution et des règles qui assurent son existence sont alors essentielles pour l'entrée de l'artiste et de son œuvre dans l'institution même. Mais que faire lorsque les artistes ne sont pas considérés comme tels par l'institution ? Quand leur pratique échappe aux règles déjà connues et établies de ce qu'est la littérature ? Bourdieu parle de l'élaboration des « codes spécifiques » qui assurent l'entrée dans le champ :

À la façon d'une langue, ce code constitue à la fois une *censure*, par les possibilités qu'il exclut en fait ou en droit, et un *moyen d'expression* enfermant dans des limites définies des possibilités d'invention infinie qu'il procure ; il fonctionne dans un système historiquement situé et daté de schèmes de perception, d'appréciation et d'expression qui définissent les conditions sociales de possibilité – et, du même coup, les limites – de la production et de la circulation des œuvres culturelles, et qui existent à la fois à *l'état objectif*, dans les structures constitutives du champ, et à *l'état incorporé*, dans les structures mentales et les dispositions constitutives des habitus.²²

À son tour et de fait avant Bourdieu, Philippe Lejeune pense l'institution au moment même où il pense la littérarité de l'autobiographie et où il élabore ses méthodes :

Le but de cette étude est donc double : de montrer comment fonctionne le genre comme institution, en analysant les présupposés de la littérature critique ; et réfléchir aux voies qui s'ouvrent à une nouvelle histoire littéraire.²³

Le critique de l'autobiographie est écrivain à son tour, il est historien des écrits de soi jusque-là non-classifiés, parfois considérés comme non-classifiables ou indignes d'une classification selon les codes déjà existants de la littérature. En ceci, le critique se trouverait à mi-chemin entre le désir (son désir) de dire l'autobiographie et les règles que l'institution lui impose. Il devient alors écrivain de l'autobiographie et créateur de nouvelles lois, de nouveaux codes et de nouvelles règles qui puissent permettre l'entrée de ce nouveau type de discours dans l'univers symbolique de l'institution littéraire. Pour Lejeune, la démarche est doublement difficile parce qu'en même temps qu'il défie les

²² Pierre Bourdieu, *Ibidem.*, p.445.

²³ Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.313.

limites de l'institution en questionnant son pouvoir, il est l'une de ses instances fondamentales et fondatrices, puisqu'il est le premier à établir le genre autobiographique dans l'espace français.

Une prise de conscience et un besoin de détachement sont alors exigés pour que le critique soit capable de mettre en perspective ses propres méthodes, leur histoire et leur rapport à l'institution qu'il incarne : « Tout se passe en effet comme si la fonction institutionnelle de la littérature critique sur les genres lui rendait difficile de penser l'histoire. »²⁴ La littérature critique pense l'histoire de l'institution littéraire, ce qui signifie qu'elle se pense elle-même, qu'elle réfléchit sur soi-même comme discours et par le discours, dans une démarche qu'on pourrait appeler auto-critique ou, dans un sens plus métaphorique, autoréflexive.

Suivons de près une biographie de l'autobiographie française, l'histoire de son entrée dans le discours de la littérature et les problèmes que son acceptation pose encore à l'institution.

*

La même année que la *Leçon inaugurale* de Foucault, Philippe Lejeune publie *L'Autobiographie en France*. Dans l'« Avant Propos », le critique remarque qu'en 1971, une histoire ou une étude de l'autobiographie manque en France. Il explique les raisons d'une telle lacune par un préjugé, par un malentendu. Le préjugé consiste à considérer l'autobiographie « plutôt un genre anglais et américain »²⁵, tandis que le malentendu repose sur « une double et contradictoire méfiance »²⁶ qui fait que l'autobiographie soit perçue en même temps comme un genre facile et comme un genre faux. Lejeune conclut :

²⁴ Lejeune, *Ibidem.*, p.312.

²⁵ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971 p.7.

²⁶ Philippe Lejeune, *Ibidem.*, p.8.

« En somme on reproche à l'autobiographie de n'être pas de l'art (c'est un genre documentaire qui, pour l'évocation de la vérité intérieure, ne vaut pas la fiction ou la poésie [...]) et d'être de l'art. »²⁷ Lejeune affirme que le terme

Autobiographie est employé souvent [...] pour désigner, par opposition aux mémoires, un 'récit de vie' centré sur l'histoire de la personnalité, mais le mot a été longtemps (est encore aujourd'hui) employé de manière beaucoup plus lâche et plus générale pour désigner toute forme d'écrit où l'on parle de soi directement (aussi bien le journal intime ou les mémoires que l'autobiographie proprement dite), ou même tout écrit dans lequel le lecteur suppose que l'auteur transpose son expérience personnelle.²⁸

Il est important aussi de remarquer que le critique adopte l'utilisation du terme autobiographie dans un sens élargi, lorsqu'il évoque comme « sommets du genre », « chefs d'œuvres de la littérature mondiale »²⁹ Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, Gide, Leiris, Sartre.

Comme dans le cas du journal intime, l'histoire de l'autobiographie est ignorée par la critique littéraire. Philippe Lejeune le dit explicitement au commencement de son texte :

Le critique ne semble guère s'intéresser à l'idée qu'il existe un *genre* de l'autobiographie, ayant une tradition, un développement, auquel correspond un 'corpus' d'œuvres qui posent des problèmes analogues. Le domaine français de l'autobiographie reste en friche.³⁰

De fait, il n'y a pas de monographie dédiée à l'autobiographie en France jusqu'au livre petit, mais condensé, que Lejeune écrit en 1971. Le genre autobiographique n'existe, pour ainsi dire, pas encore et c'est Lejeune qui posera ses fondements dans une série de livres parus depuis les années 1970³¹. Dans les mots de l'auteur, *L'Autobiographie en*

²⁷ Lejeune, *Ibidem.*, p.8.

²⁸ *Ibidem.*, p.10.

²⁹ *Ibidem.*, p.5.

³⁰ *Ibidem.*, p5/6.

³¹ Depuis la publication en 1971 de *L'Autobiographie en France*, les livres à ce sujet se suivent rapidement et Philippe Lejeune devient la figure emblématique pour les recherches sur l'autobiographie dans l'espace francophone. Ainsi, il publie en 1975 *Le Pacte autobiographique*, suivi par *Je est un autre: Autobiographie, de la littérature aux médias* (1980), *Moi aussi* (1986), *Pour l'autobiographie* (1998) et *Les*

France se veut « un instrument de travail » qui comprend une définition, une courte histoire et les problématiques spécifiques à l'autobiographie. À cela s'ajoute un répertoire organisé chronologiquement qui commence en l'an 1000 et finit avec la période contemporaine – les années 1960. Ceci est suivi par une bibliographie critique des ouvrages qui traitent du genre autobiographique. Une dernière partie intitulée « Pactes autobiographiques » comprend des extraits d'écrits autobiographiques qui offrent une perspective sur la façon dont les autobiographes mêmes envisagent leur pratique et également une sélection des « Textes critiques » – articles, introductions sur les écritures de soi.

1.2. Le cas Gusdorf

Parmi les critiques cités par Lejeune figure Georges Gusdorf. Il faudrait s'arrêter sur l'approche du philosophe dans son livre de 1948, *La Découverte de soi*. Le texte apparaît comme la première étude dédiée au journal intime. Si ce n'est pas à vrai dire une monographie à ce sujet – mais, comme le titre nous l'annonce, une analyse de la notion de soi –, ceci est dû au fait que le journal intime n'existe pas encore en tant que genre littéraire. En tant que pratique de soi, il est l'objet central de l'étude de Gusdorf. Le philosophe entreprend une analyse du journal intime qui couvre plusieurs chapitres et finit par donner l'un des premiers tableaux analytiques et historiques du genre. Pourtant, dans l'évocation des genres intimes que Gusdorf fait au début, les références à l'autobiographie restent modestes. Le livre témoigne d'une attitude de méfiance, de

brouillons de soi (2000). Cette liste exclut les textes dédiés aux recherches sur le journal. Par son activité qui continue de nos jours encore, Lejeune devient en quelque sorte l'inventeur de l'autobiographie comme genre littéraire en France.

malaise dans l'écriture critique qui correspond aux remarques de Lejeune. Ainsi, dans sa classification, on retrouve d'un côté les « Écrits intimes : mémoires, confessions » et de l'autre le « journal intime » et « L'essai » comme forme intermédiaire entre les deux. On remarque donc que l'autobiographie n'est pas mentionnée en tant que genre. Dans l'analyse de Gusdorf il lui correspond les mémoires et les confessions. Pourtant, le terme autobiographie est évoqué dans la courte présentation des écrits intimes. Pour parler de la *Vie de Henri Brulard*, Gusdorf emploie l'expression « autobiographie de la jeunesse de Stendhal »³². Il en donne aussi une première définition : « Effort de l'homme qui veut ressaisir d'ensemble le cheminement de sa vie, pour se raconter à soi-même et aux autres. »³³.

À la différence de l'auteur du journal intime – œuvre écrite au jour le jour, l'auteur de l'autobiographe connaît le début, le déroulement et la fin de son texte, il est en contrôle de sa construction. Ceci, loin d'être un atout est, selon Gusdorf, un problème pour l'autobiographie, car elle devient écriture historique (et donc reconstitution des faits selon un choix subjectif fait par l'écrivain devenu historien de soi-même). Pourtant, cette reconstitution n'est pas fiable, car elle n'est pas une « relation simplement fidèle de l'existence », mais sa représentation, une reconstruction verbale et en quelque sorte imaginaire. On reproche alors à l'autobiographie la stylisation, donc le caractère littéraire, soigné, réfléchi de l'écriture ; dans les mots de Lejeune, on lui reproche de ne pas être de l'art et, en même temps, de l'être.

³² Georges Gusdorf, *La Découverte de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p.33.

³³ Georges Gusdorf, *Ibidem.*, p.33.

Pour Gusdorf, l'autobiographie est un « document », une image qui « telle une photographie instantanée, ne saurait condenser en ce point du temps toute la réalité humaine d'une vie personnelle. »³⁴ L'analogie de l'autobiographie avec les arts visuels est importante, d'autant plus qu'elle n'est pas singulière. Les écrits intimes sont comparés également à des autoportraits visuels dont l'auteur accentue certains traits et, pourrions-nous ajouter, les transforme en caricature. Cette analogie n'aide pourtant en rien le genre autobiographique qui partage avec la photographie la dépendance du référent et le caractère documentaire.

Néanmoins, en 1992, Gusdorf dédie un livre en deux volumes à la question des écritures de soi où il revient sur son analyse de l'autobiographie :

Selon les théoriciens, l'autobiographie constitue un genre littéraire, et le journal intime, de son côté, doit être considéré comme un autre genre, au sein d'un ensemble vaste et jusqu'à présent fort peu déterminé, représenté par les écritures du moi, où pourraient entrer d'autres « genres », comme les correspondances, les papiers intimes etc. »³⁵

La citation montre non seulement une apparente reconnaissance de l'autobiographie comme le principal représentant des écritures de soi, comme genre littéraire, mais aussi une certaine fluidité dans la conception de genre devenu point central d'intérêt dans le chapitre intitulé « Écritures du moi et genres littéraires ». Il faudrait comprendre ce changement de position du philosophe Georges Gusdorf comme historiquement déterminée, puisque ce sont les théoriciens et les critiques littéraires qui ont établi au cours d'une vingtaine d'années l'autobiographie en tant que genre littéraire. Il identifie la notion de genre comme provenant du vocabulaire de l'histoire naturelle, étant entrée dans

³⁴ *Ibidem.*, p.36.

³⁵ Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991, p.275.

le domaine de la littérature au cours du XIX^e siècle sous l'influence de l'évolutionnisme darwinien³⁶.

Héritiers de cette idéologie sans trop savoir d'ou elle vient, nos théoriciens dissertent sur l'apparition et l'évolution des « genres », dont ils postulent l'existence à partir d'une certaine date, arbitrairement définie en fonction de tel ou tel repère choisi à leur convenance. Pour l'autobiographie, le point d'origine semble être les *Confessions* de Rousseau ; quant au genre du journal intime, ceux qui s'y intéressent le voient apparaître en même temps que la conscience romantique de la réalité humaine.³⁷

L'attaque de Gusdorf est assez radicale, même violente, néanmoins sa mise à l'écart d'une théorie de l'évolution des genres et d'une datation des leurs origines est tout à fait raisonnable, même plus, elle met l'accent sur l'arbitraire du geste critique et porte au premier plan la notion de genre littéraire comme une construction historique et idéologique³⁸. Cette dernière serait influencée par les découvertes scientifiques, illustrant par cela le désir des critiques littéraires de transformer leur pratique en une science et leur prétention d'objectivité. Gusdorf poursuit sa critique qui s'avère l'une des plus acerbes :

Ces origines supposées sont historiquement intenable et absurdes. Il existe dans les diverses provinces de l'Occident, une très ancienne et, par sa masse, considérable tradition des écritures du moi, répertoriée et analysée par de nombreux travaux de qualité, en langue anglaise et en langue allemande en particulier. Impossible de les ignorer : ils figurent dans toutes les bibliographies sérieuses. Reste pourtant qu'ils sont considérés comme quantité négligeable par des spécialistes, entêtés à soutenir que l'apparition du mot autobiographie marque à peu près le seuil de l'apparition du 'genre littéraire' en question.³⁹

L'attitude injurieuse est l'expression de révolte. Le changement de position par rapport à l'autobiographie est, comme le philosophe le témoigne au début de son livre, le résultat des études des autobiographies étrangères et la familiarisation avec toute une tradition

³⁶ À cet égard, Gusdorf affirme : « Historien de la littérature, Ferdinand Brunetière (1849-1906) conçoit des genres littéraires comme des espèces vivantes en développement, *Ibidem.*, p.276.

³⁷ Georges Gusdorf, *Ibidem.*, p.276

³⁸ En 1963 déjà, dans *Sur Racine*, Barthes disait : « La littérature s'offre à la recherche objective par toute sa face institutionnelle (encore qu'ici comme en histoire, le critique n'ait aucun intérêt à masquer sa propre situation). Quant à l'envers des choses, quant à ce lien très subtil qui unit l'œuvre à son créateur, comment y toucher sinon en termes engagés », *Sur Racine, O.C. II*, p.192/193.

³⁹ Gusdorf, *Les Écritures du moi*, p.277.

autobiographique absente en France⁴⁰. Sa thèse reste valable : une pratique artistique ou rituelle de soi existe depuis la nuit des temps et lui donner un point d'origine serait simplifier la question autobiographique et ignorer une multitude de productions précédant la nôtre. Pourtant, il faut dire que le changement de perspective sur l'importance de l'autobiographie comme typologie d'écriture de soi est dû à l'étude non seulement des textes primaires, mais aussi des discours critiques à ce sujet. Qu'elles soient arbitraires ou non, qu'elles soient dépassées ou pas dans les années 1990, cela n'efface rien de leur importance. Elles articulent la question de l'autobiographie et ce faisant, elles créent ses circonstances littéraires. Gusdorf le dit lui-même :

La notion de *genre littéraire*, chez ses utilisateurs, renvoie à un ensemble de représentations inconscientes qui cautionnent l'usage du concept de *littérature*, concept d'autant plus tyrannique et décevant que ceux qui constamment s'y réfèrent seraient bien en peine de le définir et de préciser le lourd héritage culturel qu'il entraîne après soi. ⁴¹

Le philosophe décrit ce que le sémiologue a déchiffré : le genre, à côté de l'auteur et de la littérature, sont des notions qui « renvoient à un ensemble de représentations inconscientes »⁴², ce sont des mythes : paroles d'origine, elles-mêmes sans origine apparente dans le discours de ses utilisateurs qui les prennent pour naturelles. En dépit de son anachronisme, ou peut-être à son origine, l'entreprise de Gusdorf est symptomatique. Elle suit le cheminement de la pensée d'un philosophe qui, depuis plus de quatre décennies, côtoie l'écriture de soi. Le texte témoigne également des changements de position et des nouveaux outils que son auteur a acquis.

⁴⁰ L'entreprise de Gusdorf est pourtant anachronique. Son livre paraît en 1991, mais le ton de sa voix critique, souvent injurieux, donne à son texte un caractère de révolte qui ressemble aux disputes autour de la « nouvelle critique » des années 1960. Sa critique du positivisme des historiens n'est pas nouvelle et l'attention accordée à la lecture non plus, elles ont été proférées par les poststructuralistes.

⁴¹ Georges Gusdorf, *Ibidem.*, p.277.

⁴² *Ibidem.*, p.277.

Gusdorf revient sur les pas de ses prédécesseurs, qu'il a pourtant lui-même précédés, et met en question les mêmes relations intra- et inter-littéraires. Il reconnaît le rôle du lecteur et de la réception dans l'établissement du genre littéraire. Mais pour qu'il y ait réception, donc lecture, il faut que l'écriture existe avant. Gusdorf affirme que la notion de genre littéraire appliquée à l'autobiographie et au journal intime évoque « l'association traditionnelle entre littérature et belles lettres, codifiée par Voltaire et reprise par Littré. »⁴³ – affirmation vraie, pourtant incomplète. Car cette « association traditionnelle » et une relation dynamique, toujours en mouvement qui, comme Gusdorf le montre lui-même, n'est pas fermée sur elle-même, mais perméable : ce qui forme le discours littéraire, ses règles et ses lois change à travers les époques. Ces changements sont l'expression historique de changements de mentalité, de nouvelles découvertes technologiques, scientifiques, philosophiques et sociales.

Il faudrait pourtant revenir en arrière, au fil de l'histoire de l'autobiographie, et à la figure de Philippe Lejeune.

*

Le deuxième livre que Lejeune publie à ce sujet est *Le Pacte autobiographique*, texte devenu emblématique pour la recherche sur les écritures de soi en France. Il marque un souci de délimitation, ou pour utiliser l'expression de Bourdieu, de « censure » que le code littéraire impose à l'édification d'un genre. Mais ici plus qu'ailleurs, la rigueur théorique est doublée par une créativité critique, car le but est d'établir un genre qui

⁴³ Gusdorf cite la définition du terme « littérature » que Voltaire donne dans le *Dictionnaire de la philosophie* et que Gusdorf considère comme encore d'actualité : « La littérature est précisément ce qu'était la grammaire chez les Grecs et chez les Romains, le mot de lettre ne signifiait d'abord que *gramma*. Mais comme les lettres de l'alphabet sont les fondements de toutes les connaissances, on appela avec le temps grammairiens non seulement ceux qui enseignèrent la langue, mais aussi ceux qui s'appliquèrent à la philosophie, à l'étude des poètes et des orateurs, aux scolies, aux discussions des faits historiques. », *Ibidem.*, p.276.

n'était avant qu'un fantôme qui hantait les dictionnaires littéraires français, sans qu'il ait une forme propre qui l'identifie et le délimite par rapport à ses voisins.

Le livre contient trois parties : une première dédiée au pacte et donc à une redéfinition de l'autobiographie et de ses spécificités. Une deuxième partie qui porte sur la « Lecture » et comprend des analyses de Rousseau, Gide, Sartre et Leiris. Une troisième partie qui analyse la relation de l'autobiographie avec l'histoire littéraire. Il est intéressant de noter dans cette tripartition du livre un premier moment théorique, un deuxième axe sur l'histoire de la réception partant de la lecture des textes autobiographiques et un troisième moment d'analyse de la réception et de la production critique sur les écrits autobiographiques. Des trois, la « Lecture » occupe plus que la moitié du livre. Elle est en quelque sorte l'illustration du pacte autobiographique, du pacte que l'auteur propose à son lecteur. Ici le rôle du lecteur est fondamental, puisque c'est dans son interprétation du contrat de lecture, dans le type de lecture que celui-ci engendre par rapport à d'autres écritures fictionnelles ou factuelles que le concept d'autobiographie prend forme : « L'histoire de l'autobiographie, ce serait donc, avant tout, celle de son mode de lecture [...]. »⁴⁴ Nous ne pouvons qu'être en accord avec Lejeune, car sa démarche fait écho par anticipation à la nôtre, à l'intérêt que nous portons à la lecture critique des textes autobiographiques et à l'élaboration, autant que d'un corpus de littérature secondaire, que d'un récit critique autour du genre autobiographique.

En 1980, Lejeune publie un nouveau livre dédié à la relation de l'autobiographie aux médias. Dans l'« Avant-Propos », le critique pose la question-phare de sa démarche : « dans quel sens l'évolution des médias est-elle en train de métamorphoser la manière

⁴⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.46.

dont chacun se vit comme sujet et vit sa relation avec les autres sujets ? »⁴⁵ Cette question, posée bien avant l'âge de l'internet et l'apparition de la téléphonie mobile, témoigne en faveur de l'infatigable intérêt que Lejeune porte aux écritures autobiographiques et qu'il continuera dans les années 2000 avec l'exposition et le catalogue raisonné – *Un Journal à soi*. Le livre analyse comment Hugo apparaît dans la biographie écrite par sa femme, la façon dont les entretiens radiophoniques changent, ajoutent quelque chose à la personnalité ou à l'œuvre autobiographique de certains auteurs, parmi lesquels Sartre, Gide, Colette et Breton. Mais l'intérêt de Lejeune ne se résume pas aux écritures de soi des personnes célèbres. Le critique littéraire devient sociologue et analyse les autobiographies « des gens qui n'écrivent pas »⁴⁶. Il explique que bien qu'historiquement l'autobiographie soit « un privilège réservé aux classes dominantes »⁴⁷, qui exclut les pauvres, « depuis une dizaine d'années une nouvelle technique, celle des récits de vie collectés au magnétophone et publiés sous forme de livres, donne à entendre au public la voix des paysans, d'artisans et d'ouvriers. »⁴⁸ L'analyse de ce type de récit, qu'on pourrait appeler « cueillis », a pour but l'étude des « déplacements qu'entraîne l'apparition d'un nouveau genre permettant de prendre un point de vue critique sur ce qui assurait le fonctionnement du système antérieur. »⁴⁹ L'attitude critique de Lejeune est réflexive et le souci de compréhension du mécanisme qui gère la production des discours théoriques et critiques continue de livre en livre, d'analyse en analyse.

⁴⁵ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p.229.

⁴⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, p.229

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Avec *Moi aussi*, le critique approfondit, précise, mais aussi relâche sa démarche. Les sujets restent pourtant les mêmes. Il revient comme dans chaque livre sur la définition de l'autobiographie qu'il corrige, modifie, enrichie ; il critique son « pacte autobiographique », analyse quelques écrivains de prédilection: Sartre, Leiris, Barthes ; s'intéresse à l'image de l'auteur à l'âge des média et aux autobiographies des personnes inconnues. Et il fait un pas supplémentaire: il parle de lui-même.

C'est le pas autobiographique de Philippe Lejeune, preuve du pouvoir de séduction de la parole de soi. L'évasion dans l'univers intime et jusque-là méconnu d'un critique littéraire, serait-elle une invasion ? Philippe Lejeune nous dévoile-t-il sa subjectivité ? Se soumet-il à certains codes ? Et si oui, lesquels ? Le chapitre s'ouvre sur un récit à la première personne, au temps verbal passé, qui obéit au pacte autobiographique :

Depuis 1978, j'ai entrepris d'explorer la mémoire de ma famille. La mémoire orale, en interrogeant longuement mes parents, et de nombreuses personnes de ma famille, au magnétophone. La mémoire écrite, en étudiant avec mon père les manuscrits laissés par Xavier-Edouard Lejeune, mon arrière grand-père.⁵⁰

L'année est le premier indice d'un début narratif qui veut bien fixer la temporalité du récit. Les deux phrases qui suivent indiquent qu'il pourrait s'agir plutôt d'un roman de famille ou d'un témoignage où le récit de soi revient pour établir la place centrale d'un *je* identifiable à Philippe Lejeune par le nom de famille de son grand-père et le travail sur l'écriture autobiographique. Le narrateur nous offre un aperçu de sa psychologie, une explication de nature psychanalytique de ses recherches sur l'autobiographie ayant comme but de sublimer une écriture: au lieu d'écrire sur soi, le critique écrit sur *le* soi. De même, les recherches sur le manuscrit de son arrière grand-père servent plutôt à sublimer

⁵⁰ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p.181.

le récit des personnes « réelles » de sa famille et un possible rapport problématique au père.⁵¹ Le récit s'ouvre à des interprétations et donc à de nouveaux récits, cette fois-ci, critiques dès le premier paragraphe. Le narrateur se raconte et en se racontant, s'auto-analyse :

Pourquoi suis-je devenu professeur ? Comme tant d'autres parce que j'aimais écrire, et que c'était le métier qui me semblait s'en éloigner le moins. J'aimerais écrire, quoi ? Sur ma vie, faute de savoir inventer, faute peut-être de savoir vivre.⁵²

De fait, en 1984 Lejeune publiera *Calicot*, le recueil des extraits des cahiers de son arrière-grand-père, accompagné par une enquête que le critique entreprend parmi les membres de sa famille. Le récit de soi semble être alors en liaison étroite avec le récit familial, avec la généalogie en vue d'une reconstruction mémorielle :

J'ai voulu constituer une mémoire familiale qui ne soit pas là seulement pour moi, mais pour tous, mes enfants, mes petits-enfants futurs, une mémoire qui survive à mes parents et, plus tard, à moi.⁵³

Ainsi, Lejeune propose à ses parents une série d'entretiens et explore les archives de famille : documents, photographies, carnets. Sa démarche reste critique, et son application autobiographique ne fait que souligner la passion pour les écritures de soi, mais aussi un désir autre de compréhension de son objet d'étude. Pour comprendre l'autobiographie, Lejeune ne quitte pas sa place de sujet critique, il la double. Il devient sujet et objet de sa recherche puisque, selon lui, « l'important, c'est cela, la mémoire vivante, celle qui est portée par les individus, pas les documents. »⁵⁴, lesquels ne sont qu'« une radiographie des gens, des linéaments autour desquels il faut reconstituer la

⁵¹ Par personne « réelle », il faudrait comprendre ici des membres connus, vivants avec qui le narrateur a pu avoir des expériences personnelles directes et non une relation fondée exclusivement sur le récit (celui de Xavier-Edouard Lejeune et des individus qui l'ont connu).

⁵² *Ibidem.*, p.184.

⁵³ *Ibidem.*, p.185.

⁵⁴ *Ibidem.*, p.186.

chair... »⁵⁵. « Reconstituer la chair » signifie fouiller l'histoire de sa famille pour découvrir ce que l'on cache, les choses oubliées mais aussi celles que l'on a choisi d'oublier : « La mémoire n'est pas seulement faite d'oublis, mais aussi de refoulements et de secrets. [...] Dans chaque famille, il existe des choses que l'on veut oubliées. » Lejeune affirme que cette entreprise lui a servi à mieux connaître et « estimer » sa famille et aussi à « comprendre [s]a propre histoire à la lumière du passé. »⁵⁶ Connaître son passé pour mieux se connaître soi-même. Les recherches autobiographiques s'apparentent ici à l'histoire pour conduire à une maxime philosophique antique : « Connais-toi toi-même ! », maxime que Foucault reprend et ré-contextualise à travers *le souci de soi*.

Ainsi, il paraît que les mots de Gandhi, évoqués au commencement de notre chapitre, concernent de fait l'entreprise de l'autobiographe : « Mes expériences de vérité » est le sous-titre implicite à toute entreprise de soi. À la recherche de la vérité, l'autobiographe serait à la recherche d'une identité – authentique et pourtant universelle, commune et en même temps exemplaire. Lors de ce voyage, l'identité, toujours en mouvement, n'offre que des bris de vérité, d'authenticité ou de singularité. L'expérience de la recherche d'une identité ne semble pas (devoir) ouvrir vers une vérité ultime, mais vers la connaissance, car c'est elle qui change le sujet et le force à se redéfinir incessamment.

Connaître l'histoire de ses aïeux, signifie déchiffrer la sienne propre, lui donner une interprétation qui soit, juste le temps d'un instant, vraie. Ce que Philippe Lejeune nous dévoile est la subjectivité du critique littéraire qui prend le risque de se considérer soi-même objet d'étude :

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem.*, p.189.

Adolescent, j'écrivais mon journal avec l'idée que quelqu'un, plus tard, comprendrait ce qui alors m'échappait, ou m'écrasait : et ce serait peut-être moi. [...] Mon journal d'adolescent, mes écritures de l'âge d'homme, mes recensements de la mémoire familiale ne sont plus que les morceaux d'un puzzle à venir...⁵⁷

Le sens, la signification du puzzle ne lui sont pas donnés. Ils semblent être ignorés par le critique, devenu écrivain de soi-même. Il paraît alors qu'autant dans son écriture critique, que dans son projet d'écriture au sens large, Lejeune ne prétend pas à avoir le dernier mot. Le sens d'un texte ou d'une typologie de textes n'est pas donné une fois pour toutes, il est à construire par chaque génération d'autobiographes et de lecteurs. Parmi ces lecteurs, les critiques sont privilégiés. Leurs lectures sont celles qui influent sur les autres, elles sont celles qui écrivent l'histoire littéraire. Concevoir son écriture critique comme une *opera aperta*, ne pas imposer un cran d'arrêt à la lecture des textes signifie ne pas se prendre soi-même pour une sorte de point final de l'histoire (littéraire), pour son aboutissement, et reconnaître a priori l'importance des interprétations à venir.

En guise de conclusion, il faudrait souligner encore l'importance du travail de Philippe Lejeune qui domine le discours critique sur l'autobiographique jusque dans les années 1980/1990, moment où la littérature secondaire à ce sujet connaît un *boom* éditorial. Philippe Lejeune est alors celui qui donne au geste autobiographique de tradition française la consistance d'un genre littéraire ; il analyse l'histoire de cette pratique jusqu'avant l'an 1000. Il est créateur d'histoire littéraire et partie intégrante de celle-ci. L'influence poststructuraliste est évidente dans ses premiers textes. Dans les écrits les plus tardifs, Lejeune va au-delà de l'activité habituelle du critique littéraire. Il comprend l'autobiographie comme une pratique populaire, accessible de nos jours à tous et occupant une place de plus en plus importante sur le marché. Il quitte alors les archives

⁵⁷*Ibidem.*, p.182.

et les bibliothèques pour la chercher dans les médias contemporains, chez les individus sans prétention d'être des écrivains, et chez soi. Philippe Lejeune se présente alors comme un critique dont la pratique s'empaigne de subjectivité, qui est prêt à expérimenter, à s'éloigner physiquement et symboliquement des institutions et des codes pour les ouvrir à des aventures autres.

Mais, comme nous l'avons déjà dit, Lejeune n'est pas le point final de l'histoire. Le récit de l'autobiographie continue dans l'actualité avec un geste exemplaire pour sa reconnaissance littéraire : un dictionnaire. Nous constatons alors que les soucis et les questionnements sur l'autobiographie traversent les époques pour se retrouver exprimés encore aujourd'hui, dans cet ouvrage qui a la qualité de les présenter historiquement et théoriquement avec une certaine prétention d'objectivité attendue d'un outil institutionnel aussi emblématique qu'un dictionnaire. Il témoigne de la pérennité d'une écriture toujours à la limite de l'impossible. Il témoigne surtout que l'histoire d'un genre et par cela même l'histoire de la littérature ne se constate pas, elle se construit sous nos yeux.

1.3. Noms dans le dictionnaire

Pour mieux comprendre l'état actuel de l'autobiographie, il suffit de regarder le *Dictionnaire de l'autobiographie* publié chez Honoré Champion en juin 2017, dirigé par Françoise Simonet-Tenant et bénéficiant de la collaboration des noms importants comme Philippe Lejeune, Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle ou Véronique Montémont. Le livre se veut « une incitation à concevoir un outil d'étude et à fournir un panorama du champ des écritures de soi de langue française, restées longtemps les parents pauvres de la

théorie littéraire. »⁵⁸ Le sous-titre du dictionnaire *Écritures de soi de langue française* témoigne de la complexité de cette notion problématique qu'est encore l'autobiographie.

La question suivante se poserait alors : les termes « écriture de soi » et « autobiographie » sont-ils synonymes, ou du moins équivalents ? La réponse semble paradoxale : les écritures de soi sont considérées comme un « hypergenre »⁵⁹. Simonet-Tenant précise que le titre « réunit une dénomination de genre et un hyperonyme. »⁶⁰ Elle explique son choix :

Pourquoi avoir privilégié, dans le titre, un genre (autobiographie) parmi d'autres (journal personnel, Mémoires, correspondances, témoignages) ? Sans doute pour que l'objet du dictionnaire, au prix d'une simplification réductrice (qui est bien celle des programmes scolaires, voire universitaires), soit rapidement identifié par le lecteur. ⁶¹

Il faudrait analyser brièvement non seulement le choix, mais également sa justification. Car il semble que le « privilège » dont se réjouit l'autobiographie est dû à l'opinion commune – celle des programmes d'enseignement –, une simplification qui est a priori réductrice et ne rend pas justice à la complexité du tableau que les pratiques de soi incorporent. Son choix est d'ordre taxinomique, c'est une simplification qui s'avère fonctionnelle, productrice ; qui ne vient pas simplement des programmes d'enseignement, mais qui s'est imposé à l'histoire littéraire depuis les années 1970. Commenant avec Gusdorf et Lejeune, les penseurs de l'autobiographie ont su reconnaître à cette écriture une certaine « impureté », un vice. Ce dernier est la conséquence de l'entrée récente de l'autobiographie dans l'institution littéraire et donc des règles et des codes discursifs que le genre autobiographique englobe, définit et légitime. La classification historique est un

⁵⁸ Françoise Simonet-Tenant, « Introduction », *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi de langue française*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris, Honoré Champion, 2017, p.8.

⁵⁹ Françoise Simonet-Tenant, *Ibidem.*, p.7.

⁶⁰ *Ibidem.*, p.8.

⁶¹ *Ibidem.*, p.8.

processus dynamique qui traverse les époques et change avec la mode. La production contemporaine des pratiques de soi est extrêmement féconde, poussée et continuellement modifiée par les nouvelles technologies – photographie, vidéo, internet⁶². Ces médias accueillent et ouvrent les arts de soi à de nouvelles formes et contenus et lancent un défi à ce que l'on avait tenté jusque-là comme définition de l'autobiographie.

L'autobiographie devient alors un hypergenre⁶³ ou un archigenre, car elle englobe des écritures de l'intime connues, mais aussi des textes inclassables. Le *Dictionnaire* incorpore des écrivains occidentaux, mais également du Proche-Orient ou d'Asie. Il concerne des auteurs de la modernité, mais aussi du Moyen-Age et de la Renaissance. Rousseau est reconnu ici comme « une date charnière dans l'écriture de soi »⁶⁴.

Il est intéressant de souligner la remarque que fait Simonet-Tenant et conformément à laquelle l'une « des convictions fortes du comité de rédaction »⁶⁵ est l'existence d'une frontière entre le fictionnel et le non-fictionnel ou le factuel. Le critique explique cette prise de position par le fait que les deux typologies d'écriture « ne sont pas de même nature et ne suscitent pas la même posture de lecture. »⁶⁶ Néanmoins, elle ajoute que cette prise de position ne concerne pas la totalité des 192 collaborateurs. À l'intérieur du dictionnaire, cette tension est mise en l'œuvre par des entrées qui concernent la *fiction*, l'*autofiction* mais également la *vérité*, la *sincérité*, ou l'*authenticité* – termes qui hantent l'autobiographie depuis ses débuts. La question rhétorique que

⁶² Témoigne, en ce sens, l'existence de l'entrée "blog" ou "photobiographie" dans le *Dictionnaire*. Mais il faut dire que déjà en 1978, dans *Je est un autre*, Philippe Lejeune s'intéresse à la relation que la littérature (autobiographique) entretient avec les médias.

⁶³ Voir en ce sens les définitions de Jeannelle et Lejeune mentionnées avant.

⁶⁴ Françoise Simonet-Tenant, *Ibidem.*, p.9.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

Simonet pose dans l' « Introduction » résume les contradictions inhérentes à toute théorie de l'autobiographie, qui sont les mêmes depuis les années 1950 :

À un moment où la médiatisation de l'autofiction brouille les frontières entre fiction et non-fiction, il est important de décrire les spécificités du champ non fictionnel et de se demander si l'écriture autobiographique est un modèle d'écriture identifiable à quelques traits précis ou bien un registre qui transcende les frontières génériques. Comment circonscrire le spectre de l'autobiographie ?⁶⁷

L'histoire de l'autobiographie fait ainsi écho au discours de la grande histoire, mais aussi, à une échelle plus individuelle, à l'histoire du sujet, et du sujet qui se raconte – qui, loin de se constater comme individu, se construit comme personnage et narrateur de sa propre vie sous les yeux bienveillants d'un lecteur désiré, imaginé et attendu parfois depuis des mois, sinon des siècles.

L'entrée dédiée à l'autobiographie commence par son apparition dans l'Allemagne et l'Angleterre du XVIIIème siècle. En France, ce n'est qu'en 1842 que le dictionnaire de l'Académie en donnera une première définition. Il est important de noter la définition que Bescherelle propose en 1842 : « le récit qu'un personnage historique ou autre fait de ses pensées et des événements qui ont agité sa vie. »⁶⁸ Il nous semble pertinent de noter qu'il s'agit ici du fait que l'autobiographie est conçue comme création d'un individu qui a déjà fait œuvre. Ainsi, l'auteur, avant de devenir personnage de sa propre narration, est d'ores et déjà personnage – ce qui se traduirait par sa reconnaissance de la part d'une institution dont le discours le contient comme référence. Un récit lui est déjà associé, car son existence sort du commun et s'affirme comme une « vie notable ». Et qui ne voudrait connaître les chemins de formation, la vie, l'intimité et les secrets des personnes célèbres ? Mais au-delà du sensationnel, ce genre de récit pose un problème

⁶⁷ *Ibidem.*, p.8.

⁶⁸ Véronique Montémont, « Autobiographie », *Ibidem.*, p.78.

fondamental qui ne sera pas ignoré par l'institution littéraire et ses dictionnaires: le genre autobiographique s'oppose à la fiction⁶⁹. Montémont remarque que l'édition de 1878 et celle de 1935 du dictionnaire de l'Académie notent que « l'autobiographie est souvent mensongère. »⁷⁰

Une question semble alors s'imposer: qu'est devenue la relation de l'institution littéraire contemporaine à l'autobiographie et comment est-elle articulée dans ce dictionnaire qui lui est dédié? Une réponse, du moins partielle, se trouve dans le texte de Montémont:

L'autobiographie relèverait au mieux d'une représentation mensongère et flatteuse de soi, au pire d'une littérature de second ordre. Codifiée à la fin du XVIIIe siècle, la forme devra attendre la deuxième moitié du XXe pour trouver une légitimité littéraire et critique: les équilibres alors se renversent, et elle est reconnue comme un genre à part entière, au même titre que le théâtre, la poésie ou le roman; l'un de ses avatars, l'autofiction, en devient même le concurrent direct.⁷¹

Cette citation surprend les changements théoriques que l'autobiographie a soufferts au cours de cinquante ans seulement; mais cette écriture est pourtant loin d'être reçue par l'institution critique comme l'enfant prodigue de la littérature. En témoigne sa paradoxale appartenance à un genre et à un hypergenre et la suspicion de mensonge qui hante encore le discours critique à son égard. Les critiques contemporains sont concernés par l'aspect fictionnel des écritures autobiographiques, comme c'est le cas de l'« Introduction » à ce dictionnaire et de la présentation de l'autofiction comme « le concurrent direct » de l'autobiographie.

La question du mensonge est un fait central du pacte autobiographique et elle revient dans le texte de Montémont en référence à Lejeune qui « défend de surcroît l'idée

⁶⁹ En ce sens « le pacte autobiographique » de Lejeune est parlant.

⁷⁰ Véronique Montémont, « Autobiographie », p.78.

⁷¹ *Ibidem.*, p.78.

qu'une certaine sincérité littéraire est consubstantielle à l'existence de l'autobiographie. »⁷². Reste à voir ce qui fait la différence entre une « sincérité littéraire » et la sincérité tout court. Mais au-delà des anciens questionnements qui animent l'autobiographie depuis sa naissance en tant que genre, Montémont s'intéresse aussi à de nouvelles problématiques, telles que la « dimension pragmatique »⁷³ ou celle « des degrés de littéarité et de cohérence narrative variables »⁷⁴. Elle conclut que « l'autobiographie ne peut donc [...] prétendre à une unité esthétique ou formelle générique »⁷⁵ et que la richesse des critères transforme l'autobiographie en un dispositif « incluant les variations formelles ainsi que cette relation auteur/lecteur »⁷⁶. Roland Barthes et Hervé Guibert sont explicitement évoqués comme parties intégrantes de l'histoire de l'autobiographie, le premier étant « un jalon important dans l'évolution du genre »⁷⁷ et le deuxième ayant une pratique qui problématise le pacte à travers la miniaturisation, la fragmentation et la thématisation – récit de maladie et de souffrance. Il faudrait noter en ce sens que chacun des artistes analysés dans notre travail est présent dans le dictionnaire. Chacun bénéficie d'une entrée à son nom et de nombreuses références.

Par sa forme et son contenu, le *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi de langue française* a quelque chose d'un monument – dédié à l'autobiographie – qui affirme sa place désormais acquise parmi les genres littéraires. Néanmoins, ce monument

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*, p.79.

⁷⁴ *Ibidem.*, p.79

⁷⁵ *Ibidem.*, p.79

⁷⁶ *Ibidem.*, p.80

⁷⁷ *Ibidem.*, p.82

a quelque chose d'inquiétant. Un « malaise »⁷⁸, pour le dire dans les mots de Jacques Rancière, que les critiques éprouvent encore à son égard. À son tour ce malaise, cette gêne montrent que l'autobiographie n'est pas seulement un genre littéraire jeune, mais surtout vivant. La présence d'artistes visuels, philosophes et écrivains, la multitude d'exemples contemporains dans la diversité de leurs pratiques, toutes réunies sous le nom d'autobiographie, montrent une dynamique qui défie les limites du malaise critique et pousse les frontières de ce que l'on appelle « genre littéraire ».

1.4. Autobiographie et récit historique. L'autobiographie comme récit historique.

Paul de Man remarque que la constitution de l'autobiographie en un genre littéraire est problématique à cause de son aspect historique:

Since the concept of genre designates an aesthetic as well as a historical function, what is at stake is not only the distance that shelters the author of autobiography from his experience but the possible convergence of aesthetics and of history.⁷⁹

La liaison entre l'écriture de soi et l'histoire est un thème qui concerne aujourd'hui les critiques littéraires autant que les historiens, notamment avec le développement de la littérature de témoignage pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle:

Le phénomène est tout particulièrement visible parce qu'il concerne autant l'écriture de l'histoire que le 'travail de mémoire', individuel ou collectif, appelé par les traumatismes collectifs ayant marqué le XX^{ème} siècle – travail de

⁷⁸ Voir en ce sens la référence à Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* dans le chapitre « Malaise dans le journal ».

⁷⁹ Paul de Man, « Autobiography as De-facement », *Ibidem.*, p.919.

mémoire s'imposant aujourd'hui comme une tâche vitale, un 'devoir de mémoire' dont l'urgence se mesure aux empêchements qui l'affectent.⁸⁰

La Shoah, le goulag ou le génocide arménien sont des cas exemplaires des traumas collectifs. La figure du témoin, le survivant des camps de concentration est, en ce sens, édicatrice pour une nouvelle typologie des écritures de soi, de la question éthique du discours de la mémoire, mais également du discours critique qui l'accompagne.

L'autobiographie semble alors entretenir une double relation avec l'histoire. D'un côté, elle est partie constitutive de l'histoire de la littérature dont elle défie les limites et renouvelle le discours ; de l'autre, elle est témoin de l'histoire. Cependant, le rapport de l'écriture de soi à la grande histoire n'est pas une invention contemporaine, elle existe d'ores et déjà dans les Mémoires, genre que l'autobiographie a dépassé et englouti.

Déjà au XVII^e siècle, remarque le critique Jean-Louis Jeannelle, Furetière définissait les mémoires : « Se dit des Livres d'Historiens, écrits par ceux qui ont eu part aux affaires ou qui ont été témoins oculaires, ou qui contiennent leurs vies et leurs principales actions. »⁸¹ Cette définition est encore valable pour le critique contemporain, car, selon lui :

l'écriture mémoriale (sic.) obéit, en effet, à la double influence de l'actualité et des usages socioculturels de la mémoire, à la fois comme faculté individuelle de remémoration (usage mnémonique) et comme processus collectif de sollicitation du passé (usage mémoriel).⁸²

Historiquement alors, ce n'est pas l'autobiographie, mais pour être plus exact, les Mémoires qui sont pratiquées par des individus dont le récit de soi pourrait intéresser le public en vertu de leur reconnaissance déjà acquise. Les dictionnaires nous ont-ils menti ?

⁸⁰ Jean-François Chiantaretto, "Introduction" *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Actes du colloque organisé à la BPI les 23 et 24 mars 2001, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2002, p.9 .

⁸¹ Furetière cité par Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle, Déclin et Renouveau*, Paris, Gallimad, 2008, p.14.

⁸² Jean-Louis Jeannelle, *Ibidem.*, p.15.

Non, si l'on comprend qu'en France, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, les dictionnaires associent le terme « autobiographie » à celui de « Mémoires ». Le premier devient ainsi un terme général, polymorphe qui inclut peu à peu le deuxième.

Néanmoins, la situation n'a pas toujours été la même. Témoigne en ce sens le malaise que Jean-Louis Jeannelle éprouve à définir les Mémoires :

Plus d'un siècle plus tard, la notice « Mémoires » trouve désormais sa place dans un ouvrage, celui que le lecteur tient entre ses mains, intitulé : *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi de langue française*. Jadis véritable archigénre des récits de soi, les Mémoires doivent à présent se ménager une place au sein des écrits intimes, dominés par l'autobiographie : c'est de se renversement qu'il s'agit de rendre compte.⁸³

Dans son article du dictionnaire dédié à l'autobiographie, le critique des Mémoires ne peut cacher sa déception, et en disant son regret, il reste fidèle à un fait historique : l'autobiographie était une typologie mineure par rapport aux Mémoires qui dominaient les écritures de soi jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le regard nostalgique vers le passé glorieux et maintenant disparu des Mémoires est un élément central du livre que Jeannelle publie en 2008. *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle, Déclin et Renouveau* montre comment historiquement les Mémoires ont joué un rôle décisif dans la naissance de l'autobiographie contemporaine, pour se voir par la suite engloutis, contenus par elle :

les Mémoires ont peu à peu subi la rude concurrence de l'autobiographie, qui a mis bien du temps à s'imposer en France en tant que catégorie générique mais c'est, en revanche, rapidement développée en tant que modèle d'écriture au XX^e siècle, au point de devenir l'archétype quasi exclusif de tout récit de soi, le quatrième genre, à côté du roman, de la poésie et du théâtre. Les Mémoires, autrefois très prisés, ont alors perdu leur prestige esthétique, victimes de l'évolutionnisme propre à la théorie des genres. [...] Si les grands mémorialistes des siècles passés suffisaient, autrement dit, à légitimer l'existence du genre, c'est sous sa forme historique que celui-ci perdure à nos yeux, désormais privé de toute fécondité.⁸⁴

⁸³ Jean-Louis Jeannelle, « Mémoires », *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi de langue française*, p.542.

⁸⁴ Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle*, p.9/10.

Les Mémoires n'existeraient alors aujourd'hui qu'en tant que « monuments » de la littérature, dans la double acception du mot : d'un côté, leur aspect monumental est donné par la relation directe avec l'histoire qui transforme le récit en une « vie exemplaire ». De l'autre côté, tel un monument, les Mémoires semblent être un genre disparu mais immortalisé, célébré mais remplacé par d'autres types d'écritures de soi. La question se pose alors : qu'est-ce qui ne convenait plus à ce type d'écriture au sujet autobiographique moderne ?

La réponse est à chercher dans l'histoire critique de l'autobiographie même : c'est peut-être son aspect historique évoqué par de Man, celui qui fait converger histoire et littérature. Dans cette convergence, la figure qui souffre est celle de l'auteur – dans sa double identification avec le narrateur et le personnage. Le sujet de l'autobiographie est d'ores et déjà historique par son existence réelle, sa conscience de faiseur ou participant à l'histoire, si elle existe, n'est pas explicite. Le sujet des Mémoires est sujet historique dans toute la plénitude de sa conscience. Il ne cherche la connaissance de soi-même que dans la mesure où cette identité fait écho au cours de l'histoire :

le récit d'une vie dans sa condition historique : un individu y témoigne de son parcours d'homme emporté dans le cours des événements, à la fois acteur et témoin, porteur d'une histoire qui donne sens au passé.⁸⁵

Gusdorf remarque que « le sujet des Mémoires n'est pas le même que celui de l'autobiographie proprement dite. »⁸⁶ Le sujet y est présent, mais en tant que sujet historique et non individuel. Il n'a pas d'histoire personnelle qui ne reflète son rôle de témoin de la grande histoire. Jeannelle analyse également cette différence :

L'autobiographie rend compte de ce qui distingue le sujet, c'est-à-dire d'une identité telle qu'elle s'est peu à peu construite dans un contexte familial et social

⁸⁵ *Ibidem.*, p.13.

⁸⁶ Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*, *Ibidem.*, p.260.

donné ; les Mémoires attestent une vie dans sa dimension publique et collective.⁸⁷

Ce qui ne conviendrait alors plus, c'est le sujet autobiographique compris dans sa totalité, dans sa dimension collective qui ignore les brisures, les failles du sujet moderne qui prend forme au XIX^e siècle⁸⁸.

Cependant, comme le note Jeannelle, les Mémoires bien que reléguées, ne sont pas un genre abandonné. Au XX^e siècle, des mémorialistes célèbres ont su lancer de nouveaux défis au genre : André Malraux, Charles de Gaulle ou Simone de Beauvoir sont des cas exemplaires que le critique réunit sous le concept de « récits égohistoriques qui relèvent d'une littérature 'efficiente' et méritent d'être considérés comme tels »⁸⁹ - notion inspirée par les historiens des Annales. Commencé comme un regard nostalgique vers le passé des Mémoires, le livre finit par un reproche dressé contre les critiques contemporains qui, à quelques exceptions près (qui comptent Philippe Lejeune, Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer), « ignorent encore trop souvent ce qui, dans leur approche des textes, relève d'une organisation implicite et datée des valeurs esthétiques. »⁹⁰ Ce reproche cache néanmoins le désir d'une ouverture des littéraires vers « la masse des récits effectifs jusqu'ici très largement délaissés. »⁹¹

Il nous faut alors remarquer que cette dernière prise de position de Jeannelle est symptomatique pour l'histoire littéraire entendue comme processus. Les Mémoires sont

⁸⁷ Jean-Louis Jeannelle, *Idem.*, p.13.

⁸⁸ Jeannelle parle d'un « pacte de mémoire » qui fonde la spécificité de ce genre par rapport à l'autobiographie : « Désignons à l'aide du syntagme 'pacte de mémoire' l'impératif qui s'impose au mémorialiste, non pas de tout avouer en exerçant sur son propre discours une activité d'auto-examen, afin d'y traquer l'oubli, la mauvaise foi ou la honte, mais de s'engager à rassembler dans un récit continu et aussi exhaustif que possible tout ce qui participe à la reconstruction de sa vie dans ses principaux cadres d'exercice. Le mémorialiste n'obéit pas à un désir d'introspection, mais de *conservation*. », *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle*, p.372.

⁸⁹ Jean-Louis Jeannelle, *Ibidem.*, p.396

⁹⁰ *Ibidem.*, p.397.

⁹¹ *Ibidem.*, p.396.

un genre monumental qui jouit d'un passé « glorieux » puisque les vies qui s'y racontent sont exemplaires, illustrant un rapport harmonieux entre le soi et l'institution. Les Mémoires sont au service de l'institution plus qu'ils sont à l'écoute des pensées, désirs et inconsistances du sujet. Ainsi, le renversement des valeurs esthétiques fait écho à une crise des valeurs traditionnelles, reflète la crise du sujet et raisonne avec la critique de la métaphysique occidentale commencée au XIX^e siècle par Nietzsche. Détrôné par l'autobiographie, le genre des Mémoires cherche à s'ouvrir sous la plume de Jeannelle à des renouvellements formels et montre une tendance à la démocratisation qui peut sembler contradictoire à l'essence même des Mémoires. Cette tendance est alors l'expression du rapport de force entre les pratiques, les genres littéraires pour accéder ou pour garder une place privilégiée dans le récit de l'histoire.

La relation de l'autobiographie à l'histoire raisonne avec l'histoire de l'autobiographie, avec son émergence en tant que genre littéraire qui se développerait *contre* les Mémoires – typologie d'écriture de soi qui, ayant perdue sa fécondité, se retrouve au XX^e siècle reléguée à l'état de monument. Les Mémoires montrent que la place dans le récit historique n'est pas assurée une fois pour toutes, mais elle répond à une logique de l'histoire, des pouvoirs symboliques qui la régissent et influent sur la sélection des éléments constitutifs.

Le dictionnaire est un bon exemple d'une telle logique des pouvoirs symboliques. Instrument de l'institution, le dictionnaire montre les contradictions qui habitent l'institution, ses ouvertures et ses résistances. Entre reconnaissance et réticence, le

Dictionnaire de l'autobiographie, paru en 2017, pose encore la « vérité » comme valeur suprême et pense encore l'autobiographie comme une « écriture mensongère ».

Le *Dictionnaire* marque une nouvelle page de l'histoire de l'autobiographie. Heureux les élus qui s'y retrouvent, car ils ont réussi à marquer un moment de l'institution, à accorder leur soi aux lois et aux codes que cette dernière leur impose. La présence de Roland Barthes, d'Hervé Guibert, mais également des artistes et des écrivains du XXI^e siècle, tels que Sophie Calle et Édouard Levé, est signifiante pour notre argument, car chacun de ces artistes articule à sa manière un souci historique qui est en même temps un souci de soi, les deux étant inséparables. Par sa nature instrumentale, le dictionnaire classifie, définit, trace des frontières. Dans le *Dictionnaire de l'autobiographie*, les genres ou les sous-genres sont historiquement délimités. Mais, il faudrait le dire, le dictionnaire est en quelque sorte la voix de l'institution, une voix plurielle qui s'exprime à travers la parole des 197 collaborateurs. Chaque entrée est alors l'expression d'une position théorique individuelle qui s'accorde en même temps qu'elle se différencie des autres.

En somme, il nous semble, que l'autobiographie « produit » la vie, en même temps qu'elle engendre un récit historique. Philippe Lejeune « fait » l'histoire de l'autobiographie, articule un récit qui est simultanément écriture critique et fiction théorique. Institué-instituant, son geste pourvoit l'autobiographie non seulement des caractéristiques d'un genre littéraire, mais de celles d'une pratique esthétique et esthétisante qui dépasse les frontières de la littérature. Penser l'autobiographie signifie alors penser l'institution. Car, comme nous l'avons vu avec Lejeune, le genre *est* une institution. Une double réflexivité s'impose alors au critique qui, en même temps qu'il

réfléchit sur le soi, réfléchit le soi. C'est *le soi de l'institution* qui se réfléchit dans l'écriture de Philippe Lejeune et qui devient, par ce biais, une entreprise auto-critique.

Les chapitres qui suivent traiteront du projet autobiographique de chacun des artistes-écrivains qui font l'objet de notre travail. Dans un premier temps, nous analyserons la pratique autobiographique de Roland Barthes en son rapport à l'écriture critique. *Roland Barthes par Roland Barthes* est un texte de référence pour les écritures de soi contemporaines. Ce fait est dû à la complexité et à l'éclectisme de la stratégie barthésienne qui dépasse la littérature, brouille les frontières des genres et des pratiques artistiques. La présence de la photographie est essentielle à cette démarche.

Entre *autofiction*, *portrait* et *autoportrait*, le texte de Barthes semble inclassifiable. Cette remarque est également valable pour Édouard Lévé, artiste et écrivain contemporain dont la mort donne à son entreprise autobiographique un caractère conceptuel. Il partage avec Barthes un penchant pour le « neutre », compris comme tendance à s'échapper à tout discours totalisant. Son *Autoportrait* est, contrairement au sens annoncé, une écriture difficilement classifiable, composée de fragments, proférée par une voix mécanique, qui n'est pas sans rappeler la mécanicité de *l'autoportrait* photographique, pratique à laquelle Lévé s'adonne également.

Les projets autobiographies de Sophie Calle et d'Hervé Guibert seront articulés ici sous le signe d'une entreprise *mythologique* qui raisonne avec la réflexion de Barthes sur le mythe dans la société contemporaine. Sophie Calle est la seule parmi les quatre à être premièrement et essentiellement connue pour son activité d'artiste visuelle. Pour cette raison, elle représente le mieux l'aspect performatif du mythe, sa force créatrice.

Chez Hervé Guibert, le souci de soi s'articule en photographie et en texte. Son écriture acquiert une consistance mythologique après le diagnostic de la maladie incurable dont son écriture s'imprègne. Pourtant, dans ce chapitre, nous concentrerons notre attention sur un texte antérieur au diagnostic du SIDA, le roman-photo intitulé *Suzanne et Louise*. Par sa forme et son contenu, ce texte, que l'on pourrait considérer comme *autofictionnel*, prend le concept de roman-photo au pied de la lettre, déconstruit la notion de genre et de sous-genre pour mettre en scène un soi présent dans la double représentation photographique : du texte manuscrit et des portraits des personnages de la narration.

Chapitre 2. Toujours à mi-chemin. Roland Barthes « un outsider intermittent »

L'écrivain doit donc refuser de se laisser transformer en institution. (Jean-Paul Sartre, Lettre d'excuses au secrétaire de l'académie Nobel)

2.1 La critique de soi, « presque un roman »

En 1970, dans un article intitulé « Écrire la lecture », Roland Barthes demande à ses lecteurs: « Ne vous est-il pas arrivé de *lire en levant la tête* ? »¹

Cette question rhétorique nous introduit dans l'univers ludique de la lecture où le plaisir, l'imagination, l'enchaînement des idées et des signifiants ponctuent l'activité du lecteur en le poussant à l'interrompre pour sentir et penser le texte. La question fonctionne aussi comme une sorte de *captatio benevolentiae* qui nous conduit vers le témoignage du critique littéraire :

C'est cette lecture-là, à la fois irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, puisqu'elle y revient et s'en nourrit, que j'ai essayé d'écrire. Pour l'écrire, pour que ma lecture devienne à son tour l'objet d'une nouvelle lecture (celle des lecteurs de *S/Z*), il m'a fallu évidemment entreprendre de systématiser tous ces moments où l'on « lève la tête ». Autrement dit interroger ma propre lecture, c'était essayer de saisir la forme de toutes les lectures (la forme : le seuil de la science), ou encore appeler une théorie de la lecture.²

¹La citation complète est la suivante : « Nous vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux des idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de *lire en levant la tête* ? » Barthes, « Écrire la lecture », *OC III*, p.602.

² Barthes, « Écrire la lecture », *O.C. IV*, Paris, Seuil, 2002, p.602.

Roland Barthes esquisse dans ce court article une « théorie de la lecture » et d'une écriture qui, en se donnant à lire, se prête à des ré-écritures innombrables. En se mettant en scène comme lecteur, Barthes se construit en tant qu'auteur. Le critique littéraire assume sa subjectivité – interroge sa propre démarche à partir des moments qui le font « lever la tête » – en vue de la systématisation d'un processus par excellence subjectif : la lecture : « Je n'ai pas reconstitué un lecteur (fût-ce vous ou moi), mais la lecture. »³

Les affirmations de Barthes concernent ici *S/Z*, son analyse de *Sarrasine* de Balzac. Cependant, *écrire la lecture* devient, à partir de 1970, une profession de foi barthésienne ; elle concerne son entreprise critique d'écriture qui se voit imprégnée d'une subjectivité croissante. Un texte magistral en ce sens est *Roland Barthes par Roland Barthes*, écriture d'inspiration autobiographique qui figure comme référence constante pour les écritures de soi contemporaines.

Il faudrait le dire dès le début : notre propos est ici, de montrer comment – par la forme et par le contenu – *Roland Barthes par Roland Barthes* est un texte qui ne s'attache à aucun genre particulier associé à l'écriture autobiographique, mais il emprunte des traits qui renvoient au portrait et à l'autoportrait, à l'autofiction et finalement à une reconstruction mythologique de soi.

L'autobiographie barthésienne est, dans les mots de son auteur, un « atopos », elle désigne un non-lieu de la parole où *soi* et *institution* se rencontrent et de leur union une écriture impure, polymorphe surgit:

L'écriture me soumet à une exclusion sévère, non seulement parce qu'elle me sépare du langage courant (« populaire »), mais plus essentiellement parce qu'elle m'interdit de « m'exprimer » : *qui* pourrait-elle exprimer ? Mettant à vif l'inconsistance du sujet, son atopie, dispersant les leurres de l'imaginaire, elle rend intenable tout lyrisme (comme diction d'un « émoi » central). L'écriture est

³ *Ibidem.*, p.603.

une jouissance sèche, ascétique, nullement effusive.⁴

L'atopie est liée à *la mort de l'auteur* ; elle est liée à Mallarmé et au *Mot qui parle*, qui en se disant, dit l'absence du sujet, ou plus précisément son « inconsistance », sa faille. Ce faisant, la notion d'atopie exprime le rapport du *soi* à *l'institution*, la *non-manière* que le sujet trouve pour lutter contre cette dernière, de l'intérieur, en la comprenant :

Fiché : je suis fiché, assigné à un lieu (intellectuel), à une résidence de caste (sinon de classe). Contre quoi une seule doctrine intérieure : celle de l'atopie (de l'habitable en dérive). L'atopie est supérieure à l'utopie (l'utopie est réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher).⁵

A l'inconsistance du sujet correspond le brouillage des distinctions entre les instances narratives ; elles ne sont pas effacées, mais indécises. Le narrateur joue avec son écriture, tout comme avec son lecteur – lui-aussi une instance indécise. Ainsi, *Roland Barthes par Roland Barthes* se présente comme une écriture consciemment menée à la limite de la littérature et qui force le lecteur à s'interroger sur le sens de la parole de soi, sur la place que la subjectivité (du critique) y occupe :

Cependant, aujourd'hui, le sujet se prend ailleurs, et la « subjectivité » peut revenir à une autre place de la spirale : déconstruite, désunie, déportée, sans ancrage : pourquoi ne parlerais-je pas de « moi », puisque « moi » n'est plus « soi » ?⁶

Guy Scarpetta note par rapport à l'autobiographie barthésienne: « le Moi revient, mais il ne peut plus revenir *comme avant* (il ne peut plus être 'innocent') : c'est forcément, désormais un Moi au second degré, jouant avec son statut de leurre ; autrement dit : ce n'est pas le Moi de l'authenticité, de la sincérité, de la profondeur, c'est le Moi de l'artifice, de la surface assumée comme telle, le Moi de la séduction »⁷. *L'avant* se réfère à la mort de l'auteur, mort annoncée par la modernité et sur laquelle d'une manière

⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, O.C. IV, Paris, Seuil, 2002, p.664.

⁵ *Ibidem*, p.669. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, le terme *atopie* bénéficie de son entrée propre, d'un fragment qui porte son nom et que nous venons de citer.

⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.740.

⁷ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p.284.

subtile les artistes et les écrivains contemporains reviendront et Barthes avec eux. Car, sans faire de Roland Barthes un discours d'origine, nous considérons sa pratique autobiographique comme un cas exemplaire, comme un premier moment – de ce que des critiques tels Guy Scarpetta, Louis Marin ou Linda Hutcheon ont appelé postmoderne et que nous appellerons avec Giorgio Agamben, *contemporain*. La contemporanéité du texte relève d'une « subjectivité déconstruite » qui se traduit par une éthique de la forme en rapport avec le contenu.

Roland Barthes par Roland Barthes est partagé en deux parties intitulées « Images » et « Fragments », il contient une courte biographie de l'auteur, une bibliographie qui couvre la période de 1942 à 1974, un index alphabétique des termes clés, une liste des textes cités appartenant à l'auteur, la liste des illustrations présentes dans le livre et une table de matières qui reprend en ordre alphabétique le glossaire des « Fragments ». Le livre commence et finit avec la reproduction photographique de deux citations manuscrites de Barthes. De fait, sur la couverture de la première édition, figure l'image en couleurs d'une aquarelle peinte par Roland Barthes.⁸ Il faudrait souligner que le choix éditorial appartient au critique qui avait publié, vingt ans plus tôt, dans la même collection, *Michelet par lui-même* (1954). De fait, la collection où le texte est publié mérite d'être discutée également.

Le texte paraît aux Éditions du Seuil, dans la collection « Écrivains de toujours » (1951-1981/ 1994-2000), dirigée par Denis Roche et qui se proposait de publier « de

⁸ La reproduction photographique de l'écriture manuscrite est à retrouver chez Hervé Guibert, dans son roman-photo *Suzanne et Louise*. Si chez Barthes cette pratique est isolée, dans le cas de Guibert, elle se trouve aux fondements d'une nouvelle conception du sous-genre « roman-photo » – pris au pied de la lettre, *Suzanne et Louise* peut être considéré comme la photographie d'un roman. Voir le chapitre « Questioning Reality : Hervé Guibert et le renouvellement du roman-photo ».

petits livres où des écrivains de toujours seraient à la fois relus par des écrivains d'aujourd'hui et présentés en une brève anthologie, par eux-mêmes. »⁹

Roland Barthes était alors familier avec le concept de la collection et, comme Tiphaine Samoyault l'indique dans sa biographie, cette deuxième publication commence comme un défi plaisant lancé lors d'un déjeuner entre amis¹⁰.

Roland Barthes par Roland Barthes n'est alors pas une autobiographie au sens traditionnel du terme, ce n'est pas le récit de la vie de Barthes, mais comme Louis Marin le remarque, un type de « portrait » :

un portrait de Roland Barthes, non par lui-même – il s'agit alors d'un autoportrait – mais par Roland Barthes. J'insiste sur ce redoublement de l'instance du nom, de la marque de l'identification sociale dans le titre du livre : une nouvelle distance ici se creuse, non point seulement celle du narrateur et de son sujet qu'aurait suffisamment marqué l'écart du nom et de son prénom « Roland Barthes », « lui-même », mais celle du livre et de son auteur (absent ?) : le deuxième « Roland Barthes » hésite sur une frontière et par là même la trace. [...] le livre est un homonyme : il se trouve que l'auteur de cette biographie portait mêmes nom et prénom que celui dont il narre la vie.¹¹

Ainsi, il semble qu'avant d'être une autobiographie, *Roland Barthes par Roland Barthes* est une (théorie de la) lecture du soi : Comment lire Roland Barthes ? Quelle méthode choisir ? Quels événements de la biographie de l'auteur sont signifiants pour la compréhension de son écriture ? Comment s'y prendre ?

Ainsi, tel que Marin le note, le livre est un « homonyme »; l'auteur, le narrateur et le personnage portent le même nom. Ceux-ci ne sont pourtant pas identiques, car le sujet est brisé, le *je* est fondamentalement un autre. Le critique Roland Barthes n'éprouve

⁹ *Sur le seuil, 1935-1979*, Paris, Seuil, 1979, p. 35.

¹⁰ « Tout commence le 19 septembre 1972 par un déjeuner rue Jacob où l'on parle de la collection 'Écrivains de toujours' et où son directeur depuis 1970, Denis Roche, lance sous la forme d'une boutade qu'il serait plaisant de demander à un écrivain vivant de faire vraiment 'Untel par lui-même'. Barthes dit aussitôt qu'il trouverait amusant de relever le défi. Il met alors en place un programme préparatoire et expérimental sur deux plans : l'été 1973, il relit l'ensemble de son œuvre pour constituer un répertoire de thèmes et de notions (qu'il indexe, ce qui lui donne l'idée d'un glossaire) [...] ; à l'automne 1973, il commence son cours sur 'Le lexique de l'auteur', où il demande aux étudiants de travailler à partir du glossaire constitué pendant les vacances à Urt », Tiphaine Samoyault, p.578.

¹¹ Louis Marin, *L'écriture de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.5.

aucune ambition à expliquer l'œuvre de l'auteur Roland Barthes par sa vie ou à donner un sens univoque aux écrits ou théories de Roland Barthes l'écrivain.

Ce livre est fait de ce que je ne connais pas : l'inconscient et l'idéologie, choses qui ne se parlent que par la voix des autres. Je ne puis mettre en scène (en texte), comme tels, le symbolique et l'idéologique qui me traversent, puisque j'en suis la tache aveugle (ce qui m'appartient en propre, c'est mon imaginaire, c'est ma fantasmatique : d'où ce livre). De la psychanalyse et de la critique politique, je ne puis donc disposer qu'à la manière d'Orphée : sans jamais me retourner, sans jamais les regarder, les déclarer (ou si peu : de quoi remettre encore mon interprétation dans la course de l'imaginaire).¹²

Barthes semble alors écrire la lecture de son texte et ce faisant se ré-écrire, s'inventer et s'affirmer en tant qu'auteur d'un « soi qui deviendrait alors un texte ; qui à ce moment-là, s'identifierait au soi qui écrirait. Par là, une existence se convertit en écriture ou peut-être, aussi, l'inverse. »¹³

Le « texte » devient alors « scène » où Barthes offre le spectacle d'un « moi » qui lui échappe, qu'il n'a aucune prétention à maîtriser, mais seulement à exposer, à donner à voir et à lire. La psychanalyse est ici, à côté de la sémiologie, le discours critique favorisé puisqu'il sert simultanément à expliquer et à déconstruire le sujet. La psychanalyse transforme ce texte dans « Le livre du Moi », de l'imaginaire. La sémiologie le transforme dans ce que l'on pourrait appeler *Le livre du Signe*, par le mélange des pronoms de la première et de la troisième personne :

Le livre ne choisit pas, il fonctionne par alternance, il marche par bouffées d'imaginaire simple et d'accès critiques, mais ces accès eux-mêmes ne sont jamais que des effets de retentissement : pas de plus pur imaginaire que la critique (de soi). La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque. L'intrusion, dans le discours de l'essai, d'une troisième personne qui ne renvoie cependant à aucune créature fictive, marque la nécessité de remodeler les genres : que l'essai s'avoue presque un roman : un roman sans noms propres.¹⁴

¹² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Ibidem.*, p.726.

¹³ Louis Marin, *Ibidem.*, p.5.

¹⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.695.

Roland Barthes par Roland Barthes est une sorte d'*autobiographie intellectuelle*, espace où parole première et parole secondaire se confondent. L'écriture porte ici sur l'écriture même – non seulement celle évoquée dans l'« Index » des œuvres de l'auteur – mais sur le geste autobiographique qui se déploie sous nos yeux. L'écriture explique l'écriture, elle s'engendre elle-même dans une logique de l'imaginaire qui la pourvoit d'un caractère romanesque. *La critique (de soi)*, loin d'être objective, ouvre le chemin vers le « moi » de l'écrivain-auteur dans une machination dominée par l'auto-référentialité. En se refusant de choisir, donc d'exclure des éléments, le livre qui « fonctionne par alternance » *fictionnalise* son référent, laissant les possibilités ouvertes à l'imagination du lecteur et opérant ainsi un *transfert* de la parole barthésienne vers cet autrui qui lit « en levant la tête », en interrompant le texte pour revenir en arrière, repenser sa propre lecture et, ceci faisant, la ré-écrire.

Conçu par fragments, le texte se veut un essai où la première et la troisième personne se confondent pour engendrer une série de masques, de subjectivités imaginaires dépourvues de centre : « Ecrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ? »¹⁵ *Au centre* il ne reste que l'écriture, le mot ambigu, incertain dont la force est créatrice de *fiction sémiologique* :

La Fiction relèverait d'un *nouvel art intellectuel* (ainsi sont définis la sémiologie et le structuralisme dans le *Système de la Mode*). Avec les choses intellectuelles, nous faisons à la fois de la théorie, du combat critique et du plaisir ; nous soumettons les objets de savoir et de dissertation – comme dans tout art – non plus à une instance de vérité, mais à une pensée des *effets*. Il aurait voulu produire, non une comédie de l'Intellect, mais son romanesque.¹⁶

¹⁵ *Ibidem.*, p.670.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 668.

La critique ne se résumerait plus à produire des théories aspirant à l'objectivité et produisant un discours de vérité, mais elle acquiert les attributs « d'un nouvel art intellectuel », d'une démarche où subjectivité et institution sont à l'œuvre afin de produire « des effets » : *effets de vérité* tout comme effets de fiction, de romanesque.

La sémiologie fournit à Barthes une théorie sur les signes, sur le monde comme signe à lire, à déchiffrer. Cette théorie met le critique sur le chemin des *Mythologies* « où il est dit que la dénotation est retournée en Nature du langage »¹⁷. Or, ajoute Barthes, « Le naturel n'est nullement un attribut de la Nature physique ; c'est l'alibi dont se pare une majorité sociale : le naturel est une légalité. D'où la nécessité critique de faire apparaître la loi sous ce naturel-là [...] »¹⁸. Le positionnement théorique du mythologue est mis en relation ici avec le *souci de soi* de ce celui qui se trouve toujours à l'extérieur, celui qui fait exception, qui est une minorité¹⁹. Le monde – compris comme système symbolique et social qui comprendrait également le sujet et l'identité qu'il se construit – devient potentiellement discours mythique. Mais si le mythe sert à faire passer pour *naturelle* une construction culturelle, sociale, la seule manière de lutter contre lui est

une philosophie de l'anti-Nature qui reste rationnelle, et le Signe est un objet idéal pour cette philosophie là : car il est possible d'en dénoncer et ou d'en célébrer l'arbitraire ; il est possible de jouir des codes tout en imaginant avec nostalgie qu'un jour on les abolisse : tel un out-sider intermittent, je puis entrer-dans, ou sortir – de la socialité lourde, selon mon humeur – d'insertion ou de distance.²⁰

¹⁷ *Ibidem.*, p.706.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Le positionnement théorique du mythologue est mis en relation ici avec un souci de soi, de ce celui qui se trouve toujours à l'extérieur, celui qui fait exception, qui est une minorité : « il a toujours appartenu à quelque minorité, à quelque marge – de la société, du langage, du désir, du métier, et même autrefois de la religion (il n'était pas indifférent d'être protestant dans une classe de petits catholiques) ; situation nullement sévère, mais qui marque un peu toute l'existence sociale : qui ne sent combien il est naturel, en France, d'être catholique, marié et bien diplômé ? La moindre carence introduite dans ce tableau des conformités publiques forme une sorte de pli ténu de ce que l'on pourrait appeler la litière sociale. », *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

« Abolir les codes », ceci semble un songe utopique de Roland Barthes. Mais, à l'utopie, l'autobiographe préfère l'atopie – l'usage discontinu des signes et des codes – car quel signe se prêterait mieux à l'intermittence que l'indexial « je » ?

Le passage du « je » à « il » et même à « vous » déconstruit toute origine de la parole « autobiographique ». Le texte devient une *auto-graphie*, écriture qui s'engendre elle-même et à l'intérieur de laquelle la parole, sans origine certaine, se déploie à travers une multitude de voix et d'instances narratives. Le soi n'existe alors qu'en tant que signe, série de signes et de formes.

Il nous semble alors que c'est *l'intermittence* qui fait le génie de *l'out-sider*, la possibilité d'être à la limite, à la frontière et la capacité de les transgresser dans les deux sens, « d'insertion et de distance ». Or, pour revenir à notre propos, cette transgression est expression de la subjectivité du critique – *topie* où soi et institution se réunissent de manière exemplaire. Dans le cas de Barthes, la *topie* devient une *atopie*. Comme nous le montrerons par la suite, l'usage du terme est lié à un certain sentiment d'illégitimité que le critique éprouve encore à l'époque de sa reconnaissance institutionnelle qui s'avère toujours quelque peu problématique.

2.2 L' «out-sider»

En novembre 1975, Roland Barthes devient professeur à la chaire de Sémiologie au Collège de France. Le processus d'élection s'avère difficile, car Barthes est élu à une

voix près – victoire incertaine qui fait retentir en lui un sentiment d’illégitimité et de peur qui s’articulent dans le discours d’un « sujet impur »²¹. Le critique note dans une fiche datée du 1^{er} décembre 1975 :

Cette voix baladeuse, irrepérable (ce peut être la voix de chacun), c’est la désignation (la réalisation) de *l’atopie* – de mon *atopie*, qui me fait : *représentant mal quelque chose pour quelques-uns* : signe (d’un bloc) mais signe douteux.²²

Barthes est au milieu des années 1970 un intellectuel reconnu, consacré. Témoigne en ce sens la proposition que Michel Foucault apporte auprès du Collège de France. Ainsi, comme Tiphaine Samoyault le remarque dans sa biographie, Barthes « accepte d’être au centre – de l’attention, du discours, de l’institution – mais il continue à se considérer comme illégitime. On pourrait même aller jusqu’à dire qu’il fait de l’illégitimité un art de vivre : revers de la légitimité, façon de justifier la plainte, l’ennui, le désir d’autre chose. »²³

L’illégitimité devient « art de vivre », voilà un point essentiel que nous considérons dans l’analyse du projet autobiographique barthésien. Puisqu’à notre avis l’illégitimité sert à justifier non seulement la démarche autobiographique, mais aussi *le souci de soi* barthésien, une écriture qui, à partir de la décennie 1970, triche l’institution, joue avec ses lois et, en la comprenant, déjoue ses mécanismes. Le sentiment d’illégitimité pousse le critique à définir sa voix comme un *atopos*, espèce de non lieu où la parole devient incertaine, le soi un signe et celui-ci instable.

²¹ Le sentiment d’illégitimité s’articule dans le début de la *Leçon inaugurale* que Barthes tiendra au Collège de France le 7 janvier 1977 : « Je devrais sans doute m’interroger, d’abord, sur les raisons qui ont pu vous incliner à recevoir, ici, un sujet incertain, dans lequel, chaque attribut est en quelque sorte combattu par son contraire. C’est donc, manifestement, un sujet impur qui est accueilli dans une maison où règnent la science, le savoir, la rigueur et l’invention disciplinée.[...] », Barthes, « Leçon », *O.C. V, Ibidem.*, p.427.

²² Roland Barthes, fiche inédite citée par Tiphaine Samoyault, *Ibidem.*, p.572.

²³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.557.

Tiphaine Samoyault remarque à propos de la période qui suit l'élection de Barthes au Collège de France:

Lui qui a cherché toute sa vie l'Université « définie, décidée, comme instance sanctionnant la non-imposture », il se voit, par l'élection à une voix et par l'épisode du bulletin nul, sur la lisière même de l'imposture. Il se sait « mal élu » et craint une contestation de l'élection. ²⁴

« Mal élu » résonne ici avec *mal aimé* par l'institution, même par celle qui précède et échappe à la tradition universitaire de la Sorbonne. Le processus d'élection se déroule de 1974 à 1975, il se superpose à la préparation de l'autobiographie barthésienne et du séminaire que Barthes donne à ce sujet. La réflexion sur le soi et sur *l'écriture comme lecture* croise alors une réflexion sur l'institution, sur le rapport du sujet (critique) à cette dernière. Ces problématiques agitent l'esprit de Barthes à l'époque et elles se retrouveront dans le texte autobiographique. Il faudrait avant s'arrêter brièvement sur cet enseignement donné à l'Ecole Pratique, puisqu'il sert à mieux comprendre le poids du projet autobiographique qui dépasse l'espace du texte proprement dit pour s'éteindre à une pratique où *soi et institution* se réunissent et se confrontent.

Entre 1973 et 1974, le sémiologue tient à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes le séminaire intitulé « Le Lexique de l'auteur », espace où il discute la genèse du livre à paraître, présente le glossaire et réfléchit à la notion même de « séminaire ».

Le premier cours²⁵ intitulé « Le 'pour-moi' » a comme point de départ la question d'inspiration nietzschéenne « Qu'est-ce que c'est *pour moi* ? » Cette interrogation est aux fondements d'un travail sur le soi, mais également sur l'institution, car le séminaire sera

²⁴ Tiphaine Samoyault, *Ibidem.*, p.572/573.

²⁵ Comme nous le montrons dans le premier chapitre, le « pour moi » est une notion essentielle à la pensée barthésienne qui s'élabore en dialogue avec Nietzsche.

le « séminaire-pour-moi »²⁶, empruntant le chemin nietzschéen du « perspectivisme » entendu comme critique des sciences. La réflexion sur Nietzsche est une réflexion sur la subjectivité –contenant une brève référence à la disparition de l’auteur et à sa mutation, et une pensée sur l’institution littéraire et universitaire. En somme, le séminaire est pour Barthes « un espace »²⁷ où l’institutionnel, le transférentiel et le textuel se rencontrent.

La première séance traite de la présence de l’institution dans le séminaire, présence sur laquelle le critique conclut :

D’une manière générale (je me répète), je pense qu’il faut accepter de jouer avec l’Institution, c’est-à-dire que plus ses formes sont formelles, plus elles sont acceptables : le rite est plus acceptable que la loi ; c’est à dire encore : la subvertir, non la contester.²⁸

« Jouer avec l’Institution » et non pas la contester. Ceci est non seulement une position critique, théorique, mais c’est une position politique qui définit le rapport de l’intellectuel Roland Barthes aux événements historiques et politiques de son époque. Dans son autobiographie, Barthes se pose comme « Un Mauvais sujet politique », ainsi qu’en témoigne le titre d’un des fragments :

L’esthétique étant l’art de voir les formes se détacher des causes et des buts et constituer un système suffisant de valeurs, quoi de plus contraire à la politique ? Or il ne pouvait se débarrasser du réflexe esthétique, il ne pouvait s’empêcher de voir dans une conduite politique qu’il approuvait, la forme (la consistance formelle) qu’elle prenait et qu’il trouvait, le cas échéant, hideuse ou ridicule. Ainsi, à cause d’une disposition perverse à voir les formes, les langages et les répétitions, il devenait insensiblement un mauvais sujet politique.²⁹

Car Barthes n’est pas un militant ou un révolutionnaire, et contrairement à Breton, l’idée d’une « maison de verre » où tout le monde viendrait le voir, ne pourrait lui sembler plus écœurante. L’entrée concernant « Le Privé » qui précise :

²⁶Roland Barthes, *Le lexique de l’auteur : séminaire à l’Ecole pratique des hautes études 1973-1974*, suivi des *fragments inédits du Roland Barthes* par Roland Barthes, édition établie par Anne Herschberg-Pierrot, p.47.

²⁷Roland Barthes, *Le lexique de l’auteur*, *Ibidem.*, p.53.

²⁸ *Ibidem.*, p.52.

²⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.741.

C'est en effet lorsque je divulgue mon privé que je m'expose le plus: non par risque du « scandale », mais parce que, alors, je présente mon imaginaire dans sa consistance la plus forte ; et l'imaginaire, c'est cela même sur quoi les autres ont barre : ce qui n'est protégé par aucun renversement, aucun déboîtement.³⁰

Chez Barthes, comme Scarpetta le montre, il s'agit d'une mise en scène indécise, qui ne cherche pas à contester, à révolutionner ou renverser l'institution et ses lois, mais à les subvertir, à les tricher, à percer *l'amour propre* de l'institution dans ce qu'il de plus intime, c'est-à-dire dans sa relation avec les différentes subjectivités qui la constituent et agissent à son intérieur. Le souci de la forme revient encore, car cette dernière doit raisonner avec le contenu. Ainsi, le séminaire sera pourvu d'une dimension de rituel qui permet à Barthes de se donner à voir et à analyser pour quelques élus, étudiants proches, invités à répondre avec le maître à la question « Qu'est-ce que pour moi? »

Tiphaine Samoyault remarque très judicieusement que « [...] dans l'effort conduit par Barthes de faire d'un lecteur un auteur, l'autoaffirmation de soi en écrivain passe par une lecture, au sens propre et au sens figuré. Faire de soi-même l'objet d'un cours – car il ne s'agit pas seulement avec l'auditoire de travailler les textes, mais aussi les habitudes, les goûts, les manies (il aime fumer le cigare, il joue du piano en amateur...) – c'est d'emblée se donner à lire. »³¹

Ecrire son autobiographie ne signifie alors pas seulement rédiger le texte de ses souvenirs, mémoires, pensées ou sentiments, mais se construire, se forger une nouvelle identité – celle d'un écrivain. L'écriture autobiographique demande un travail de préparation, d'analyse, des techniques et des méthodes qui pourvoient Roland Barthes d'une identité plurielle :

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans

³⁰ *Ibidem.*, p.659.

³¹ Tiphaine Samoyault, *Ibidem.*, p.582.

dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière).³²

Pour parler de *RB par RB* Louis Marin emploie le terme *autotypique* : « un portrait qui ne se peindrait que de se replier incessamment sur soi, que de surprendre, de décrire, de critiquer les procédés de sa propre portraiture, éludant ainsi incessamment l'assignation de ce 'je' qui maintenant l'écrit ; qui ici s'y inscrit. »³³ Ceci est possible parce que le mouvement textuel de l'autobiographie est doublé par l'usage de la photographie qui transformerait le « roman familial » freudien dans une espèce d'album de famille, lieu où texte et image de soi se déconstruisent réciproquement pour faire naître un non-lieu, l'« atopos » où le *moi* barthésien se donne à voir dans ce qu'il a de plus spécifique : l'intermittence. Car, la photographie permet à Barthes de se situer en tant que *médiateur*, c'est-à-dire de choisir encore un chemin à mi-chemin – cette fois-ci entre le photographe et le spectateur.

2.3 Autobiographie et photographie – une médiation

Au début de *La Chambre claire*, Roland Barthes note :

Mon intérêt pour la Photographie prit un tour plus culturel. Je décrétai que j'aimais la Photo contre le cinéma, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer. Cette question insistait. J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi », par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un « génie » propre.³⁴

³² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.695.

³³ Louis Marin, *L'écriture de soi*, p.7.

³⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.791.

Ce fragment témoigne de l'intérêt *impur* que le sémiologue français porte à l'image photographique: il la préfère au cinéma sans pouvoir trouver une raison précise pour cette préférence et ceci pour cause d'un parallèle « ontologique » qu'il y reconnaît. *Le désir* évoqué par Barthes est alors un intérêt, un désir théorique qui porterait sur la recherche de la spécificité de l'image photographique. Car, savoir ce que la photographie signifie « en soi » veut dire, dans la perspective de la critique d'art américaine, savoir quels sont les règles, les lois ou les codes qui règlent le médium photographique et l'individualisent par rapport aux autres formes de représentation visuelle. Le « désir » de Barthes a des valences quelque peu greenbergiennes, toutefois, le chemin choisi ne pourrait être plus éloigné.

Roland Barthes n'a jamais pratiqué la photographie. Son approche de l'image photographique passera toujours par le discours. Elle occupe une place privilégiée dans l'écriture barthésienne – surtout celle de la dernière période marquée par la mort de la mère – se liant expressément à la notation autobiographique dont elle est en quelque sorte prétexte et source. Commenant par *Roland Barthes par Roland Barthes* et finissant avec *La Chambre claire* et *La Préparation du roman*, les textes majeurs de la dernière période de la vie de Barthes contiennent des références explicites. L'écriture se tisse autour de la « Photo », dans la mesure où l'écrivain y reconnaît le fragment, le détail, le *punctum* qui légitime au nom du réalisme non seulement l'écriture autobiographique, mais celle de l'objet fétichisé dans la notation subjective.

Notre propos sera de discuter le glissement de l'écriture autobiographique (y compris quotidienne - le journal) vers une espèce d'écriture du romanesque doublée par

un traitement problématique de l'image. Ainsi, compris dans leur ensemble, les deux textes auxquels nous ferons référence relèvent d'un même projet où souci de soi, théorie de l'image photographique et réflexion critique se réunissent.

Nous pouvons ainsi affirmer que chez Barthes, tout comme chez les surréalistes avant lui, la photographie est moyen de connaissance de soi ; elle devient partie intégrante du discours autobiographique et favorise la mise en scène (ou « en texte ») d'un sujet impur, incertain, non-spécifique. De même, le discours autobiographique engendre une réflexion sur la photographie qui commence avec *Roland Barthes par Roland Barthes* et se développe de manière magistrale dans *La Chambre claire* avec l'articulation de la notion de *punctum* et de *studium*. Ceci est la raison pour laquelle nous avons choisi de traiter ici des deux textes barthésiens.

Dans la dernière période de la vie de Barthes (1975-1980), la confrontation image et texte passe du théorique au subjectif, au pratique, à la pratique de l'écriture. Barthes met continuellement à l'épreuve les concepts constitutifs de l'image qui sont en même temps des notions clé du modernisme – le référent et le réel. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, cette mise à l'épreuve s'opère avec l'agencement de l'image et de l'écriture qui se déconstruisent réciproquement. Cette approche transforme le livre dans *un roman familial*³⁵ et ouvre en même temps la voie – après la mort de la mère – vers une mise à l'épreuve encore plus radicale de l'image à travers l'écriture (*La Chambre claire*).

³⁵ Sigmund Freud définit le concept de *roman familial* en référence à une nouvelle identité, une nouvelle histoire de famille que le petit enfant, ou le névrosé s'inventent. Cette invention trahit la nostalgie du temps où les parents étaient tout pour lui. Pourtant, Freud affirme que cette fantaisie n'est pas réservée aux névrosés et qu'elle se réfère en égale mesure aux écrivains d'(auto)fiction. Voir Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p.157-160.

La photographie se constitue alors en véhicule de plaisir, moyennant le regard et permettant de reconstruire, à partir de référents connus, un récit qui concernerait explicitement sa propre personne; mais qui toucherait implicitement à des questions contemporaines de l’appréhension de la photographie. Le sémiologue élimine de *Roland Barthes par Roland Barthes* chaque élément qui pourrait mettre l’image photographique au centre de son analyse, transformant ainsi l’écriture dans une notation qui tourne autour de sa propre subjectivité. Et c’est à partir de cette subjectivité que toute théorie sur la photographie peut être conçue. Car l’intérêt de Barthes pour l’image photographique vient, comme nous l’apprenons avec *La Chambre claire*, du *punctum*, d’une « blessure », un détail qui le frappe, qui le sidère.

De tous les textes évoqués auparavant, *La Chambre claire* est le seul explicitement dédié à la photographie. A l’égard de la future publication du texte, Barthes affirme que c’est un livre « modeste », sans aucune prétention théorique « parce que ce n’est ni une sociologie, ni une esthétique, ni une histoire de la photo. »³⁶, mais plutôt une approche phénoménologique qui prend pour guide son *plaisir* et son *désir* et essaie de les analyser.³⁷ Ce livre qui, selon son auteur, « va décevoir les photographes »³⁸ deviendra lui-même l’objet d’intérêt de nombreux critiques d’art et, comme Michel Fried le note au tout début de son texte sur *La Chambre claire*, « a dominant reference for writers on photography, at least in this country (n.n. Les Etats Unis) and Great Britain »³⁹

Pour Barthes le *studium* « ne veut pas dire, du moins tout de suite, ‘l’étude’, mais l’application à une chose, le goût pour quelqu’un, une sorte d’investissement général,

³⁶Roland Barthes, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1999, p331.

³⁷*Ibidem.*, p.332.

³⁸ *Ibidem.*, p.331.

³⁹ Michael Fried, “Barthes’s Punctum” in *Critical Inquiry*, Vol. 31, no. 3 (Spring 2005), the University of Chicago Press, p.539.

empressé, certes, mais sans acuité particulière »⁴⁰ , c'est aussi « une étendue, il a l'extension d'un champ que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture », ou également « une sorte d'intérêt général, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique ».⁴¹

Le *punctum* semble s'opposer à la notion de *studium*, par le fait qu'il n'est pas à chercher, mais sort en évidence tout seul « comme une flèche qui vient de me percer »⁴², une « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure [...] ce hasard qui en elle [n.n. la photo] me pointe (mais aussi me meurtrit, me poigne) »⁴³ . La panoplie de définitions dont Barthes investit ces notions ne s'arrête pas ici.

À l'opposé du *punctum* qui repose d'une façon plus explicite sur le goût et la subjectivité, Barthes remarque que le *studium* est fondé sur le contrat culturel entre les créateurs et les consommateurs, contrat qui suppose une lecture, une rencontre et la compréhension des goûts et des intentions du photographe.

De son côté, le *punctum* représente *un détail* que Barthes résume en utilisant un terme emprunté à la psychanalyse – c'est « l'objet partiel ». Mais, au-delà de la subjectivité intrinsèque, Barthes semble attacher au *punctum*, la signification d'un détail qui n'est pas nécessairement intentionnel, mais « qui se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux »⁴⁴ qui atteste la présence de l'opérateur et le fait qu'il « ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total »⁴⁵. Il témoigne alors d'une expérience propre à

⁴⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, O.C. V, p.808.

⁴¹ *Ibidem.*, p.808.

⁴² *Ibidem.*, p.809.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*, p.827

⁴⁵ *Ibidem.*

l'essence de la photographie même, à sa spécificité, à ce qui la différencie de la peinture, par exemple, – pratique où chaque détail présent a consciemment été représenté par la *main* de l'artiste.

Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, la double pratique du texte et de l'image devient explicite pour la première fois. Le texte commence par un agencement de photographies – appartenant le plus souvent à la collection privée de l'auteur – et de légendes. Les images représentent, pour la plupart, des photographies de Barthes lui-même, de sa famille, des desseins propres, des radiographies – agencement autour duquel l'auteur ajoute, invente, imagine des commentaires qui servent à expliciter le référent et à (se) construire un mythe originaire tout en rendant visible « la fissure du sujet (cela même dont il ne peut rien dire) », et que le narrateur décrit comme un mélange de « roman familial et des figurations d'une préhistoire du corps »⁴⁶.

Le fragment de *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé (d'après Mallarmé) « Le démon de l'analogie » est parlant pour notre propos, car il traite d'une relation conflictuelle avec l'image: « La sienne [sa bête noire], c'est l'analogie. [...] elle constitue le 'naturel' en source de vérité [...]. Lorsque je résiste à l'analogie, c'est en fait à l'imaginaire que je résiste : à savoir : la coalescence du signe, la similitude du signifiant et du signifié, l'homéomorphisme des images, le Miroir, le leurre captivant»⁴⁷.

Dès le début, le narrateur de *Roland Barthes par Roland Barthes* affirme que les images publiées sont « la part du plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son

⁴⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Ibidem.*, p.782.

⁴⁷ *Ibidem.*, p.581.

livre »⁴⁸. À une première vue, ces affirmations attestent de la place secondaire que l'image prendrait dans le texte, pourtant, comme Barthes le témoignera plus tard (après avoir achevé *La Chambre claire*), cette stratégie fait partie d'une nouvelle entreprise: « Il y a un travail que j'aime énormément, c'est celui qui consiste à monter un rapport entre le texte et l'image. Je l'ai fait plusieurs fois, et toujours avec un plaisir intense. *J'adore légender des images* (n.s.). Je l'ai fait dans mon livre sur le Japon, dans mon petit livre *Barthes par lui-même* au Seuil, et je viens de le faire une troisième fois dans ce livre (n.n. *La Chambre claire*). »⁴⁹

Ce qui change fondamentalement avec *Roland Barthes par Roland Barthes* est, comme nous l'avons déjà dit, le fait que la photographie n'est plus seulement un objet théorique. En l'intégrant dans un récit, il l'associe pour la première fois à sa propre subjectivité. Ceci est possible grâce au fait que chaque image à laquelle il fait référence est en dernière instance une représentation de soi, c'est une image qui lui parle, qui lui fait plaisir: « Ce plaisir est de fascination (et par là même égoïste). Je n'ai retenu que les images *qui me sidèrent* (n.s.), sans que je sache pourquoi (cette ignorance est le propre de la fascination, et ce que je dirais de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire) »⁵⁰.

Pourtant, la fascination est provoquée par un type particulier d'image – celle de jeunesse qui questionne l'identité d'un corps qui n'existe plus, mais qui peut encore être reconnu (à travers les photographies) comme ayant été le sien. Ici l'imaginaire des images s'oppose à l'imaginaire du texte écrit. L'image d'un corps jeune et beau sera complètement changée à la sortie du sanatorium où, entre 1941-1942, Barthes s'est fait traiter contre la tuberculose.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Roland Barthes, *Le grain de la voix*, p.334.

⁵⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.581.

Toutefois, cette période ne marque pas seulement un changement physique, mais aussi l'entrée de la *persona* Roland Barthes dans l'univers de l'écriture, son devenir-écrivain. Voilà pourquoi la « fissure du sujet » dont la photo témoigne, oppose le corps qui n'existe plus au *moi* qui ne peut être surpris par le cliché photographique. En ce sens, le corps jeune est accessible seulement à travers l'imaginaire de l'image et participe ainsi à cette « préhistoire du corps » évoquée par le narrateur, fait qui lui permettrait aussi de se traiter soi-même en personnage: « Tout ceci doit être considéré comme étant dit par un personnage de roman »⁵¹, et d'utiliser à la troisième personne et la première personne.

Linda Hutcheon affirme que *Roland Barthes par Roland Barthes* est une autobiographie postmoderne qui problématise la notion d'un « centered self » car:

R.B. par R.B. manages to de-naturalize both the 'copying' apparatus of photography and the realistic reflecting mirror of the narrative, while still acknowledging – and exploiting – their shared power of inscription and construction. Its simultaneous use and abuse of both realist reference and modernist self-reflexivity is typically postmodern, as is its deployment of both photographic and narrative representation.⁵²

Pour Hutcheon c'est la double représentation de soi, en photographie et en parole qui engendre une représentation renouvelée de soi. Car, l'usage de la photographie est accompagné par des légendes qui sont le plus souvent un commentaire de l'auteur qui les investies de l'imaginaire d'un « roman familial ». Le « soi » que Barthes crée se trouverait alors à mi-chemin entre l'autobiographie et la fiction – mi- réel, mi- inventé,

En ce sens, le terme le plus approprié pour parler du texte serait celui d'*autofiction*, notion employée en 1977 par Serge Doubrovsky pour décrire son entreprise dans le roman *Fils* : « Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement

⁵¹ *Ibidem.*, p. 779. Cette phrase se trouve également au début du livre – elle est l'image photographique de l'écriture manuscrite de Roland Barthes.

⁵² Linda Hutcheon, , *The Politics of Postmodernism* (1989), New York, Routledge Edition, , 2007, p.39.

réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. »⁵³

« L'aventure du langage » évoquée par Doubrovsky se trouve également au centre de l'argumentation de Barthes dans « La mort de l'auteur » lorsqu'il affirme : « C'est le langage qui parle et pas l'auteur ; écrire c'est à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, 'performe', et non 'moi' »⁵⁴.

Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'idée du futur *punctum* fait déjà sentir sa présence, sans être encore explicitement mise en paroles. Les références au « plaisir de fascination » et au choix spécifique des « images qui me sidèrent » annoncent ce qui plus tard, avec *La Chambre claire*, deviendra une démarche systématisée et recevra le nom de *punctum*: « un détail qui m'attire ou qui me blesse »⁵⁵

Dans les images de jeunesse, le *punctum* est le corps même – disparu, fictionnel et dont seule l'existence réelle d'autrefois attire le narrateur. Dans *La Chambre claire*, le narrateur réfléchit sur sa démarche théorique dans un mouvement qui s'origine dans le projet autobiographique commencé en 1974 :

Mieux valait, une bonne fois pour toutes, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de « l'antique souveraineté du moi » (Nietzsche) un principe heuristique. Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps.⁵⁶

Ainsi, suivant le modèle du « séminaire-pour-moi », *La Chambre claire* devient une théorie de la « photographie-pour-moi ». La théorie servirait alors à éclairer l'amour *intermittent* pour la photographie ; à expliquer pourquoi les objets qui retiennent son

⁵³ Serge Doubrovsky, *Fils* (1977), Paris, Gallimard, 2001.

⁵⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *O.C. II*, p. 42.

⁵⁵ Roland Barthes *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.819.

⁵⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, p.795.

regard, le font, non en raison de leurs caractéristiques techniques ou esthétiques, mais en vertu d'une attirance, d'une fascination. Dans les deux textes, les photographies ne représentent pas un corpus : à la différence des textes, les images sont objet non d'étude, mais de désir. Elles représentent « le corps du dessous qui s'y donne à lire »⁵⁷, elles sont le corps même, car dans la photographie c'est toujours le référent que l'on a tendance à voir.

Le corps est un élément central du discours autobiographique et théorique, espèce de *trigger* du désir barthésien. Ainsi, à l'exception de trois photographies, *La Chambre claire* ne comprend que des images de personnes, le corps y est toujours présent, il s'expose, se donne à lire et suscite souvent le *punctum*. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes* ce ne sont pas les corps, mais *le* corps qui est origine, non seulement du *punctum*, mais aussi d'une théorie sur la photographie qui s'esquisse pour la première fois dans ce livre, sans toutefois être pleinement articulée. Un entretien que Barthes donne à ce sujet, peu de temps après la publication du livre, montre l'étendue de sa perspective :

Son propre corps est infini à connaître ; et puis le corps est aussi l'image que les autres ont de vous, cette image à laquelle on n'accède jamais finalement puisqu'on ne se voit jamais soi-même. Ce que l'on voit dans un miroir, c'est un objet figé, un objet imaginaire. De la même façon, ce que l'on voit sur une photographie, ce n'est pas soi. Je dirais que JE suis le seul à ne jamais pouvoir ME voir, alors que les autres me voient.⁵⁸

Ainsi, la photographie offre au sujet une perspective toujours nouvelle, puisqu'elle lui donne accès à un regard interdit – celui de son propre corps tel qu'il apparaît aux yeux d'autrui. L'objectif photographique surprend des traits, des gestes dont parfois ni le sujet, ni l'opérateur ne sont conscients. Pour cette raison, l'image photographique ne surprend pas le « soi », mais un « moi » qui n'existe plus. Elle est alors l'illustration parfaite pour

⁵⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes.*, p.582

⁵⁸ Roland Barthes, « Entretien avec Jacques Chancel », *O.C. IV*, p.897.

« Le livre du Moi », de l'imaginaire. Néanmoins, dans le texte autobiographique, en dépit de la présence des images, les références discursives à la photographie sont rares. Ce fait est expliqué par Barthes dans le même entretien:

Cette collection s'appelle aussi « Untel par lui-même » et c'est plutôt cette formule-là que j'ai essayé d'honorer. Il y a donc des images sur l'écrivain lui-même, je les ai choisies moi-même, j'ai constitué une sorte d'imagerie qui s'arrête effectivement à mon adolescence parce que c'est seulement mon enfance et mon adolescence qui me fascinent encore. Que s'est-il produit après ? J'ai commencé à écrire et à ce moment-là je dirai que mon corps est « sorti » de l'image, qu'il n'était plus dans la photographie : il est passé dans mon écriture, d'une tout autre façon. Mon corps s'est dispersé dans l'acte d'écrire et je n'ai plus eu à le présenter.⁵⁹

Il est intéressant de remarquer, dans un premier temps, l'usage concomitant de la première et de la troisième personne qui dépasse ici l'espace autofictionnel proprement dit, pour affirmer encore une fois la dimension performative, de projet que l'entreprise autobiographique acquiert chez Barthes. Mais, le point principal est ici représenté par l'argument de l'écriture qui détache le corps de son image, et par cela même d'un certain imaginaire qui encombrerait le sujet. Car Barthes est essentiellement écrivain, scripteur du romanesque, un « out-sider intermittent » de l'institution littéraire.

Dans *La Chambre claire*, le critique se pose comme *médiateur*, position particulière qui le situe à mi-chemin entre le photographe et le spectateur. Cette position s'actualise et se réalise dans l'écriture, puisque c'est à travers elle, à travers le montage du texte *et* de l'image que le sémiologue devient à son tour créateur (de sens) :

Dans ce débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*) ? J'acceptai de me prendre pour médiateur de toute la Photographie : je tenterais de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie.⁶⁰

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, p.795.

Être « médiateur de toute la Photographie »⁶¹ est le défi « ontologique » que Barthes lance. En se situant à mi-chemin entre le spectateur et le photographe, Barthes est médiateur entre le langage verbal et celui des images, entre le discours critique et le discours créatif ; entre la psychanalyse, la sociologie, la sémiologie et la phénoménologie. La notion apparaît ainsi quelque peu subversive, au moins à une première vue, car elle n'atteste pas d'un positionnement subjectif tout court, mais d'une prise de position contradictoire ou d'intermittence. Barthes n'est donc ni un opérateur, ni un spectateur innocent ; mais un spectateur muni d'un regard avisé et paradoxal, issu d'un refus présenté en tant que « résistance éperdue à tout discours réducteur »⁶², car comme il le témoigne « chaque fois qu'y ayant un peu recouru, je sentais un langage consister, et de la sorte glisser à la réduction et à la réprimande, je le quittais doucement et je cherchais ailleurs : je me mettais à parler autrement »⁶³.

Il faut signaler que cette résistance est une résistance à son propre discours du passé, à son impuissance de percer au-delà du référent « Car moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps [...] »⁶⁴, le versant analogique de la photographie, car « certes, l'image n'est pas le réel, mais elle est du moins son analogon parfait [...] »⁶⁵.

Le *punctum* s'avère ainsi le résultat d'une prise de position contre un type de discours « scientifique », comme il l'affirme « face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture »⁶⁶. Or, le *studium* est défini par Barthes comme reposant sur le

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*, p.795.

⁶⁵ Roland Barthes, « Le message photographique », *O.C. I*, p.129.

⁶⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, p.794.

contrat culturel, il est en ce sens une lecture guidée, apprivoisée et donc en quelque sorte étouffée par une approche réfléchie, rendue consciente de son entreprise scientifique et esthétique, soumise à des codes culturels ; il est donc un type de discours mythologique. Le *studium* peut devenir discours de pouvoir de l'institution, qu'elle soit scientifique, littéraire ou artistique.

L'approche subjective, ou plus précisément, intermittente permet à Barthes de se tenir à distance d'un pur discours théorique sur la photographie. Il se donne soi-même « pour mesure » du « savoir » photographique, il prend en considération ce que son « corps sait de la Photographie »⁶⁷ et ce faisant Barthes se prend pour point de départ d'une théorie qui lui est propre, particulière, individuelle.

La démarche barthésienne incorpore manifestement plusieurs types différents de discours (psychanalytique, phénoménologique, sémiotique) qu'il adopte par moments en les adaptant à ces besoins, pour les questionner, voir les déconstruire par la suite. Cette particularité de l'écriture barthésienne, prend une forme et un élan nouveaux dans la dernière période de sa vie. Commenant avec *Roland Barthes par Roland Barthes*, cette démarche trouve son articulation profonde dans les écrits qui suivent la mort de la mère comme *Journal de deuil*, *Soirées de Paris*, ou le dernier cours enseigné au Collège de France, portant sur « La Préparation du roman ». La liberté du langage réside dans la liberté des significations, la libre circulation du sens et la possibilité d'écrire en dehors de toute limitation de genre (roman, autobiographie, journal), mais aussi dans la liberté de créer en dehors de différents domaines de l'expression artistique (littérature, arts visuels).

Le sujet barthésien se donne explicitement à lire – comme texte *et* comme image – et ce faisant il se présente comme ouvert à des interprétations innombrables, à des

⁶⁷ *Ibidem.*, p.795.

écritures plurielles. Une difficulté méthodologique surgit alors, car il faut choisir et donc exclure de l'analyse des éléments signifiants pour l'argumentation. L'écriture de *Roland Barthes par Roland Barthes* fonctionne comme une spirale, les thèmes étant soumis à une répétition circulaire qui ajoute, à chaque fois, un nouveau détail à l'imaginaire du moi qui s'y construit. Pour notre propos, la circularité de cette écriture et ses résonances hors-texte représentent un point central; elles apportent, en premier plan, l'auto-référentialité propre à l'art contemporain et aux artistes de notre corpus. Barthes se présente alors comme partie intégrante d'une pratique de soi qui prend le sujet pour *médium* ; qui utilise son nom, sa personne civile, son corps même comme moyen de création théorique et artistique, comme *intermédiaire* entre sa subjectivité (goûts, émotions, désirs) et l'institution.

*

Roland Barthes par Roland Barthes se présente alors comme une écriture difficile à circonscrire entre les frontières d'un genre littéraire. Le texte emprunte par moments les caractéristiques d'un autoportrait que l'on pourrait appeler, avec Louis Marin, *autotypique* – un auto-portrait qui ne cesserait de s'engendrer lui-même, de produire des images sérielles d'un *moi* qui reste insaisissable. L'image photographique ne peut le surprendre, car le corps représenté est un corps de jeunesse, désormais disparu: « Il s'ensuit que la photographie de jeunesse est à la fois très indiscreète (c'est mon corps du dessous qui s'y donne à lire) et très discrète (ce n'est pas de 'moi' qu'elle parle). »⁶⁸ En représentant le corps *qui a été*, en l'investissant d'imaginaire, mais également de symbolique – par la parole des légendes – le livre acquiert un aspect romanesque,

⁶⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.582/583.

(auto)fictionnel :

Nous savons bien, depuis Mallarmé, que l'écrivain ne doit plus être traité comme un monsieur, qu'il ne faut plus le présenter ainsi. Je me suis donc dit que si je continuais à donner des images de moi à travers ma vie je consentirais à cette sorte de mythe de « l'écrivain-monsieur » et c'est ce que j'ai refusé. Au contraire, l'adolescent que j'étais est une personne si étrange et si lointaine pour moi que je pouvais le traiter justement comme une sorte de personnage romanesque.⁶⁹

L'aspect autofictionnel ouvre le chemin vers une nouvelle typologie de la pratique de soi que l'on pourrait appeler *mythologique*. Le mythe de « l'écrivain-monsieur » que Barthes se refuse correspond au *mythe de l'auteur*, conçu comme source certaine d'une écriture dont on le veut maître, autorité et référence ultime. Ainsi, Barthes ne refuse aucunement de maîtriser l'écriture, mais le sens que celle-ci produit, les significations certaines qui pourraient circonscrire le sujet autobiographique à une image stable. Le choix du « moi » comme centre dé-centré du discours, au détriment du « soi », offre à Barthes une échappée belle – de nature psychanalytique et sémiologique, discours que le narrateur emprunte par moments, qu'il triche toutefois en les empêchant de se transformer en références discursives stables. Le *moi* ne réside que dans l'imaginaire et prend forme dans une écriture polymorphe, dominée par le fragment et par la répétition.

Roland Barthes par Roland Barthes est alors une théorie de lecture de la *persona* Roland Barthes, des différents visages et formes que le sujet emprunte, des différents discours auxquels il s'adonne, qui l'habitent et le parlent. Composé de ses propres citations qui se mélangent avec l'anecdote autobiographique et avec ses commentaires critiques, le livre est explicitement et implicitement intertexte. Il fournit au critique Roland Barthes un prétexte exemplaire pour une mise en scène (en texte) de ses propres écrits, d'une théorie de l'écriture et de la lecture. La spécificité de la collection « Untel

⁶⁹ Roland Barthes, « Entretien avec Jacques Chancel », p.897/898.

par lui-même » permet à Barthes de se transformer en signe, un *signe impur* qui correspondrait aux incertitudes du *moi*.

Le signe impur est une prise de position, une *éthique de soi* parce qu'il garde l'écrivain du danger du naturel, de la Nature qui le transformerait en un *monsieur*. Le *sujet impur* marque le début de la *Leçon* et, par cela, il hante l'apogée de sa reconnaissance institutionnelle qui semble ne jamais être univoque. L'utopie lui étant refusée, l'*atopie* s'impose encore et toujours comme le non-lieu de prédilection du *soi* barthésien. Le sujet impur est alors expression du *mal-aimé*, du sentiment d'illégitimité du critique qui défie continuellement *l'amour propre* de l'institution littéraire ; il est en ce sens réminiscence de son appartenance aux avant-gardes des années 1960, à ce que l'on a appelé aux États-Unis le *tournant linguistique*.

« L'écrivain-monsieur » est le mythe que Roland Barthes veut contourner. Mais en bon mythologue, il sait que rien ne peut échapper au mythe :

En fait, rien ne peut être à l'abri du mythe, le mythe peut développer son schème second à partir de n'importe quel sens, et, nous l'avons vu, à partir de la privation de sens elle-même. Mais tous les langages ne résistent pas de la même façon.⁷⁰

Tout discours est susceptible de devenir parole mythique où le sens, de même que son absence, seraient en proie aux transformations, aux transpositions qui voilent la charge politique ou historique de l'objet afin de l'investir d'« une fausse Nature ».⁷¹ Le propos de Barthes est alors d'inventer un langage, une forme qui résisterait d'une manière *autre* au mythe. Ce langage serait producteur d'un sens par excellence instable, oblique, qui ne se refuserait pas au mythe, mais qui tromperait ses attentes, car le mythologue sait bien que « la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est

⁷⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, O.C.I, p.845.

⁷¹ *Ibidem.*, p.866.

de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe? Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe. »⁷²

Pour le sujet impur, lié aux avant-gardes, la résistance au mythe est une résistance à l'institution et à son discours « doxifiant » qui a le pouvoir de récupérer la pratique des avant-gardes pour la transformer en un discours conforme aux lois et aux codes institutionnels. *Roland Barthes par Roland Barthes* est en ce sens un mythe artificiel, une *mythologie de soi* ou une « mythologie individuelle », pour reprendre l'expression de Magali Nachtergaele. Comme tout mythe, le texte autobiographique est « parole », « message » qui « transforme le sens en forme ».⁷³ Barthes est ici mythologue – donc déchiffreur de mythe – il devient en même temps mythographe – créateur du sien propre : comme si la position *intermédiaire* du mythologue qu'il s'invente et assume en 1957 ne suffisait pas, en 1975, Barthes redouble cette intermédialité en se posant comme inventeur de mythe, créateur d'un mythe artificiel : son autobiographie intellectuelle.

Si, tel que Barthes le note dans *Mythologies*, « le mythe est une valeur »⁷⁴, *Roland Barthes par Roland Barthes* a une valeur d'institué-instituant. Le livre est le *mythe originaire* que l'écrivain s'invente – signification mise en évidence par l'aspect de roman familial et d'album de famille. Toutefois, *R.B. par R.B.* n'est pas une simple mise en œuvre de la théorie sur le mythe développée en 1957. Il est manière, méthode, discours – de même que la psychanalyse, la linguistique ou la phénoménologie – qui affecte directement la forme du récit autobiographique traditionnel. Ce qui le différencie

⁷² *Ibidem.*, p.847.

⁷³ *Ibidem.*, p.843.

⁷⁴ *Ibidem.*, p.847.

des discours autres, c'est la force auto-référentielle, le fait qu'il est une invention théorique de l'autobiographe Roland Barthes. « Voler le mythe » signifie alors tricher l'institution par le biais des discours barthésiens qu'elle a déjà fait siens, et ceci conformément à un autre discours institutionnalisé qui est celui du « Mythe aujourd'hui ».

Dans *Mythologies*, Barthes définit « l'écriture comme le signifiant du mythe littéraire »⁷⁵, tandis que dans le texte autobiographique, le critique pose son écriture comme le signifiant d'un nouveau mythe qui aurait comme tâche de déconstruire le premier. Dans l'autoportrait, le corps de l'écrivain n'existe plus, les détails de nature autobiographique sont épars et ils servent à une construction explicitement imaginaire d'une identité jamais parfaitement identique à elle-même. Dépourvu du corps jeune et sain, Roland Barthes devient corps textuel, la chair des fragments qui articulent d'un seul geste l'écriture autobiographique et les écrits antérieurs. L'effacement du corps dans la lettre du texte équivaut à l'effacement de l'écrivain derrière sa parole. Or, *le mot que (aucune) personne ne dit, ceci est la mort de l'auteur*, théorie que Barthes forge en 1967.

Roland Barthes par Roland Barthes devient le mythe originaire de l'auteur Roland Barthes qui résonne avec l'ébranlement de la notion d'auteur annoncée dans l'article d'*Aspen*.

Le Roland Barthes de l'autobiographie n'est pas un *monsieur*, il est *discours*, typologie discursive qui *institue* une parole nouvelle. Roland Barthes devient alors figure de la rhétorique, masque littéraire, marque du style. Toutefois, pour que le discours ait une force *instituyente*, il a besoin de légitimation de la part de l'institution littéraire; soit d'être préalablement et continuellement *institué*. Il l'est d'ailleurs par son inscription dans

⁷⁵ *Ibidem.*, p.846.

la collection « Écrivains de toujours ». La proposition d’y collaborer une deuxième fois témoigne en faveur de la reconnaissance institutionnelle du critique Roland Barthes. Néanmoins, écrire sur soi-même est une première dans cette collection qui ne connaîtra plus d’entreprise semblable.

Écrire sur soi dans « Écrivains de toujours » n’a rien d’un geste *naturel*, mais c’est une entreprise à fortes valences politiques, un pari avec l’institution qui pose d’emblée le critique Roland Barthes comme un *écrivain* au sens plein du mot, comme un *auteur* qui a déjà gagné sa place dans l’histoire littéraire. Cette entreprise met Barthes dans une situation des plus familières : celle de critique, d’historien de la littérature. L’écrivain et le critique sont deux masques *intermittents* que le sujet autobiographique emprunte et qui se déterminent réciproquement en vertu du principe éditorial qui les régit.

La proposition a alors une charge subversive, car elle permet à Barthes d’être à mi-chemin entre le soi et l’institution. Mais la cohabitation du soi et de l’institution est trompeuse, une question surgit alors : comment faire pour tricher les deux ? La réponse réside dans le sentiment d’illégitimité de Barthes qui devient ici, selon l’expression de Tiphaine Samoyault, un « un art de vivre ». À travers une mise en scène de son illégitimité, Roland Barthes triche le *soi* et *l’institution*. L’écriture devient alors une espèce de théâtre brechtien où règnent un *effet de distanciation*, de même que des effets romanesques, théoriques et autobiographiques. Au-delà de cette série de masques que le *moi* emprunte, le théâtre de l’écriture barthésienne relève d’une *éthique de soi*, d’une fidélité à ce « je » qui est, depuis le XIX^e siècle, toujours un autre.

Paradoxalement ou non, *le mythe artificiel* permet à Roland Barthes d’être soi-même, c’est-à-dire un *out-sider intermittent*. Le livre offre alors un cadre éditorial – et

donc institutionnel – pour la mise en œuvre d'un *souci de soi* qui est lié à un rapport dialectique entre la pratique de l'écriture (littéraire, critique et théorique) et la lecture.

Comme nous l'avons montré, le projet autobiographique ne se réduit pas au cadre éditorial, mais il suppose également l'institution du séminaire. En excédant au cadre initial, la démarche autobiographique s'avère être encore critique, cette fois-ci dans le sens large du terme : elle transforme le sujet Roland Barthes en objet de discours, d'enseignement, d'analyse universitaire dont il est en même temps sujet, enseignant, critique, source et référence. Le sémiologue prend alors le modèle de « X par lui-même » au pied de la lettre, comme *pré-texte* pour un discours dont l'auto-référentialité semble se multiplier telle un jeu de miroirs qui se refléteraient à l'infini. Le pouvoir institué-instituant de la démarche barthésienne réside dans l'élaboration d'un dispositif textuel ouvert à une pluralité d'interprétations, c'est à dire, pourvu d'une capacité à auto-engendrer le sens.

Roland Barthes par Roland Barthes se présente alors comme une *auto-biographie* dans le sens étymologique du terme: écriture de la vie qui (à la manière d'un système mécanique une fois mis en marche,) suivrait une logique interne qui engendrerait l'énergie nécessaire à son fonctionnement. L'écriture réfléchit l'écriture même, elle lui sert de source et de référence dans un mouvement circulaire inscrivant la vie d'un sujet-objet qui ne saurait exister que *par* et *dans* la parole écrite.

Chapitre 3. Édouard Levé ou *le souci de soi* à l'époque de sa reproductibilité technique

Dis-moi quel est ton mythe, je te dirais qui tu es.
(Gwenaëlle Aubry, *Perséphone* 2014)

Dans son livre *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour affirme:

L'autobiographe, le mémorialiste veulent qu'on se souvienne d'eux pour leur vie, les actions grandes et petites qu'ils narrent. Le mémorialiste est *d'abord* quelqu'un, un tel qui se raconte. L'autoportraitiste, en revanche n'a rien d'autre que son texte : il survivra par là, ou pas du tout. C'est qu'il est d'abord, et seulement, écrivain.¹

L'autoportrait est pour Beaujour « une formation polymorphe beaucoup plus hétérogène et complexe que la narration autobiographique »². Il ne repose pas sur la *mimesis* de la vie ou des expériences narrées; c'est une écriture qui se fonde sur l'écriture même, un miroir que l'autoportraitiste se crée dans et par la parole et qui ne saurait exister en dehors de celle-ci. C'est le cas de Leiris, Borel, Laporte ou Barthes, figures que Beaujour discute dans son livre ; c'est le cas aussi de Cardan, Nietzsche, Vuillemin et encore une fois Barthes dont les autoportraits « remettent en question le statut du sujet qui a produit également d'autres livres, dont l'autoportrait opère soit la palinodie, soit l'hyperbolique louange »³. Ainsi, continue le critique,

¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre, Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris, 1980, p.348.

² *Ibidem.*, p.29.

³ *Ibidem.*, p.348.

Après l'autoportrait, il n'y a plus ni médecin, ni philosophe, ni sémioticien, mais la mise en scène [...] de quelques grands lieux d'une topique impersonnelle, transhistorique, anonyme. Non plus seulement *theatrum mundi*, théâtre mnémonique ou alchimique, mais drame de l'écriture, passion du logos, opéra rhétorique.⁴

Roland Barthes apparaît alors comme une figure qui transgresse les différentes frontières discursives ou rhétoriques de l'autoportrait. Rappelons que pour Beaujour, l'autoportrait n'est pas un genre autobiographique au sens fort du terme, mais plutôt une « invention rhétorique. »⁵ En tant qu'écriture reposant sur l'écriture même, l'autoportrait permet une espèce de *mise en abîme* d'autres écrits ou modes d'écriture. À la rencontre du « moi » de l'autoportraitiste, la *mise en abîme* devient véritablement *mise en scène*, ou, selon le mot de Barthes, *mise en « texte »*. L'écriture se transforme alors dans la scène d'un théâtre de l'écriture qui dirait plus sur l'écriture que sur le sujet de l'autoportrait. Or, il semble que par un excès de subjectivité ou de réflexivité, la subjectivité en tant qu'individualité se neutralise, s'estompe et à sa place reste une *atopie*, cette « topique impersonnelle, transhistorique, anonyme » dont parle Beaujour. Le neutre est d'ailleurs une caractéristique que ce dernier évoque par rapport au discours de l'autoportraitiste qui, « pour peu qu'il soit réfractaire à l'illusion d'une couverture transcendantale de la Vérité, est condamné aux limbes du neutre. »⁶ Le neutre, notion chère à Barthes, le sera ensuite chez Édouard Levé pour qui elle devient technique, méthode de travail.

La perspective que Michel Beaujour adopte pour parler de *l'autoportrait* n'est pas sans rappeler la théorie barthésienne dont les références reviennent constamment. Dès avant son décès en 1980 – année de la publication de *Miroirs d'encre* –, Barthes est devenu référence courante pour une nouvelle génération de critiques littéraires, gagnant

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*, p.125.

⁶ *Ibidem.*, p.345.

ainsi le pari avec l'institution de l'histoire que nous avons évoqué ci-haut dans notre analyse de *Roland Barthes par Roland Barthes*. La définition de l'autoportrait chez Beaujour semble forgée dans le but de comprendre une nouvelle manière d'écrire sur le soi, de dresser son autoportrait ; la présence du texte autobiographique barthésien témoigne de l'impact qu'il a eu sur la pensée critique contemporaine. De toute évidence, *R.B. par R. B.* marque une nouvelle façon de penser l'autobiographie critique et artistique. Ses effets déborderont largement les frontières du XXème siècle pour se manifester dans la pratique du *contemporain*.

Édouard Levé est un bon exemple en ce sens, même si l'artiste reste en quelque sorte une figure atypique pour son temps, car il n'utilise pas des dernières technologies numériques ou en réseau, se concentrant de préférence sur deux pratiques qu'il partage avec les autres artistes de notre corpus : la photographie et le texte⁷. « Atypique » veut ici dire également *atopique*, car la pratique de Levé semble reposer sur un travail du signe qui renvoie à l'art conceptuel des années 1960 et au discours sémiologique redécouvert à la même époque par les poststructuralistes. Un dialogue s'établirait par ce biais entre l'artiste dont les œuvres datent pour la plupart des années 2000 et la génération des années 1970.

Chacun des quatre textes : *Œuvres*, *Autoportrait*, *Journal* et *Suicide* entretient un rapport particulier avec les arts visuels, notamment avec la photographie et l'art

⁷ Si son œuvre ne couvre pas une grande étendue, on peut facilement constater que les travaux visuels sont légèrement plus nombreux que ceux, disons, « littéraires ». Ainsi Édouard Levé publiera depuis 2002 jusqu'en 2007 (l'année de sa mort) quatre livres : *Œuvres* (2002), *Journal* (2004), *Autoportrait* (2005), *Suicide* (2008) et plusieurs séries photographiques : *Homonymes* (1999), *Rêves constitués* (1999), *Angoisse* (2000-2002), *Actualités* (2001-2002), *Pornographies* (2002), *Rugby* (2003), *Quotidien* (2003), *Reconstitutions* (2003), *Fictions* (2006), *Amérique* (2006).

conceptuel. Dans le cas d' *Œuvres*, d' *Autoportrait* et de *Suicide* cela tourne autour de l'écriture de soi/ sur soi ou pour élargir le concept autour de l'exposition de soi. Chez Levé, le « Je » dépourvu de pathos, de psychologie se refuse au récit et emprunte une voix qui partage avec la photographie une certaine froideur mécanique, une effet de distanciation.

Dans le cas de *Journal*, l'écriture est une reconstitution formellement fidèle des informations publiées dans la presse, ayant en cela de différent qu'elles sont *neutralisées* – vidées de toute référence géographique, temporelle ou anthroponymique – fait qui les rend difficilement compréhensibles. L'écriture semble exploiter la spécificité du discours journalistique en vue d'une critique de la représentation du pouvoir. Le texte fait écho en même temps à certains travaux photographiques de Levé, à savoir *Actualités* et *Quotidien*. La stratégie critique du discours de la presse se réalise ici à travers une déconstruction de l'indexicalité du signe photographique.⁸ Le travail avec les signes indexicaux et symboliques est un enjeu central, la tension entre le langage et l'image donnant naissance à des œuvres visuelles qui appartiendraient au *photoconceptualisme* des années 1960/1970.

Autoportrait s'annonce, dès le titre, comme une écriture de soi difficilement catégorisable en journal ou en autobiographie, tant par sa forme que par son contenu. Pourtant, comme le titre l'indique, ce texte renvoie également à un genre spécifique de la représentation visuelle (que ce soit dans la peinture ou dans la photographie), l'autoportrait ou l'auto-portrait. Philippe Lejeune définit négativement l'autoportrait par

⁸ Les séries photographiques de l'album *Reconstitutions* (*Actualités*, *Pornographies*, *Rugby*, *Quotidien*) obéissent à une même technique précédant la prise des photographiques et supposant un travail de mémoire des hypostases stéréotypées d'une certaine typologie discursive (la photographie de presse, le sport, la pornographie). L'artiste dessine alors de mémoire les scènes qui seront « jouées » par des modèles inexpressifs, habillés ordinairement et photographiés dans un décor minimal, neutre.

rapport à l'autobiographie, comme texte dépourvu de la « forme rétrospective du récit »⁹, aspect que Beaujour reprend à son tour dans *Miroirs d'encre*. Cependant, l'autoportrait de Levé semble être réduit à une forme minimaliste, une espèce de portrait-robot d'un écrivain sans visage, sans identité, sans nom autre que celui qui orne la couverture du livre.

Il nous semble que le mouvement autobiographique d'Édouard Levé détourne la direction du *souci de soi* barthésien, en inversant sa logique. Pour le Roland Barthes de *La Chambre claire* ou de l'autoportrait *R.B. par R.B.*, le *souci de soi* est moteur de pensée critique, puisque c'est à partir de sa subjectivité seulement – d'un *pour-moi* nietzschéen – qu'une théorie de la photographie ainsi qu'une théorie de la lecture pouvaient s'écrire dans la décennie 1970.

Le propos du chapitre que voici est de discuter la pratique de Levé en prenant en compte son regard rétrospectif, non comme une simple répétition des stratégies esthétiques du passé, mais comme approche critique et lecture *historique* et *mythologique* d'une époque dont les influences ne cessent de se faire sentir. Quelle place alors pour le *souci de soi*?

Pour Levé, le *souci de soi* n'existe que comme « métaphore » du théorique, comme conséquence d'une pratique conceptuelle de la photographie et d'une écriture qui n'expose pas le « moi » du sujet, mais plutôt l'indexicalité du *shifter* « je ». Ainsi, ce que Levé donne à voir et à lire, ce n'est plus son imaginaire, mais le sémiotique ; non plus le signe *impur*, *instable* comme le signe tend à l'être chez Barthes, mais le signe pur, qui se veut dépourvu d'imaginaire. L'on pourrait bien sûr argumenter que ce *sémiotique* du

⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2005, p.14.

signe pur est un imaginaire comme un autre. Toutefois, par les moyens que Levé se donne, l'imaginaire se trouverait souvent réduit à un signifiant, car, à l'opposé de Barthes, sa pratique textuelle et photographique se veut vidée d'émotion, de pathos. Le sujet semble s'être effacé derrière la mécanicité d'une pratique photographique et d'une voix qui témoignent de nouvelles frontières de « la mort de l'auteur ».

C'est pourquoi, comme l'affirme le critique Nicolas Bouyssi, Édouard Levé serait à prendre « comme un exemple, pour ne pas dire, comme cas ou comme boussole, afin d'enquêter [...] sur ce que pourrait être un certain art contemporain¹⁰ et une certaine littérature actuelle »¹¹. Ainsi, le critique note en citant Barthes quelques pages plus loin :

« Le contemporain est l'inactuel. » Nietzsche, de qui vient cette définition célèbre et oxymorique, situe le lien avec l'actualité dans une disconvenance. Pour lui, celui qui appartient singulièrement à son temps est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui et n'adhère pas non plus à ses prétentions. Du coup, chercher à percevoir dans l'obscurité du présent une autre lumière, ce peut être un bon moyen de s'éloigner du trouble et d'éviter l'angoisse, tout en s'approchant de ce que veut dire être là, contemporain. ¹²

À travers son inactualité même, Édouard Levé s'inscrirait pleinement dans son temps. De plus, l'inactualité apporte une esthétique du souvenir, de la mémoire qui est un élément essentiel dans le travail de Levé.¹³ L'artiste même témoigne de cette *inactualité* dans son *Autoportrait* :

« Je regrette de ne pas être né en 1945, j'aurais eu 23 ans en 1968, j'aurais vécu la révolution sexuelle et cru en certaines utopies dans les années 1970, j'aurais gagné beaucoup d'argent dans les années 1980, et j'aurais fini par prendre ma retraite confortable et pleine de bons souvenirs dans les années 2000,

¹⁰ En ce sens, il est important de remarquer que Levé publie toutes ses œuvres littéraires et une partie de ses travaux photographiques chez P.O.L, maison d'édition spécialisée dans la littérature expérimentale, créée par Paul Otchakovsky-Laurens. D'importantes figures des années 1960 ont été publiées chez P.O.L. depuis 1983 : Georges Perec, Marguerite Duras, Jean-Louis Schaeffer, etc.

¹¹ Nicolas Bouyssi, *Esthétique du stéréotype, Essai sur Édouard Levé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p.20.

¹² *Ibidem.*, p.73.

¹³ Ses travaux photographiques sont des exercices de la mémoire, car le premier pas dans leur réalisation et le souvenir : les images sont filtrées par la mémoire et ensuite transformées en représentations visuelles.

malheureusement je suis né en 1965 et j'ai eu 20 ans dans les années 1980, sans doute les plus laides années depuis la Seconde Guerre mondiale. »¹⁴

Ce témoignage semble être un *roman familial* en miniature, endroit de l'imaginaire où Levé s'invente un mythe originaire. Les années 1970 ne représenteraient alors pas seulement le contexte historique et théorique du travail de Levé, mais ils forment un monde autour de soi que Levé re-crée pour lui-même, qui devient sujet de son travail.

Ainsi, cette période n'agit pas seulement comme référence critique et théorique, mais elle devient, par l'effervescence des événements culturels et sociaux, une mythologie – *atopie* générationnelle qui règle, limite et produit la construction de soi. Ladite époque a pour Levé les valences d'un système symbolique ; elle est d'ores et déjà institution, car elle a survécu au passage du temps et a trouvé une place dans le discours de l'histoire (littéraire et de l'art).

Du poststructuralisme à l'art conceptuel en passant par la sémiologie, les influences qui sont en jeu dans l'œuvre de Levé sont très riches. L'objet de ce chapitre sera d'en analyser les résonances les plus récurrentes. Il faudrait aussi spécifier qu'en parlant d'influences ou de résonances, nous faisons référence à des discours, théories ou stratégies que Levé récupère et met en scène. À notre avis, ce qui permet la récupération et protège l'artiste du danger d'une répétition stérile, c'est la *lecture* critique que Levé fait de cette époque. Ici, le terme *lecture* ne concerne pas seulement l'approche des théories et des pratiques spécifiques à certains artistes ou critiques. Il s'agit surtout de la *lecture* d'un monde en soi, compris comme signifiant pour la création d'un signe

¹⁴ Édouard Levé, *Autoportrait*, Paris, P.O.L, 2005, p.99.

nouveau, d'une signification seconde ou dérivée. L'époque des années 1970 est alors transformée en un *signe* qui peut être lu, déchiffré, interprété et, par la suite, réinscrit dans le circuit du discours de l'art contemporain. Elle devient mythologie.

*

Quelle serait la pertinence des concepts sémiotiques et linguistiques appliqués au travail de Levé ? Sa pratique artistique est variée : elle couvre différents genres textuels (rassemblés sous forme de livres) et part souvent de la photographie (séries photographiques réunies sous forme d'albums autour d'un thème ou d'un motif). Ces deux pratiques de genres différents ont en commun le jeu avec les *signes* et le questionnement continu sur l'emploi et les limites de leur usage.

Le travail sur les signes¹⁵ a marqué le XX^e siècle, de Charles Sanders Peirce¹⁶ aux représentants de l'école structuraliste en passant par Ferdinand de Saussure¹⁷. Parmi les différents types de signes, la photographie est, comme le note Peirce, un genre particulier d'image qui appartient aux signes indexicaux :

Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent (n.n. étant ainsi des icônes). Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique (n.n. les indices).¹⁸

¹⁵ Cf. Saussure « La sémiologie est la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » in *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p. 33.

¹⁶ Charles Peirce forge sa théorie autour de deux concepts: les signes verbaux et les signes non-verbaux. Il les classe en trois catégories: les icônes, les indices et les symboles. Pour Peirce, l'icône est « un signe qui renvoie à l'objet simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe ou non », tandis que l'indice est « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet ». À son tour, le symbole est « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet », in Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p.140/145.

¹⁷ La théorie de Ferdinand de Saussure est forgée autour du signe linguistique. Selon Saussure « le signe linguistique unit non pas un nom et une chose, mais un concept et une image acoustique [...] Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant » in Saussure, *Cours de linguistique générale* p.98/99.

¹⁸ Peirce, *Ibidem.*, p.149.

Ainsi, par la connexion physique entre l'objet et l'image (la trace laissée sur le papier), la photographie appartient aux signes indexicaux. Elle atteste la présence réelle du référent ou, comme le dit Barthes, « la chose qui a été là »¹⁹. La perspective que Barthes adopte sur le référent dérive directement de la définition que Peirce donne à la photographie en tant que signe indexical. Il y a, dans cette perspective, une liaison irrécusable entre la photographie et le réel, entre le monde visible et la photographie qui garde la trace d'une vérité, d'une chose – le référent – dont elle atteste l'existence. Le trait tautologique de la photographie transforme la chose en un signe sans code. Le lien avec le référent n'est plus intentionnel ou conventionnel, mais physique.

Roland Barthes s'est intéressé à la photographie dès 1961. Dans « Le message photographique » paru cette année-là, il traite de la question du référent et explique la photographie en tant que *message sans code* :

Quel est le contenu du message photographique ? Qu'est-ce que la photographie transmet ? Par définition, la scène elle-même, le réel littéral. De l'objet à son image, il y a certes une réduction : de proportion, de perspective, de couleur. Mais cette réduction n'est à aucun moment une *transformation* (au sens mathématique du terme) ; pour passer du réel à sa photographie, il n'est nullement nécessaire de découper le réel en unités et de reconstituer ces unités en signes différents substantiellement de l'objet qu'ils donnent à lire ; entre cet objet et son image, il n'est nullement nécessaire de disposer un relai, c'est-à-dire un code, certes, l'image n'est pas le réel ; mais elle est du moins son *analogon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie : c'est un message sans code.²⁰

Le référent est une notion-clé pour Édouard Levé : il y a dans son travail un jeu avec deux types de référents : linguistiques et visuels. Par sa relation à l'objet, la photographie appartient aux signes indexicaux. Cependant, chez Levé, le traitement de la photographie

¹⁹ Une photographie ne se distingue jamais de son référent, de ce qu'elle représente. Elle a quelque chose de tautologique : elle emporte toujours son référent avec elle. Il s'entête (le référent) à être toujours là, il adhère. Le référent est la chose réelle qui a été placée devant l'objectif. Cette chose est nécessaire, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. Ce que je vois ne peut pas être une chimère (comme en peinture ou dans le discours). *La chose a été là*, je ne peux pas le nier. Roland Barthes, *La Chambre claire*, OC V p.843.

²⁰ Roland Barthes, « Le message photographique », OC I., p.1129.

déconstruit la notion même d'indexicalité et transforme la photographie en un signe symbolique.

Notre propos sera de montrer les moyens que se donne Édouard Levé pour transformer la photographie en un langage, en une écriture. Parallèlement à cette démarche, son écriture semble être imprégnée d'une mécanique discursive qui renvoie à l'utilisation de l'appareil par le photographe. Ce fait n'est pas une coïncidence, car, chez Levé, la pratique de l'écriture et la pratique photographique semblent fusionner. Quelle place pour la subjectivité laissent-elles ? Au déploiement de l'intime ? À sa construction et à sa reconstruction ? Voilà les principales questions que nous traiterons dans ce qui suit. La première partie concernera les stratégies à travers lesquelles le *souci de soi* se déploie dans *Autoportrait*. Dans une deuxième partie, l'analyse se concentrera sur la pratique photographique de l'écrivain, afin de montrer comment, à travers des stratégies sémiologiques, Levé manipule le sens de ce que l'on voit et l'essence même de la photographie – son indexicalité.

Le récit de soi est *atopique* puisqu'il est atypique : le « je » de l'*Autoportrait* (ou le « tu » du *Suicide*) ne renvoie à la personne de l'auteur que par un jeu de masques incertains ; la personnalité de l'artiste, ses émotions, ses peurs ou désirs nous semblent cachés ; ils sont codifiés, inscrits dans une démarche qui, pour être déchiffrée, doit être mise en liaison avec certains discours de l'histoire de l'art ou de la critique littéraire du XX^{ème} siècle. Investi pleinement de sa qualité indexicale, le « je » donne corps à un narrateur réduit souvent à une voix mécanique qui effacerait le sujet dans le langage, qui estomperait la subjectivité et ses manifestations pour se transformer en signe pur. La mécanique de la voix imprime au texte un aspect technique rapprochant le narrateur d'un

opérateur qui, d'un déclic simple, produirait un autoportrait à la minute même. Le livre se présente alors comme le portrait textuel du photographe Édouard Levé auquel l'écrivain Édouard Levé rend justice dans la forme et la lettre d'un récit qui fait rejouer dans l'écriture (autobiographique, littéraire) *la disparition de l'aura* que Walter Benjamin reconnaissait à la photographie au début du XXème siècle.

La photographie, en sa liaison avec l'art conceptuel et la crise du médium, est, selon nous, au centre de l'écriture de Levé ; elle offre à l'écrivain le pré-texte pour expérimenter avec la non-spécificité du médium à l'intérieur d'un récit qui se propose de défier non seulement les limites des différents genres ou typologies de l'écriture, mais aussi les frontières entre la littérature et les arts visuels. Chez Levé, la mécanicité de la voix est expression du *souci de soi* à une époque où la reproductibilité technique ne concerne plus les arts visuels seulement, mais a conquis l'univers de la parole même, touchant ainsi à la littérature.

Si, comme Michel Foucault le note, le sujet est une forme, les deux formes que le *soi* prend chez Levé sont celles du photographe et de l'écrivain. Mais la *forme* est un discours, une typologie de discours qui appartient à une époque quelque peu antérieure au travail du photographe. Elle est le produit de ce que Levé appelle « certaines utopies de 1970 »²¹ auxquelles, selon son témoignage, il *aurait cru*. Mais l'époque des années 1970 a beau être révolue, ses utopies hantent encore l'écrivain. L'emploi du conditionnel passé exprime une position *atopique* : on aimerait croire de la même manière que les gens de l'époque pouvaient croire.

Toutefois, dans les années 2000, les avant-gardes des années 1960 et 1970 sont devenues parties intégrantes de l'institution. Le discours de l'histoire en atteste, et les

²¹ Levé, *Autoportrait*, p.99.

musées ont ouvert leurs portes pour accueillir des pratiques qui se refusaient autrefois aux institutions. Pour l'artiste contemporain, il ne s'agit donc plus de refuser l'institution, mais, en suivant le chemin ouvert entre autres par Barthes, de tricher, de jouer avec les lois et les codes qu'elle impose et qui la régissent. Si le soi est une forme, le « Je » est la forme pure qui se présente à l'écrivain. Forme pure parce que vide et en même temps universelle. Tout sujet dans le langage devient un « je » au moment où il prend la parole, pour ensuite le perdre au moment où il se tait et qu'un autre individu, prenant la parole ainsi délaissée, devienne à son tour sujet.

3.1. Le soi comme signe à reconstituer

Dans la préface aux *Essais critiques*, Roland Barthes affirme que « la littérature n'énonce jamais que l'absence du sujet »²². Il ajoute que cette « absence du sujet » a une explication linguistique et psychanalytique : « Ce qui importe est le symbole, c'est la nécessité de désigner inlassablement le *rien* du *Je* que je suis »²³. En linguistique ce *rien du Je* porte le nom de « shifter »²⁴ et il se définit par le fait qu'il ne renvoie « ni à un concept, ni à un individu »²⁵, mais « Je se réfère à l'acte du discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur »²⁶. Et Barthes ajoute :

Jakobson, reprenant une expression de Peirce, voit dans le Je un symbole indiciel ; comme symbole, le Je fait partie d'un code particulier, différent d'une langue à l'autre (Je devient Ego, Ich, ou I) ; comme indice, il renvoie à une

²² Roland Barthes, « Préface », *Essais critiques*, OC II, p. 279.

²³ *Ibidem.*, p. 18.

²⁴ Dénomination donnée par Roman Jakobson pour désigner l'ensemble des unités de la langue qui renvoient à la situation d'énonciation : les pronoms personnels de la première et deuxième personne (je et tu renvoient aux protagonistes de l'échange verbal), les démonstratifs, qui peuvent faire référence à un objet présent dans le contexte (ce chien), ou encore certains adverbes de lieu (ici, là-bas).

²⁵ Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 261.

²⁶ *Ibidem.*, p. 261.

situation existentielle, celle du proférant, qui est à la vérité son seul sens, car Je est tout entier, mais aussi n'est rien d'autre que celui qui dit Je. En d'autres termes, Je ne peut être défini lexicalement (sauf à recourir à des expédients tels que « première personne du singulier »), et cependant il participe à un lexique (celui du français, par exemple) ; en lui, le message « chevauche » le code, c'est un *shifter*, un translateur ; de tous les signes, c'est le plus difficile à manier, puisque l'enfant l'acquiert en dernier lieu et que l'aphasique le perd en premier.²⁷

Selon Barthes, le critique est dans la position d'un enfant qui parle de soi-même en disant son nom, tandis que l'écrivain construit son discours en utilisant un code

issu pleinement du code des autres, en sorte qu'écrire, loin de renvoyer à une « expression » de la subjectivité, est au contraire l'acte même qui convertit le symbole indiciel (bâtard) en signe pur.²⁸

Ainsi, semble-t-il, dans l'écriture, tout en parlant de lui-même, l'écrivain ne fait plus appel à une « expression de la subjectivité », mais il recourt à une opération qui transformerait le « je » en signe *pur*. Ce que Roland Barthes affirme dans son texte de 1964, Édouard Levé questionne encore dans les années 2000. Puisque, si le *souci de soi* chez Levé se présente en tant que *reconstitution* – des fragments textuels à la façon d'un puzzle inachevable et d'un collage de deux photographies de l'auteur – elle est avant tout une *reconstitution du soi en tant que signe*.

Le critique Jason DeYoung remarque dans la présentation succincte mais pointue de l'œuvre de Levé : « if on a first encounter *Autoportrait* seems to be about self-knowledge²⁹, it's not an Apollonian know yourself, [...], but a ridged self-unpacking, brusque et inexplicable »³⁰. Le lecteur constate alors très vite qu'il n'y aura pas de narration, ni de narrateur ou d'instance narrative, mais plutôt une voix mécanique qui se donne à lire, à entendre, en se refusant en même temps à toute interprétation

²⁷ Barthes, *Essais critiques*, p.281

²⁸ *Ibidem.*, p. 282.

²⁹ Cette perspective rejoint d'ailleurs très bien celle de Michel Beaujour, qui affirme que le mode opératoire de l'autoportraitiste pourrait se résumer par : « Je ne vous raconterais pas ce que je fais, mais je vous dirais qui je suis », dans *Miroirs d'encre*, p. 9.

³⁰ Jason DeYoung, « The Death of Sophistication: A review of Édouard Levé's *Autoportrait* », *Numéro Cinq Magazine*, 2012.

psychanalytique ou biographique:

Un de mes amis jouit dans la trahison. La fin d'un voyage me laisse le même goût triste que la fin d'un roman. J'oublie ce qui me déplaît. J'ai peut-être parlé sans le savoir avec quelqu'un qui a tué quelqu'un. Je vais regarder dans les impasses. Ce qu'il y a au bout de la vie ne me fait pas peur. Je n'écoute pas vraiment ce qu'on me dit.³¹

Autoportrait emprunte les traits d'un *snapshot* ; une main mécanique qui produit une écriture blanche, d'où toute subjectivité semble s'être effacée. Il renvoie, par cela, à un autoportrait photographique, à une série de clichés pris dans un photomaton, cette boîte noire sans opérateur qui délivre en quelques secondes des portraits impersonnels, « objectifs », neutres de soi-même. Le portrait semble n'être que surface, apparence dépourvue de profondeur ou une voix narrative anonyme ne narre pas un récit, mais délivre des informations, des slogans, ayant pour but d'attirer l'attention du lecteur : « Adolescent, je croyais que *La Vie mode d'emploi* m'aiderait à vivre, et *Suicide mode d'emploi* à mourir »³². Cette première phrase du livre contient une référence explicite à Georges Perec qui la transformerait en un jeu de mots, d'images et de titres. En évoquant Perec, Levé le place comme référence centrale de sa pratique d'écriture. Une autre signification nous intéresse pourtant, en raison de son caractère prémonitoire qui n'aurait su retrouver son sens plein du vivant de l'auteur. Dès la première phrase, tel un trait de pinceau, une ombre obscurcit l'autoportrait en raison de la référence à la mort, au suicide qui semblent hanter l'adolescence du « narrateur » inconnu. Étrange coïncidence, hasard objectif ou témoignage dissimulé des tendances suicidaires de l'auteur qui prendra sa vie en 2007 ? L'histoire (de la vie de Levé) semble re-diriger l'interprétation du lecteur où l'accès à l'intime se doit d'être déchiffrer phrase par phrase, énoncé après énoncé. Les

³¹ Levé, *Autoportrait*, Paris, POL, 2002, p. 7.

³² Ibidem.

informations que le « je » nous offre sur lui-même ne dépassent pas souvent le commun, et pourraient être considérées comme dépourvues d'importance.

Même lorsqu'il traite d'un événement exceptionnel, le langage utilisé relève d'un *effet de distanciation* qui rappelle le personnage brechtien, amplifié par l'enchaînement d'un flux ininterrompu de phrases courtes, comme des pensées isolées que l'on se formule pour soi:

Ce qu'il y a au bout de la vie ne me fait pas peur. Je n'écoute pas vraiment ce qu'on me dit. Je m'étonne qu'on me donne un surnom alors qu'on me connaît à peine. Je suis lent à comprendre que quelqu'un se comporte mal avec moi, tant je suis surpris que cela m'arrive : le mal est en quelque sorte irréel. J'archive. J'ai parlé à Salvador Dalí à l'âge de deux ans. La compétition ne me stimule pas³³.

Tout comme son inclination avouée pour archiver des choses³⁴, d'autres références plus explicites à son métier d'artiste ressortent par moments. Le sens est contraint à se briser au niveau de la phrase, car rares sont les moments où deux ou plusieurs séquences syntagmatiques successives portent sur le même sujet. Or, cette stratégie s'éloigne du narratif et se dirige vers l'énonciatif, compris comme *mode* exprimant « un jugement »³⁵, ou comme *proposition* « exprimant sans tension affective un fait positif ou négatif »³⁶.

Le texte se présente sous une forme traditionnelle, respectant la ponctuation, mais dépourvu d'alinéa. L'effet de cette stratégie de mise en scène (texte) est la division du contenu en micro-unités et donc la fragmentation du sens. Les phrases sont, toutefois, parsemées de détails précieux qui permettent de suppléer au peu d'informations de nature biographique dont nous disposons sur l'auteur. Son activité ne couvre que la période allant de la première série photographique, *Homonymes* (1998) à *Suicide*, publié à titre

³³ *Ibidem*, p. 7.

³⁴ « J'archive » dit simplement Édouard Levé à la fin du fragment cité ci-haut.

³⁵ Web de référence : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9nonciatif>, consulté le 20 janvier 2018.

³⁶ Web de référence : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9nonciatif>, consulté le 20 janvier 2018.

posthume en 2008. Pas d'entretien ni d'article critique, seulement une « Interview d'Édouard Levé avec lui-même » qui accompagne l'album *Reconstituions* et où Levé se pose des questions, se répond, s'explique et se corrige dans une *mise en texte* journalistique qui fait écho aux photographies présentées.³⁷ Le texte ne fait d'ailleurs référence qu'aux travaux photographiques compris dans l'album. Pourtant, les références critiques et artistiques évoquées dessinent une image d'ensemble, un autoportrait théorique d'Édouard Levé. Or, la réflexivité de cette démarche n'est pas étrangère au souci de soi ; on dirait dans le cas de Levé qu'elle est même typique, puisque le souci de soi de l'écrivain-photographe est intimement lié à cette double identité et ne saurait exister en dehors de ses limites. Le discours autobiographique se construit alors autour de ces deux formes (écriture, photographie) que le soi emprunte, car ce sont elles qui fournissent le support, les règles, la méthode.

Ainsi, si l'autoportrait de Roland Barthes était dominé par le fragment, l'autoportrait d'Édouard Levé radicalise le rapport forme-contenu ; lancé à la recherche du signe pur, l'autoportraitiste conçoit une image vidée ou aspirant à être libérée de toute trace de subjectivité. Quelle forme lui serait plus appropriée que celle de *l'énoncé*, terme que la linguistique définit comme « segment de la chaîne parlée produit par un seul locuteur et situé entre deux silences. »³⁸ Car dans le texte d'*Autoportrait* c'est également le silence que l'on entend, qui se donne à lire, à voir et donc à interpréter. Que se passe-t-

³⁷ Cet entretien imaginaire n'est pas sans rappeler les techniques utilisées par Roland Barthes dans son autobiographie, les multiples masques que le sujet emprunte afin de se poser comme auteur – écrivain institutionnellement reconnu. À son tour, Édouard Levé l'artiste se laisse interroger par Édouard Levé le critique, le spectateur. Cette mise en scène lui permet d'offrir des informations essentielles sur sa technique de travail et également sur le contexte théorique auquel l'artiste s'attache. Elle lui permet également de se poser simultanément en tant qu'artiste et critique de soi-même.

³⁸ Web de référence : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9nonc%C3%A9>, consulté le 20 janvier 2018.

il avec le sujet parlant lorsque le « je » se tait ? Est-il encore « je », celui qui se tait ?

Le silence qui encadre, sépare et relie les énoncés de Levé s'oppose au « moi » bavard que Roland Barthes crée dans son autoportrait. Le silence est marque du non-style de Levé, stratégie qui semble lancer un nouveau défi à l'histoire des genres littéraires, et partant, à la science des signes. Le fragment est la forme que l'écriture de soi barthésienne prend afin de questionner les significations qu'elle produit. L'utilisation du fragment permettait à Barthes d'éviter de fixer le sens et de construire une identité stable, un sujet plein. Mais le fragment reste encore une forme de discours qui tolère encore un style et qui aura gagné, au fil du XXème siècle, une reconnaissance institutionnelle certaine.

De son côté, l'énoncé chez Levé ne pourrait aspirer à devenir un genre littéraire, même incertain ou impur. L'impureté n'est, d'ailleurs, d'aucun d'intérêt pour l'artiste qui lui préfère un discours minimaliste axé sur le neutre, et la propreté d'un « je » qui est toujours un signe pur. À l'*hystérie* du moi barthésien, Levé semble opposer l'*apathie* d'un « je » réduit à sa seule qualité de *shifter*, à sa seule référence linguistique : le *locuteur*.

Je ne peux pas dormir avec quelqu'un qui bouge, ronfle, respire fort ou tire sur les draps. Je peux dormir enlacé avec quelqu'un qui ne bouge pas. J'ai eu l'idée d'un Musée du Rêve. J'ai tendance, pour des commodités de langage, à nommer « amis » des gens qui ne le sont pas [...] ³⁹.

L'écrivain épure son « je » de toute charge symbolique. À cela s'ajoute une attention à effacer de ses énoncés tout élément qui offrirait des indications précises de lieu ou de temps, ou des indications minimales sur les personnes, tels que les noms propres.

³⁹ Levé, *Autoportrait*, p. 9.

Certains éléments sémantiques prédominent cependant. Ce sont les verbes au présent, suivis par les verbes au passé composé et rarement ceux à l'imparfait. Il en va de même pour les adjectifs démonstratifs et articles indéfinis dont l'usage prédominant donne au texte un caractère journalistique, qui serait moins celui des nouvelles ou des reportages, que celui des *faits divers*. Compris comme les récits d'événements insolites, inattendus et somme toute peu importants, les faits divers ne se rattachent à une aucune rubrique particulière du journal, se retrouvant ainsi réunis sous cette dénomination générale.

Ainsi Édouard Levé se donne-t-il à lire comme un fait divers. Les énoncés composant son *Autoportrait* ont d'ailleurs beaucoup à voir avec l'insolite et le banal de la vie quotidienne d'un sujet anonyme, ordinaire dont on ne connaîtrait pas même le prénom. Pourtant, au-delà de l'inattendu de certaines expériences et en deçà de la banalité des événements, la vie quotidienne offre au « je » une voix qui articule des pensées, des réflexions. Ce faisant, le discours cesse d'être descriptif. Il devient parole seconde, commentaire et analyse qui exposent des bris précieux d'information sur *le souci de soi* d'Édouard Levé :

J'ai pensé, en écoutant un vieillard me raconter sa vie : « Cet homme est un musée de lui-même. » J'ai pensé, en écoutant parler le fils d'un militant noir américain et d'une sociologue française : « Cet homme est un *ready-made*. » J'ai pensé, en voyant un homme blême : « C'est un fantôme de lui-même. » Mes parents sont allés au cinéma tous les vendredis soir jusqu'à ce qu'ils aient une télévision. [...] Il m'est arrivé d'entendre, mais pas de voir un fruit tomber de la branche. Les noms propres me fascinent parce que j'ignore leur signification.⁴⁰

La vie quotidienne est pour l'œil attentif de l'artiste une source de réflexion sur le social et sur la pratique de l'art. La première phrase témoigne d'une pensée quelque peu soucieuse du discours de soi, mais elle peut servir également d'indice autoréférentiel.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 10/11.

Qu'est-ce qui fait qu'en racontant sa vie, un homme se transforme « en un musée de lui-même », c'est-à-dire lieu d'exposition et d'archivage ? Il faut souligner également l'aspect politique qui se joue dans ce fragment : de quelle manière est-ce que l'idéologie militante, la couleur de la peau et l'éducation reçue influent sur le discours qu'un individu adopte ? Le politique se retrouve transféré dans le discours de l'art par la référence au *readymade*. Le terme renvoie à Marcel Duchamp et, par cela-même, à l'art conceptuel et à la photographie, donnant ainsi une indication précieuse sur les choix esthétiques et théoriques de l'auteur. Le style est marqué par une impression de mécanicité créée à travers des répétitions et des anaphores, comme la présence du pronom « je » souvent placé en début de phrase⁴¹.

Même si globalement le texte de Levé se refuse à la narration, il est parsemé de courts épisodes narratifs qui amplifient sa fragmentation. Ces épisodes se présentent comme des anecdotes ayant marqué pour une raison quelconque la mémoire du narrateur. Alors que les événements supposés mémorables ou essentiels du cours de la vie manquent, le texte conserve la trace d'anecdotes d'ordre autobiographique qui semblent relever des caprices de la mémoire personnelle. Leur forte subjectivité semble renvoyer à l'idée proustienne de « flux de pensées », compris non pas en sa forme littéraire moderniste, mais comme une sorte d'écriture « à l'état brut »⁴² :

Mon père m'a surpris en train de faire l'amour avec une femme, lorsqu'il a

⁴¹ Levé expérimente ici avec des listes du type : « J'ai pensé », « J'ai vu », « J'aime », « Je n'aime pas » démarche qui contient une nouvelle référence implicite à deux de ses précurseurs qui ont essayé ce style : Roland Barthes dans son autoportrait et Georges Perec dans « J'aime, je n'aime pas (pour continuer la série) », *L'Arc*, n.76, 1979.

⁴² Terme faisant référence au texte *The Creative Act* que Marcel Duchamp lit dans le numéro 5+6 de la revue *Aspen*. L'art « à l'état brut » signifie pour Duchamp « [...] the subjective mechanism which produces art in a raw state – à l'état brut – bad, good or indifferent ». Il est donc expression de l'intention, de la force créatrice de l'artiste qui n'a pas encore rencontré le regard du spectateur. Voir en ce sens le chapitre « De Barthes à Duchamp. The Reader in a box ».

toqué à la porte, j'ai dit mécaniquement : « Entrez », son visage s'est illuminé, il a aussitôt refermé la porte, lorsque l'amie a tenté de repartir discrètement, il s'est précipité vers elle et lui a dit : 'Revenez quand vous voudrez, mademoiselle'.⁴³

Un de mes oncles avait le goût du scandale et du jeu, il volait dans les magazines juste pour rire, il achetait *Hara-Kiri* et me le faisait lire, il faisait semblant d'être handicapé mental sur la plage, sautait en hurlant et bavant sur une femme qui bronzait, il posait des questions avec des mots qui n'existent pas à une fermière voisine.⁴⁴

Un de mes camarades d'école, à douze ans, a été suivi par un vieil homme jusque dans la cage d'escalier, où il l'a entraîné dans une cave pour l'embrasser de force. Le chien d'un de mes amis a défiguré son meilleur ami lorsqu'il avait quatorze ans.⁴⁵

Le narrateur de l'*Autoportrait* est surtout un locuteur – instance linguistique qui désigne le sujet parlant. Dans le texte de Levé, le locuteur choisit de rester absent, n'établissant aucune relation directe avec le lecteur, devenu ici destinataire d'un message « brut ».

À cela s'ajoute la préférence pour les verbes au présent et au passé composé, créant un effet d'oralité. Le locuteur note ce qu'il a vu, pensé, cru, aimé, écouté etc. Il dresse la liste des arbres dont il connaît le nom, ou la liste de villes qu'il a photographiées. Il parle brièvement de son art, raconte des épisodes de son enfance, nous dit quelques mots sur ses parents, sur ses amours, et révèle même certains détails sur ses expériences sexuelles. En dépit de tout cela, à la fin du livre, après avoir mis ensemble toutes les pièces du puzzle qu'est ce texte, le lecteur n'aura pas su former une image claire et précise de celui qui vient de se présenter à lui.

Cette image s'offre au lecteur à la manière d'une photographie brouillée, d'un portrait qui a du grain. Tout comme les grains d'une photographie, chaque phrase du récit participe à la composition d'un autoportrait flou. Et, tout comme dans le cas d'une image

⁴³ Levé, *Autoportrait*, p. 18.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 18.

qui a du grain, rien ne sert de l'agrandir : il est inutile de chercher de la profondeur dans chaque phrase ou d'appliquer au texte un discours interprétatif afin d'en extraire le sens caché. Le lecteur qui se prêterait à une telle démarche, ne ferait que se perdre dans les détails qui, d'énoncé en énoncé, ne construisent pas un flux de sens, mais alternent signification, silence, nouvelle signification. Au contraire, ce n'est qu'en prenant de la distance par rapport au texte, comme il le ferait devant une image floue, que le lecteur peut arriver à suivre les contours du portrait du « narrateur », à déchiffrer certains de ses traits.

L'écriture « à l'état brut » est alors stratégie esthétique qui donne au texte autobiographique un caractère neutre, une sorte de degré zéro de l'autoportrait. Nicolas Bouyssi remarque à propos d'*Autoportrait* :

Le neutre recouvre son sens premier : un entre-deux (ni l'un ni l'autre) qui ne soit pas une forme de lâcheté ni une forme de compromis ou de détente [...] Levé se concentre dans son *Autoportrait* pour distinguer les perceptions les plus futiles. Par le truchement du futile, où on fait jouer l'insignifiance (la ruine et le ratage), contre l'officialité du sens (le monument, la réussite), il s'agit tout bonnement de « fonder une anthropologie : celle qui, comme dit Perec, « parle de nous, qui va chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres ».⁴⁶

Le neutre se réalise dans *Autoportrait* à travers un « je » dépourvu, dans la mesure du possible, de toute expression subjective. La voix qui l'assume est vidée de psychologie, de pathos et chargée d'une note mécanique. L'analogie entre la voix énonciative et la photographie n'est pas hasardeuse. Les deux se donnent à voir comme des indices, elles soulèvent les mêmes problématiques qui tournent autour de la question du sens et de son

⁴⁶ Bouyssi, *Ibidem.*, p. 90. Luigi Magno explique à son tour : « Mais on a aussi beaucoup insisté, suite aux déclarations de Levé lui-même sur son propre travail, sur les notions de neutre (barthésien ?), de blancheur, et leurs avatars », in *Reconstitutions d'un journal. Sur Édouard Levé, French Forum*, Volume 37, n. 1-2, Winter/Spring, 2012, p. 262.

activation dans le discours.

Comme stratégie du neutre, Bouyssi évoque également l'absence des noms propres :

Édouard Levé, au détour d'une page de son *Autoportrait*, annonce qu'il ne nomme pas les gens dont il parle à quelqu'un qui ne les connaît pas. Il préfère utiliser des périphrases [...]. Levé n'impose pas de nom. Il transite par du commun (la périphrase) afin de faire comprendre le propre du nom, même si ça l'oblige à employer des expressions qui paraissent déconcertantes, et qui demandent du temps avant d'aller de soi.⁴⁷

Et ailleurs il ajoute à propos du *name dropping*⁴⁸, technique que Levé pratique à l'envers : « Un seul référent, un seul nom, un seul sens ordonnent cette logique nominaliste et castratrice »⁴⁹. Le choix de ne pas imposer un nom, de ne pas se soumettre à un système qui impose de nommer les choses est une marque du *neutre*, notion centrale à laquelle Roland Barthes dédie un fragment de son autoportrait :

Le Neutre n'est donc pas le troisième terme – le degré zéro – d'une opposition à la fois sémantique et conflictuelle ; c'est à un autre cran de la chaîne infinie du langage, le second terme d'un nouveau paradigme dont la violence (le combat, la victoire, le théâtre, l'arrogance) est le terme plein.⁵⁰

Nous pouvons parler, dans le cas de Levé, non pas du « neutre », mais plutôt, pour suivre de près la notion barthésienne, du « désir de neutre », car pour Barthes le « neutre » est toujours à atteindre, il se définit par rapport au paradigme, donc au choix⁵¹. Comme le dit Barthes, la langue est « fasciste », non pas parce qu'elle empêche de dire, mais par ce

⁴⁷ Bouyssi, *Ibidem.*, p. 39.

⁴⁸ Bouyssi explique : « L'expression *name dropping* évoque une pratique opposée (n.n. à celle de Levé) où un individu, pour s'intégrer dans un milieu et le rassurer [...] cherche à s'en faire assimiler en énonçant le plus tôt possible la liste de noms de personnes qui constituent les références » et ajoute, en note de bas de page, que par « référence » on comprend « chose ou personne qui fait autorité, étalon », *Ibidem*, p. 39/40.

⁴⁹ Bouyssi, *Ibidem.*, p. 45.

⁵⁰ Barthes, *RB par RB*, p. 136.

⁵¹ Référence à l'axe paradigmatique (vs. l'axe syntagmatique) qui est l'axe du choix, des formes virtuelles qu'un mot peut prendre dans un certain endroit de la phrase, dans une langue flexionnelle. Par exemple, le français oblige à choisir entre « tu » et « vous », ou entre le féminin et le masculin.

qu'elle oblige à dire⁵² ; le neutre représente alors la possibilité du non-choix, il est « tout discours qui déjoue le paradigme »⁵³.

La notion de neutre est explicitement présente chez Levé qui affirme, à propos de sa pratique photographique :

le choix du neutre est une règle du jeu et non un objectif (hypothétique) à atteindre. Cette contrainte de la neutralité autorise une interprétation plus large, mais aussi plus ambiguë de la scène ⁵⁴

Le photographe Édouard Levé comprend, à son tour, le « neutre » comme une stratégie non comme un état d'équilibre que l'on achève. Pourtant, à la différence de Barthes, le neutre n'est plus désir, mais règle, code, loi que l'artiste se forge pour soi en vue d'une manipulation du visuel qui engendrait une ouverture, un détournement de sens. Ainsi, une phrase d'*Autoportrait* du type : « Je ne dis pas 'A est mieux que B', mais 'je préfère A à B' »⁵⁵ relève d'un refus à associer une prétention d'objectivité à une expérience, par excellence subjective. De même, le choix des lettres à la place des substantifs, témoigne encore du désir d'effacement du sujet derrière sa parole et donne à l'énoncé l'aspect d'une proposition mathématique. Car le but du narrateur, devenu ici locuteur, n'est pas de partager ses goûts, mais d'offrir un indice sur la manière dont le sujet est présent *dans* le monde, sur la relation qu'il entretient avec le système symbolique des valeurs et sur l'arbitraire de tout classement qualitatif.

À son tour, la question évoquée par Bouyssi, « un seul référent, un seul nom »,

⁵² Barthes dit: « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire », Barthes, « Leçon », p. 808.

⁵³ Le critique explique : « Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. [...] Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens. Exemples : [...] en français l/r, car je lis ≠ je ris [...] », Barthes, *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil / Imec, , 2002, p. 31

⁵⁴ Magno, *Ibidem.*, p. 6.

⁵⁵ Levé, *Autoportrait*, p. 9.

apporte au premier plan l'arbitraire du signe linguistique. Lorsque Levé écrit : « Dans les vitrines des pays anglo-saxons, je lis « sale » en français »⁵⁶, il fait preuve d'une attention au signifiant linguistique et au pouvoir créatif des actes manqués. De fait, le souci linguistique est une présence récurrente à l'intérieur de l'*Autoportrait*, traduisant l'intérêt que l'artiste porte à la sémiologie et au travail du signe, comme expressions de la « règle du jeu » :

En poésie, je n'aime pas le travail sur la langue, je n'aime pas les faits et les idées. Je suis plus intéressé par la neutralité et l'anonymat de la langue commune que par les tentatives des poètes de créer leur propre langue, le compte rendu factuel me semble être la plus belle poésie non-poétique qui soit.⁵⁷

Nous avons évoqué la question de la neutralité et de l'anonymat de la langue par rapport à Roland Barthes, mais elle est aussi présente chez les artistes conceptuels. À la recherche d'un non-style, d'une pratique vidée de subjectivité, l'art conceptuel fait appel à la langue. Elle devient support technique pour un art où le *soi* semble réduit au silence, laissant sa place à un travail sur la parole qui transformerait l'artiste en théoricien, en critique d'art et par cela même en sujet historique conscient des implications institutionnelles de sa pratique.

Dans *Autoportrait*, Levé ne cache pas son admiration pour les artistes conceptuels: « Les films ready-made projetés par Jean-Marc Chapoulie m'ont plus fait rire que les meilleures comédies »⁵⁸ ou bien :

J'ai eu un projet d'un livre musée de l'écriture vernaculaire ou seraient recopiés des messages manuscrits par des inconnus, classés par types : annonces pour animaux perdus, justifications placées sur les pare-brises adressées aux contractuels pour ne pas payer le parcètre, appels sauvage à témoins, indications de changements de propriétaires, messages de bureau, messages domestiques, messages adressés à soi-même.⁵⁹

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 59.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 16

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 10.

Le projet du « livre-musée » est une espèce de *musée imaginaire* de l'écriture banale, du fait divers. C'est un projet conceptuel qui fait écho au *readymade* de Marcel Duchamp et notamment à sa *Boîte-en-valise*, installation contenant la recreation miniaturisée des plus célèbres *readymades* de l'artiste. Le terme résonne également avec *Un Cabinet d'amateur* de Georges Perec, véritable collection d'art imaginaire représentée dans un seul tableau – lui-même fictionnel – que Perec parvient à décrire dans les moindres détails.

Autoportrait contient également des références à des travaux que Levé soutient avoir réalisés, comme c'est le cas d'« une série de tableaux monochromes » imaginée « à partir de ce qui sortait de mon corps ou poussait sur lui : poils, cheveux, ongles, sperme, urine, merde, salive, morve, larmes, sueur, pus, sang »⁶⁰. Cette série est un projet de collages qui témoignent d'une logique sérielle et renvoient à la pratique des artistes pop, aux peintures « urine sur cuivre » faites par Andy Warhol.

Une des œuvres évoquées dans *Autoportrait* est *Amérique*, projet datant de 2006, postérieur donc à son évocation dans le livre :

Photographier au hasard est contraire à ma nature, mais comme j'aime faire les choses contraire à ma nature, j'ai dû m'inventer des alibis pour photographier au hasard, par exemple, voyager trois mois aux États-Unis uniquement vers des villes situées dans d'autres pays : Berlin, Florence, Oxford, Canton, Jéricho, Stockholm, Rio [...].⁶¹

« Inventer des alibis » équivaut ici à « s'imposer des contraintes », pratique qui, dans les années 1960, rendra célèbres les membres du groupe OuLiPo et que Georges Perec illustre magistralement dans *La Disparition*, texte écrit sans la lettre « e ». La contrainte caractérise également la pratique des artistes conceptuels comme c'est le cas de *Libertés*

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 25.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 26

et contraintes, œuvre vidéo réalisée par Lawrence Weiner. Parole écrite et image vidéo se réunissent dans un travail dont la signification naît du décalage et du déséquilibre entre les images filmées et le mot qui les accompagne.

Il faudrait pourtant revenir au « je » de l'*Autoportrait* et à sa structure particulière.

Luigi Magno parle du « besoin d'effacement de la voix auctoriale »⁶², soutenant que chez Levé, l'auteur

n'est plus vraiment concevable comme un interlocuteur intentionnel, comme une voix qui s'exprime, communique, dit transitivement. Le mode d'énonciation passe d'un régime singulier à un régime collectif : l'auteur devient par là un agent, le générateur d'un mécanisme, le producteur d'un dispositif poétique.⁶³

Le « régime collectif » correspond à la *langue*, comprise dans la terminologie de Saussure comme « produit que l'individu enregistre automatiquement »⁶⁴, tandis que « le régime singulier »⁶⁵ correspond à la *parole* entendue comme « acte individuel de volonté et d'intelligence »⁶⁶. L'auteur Édouard Levé n'a plus rien de l'« écrivain-monsieur » que craignait Barthes ; il devient générateur d'un mécanisme ou producteur d'un dispositif. Seul le recours au langage technique semble permettre au critique de rendre compte de cette nouvelle instance du récit. Ce déplacement est la conséquence directe de la théorie que Barthes et Foucault forgent sur l'auteur, compris comme fonction discursive qu'il s'agit d'analyser : « L'auteur doit s'effacer ou être effacé au profit des formes propres aux discours »⁶⁷, dit Foucault, afin de « définir de quelle manière s'exerce cette fonction,

⁶² Magno, *Ibidem.*, p. 4.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p. 30.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », p. 821.

dans quelles conditions, dans quel champs etc. »⁶⁸.

Là où Foucault, dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », parle du « discours », dans « La mort de l'auteur », Barthes emploie le terme d'« écriture » qu'il associe explicitement au « neutre » :

L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.⁶⁹

Le neutre est l'impossibilité dans laquelle l'on se trouve au moment de trancher ce qu'est un auteur, de décider *qui parle*, de poser une identité stable au sujet qui s'efface de sa propre parole. Le soi qui s'énonce dans *Autoportrait* n'a pas d'identité, il est anonyme : « Untel par lui-même » ou bien « Un *je* par lui-même ».

L'*Autoportrait* textuel a un équivalent visuel. Le seul autoportrait photographique d'Édouard Levé est intitulé *auto-jumeaux*⁷⁰. Il met, à côté l'un de l'autre, deux visages contemporains de l'artiste, photographié en chemise blanche sur fond rouge. Deux portraits, une différence de nuance : le premier visage est marqué par le coin des lèvres légèrement tombées, suggérant la tristesse à fleur de peau, imprimée sur le visage et sur le papier photographique ; le deuxième portrait est une image neutre de l'artiste dont l'expression ne laisse transpercer aucune émotion.

Dans *Autoportrait*, Levé note : « La partie gauche de mon visage ne ressemble pas à la partie droite. »⁷¹ Double autoportrait photographique engendrant une double dissymétrie qui nous conduit à nouveau sur le chemin du signe, d'un soi transformé en

⁶⁸ *Ibidem.*, p. 820.

⁶⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », p. 48.

⁷⁰ À cet égard Bouyssi affirme: « D'un point de vue barthésien, un visage neutre est un visage asémantique: un visage qui, tout en affirmant une présence, n'est pour autant, au mieux un signe, au pire un signal, intégré dans un système plus large d'où il tire son sens », *Ibidem.*, p. 75.

⁷¹ Levé, *Autoportrait*, p. 13.

signe. Nicolas Bouyssi note à propos de cette image :

Auto-jumeaux ne cherche pas tant à rappeler une évidence (n'importe qui porte en soi, à même la peau, une part d'altérité qui peut le déséquilibrer) qu'à suggérer un autre moyen de poser le problème du nom : comment être assuré que le nom Édouard Levé coïncide parfaitement avec celui que le nom désigne ? ⁷²

Le dédoublement de l'image photographique atteste de ce que l'autoportrait textuel nous avait déjà suggéré : l'impossibilité du sujet moderne à rester identique à lui-même, « Qui suis-je ? » se demande Édouard Levé suivant la lignée de ses devanciers. Questionnement qui hante le XX^{ème} siècle est se réactualise encore dans les pratiques contemporaines de l'art et de la littérature. Pourtant, chez Levé, « Qui suis-je ? » devient « Qui est ce « je » ? ».

Soumise à une pratique du neutre, la subjectivité se voit contrainte à se manifester dans sa forme discursive la plus proche des sciences : la linguistique. En tant que *shifter*, signe vide qui s'actualise incessamment dans l'acte de parole à chaque fois qu'un sujet s'y pose comme locuteur, « je » est toujours un autre. Signe pur dépourvu de référent stable, il est au plus près du rêve barthésien d'« un signifiant sans signifié »⁷³.

3.2. La pratique photographique comme expression du souci de soi

Entre « utopie »⁷⁴ et *atopie*, l'imaginaire de l'artiste Édouard Levé est construit à partir d'une mythologie des années 1970. À côté de la sémiologie, et en étroite liaison avec elle, le photoconceptualisme est une référence théorique essentielle pour Levé.

⁷² Bouyssi, *Ibidem.*, p. 22.

⁷³ Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein » [1970], *L'Obvie et l'Obtus* [1982], *O.C. III*, p. 503.

⁷⁴ Ainsi que Levé le dit dans *Autoportrait* : « Je regrette de ne pas être né en 1945, j'aurais eu 23 ans en 1968, j'aurais vécu la révolution sexuelle et cru en certaines utopies dans les années 1970. », Levé, *Autoportrait*, p.99.

Terme flou, désignant un groupe d'artistes de Vancouver parmi lesquels Jeff Wall, le photoconceptualisme sera pourtant repris et défini, dans les années 1990, par Jeff Wall⁷⁵ même et par Rosalind Krauss⁷⁶ comme une pratique photographique auto-critique parce que consciente du pouvoir social de son imaginaire.⁷⁷

Pour Édouard Levé, l'imaginaire de la photographie est profondément critique, il « fantasme » la photographie en tant qu'objet théorique. Sa pratique artistique repose alors sur des reconstructions successives des *situations*. Une situation représente une typologie ou une série d'images reposant sur un thème qui sert souvent de titre, de méthode influant sur les conditions de la prise photographique.

Témoigne en ce sens l'album *Reconstitutions*, livre d'artiste publié en 2008 « sur les presses de l'imprimerie Art et caractère, à Lavour (France), par le compte des Éditions Nicolas Chaudun »⁷⁸. Il est constitué de six séries photographiques, un entretien « Édouard Levé par lui-même », un texte critique « Le trouble du spectateur, par Quentin Bajac », une table des illustrations et un sommaire. L'organisation du contenu est pourtant plus compliquée que cette simple énumération ne le laisse entendre, car les cinq premières séries (*Rêves reconstitués, Actualités, Pornographie, Rugby et Quotidien*)

⁷⁵ Voir en ce sens l'article de Jeff Wall « 'Marks of Indifference' : Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art » que nous discutons dans le Chapitre 3 « Du 'souci de soi' comme un art conceptuel ».

⁷⁶ Voir en ce sens l'article de Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium » que nous discutons dans le Chapitre 3 « Du 'souci de soi' comme un art conceptuel » que nous discutons dans le même chapitre.

⁷⁷ Jeff Wall explique : « Photoconceptualism led the way toward the complete acceptance of photography as art –autonomous, bourgeois, collectible art –by virtue of insisting that this medium might be privileged to be the negation of that whole idea. In being that negation, the last barriers were broken. Inscribed in a new avant-gardism, and blended with elements of text, sculpture, painting, or drawing, photography became the quintessential 'anti-object' » Jeff Wall, "Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art" in Ann Golstein and Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*, exh. cat. (Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 1995), p.251

Utilisée par les avant-gardes comme moyen (théorique, artistique, discursif) pour critiquer l'institution, la photographie se voit transformée – par cette même utilisation – en discours artistique accepté par l'institution.

⁷⁸ Extrait de la page de garde du livre.

occupent les premières pages du livre, numérotées de 1 à 43. Suivent les deux textes. Pourtant, si l'on retourne le livre, la quatrième de couverture devient une première de couverture dont le titre n'est plus *Reconstituions*, mais *Angoisse* – intitulé d'une sixième série photographique, sans pagination, et dont la mise en page est encore à l'envers. L'entretien ne concerne que la série *Reconstituions* et non pas *Angoisse* qui paraît en ceci isolée de la notion de *reconstitution*. Cependant, cette série est, à son tour, un excellent exemple du travail sur le signe, elle est donc métaphore du concept de *reconstitution*.

Angoisse réunit treize photographies de différents endroits de la ville d'Angoisse en Dordogne. Levé fait référence à cette série dans deux de ses œuvres écrites : *Œuvres*⁷⁹ et *Autoportrait*. Comme l'artiste le suggère dans *Autoportrait*, c'est son intérêt pour les noms propres et pour leur signification qui l'a attiré vers cet endroit. *Angoisse* marque alors le moment d'un nouvel exploit du signe linguistique, de son arbitraire mais également des connotations que celui-ci reçoit.

Le titre des photographies est « Entrée d'Angoisse »⁸⁰, « Maison d'Angoisse. Épicerie d'Angoisse »⁸¹, « École d'Angoisse. Monument aux morts d'Angoisse »,

⁷⁹ Dans *Œuvres*, on peut lire: « Un livre présente les entrées des communes françaises dont le nom est à la fois propre et commun. Le panneau est au centre de l'image, le village apparaît derrière. Il s'agit de communes, non de lieux-dits ou de hameaux. Les lettres sont noires sur un fond blanc bordé de rouge. La lumière est neutre, diffuse. L'entrée de la commune appelée "VILLES" est reproduite sur la couverture. Trois cent quatre-vingts pages montrent, en couleur, l'entrée de sept cent trente-neuf communes suivantes : ABONDANCE, ABONDANT, AGNEAUX, AIGUILLES, AIME, AIRE, ALLÈGRE, ALLONS, ALTIER, AMBRES, ANDOUILLES, ANGE, ANGLES, ANGOISSE [...] », Levé, *Œuvres*, p. 27.

⁸⁰ Cette photographie est l'image d'une route en courbe où l'on peut voir, du côté gauche, des maisons de campagne alignées et, du côté droit, un terrain couvert d'herbe et une voiture blanche. Dans le centre de l'image se trouve la plaque routière marquant l'entrée dans la ville d'Angoisse.

⁸¹ Le titre fait référence à deux images photographiques occupant chacune une page. La première représente la façade d'une maison grise aux volets fermés, mais dont la porte, moitié en bois, moitié en verre, laisse entrevoir les rideaux blancs qui la couvrent à l'intérieur. Un réverbère marque le coin supérieur droit de la photographie. Sur la page opposée, le bâtiment qui acquiert l'épicerie au parterre est représenté avec les trois fenêtres qui du premier étage et la marquise protégeant épicerie la marchandise étalée dehors.

« Angoisse de nuit », « Sortie d'Angoisse » etc. Les titres ont des connotations multiples, allant de l'étrange et de l'inquiétant au mot d'esprit.

C'est une inquiétante étrangeté des mots et des associations symboliques – entre une ville et une crise d'angoisse – que les titres créent dans la tête du spectateur devenu ici lecteur. Les titres et le contenu des images témoignent en égale mesure du jeu avec les différents types de signes – enjeu central du travail photographique de Levé. La tension entre le langage et l'image donne naissance à des œuvres qui, par leur rapport entre le visuel et le verbal, appartiennent à la pratique de l'art conceptuel.

Ces aspects sont à retrouver dans *Actualités*, la deuxième série de *Reconstitutions*, composée de douze photographies qui reconstituent des photographies de presse. Ici, l'on voit des modèles portant des tenues strictes et imitant les attitudes des hommes de pouvoir sur les clichés officiels. Parmi les titres, l'on peut lire « La Conférence », « Le Toast », « L'Attente », « Le Diplôme », « L'inauguration », « La Visite officielle », « L'Accord », « La Déclaration » etc.

À propos d'*Actualités*, Levé témoigne ne pas avoir voulu chercher « à copier des images illustrant des événements particuliers, mais à reconstituer des archétypes de photographies d'actualités.»⁸² La photographie semble être ainsi comprise comme créatrice de typologies discursives, comme c'est le cas du photojournalisme pour les artistes conceptuels. Ce fait est possible grâce au côté indexical de la photographie qui la transforme en la reproduction fidèle d'un objet, résultat de l'empreinte physique que celui-ci a laissé sur le papier. Or, la technique utilisée par Levé semble défier précisément

⁸² « Interview d'Édouard Levé par lui-même » in Édouard Levé, *Reconstitutions*, Paris, Philéas Fogg, 2004 p. 84-85.

ce mythe d'origine de la photographie et, par là même, les limites la représentation photographique. Les clichés d'Édouard Levé ne sont ni des photographies de presse, ni de simples mises en scène d'après des copies. Ils sont bien le résultat d'un processus de conceptualisation qui implique le recours à la photographie, au dessin, à la performance et encore une fois à la photographie. Ils relèvent d'une investigation du médium photographique, des limites et des nouvelles possibilités de déconstruction et de manipulation de la pratique photographique.

Comme l'artiste le remarque, dans le cas d'*Actualités*, la posture des acteurs respecte une certaine sémiologie du pouvoir :

Lorsqu'une scène est décontextualisée, et que ne restent, comme signes d'identification des personnages, que les vêtements et quelques accessoires, leurs poses et leurs gestes deviennent des éléments sémiologiques essentiels. La position des corps, leur disposition dans l'espace, le placement des mains et le jeu des regards fonctionnent comme indices de représentation du pouvoir.⁸³

Ici, les modèles miment les gestes et les postures officiels lors des événements protocolaires : entretiens, conférences de presse, signature d'accords, etc. Dans la scène décontextualisée, il ne reste que les gestes, les grimaces, les vêtements et certains objets qui ont une charge symbolique forte (les téléphones portables, le pupitre, les documents, le stylo etc.). Les images deviennent alors *une mise en scène* de certains stéréotypes (du discours) du pouvoir et de son exposition dans la photographie de presse.

Actualités est une série photographique qui trouve, à son tour, un parallèle dans l'écriture – le texte intitulé *Journal*. Cette fois-ci, ce ne sera plus à travers la citation que l'art s'introduit dans le texte, mais par une technique de l'écriture qui est en quelque sorte parallèle à celle de la photographie. *Journal* s'appuie sur la récupération du discours de

⁸³ *Ibidem.*, p. 85.

presse à travers le jeu avec l'indexicalité des signes. À la manière de la série *Actualités, Journal* se présente alors comme une *reconstitution*, cette fois-ci textuelle, des actualités journalistiques. Des énoncés originels, l'écrivain a enlevé tout élément qui pourrait aider le lecteur à restituer le contexte politique ou géographique au texte et à lui donner un sens. L'artiste explique que dans le cas des actualités journalistiques, les textes qui les présentent n'ont d'importance qu'au moment où ils sont présentés au public et en raison de la (re-)connaissance des références géographiques, temporelles et socio-politiques qui sont en jeu : « Une vingtaine de personnes trouvent la mort dans un attentat suicide commis dans un hôtel d'une station balnéaire [...] »⁸⁴. Nous remarquons la richesse des articles indéfinis et l'absence de tout élément qui puisse aider le lecteur à identifier le référent et le contexte. À cela s'ajoute l'absence de certains éléments (syntaxiques, comme des compléments du nom, ou morphologiques, tels les chiffres permettant de préciser la date) qui empêchent le lecteur d'identifier les personnes ou les événements qui sont le sujet de l'article :

*Le deuxième président en exercice, autoproclamé il y a trois mois, se fait photographier sur les marches de la mairie, rebaptisée « palais présidentiel, entouré de deux cents officiers en uniforme venus lui présenter leur soutien.*⁸⁵

*Un sondage réalisé le jour des élections législatives indique qu'un Premier ministre aurait été élu au premier tour avec 50 % des voix si le scrutin s'était déroulé à cette date.[...]*⁸⁶

L'utilisation des articles définis « Le deuxième président », « le (jour) », « le (scrutin) » et des pronoms démonstratifs « cette (date) » est paradoxale en raison de l'absence des antécédents. Les « actualités » deviennent alors de simples récits qui, au lieu de rendre compte des événements historiques, mettent en évidence leur matrice discursive et leur

⁸⁴ Édouard Levé, *Journal*, Paris, POL, 2004, p. 7 (nous soulignons).

⁸⁵ *Ibidem.*, p.8.

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 22 (nous soulignons).

aspect de stéréotypes. Édouard Levé crée alors un modèle archétypal des actualités journalistiques.

Dans « Interview d'Édouard Levé par lui-même », l'artiste explique sa démarche et les différentes étapes de la méthode qu'il a choisie en vue du travail photographique. Il raconte avoir regardé des centaines de photographies de presse, dessiné de mémoire des typologies de scènes, travaillé avec des modèles pour représenter ses dessins et pris des photographies de ces mises en scène. Le procédé, appelé par Levé « dispositif de reconstitution »⁸⁷ est, en effet, une problématisation double, non seulement du discours du pouvoir dans la presse, mais aussi de l'essence de la photographie – comprise en tant qu'index ou reproduction du réel – et de ses possibilités à transmettre un message, à devenir discours. Ce discours, remarque Levé, serait le même si on enlevait « les signes distinctifs qui caractérisent ces images : date, lieu et identité des personnages. »⁸⁸. La même chose peut toutefois être dite par rapport au *Journal*. Ainsi, il semble que le discours journalistique – en texte ou en image – n'offrirait aucune variété, aucune information si on enlevait les mêmes trois éléments : date, lieu et nom/rôle des personnes.

Les photographies de l'album *Reconstitutions* partagent les mêmes caractéristiques : ce sont toutes des images en couleurs pour lesquelles l'artiste a choisi un décor neutre (fond gris, blanc ou noir) et un traitement spécifique de la lumière. Il utilise des modèles inconnus et inexpressifs, des prises de vue frontales et des titres abscons pour « rendre l'action plus abstraite »⁸⁹. Toutes les séries de l'album *Reconstitutions* sont des mises en scène : « L'ensemble des photographies présentées dans ce livre sont des mises en scène dans lesquelles je demande à des modèles de rejouer

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 84.

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 85.

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 84.

des situations inspirées d'images préexistantes »⁹⁰. La *reconstitution* est alors plus qu'un thème pour Levé, elle est le nom d'une *méthode* de labeur artistique, désignation des principes aux fondements d'un travail photographique. Levé montre alors que l'activité du photographe ne se réduit pas à la prise d'un cliché du « réel », à son enregistrement. La photographie fait plus que « documenter » le réel, elle le recrée à partir et en fonction de l'artiste qui l'investit de son imaginaire, le transformant en une image, en une représentation.

Quotidien est une série de dix photographies sans titre. Celles-ci reconstituent, selon de modèle des *Actualités*, des images de journal illustrant, cette fois-ci, des faits divers tels un enterrement, une grève de la faim, un meurtre etc.⁹¹ Édouard Levé témoigne à propos de cette série :

Dans *Quotidien* je reproduis des images trouvées dans le journal. *Quotidien* ne signifie pas « banal » : les images auxquelles je fais référence sont exceptionnelles, voir dramatiques [...] Mais, contrairement à la série *Actualités*, dans laquelle je me suis inspiré de plusieurs images pour en extraire un langage commun, dans *Quotidien* je reproduis une seule image, sans rien changer aux poses des modèles [...] ⁹²

En outre, spécifie l'artiste : « Alors que les photographies de presse délivrent un message, celles de *Quotidien* présentent une énigme. Des indices sont donnés, mais l'action reste incertaine. Il ne s'agit pas de passer de l'intelligible à l'inintelligible, mais de proposer

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ Ces événements sont mis en scène dans le même contexte neutre. Les modèles ne miment pas les gens associés au pouvoir, mais les gestes et les grimaces de personnes ordinaires dans diverses situations de la vie. Ils sont habillés de manière ordinaire, portant le plus souvent des jeans et des chemises ou des t-shirts. Les photographies sont prises sur un fond noir. En raison de l'absence de tout décor, de même que des titres, les poses des modèles ressemblent aux gestes des mimes et le sens des images photographiques semble moins accessible.

⁹² *Ibidem.*, p. 87.

une scène énigmatique, sujette à spéculation. »⁹³ Levé semble alors traiter la photographie comme un *langage* (donc comme système de signes symboliques – pourvus d’un code), et non pas comme un signe indexical.

Pornographie est la troisième série d’images, composée de quinze photographies. L’effet de neutralisation concerne ici le traitement des corps, réalisé à travers une mise en scène des modèles complètement habillés, à l’attitude inexpressive et dont on voit rarement les visages. La tenue est stricte, le fond est neutre, le plus souvent dans des nuances de gris. Le décor, s’il existe, reste minimal, réduit à un canapé ou un bureau. La position des corps, en train de mimer des situations classiques de vidéos pornographiques, renvoie plus à une chorégraphie qu’à des postures pornographiques. Levé appelle ce travail « une pornographie refroidie »⁹⁴, un « oxymore de la photographie »⁹⁵ car, en neutralisant les images, l’artiste change leur fonction :

Je ne change pas le sens des images, mais leur fonction qui est d’exciter en montrant. Les effets du masquage que j’opère sont variables. Absurdité : des personnes s’efforcent d’exécuter un acte érotique impossible. Inquiétude : la froideur transforme le plaisir en mécanique implacable. Excitation : pour certains regardeurs l’objet caché est plus fantasmatique que l’objet vu. Esthétique : en cachant les sexes, je pointe le potentiel chorégraphique de la pornographie, qui devient une équation de gestes.⁹⁶

La neutralisation de corps est une neutralisation du désir, de la libido d’un spectateur surpris par une espèce pornographie « conceptuelle ». La photographie acquiert ici une valeur d’acte performatif : Édouard Levé est concerné par les « effets du masquage », c’est-à-dire, par les réactions que l’image aura sur le spectateur. L’artiste cherche à

⁹³ *Ibidem.*, p. 87.

⁹⁴ *Ibidem.*, p.86.

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

produire un changement de vision en décevant et redirigeant les attentes du destinataire.

Rugby, la dernière série de *Reconstitutions*, est composée de seize images. Sa logique se fonde sur les mêmes contraintes et mêmes traitements des corps et des postures. Les modèles miment des gestes et des situations quelque peu énigmatiques qui renvoient à différentes phases du jeu dans un match de rugby. Les personnages sont habillés en tenue de ville ; leurs corps se rapprochent les uns aux autres ou se touchent. Cette proximité, de même que l'absence du ballon, fait penser à des scènes de violence ou de danse. Levé affirme au sujet de *Rugby* :

J'ai recherché dans les archives de la photographie de rugby les images les plus emblématiques. Je les ai reconstituées en neutralisant autant que possible les signes de reconnaissance.⁹⁷

Ainsi, rien, à part le titre chapeautant la série, ne fait penser à des scènes de rugby; l'interprétation de ces images s'avère par conséquent problématique.

L'enjeu central pour chacun de ces cinq travaux est celui du référent, car c'est lui qui est mis en question, qui permet la déconstruction du côté indexical de la photographie. Édouard Levé l'explique d'ailleurs dans son entretien : « J'ai choisi un médium, la photographie qui duplique le réel, et je n'ai rien retouché »⁹⁸. Affirmation paradoxale, car même s'il est vrai qu'il n'a rien retouché à ses photographies, par le processus de conception et de production, celles-ci questionnent la notion même de photographie et son rapport au réel.

Pourtant, ainsi que Barthes le remarquait, la photographie « ne se distingue pas de son référent, elle y adhère »⁹⁹. Comme le référent a dû être placé devant l'appareil pour

⁹⁷ *Ibidem.*, p. 86.

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 84.

⁹⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire, OC V*, p.793.

que la photographie existe, celle-ci ne peut *a priori* mentir :

Par nature, le langage est fictionnel, tandis que la photographie ne ment jamais (sauf quand on la truque). Elle nous assure de la réalité, mais une réalité qui n'est qu'un point singulier du passé, une contingence. C'est un *certificat de présence* – une autre présence.¹⁰⁰

Dans cette perspective alors une question s'impose : la photographie d'Édouard Levé serait-elle un truquage ? Son référent renvoie au référent d'un dessin et celui-ci au référent d'un souvenir. Ce que l'on est *vrai*, c'est la réalité, car l'on sait que la photographie atteste, par sa valeur documentaire et indexicale, de l'existence physique d'un objet ou d'une personne. Pourtant ce n'est pas le *réel* que l'on voit, puisque la photographie chez Levé est le résultat d'une mise en scène particulière. En ce sens, elle atteste *le rien* d'une mise en scène. Documenter *le rien* ne signifie pourtant pas *ne rien* documenter. Les photographies de *Reconstitutions* ne sont pas le résultat des truquages proprement dits. Elles ne relèvent pas d'une manipulation technique, mécanique ou chimique. Ce sont plutôt des représentations appauvries, stéréotypées de divers aspects thématiques de la vie sociale.

Dans « Le message photographique » Barthes parle du « paradoxe photographique » comme « coexistence de deux messages, l'un sans code (l'analogie photographique), et l'autre à code ('l'art' ou le traitement ou 'l'écriture', ou la rhétorique de la photographie) »¹⁰¹. Le message connoté (codé) se développe à partir du message dénoté (« qui est l'*analogon* lui-même »¹⁰²). Barthes remarque :

La connotation, c'est-à-dire l'imposition d'un sens second au message photographique proprement dit, s'élabore aux différents niveaux de production photographique : elle est en somme une mise en code de l'analogie

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Barthes, « Le message photographique », p. 1130.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 1129.

La *mise en code* est une « *modification du réel lui-même*, c'est à dire du message dénoté (n.s.) »¹⁰⁴. Cette modification est spécifique à la photographie, dans la mesure où elle repose sur la préparation de la scène qui sera photographiée et dont la photographie ne rend pas compte (en tant qu'index, elle ne rend compte que de ce qui a été devant la caméra). C'est seulement à travers une analyse ultérieure de l'image qu'un message connoté pourrait être extrait. La photographie se donne *à lire*, à déchiffrer, à décoder. Son code, dit Barthes, est éminemment culturel : « les signes y sont des gestes, des attitudes, des expressions, des couleurs ou des effets, doués de certains sens en vertu de l'usage d'une certaine société ».¹⁰⁵ Barthes conclut :

Grâce à son code de connotation, la lecture de la photographie est donc toujours historique; elle dépend du « savoir » du lecteur, tout comme s'il s'agissait d'une *langue véritable*, intelligible seulement si l'on en a appris les signes (n.s.).¹⁰⁶

Édouard Levé « truque » le visuel, le « naturel » qui devient une mise en scène du *réel* se donnant à lire au spectateur. Ses photographies soulignent le fait que la photographie est éminemment une production culturelle, une sorte de *discours mythologique*. Le référent de la photographie est un objet réel ou une scène réelle (en ce cas spécifique : des modèles assis devant l'objectif, sur un fond neutre, avec un décor minimal et imitant certaines situations). Pourtant, il y a un deuxième référent, celui du discours. C'est la photographie même, en tant qu'objet (théorique, historique) du discours. Chaque série des *Reconstitutions* repose sur un genre spécifique de lecture de la photographie.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ibidem.*, p. 1131.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 1135.

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ *Actualités* correspond à la lecture des signes stéréotypés du pouvoir dans le discours de la photographie de presse ; *Quotidien*, à la lecture des signes de caractère social dans le discours de la photographie de

La démarche de Levé suppose une lecture critique de ces genres particuliers de discours de l'image. En neutralisant les images, l'artiste exclut tout signe qui ne relèverait pas d'un genre discursif spécifiable et stéréotypé. La neutralisation a cependant une autre implication. Elle est une écriture *avec* la photographie, une utilisation au second degré de la photographie, soit un « métadiscours » photographique.

La pratique de la photographie chez Levé n'a pas seulement un poids critique puisqu'elle ne cesse de questionner ce qu'est une image réelle. Le meilleur exemple en est la série des *Rêves reconstitués*, composée de huit photographies en couleurs prises sur fond blanc. À la différence des autres séries de l'album *Reconstitutions*, les images de *Rêves reconstitués* trouvent leur source non dans d'autres photographies, mais dans des images oniriques que l'artiste décrit sur le papier, raconte et dessine par la suite, selon la description notée. Les dessins sont mis en scène avec des modèles. Dans le cas des *Rêves reconstitués*, le secret pour le décryptage des images réside dans l'interprétation de l'organisation et de la composition de l'image. Les modèles jouent un rôle déterminant dans leur signification. « Comment être fidèle à un rêve par nature imprécis ? »¹⁰⁸, se demande l'artiste dans l'entretien qu'il se donne à soi-même : « La photographie est un cadre avec des bords, alors que le rêve est un espace ouvert, aux frontières indistinctes »¹⁰⁹, et il explique : « J'ai dit 'aussi' fidèlement que possible : je ne copie pas une image réelle, mais son souvenir que je me dessine au réveil. Je choisis des rêves dont ne me reste qu'une image arrêtée. »¹¹⁰ Qu'est-ce alors qu'une « image réelle » ?

presse ; *Rugby* à la lecture des signes stéréotypés dans la photographie sportive ; *Pornographies* à la lecture des signes stéréotypés du discours pornographique. La démarche de Levé suppose une lecture critique de ces genres particuliers de discours de l'image.

¹⁰⁸ Levé, *Reconstitutions*, p. 84.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

Nicolas Bouyssi note que Levé « ne cherche pas à photographier le visible, puisque ce qui l'intéresse est le souvenir d'un rêve »¹¹¹. La mémoire devient alors une question centrale dans *Reconstitutions* :

les photographies de Levé retournent les souvenirs contre eux-mêmes ; elles ont pour tâche d'aider la mémoire à être encore plus volontaire, car, par elles, c'est un complexe oxymorique de traces toujours actuelles bien que passées, qu'il faut neutraliser afin de les pulvériser. La photographie devient une manière de découper les traces mnésiques trop durables, en tranches plus fines.¹¹²

L'image réelle serait alors l'image qui a du sens, ou bien une image à laquelle on attribue du sens.

Reconstitutions se présente comme méthode, comme la technique d'une lecture du monde à travers les images. Comme le constate Bouyssi : « À la question de savoir ce qui reste quand tout est simplifié dans une photographie qui dédouble, duplique et redouble le souvenir, Levé répond : des signes codés qu'il faut apprendre à lire »¹¹³. La photographie se donne à lire en tant que signe et, à travers elle, le monde. La subjectivité de l'artiste est celle qui déchiffre ce code et le re-codifie à sa façon. Cette démarche n'est pas nouvelle [exemples d'artistes prédécesseurs] ; ce qui est nouveau c'est l'unicité de la subjectivité qu'Édouard Levé représente explicitement, et par laquelle il s'inscrit pleinement dans son temps : « Levé est un artiste, autrement dit quelqu'un qui a tenu à devenir partiellement public, et qui, par la force des choses, avec une certaine volonté, a dû se singulariser – mais qui s'est contre toute attente distingué et fait remarquer pour déclarer qu'il était commun »¹¹⁴. La recodification équivaut ici à une reconstruction ou à une reconstitution

¹¹¹ Bouyssi, *Ibidem.*, p. 25.

¹¹² *Ibidem.*, p. 29.

¹¹³ *Ibidem.*, p.50.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p.15.

qui suppose une contradiction¹¹⁵. Elle oppose à une pratique centrée sur une mise en scène de soi, la prétention d'un art (photographique) objectif supposé neutre. À notre avis, les deux tendances ne sont pas contradictoires mais s'entrecroisent. La règle du neutre mentionnée par Levé est un choix subjectif. La neutralisation est une sorte d'épuration (qui peut se réaliser à travers le souvenir) des signes considérés secondaires par rapport à ceux qui doivent être gardés en vue d'une reconstitution.

Édouard Levé montre que le photographe n'est pas un simple opérateur. Par son côté mécanique, le médium photographique lance un défi à la subjectivité et à l'imagination de l'artiste qui s'interroge sur son ancrage culturel. La photographie devient une pratique ritualisée. Un travail de préparation précède l'acte photographique. La mémoire et l'imagination sont sollicitées ; le dessin, l'écriture, de même que la maîtrise d'une certaine technique de mise en scène, sont pareillement demandés. La photographie, en tant que pratique indexicale, est déconstruite ; le mythe qui l'associe à une représentation du réel a été décodé. L'artiste est mythologue. Pourtant, par le même mouvement, il crée ses propres photographies qui relèvent d'une technique constante et qui problématissent toujours la question du signe. Levé investit alors la pratique photographique d'un imaginaire qui lui est propre, où les images ont parfois une charge (auto)fictionnelle doublant l'entreprise critique qui les régit. Un nouveau récit de la photographie – du type « la photographie pour-moi » - est un nouveau mythe qui semble s'esquisser. L'artiste devient mythographe.

*

¹¹⁵ Bouyssi note que chez Levé « la contradiction prévaut définitivement comme méthode. La contradiction entre mémoire involontaire et mémoire volontaire, la contradiction et l'oxymore comme moyens d'adoucir et non pas d'éliminer la violence du présent ; la contradiction qui tente de rendre durable et acceptable le choc et d'éviter le traumatisme, puisqu'elle consiste à mettre en relation aux moins deux époques, et deux milieux ou deux techniques qui n'ont par nature aucune vocation à se rencontrer », Bouyssi, *Ibidem*, p. 77.

Chez Levé le médium n'est pourtant pas le soi, mais le signe ; c'est lui qui offre le cadre théorique (la sémiologie, la linguistique), la « règle du jeu » (le neutre), la méthode (art conceptuel, contraintes oulipiennes) et même le support (le pronom « je ») pour un souci de soi qui se déploie dans une photographie écrite, dessinée, détournée et à travers une écriture conceptuelle, blanche, mécanique. Les différentes fonctions que le signe remplit ont comme conséquence une double auto-référentialité : la référence de l'art contemporain à lui-même et de l'artiste à soi-même, les deux opérations étant inséparables.

Le souci de soi d'Édouard Levé serait, dans cette optique, un souci théorique et, à plus forte raison, sémiologique. La pratique autobiographique n'intéresse l'artiste que dans la mesure où elle permettrait la mise en scène d'un sujet a-pathique qui se veut *un signifiant sans signifié* : un signe pur. Ce faisant, Édouard Levé se pose comme lecteur : du « je », de la photographie, des utopies théoriques des années 1970 ; il devient un lecteur et un scripteur d'un *monde compris en tant que signe*.

Comment écrire le signe ? Comment l'associer à une pratique de soi sans trahir sa pureté ? Comment faire un récit de soi où le moi n'interviendrait pas ? Comment neutraliser son imaginaire ? Trouver la réponse juste à ces questions signifie identifier la stratégie qui respecte la forme autant que le contenu de cette pensée du signe : le discours du mythologue est celui que Levé adopte explicitement. L'attitude de déchiffrement critique, de déconstruction de la doxa institutionnelle sont évidentes dans sa pratique photographique ainsi que dans ses textes publiés sous forme de livres.

Pourtant, c'est dans le récit de soi (*Autoportrait, Suicide* et aussi *Œuvres*), que le geste de décodage du mythologue est doublé magistralement par le mouvement créateur

du mythographe. *Œuvres* relèverait dans cette perspective d'une mythologie conceptuelle, une sorte de « livre-musée » de l'auteur. *Autoportrait* est une mythologie des origines d'un soi compris en tant que signe, mythologie du « je », endroit où biographie et œuvre se confondent et se déterminent réciproquement. Ce texte représente un pas important, mais peut-être encore trop littéraire dans la construction d'une mythologie de soi, laquelle s'achève dans un dernier projet, *Suicide*.

Suicide est, à notre avis, non pas un texte, mais un geste performatif, dernière *atopie* où l'événement biographique vient compléter l'œuvre de l'auteur dans un mouvement qui démontre en pratique que ce n'est pas seulement la vie qui influe sur l'écriture autobiographique mais également l'inverse. Une telle constatation ne peut être faite, bien sûr, qu'a posteriori. Prémonition ? Hasard objectif ? Geste fondateur de la figure de l'artiste Édouard Levé ? Une réponse certaine n'est pas évidente. Et d'ailleurs, elle importe peu. Car l'énigme qui concerne le dernier livre de Levé, en résonance directe avec sa fin, est le meilleur point de départ du *mythe de l'auteur Édouard Levé*.

Chapitre 4. Sophie Calle – autoportrait d’une désobéissance fictionnelle

Je raconte des paraboles, pas par des mots, mais par des signes, des images, des sons.[...] Parce que les formes sont plus floues que les mots, chacun peut plus facilement terminer l’histoire, la prendre pour lui-même. (Christian Boltanski, *Entretien*)

Dans *Under Blue Cup*, Rosalind Krauss parle du médium comme d’une *forme de la mémoire*: « The medium is the memory »¹. Cette analogie marque une nouvelle « réinvention » du médium², un discours critique informé par le *souci de soi* de son auteure qui prend comme point de départ son expérience traumatique – une rupture d’anévrisme et la perte de la mémoire que celle-ci engendre. Le médium résulté est « An ‘invented’ medium [which] would seem to be merely idiomatic »³, expression du choix individuel de l’artiste, une sorte de *médium-pour-moi*, pour reprendre le concept du « pour-moi » barthésien.

Parmi les exemples cités par Krauss, figure Sophie Calle, artiste qu’elle range parmi *les chevaliers du médium* : « Sophie Calle’s technical support is adapted from the

¹ Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, MIT Press, Massachusets, 2011, p.2.

² En 1999 Krauss écrit l’article « Reinventing the Medium », voir le chapitre « Du souci de soi comme un art conceptuel ».

³ Rosalind Krauss, *Ibidem.*, p.3.

newspaper's genre of investigative journalism »⁴. Le critique explique plus loin « The newspaper format of text plus photograph is, indeed, her model. »⁵ Krauss utilise comme argument l'œuvre de Calle intitulée *Le Carnet d'adresses*.

Conçu en 1983, ce travail a comme point de départ un carnet d'adresses que Sophie Calle trouve dans la rue. Elle décide d'interviewer et de photographier les personnes dont le nom y apparaît pour dresser, en creux, le portrait du propriétaire, interviews qu'elle publie au fur et à mesure dans le quotidien *Libération*. Krauss remarque que

As journalism's story unfolds from day to day, the writer has no idea of its ending and thus has no advantage over the reader. This loss of control might highlight the « empty center » of the piece, the character the investigator stalks with her photographic documents as indexes she precipitates off of reality itself. ⁶

Le Carnet d'adresses est, en effet, un exemple éloquent du *photojournalisme* compris en tant que médium ; il concerne ici autant la forme (l'entretien) que le support technique et le lieu de publication (le journal *Libération*) et la méthode (l'enquête). De plus, la conception de cette œuvre n'est pas singulière. Les éléments de l'enquête et de l'entretien sont à retrouver dans d'autres travaux de Calle, faits à la même époque. C'est le cas de *Filatures parisiennes* (1978/1979) où l'artiste suit dans la rue des personnes inconnues qu'elle photographie en cachette; de *Bronx* (1980), projet qui consiste à retranscrire en texte et en photographies le récit des habitants du quartier Bronx à New York, auxquels elle avait demandé de l'emmener dans leurs endroits préférés.

⁴ *Ibidem.*, p.107.

⁵ *Ibidem.*, p.107.

⁶ *Ibidem.*, p.108/109.

En 1984, Calle demande aux habitants de Los Angeles : « Puisque Los Angeles est littéralement la ville des anges, où sont les anges ? »⁷. Leurs récits en texte et en photographie donnent naissance à l'œuvre intitulée *Les Anges*. De même, en 1986, dans *Les Aveugles*, l'artiste questionne des aveugles de naissance sur leur représentation de la beauté.

Le rapport originare avec l'enquête journalistique est évident dans ces œuvres qui s'éloignent, toutefois, progressivement d'une pure démarche photojournalistique. Car la référence de Sophie Calle ne serait pas seulement le discours journalistique, mais aussi l'usage que les artistes conceptuels en font et que Jeff Wall théorise dans « 'Marks of Indifference' : Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art ». Référence commune à Sophie Calle et à Édouard Levé, le photoconceptualisme permet à l'artiste contemporain de continuer le dialogue avec l'institution de l'art, ouvert par l'avant-garde des années 1960.

Dans la perspective de Wall, les artistes conceptuels se sont réapproprié la technique du photojournalisme afin de l'intégrer dans le discours artistique comme critique de l'institution et du partage entre le *high* et le pop art. À côté du photojournalisme, un autre moyen qu'ils se sont donné a été la photographie d'amateur, celle dépourvue de technique apparente, d'esthétique. Il souligne la condition réflexive de la photographie, et par cela, sa qualité esthétique. Ainsi, à croire à l'analyse de Wall, le photojournalisme – en tant que pratique de prédilection des artistes conceptuels – ne serait pas un *médium 'inventé'* par Calle, mais plutôt une première référence qui offre,

⁷ Sophie Calle, « Les Anges », dans *M'as-tu vue ?*, catalogue d'exposition, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003, p.317.

effectivement, un cadre formel, méthodologique et historique sur lequel sa pratique se construit. Néanmoins, ce cadre ne restera pas longtemps le même.

L'enquête en est un bon exemple. C'est une pratique qui relève du journalisme, de même que de la sociologie, discipline que Sophie Calle commence à étudier dans les années 1970, moment où des artistes comme Christian Boltanski s'en servent comme méthode d'investigation artistique. L'enquête et le reportage photographique sont les moyens favorisés des artistes déjà consacrés lorsque Calle commence son activité artistique⁸. Toutefois, le développement du travail de Calle indique un intérêt toujours accru pour la narration, pour le récit (en texte et photographie) et pour la relation entre le réel et l'imaginaire.

Dans un premier temps, l'enquête devient méthode d'investigation comprise dans le sens journalistique et sociologique du terme, mais qui, à travers son aspect « policier », acquiert des caractères (auto)fictionnels. Car, après *Filatures parisiennes*, Calle conçoit *La Filature*, travail datant de 1981 et où le sujet de l'investigation est l'artiste elle-même. Calle se fait poursuivre par un détective (contacté par sa mère) qui la photographie et qui note son parcours de la journée. En 1980, l'artiste se rend à Venise où elle se fait recruter comme femme de ménage dans un hôtel, profitant de l'accès aux chambres pour photographier les affaires personnelles des clients.

Il nous semble important de souligner que l'aspect « roman policier » trouble la frontière entre la fiction et le réel en vertu d'une dimension performative qui donne à sa démarche un aspect intermédial. Rosalind Krauss affirme pourtant le contraire :

⁸ Il faudrait ajouter en ce sens que Sophie Calle a grandi dans un milieu d'artistes qu'elle a côtoyés depuis son enfance grâce à son père Bob Calle, collectionneur d'art et ami de beaucoup d'artistes à la mode, comme c'est le cas de Daniel Buren ou de Christian Boltanski. Christian Boltanski et sa compagne, Annette Messager sont des influences importantes pour Calle à cette époque.

The knight does not so much combat installation as ignore it – simply jumping over the squares controlled either by it or by conceptualism. Landing on the opposite color, it reopens the historical apriori of the specific medium.⁹

S'il est vrai que chez Calle il ne s'agit pas du même type d'installation que celle pratiquée dans les années 1960, sa démarche ne concerne néanmoins pas un « combat » et encore moins une « ignorance » de l'installation ou de l'art conceptuel. Il s'agirait alors plutôt d'une *ré-invention* du médium compris en tant que méthode, technique que l'artiste se donne et qui l'engage dans le dialogue de l'histoire de l'art. Calle fait partie d'une nouvelle génération d'artistes qui suit de peu l'art conceptuel des années 1960 ; elle cultive donc une relation autre à l'institution de l'art et un rapport de référence, d'influence, mais aussi de *différence* face aux artistes conceptuels. Sa pratique ne concerne pas directement une critique de l'institution de l'art, de la notion de médium et encore moins un refus de la subjectivité. Dans ses propres mots :

Il faut que le moteur de départ – celui de vouloir prendre de la distance – ne soit pas artificiel, il faut qu'il y ait vraiment quelqu'un qui me quitte, que je sois malheureuse, et que je trouve, vite, un moyen de traiter la situation avec ironie.¹⁰

La stratégie de Sophie Calle semble reposer sur la question de l'intime, de la subjectivité – la sienne et celle d'autrui – qu'elle exprime à travers des œuvres polymorphes dont les éléments récurrents sont le texte et la photographie. Leur utilisation concomitante crée un dispositif qui prend toujours la forme d'un livre :

Tout part de l'intime, mais j'espère que cela va ailleurs. Je ne souhaite pas seulement organiser des stratagèmes thérapeutiques : j'essaie de faire quelque chose qui tienne le mur, les pages des livres.¹¹

⁹ Krauss, *Under Blue Cup*, p.113.

¹⁰ Sophie Calle « Qui êtes-vous Sophie Calle », Entretien avec Laure Adler, *Beaux Arts Magazine*, n. 276, avril 2007, p.55. Il faudrait prendre les paroles de l'artiste avec une certaine méfiance quant à leur « sincérité ». Car, même si le point de départ n'est pas « artificiel », la « prise de distance » à travers le discours artistique suppose une mise en scène de l'amour, de la douleur, c'est-à-dire de l'intime.

¹¹ Sophie Calle, *Ibidem.*, p.55.

Le livre est pour Calle support, cadre, mais aussi espace d'exposition qu'elle dit préférer au mur. Il devient alors, pour utiliser un terme cher à Édouard Levé, un *livre-musée*.

Magali Nachtergaele affirme qu'en publiant ses récits en format de poche, *Actes Sud* – la maison d'édition de prédilection de l'artiste – assure leur diffusion auprès du grand public. De la même façon, leur exposition dans les espaces muséaux assure la conservation historique des œuvres. Nachtergaele note également que la publication ne respecte pas l'ordre chronologique de la réalisation des travaux :

Ils forment une suite dont l'auteur maîtrise encore la configuration narrative pour arranger, dans la sphère publique, une représentation contrôlée de l'auteur et de ses œuvres qui ne suit pas, une fois de plus, l'enchaînement des événements, mais celui d'une configuration rêvée.¹²

Deux niveaux de la narration semblent coïncider ici : le premier est le niveau textuel, celui qui opère à l'intérieur d'une œuvre. Le deuxième niveau, que l'on pourrait appeler *trans-textuel*, est celui de l' (auto)citation : Calle reprend des fragments et les transpose ailleurs – c'est le cas d'*Histoires vraies*, recueil de biographèmes accompagnés de photographies qui vont de la naissance à la vie présente de l'artiste. La première édition paraît en 1994, mais certaines parties sont apparues dans des œuvres antérieures. Le trans-textuel fait également référence à la « représentation contrôlée de l'auteur et de ses œuvres » : c'est *une mise en scène de l'acte d'édition* qui le transforme en stratégie artistique. La dimension autobiographique ne concernerait plus seulement le contenu du travail, mais elle s'étend pour lier la vie et l'œuvre. Sophie Calle donne à son œuvre un aspect documentaire et à sa vie un caractère de « fiction de soi qui n'est plus du seul ressort de

¹² Magali Nachtergaele, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p.241.

l'artiste, mais qui peut, en digne figure mythologique, être récupérée et dont les actes peuvent être narrés par tout le monde. »¹³

Il semble alors que, chez Sophie Calle, le souci de soi acquiert une dimension mythologique. Cette dernière est produite par un récit qui fictionnalise l'intime et par une pratique photographique qui sert à attester du réel de cette fiction et d'une inscription dans l'histoire de l'art à travers la geste des avant-gardes des années 1960. La photographie d'amateur ne montre rien (de spectaculaire), c'est un cliché banal, comme l'est d'ailleurs le récit de l'intime. Ils appartiennent au régime du quotidien qu'on associe à l'art de Sophie Calle.

Dans *Under Blue Cup*, Rosalind Krauss dresse un parallèle entre deux projets autobiographiques de Sophie Calle (*Doubles-jeux* et *Prenez soin de vous*) et *Nadja* d'André Breton :

*As André Breton demonstrated in Nadja, the photographic novel can, like the journalist's story, circle back to index the subject himself as a trace of the real. Breton lards his novel with photographs taken, as he explains, from the point of view from which he himself experienced the places through which he had wandered with Nadja.*¹⁴

« Marquer le sujet comme trace du réel » suppose dans le cas de Breton la pratique de deux discours associés au réel : la photographie et l'histoire. *Nadja* est un bel exemple de cette double pratique, car l'histoire littéraire témoigne en sa faveur. André Breton affirme que le point de vue de l'objectif photographique correspond à l'endroit d'où il a expérimenté les moments vécus avec *Nadja*. Sophie Calle cherche la même perspective : « je me suis dit que la caméra, c'était moi »¹⁵, dit l'artiste lors d'un entretien. Le désir de

¹³ Nachtergaele, *Ibidem*.

¹⁴ Krauss. *Ibidem*., p.109.

¹⁵ Sophie Calle, « Qui êtes-vous Sophie Calle », p.276.

s'effacer derrière sa propre parole correspondrait alors au point de vue de la caméra, à l'œil de la photographie.

Doubles-jeux et *Prenez soin de vous* sont les œuvres au centre de notre analyse. Notre propos sera de discuter le statut fictionnel et factuel des deux travaux emblématiques de Sophie Calle. L'artiste s'efface du récit d'un soi qui devient, dans *Doubles-jeux*, un simulacre de la vie quotidienne et, dans *Prenez soin de vous*, une lecture sérielle/conceptuelle de l'intime.

4.1 De l'obéissance

Doubles-jeux est le résultat d'une collaboration entre Sophie Calle et l'écrivain américain Paul Auster. Publiée pour la première fois en 1998, cette œuvre présentée sous forme de livre est divisée en trois parties. La première est constituée d'extraits de *Léviathan*, récit qu'Auster publie en 1992 et dont le personnage principal, Maria Turner, est basé sur Sophie Calle. La deuxième partie, contient la réponse de Calle à Auster, consistant dans la réalisation de certains événements fictionnels qu'Auster avait imaginés pour Maria, l'artiste newyorkaise qu'il avait créée. Pour la troisième partie, Sophie Calle demande à Paul Auster de lui inventer un personnage qu'elle imitera dans la vie réelle. L'écrivain invente *Personal Instructions for SC on How to Improve Life in New York City (Because she asked...)*, espèce de scénario concernant des activités de la vie quotidienne que l'artiste suit et documente dans les rue de New York. Auster présente son personnage:

Maria était une artiste, et pourtant son activité n'avait rien à voir avec la création de ce qu'on appelle en général des œuvres d'art. Certains la disaient photographe, d'autres la qualifiait de conceptualiste, d'autres encore voyaient en elle un

écrivain, mais aucune de ces descriptions ne convenait et tout bien considéré je pense qu'il était impossible de la ranger dans une case.¹⁶

Le portrait que voici marque la construction de Maria Turner, masque fictif qui sert d'alter égo à la *persona* Sophie Calle, entrant ainsi dans la logique de l'appareillage d'un sujet contemporain qui n'est jamais identique à soi-même. Au début de *Doubles-jeux*, l'artiste affirme que Paul Auster « s'est en effet servi de certains épisodes de ma vie pour créer, entre les pages 84 et 93 de son récit, un personnage de fiction prénommé Maria, qui ensuite me quitte pour vivre sa propre histoire. »¹⁷. Calle se servira à son tour du récit du *Léviathan* pour créer une série de projets qui prennent la fiction pour référent afin de créer un nouveau discours où la vie quotidienne devient une mise en scène de cette fiction.

Doubles-jeux est alors une œuvre dialogique, elle est le résultat de la collaboration entre un écrivain et une artiste visuelle qui aboutira à un coffret contenant sept volumes et conçu comme installation du récit réel (factuel) et fictif de la vie de Sophie Calle. Le factuel et le fictif sont mis en œuvre à travers une double pratique : de la photographie – avec son aspect indexical, relevant du réel –, et du texte – avec son aspect symbolique, relevant de l'imaginaire. La tension entre le factuel et le fictionnel est l'« effet » de cet appareillage dialogique avec lequel Sophie Calle expérimente. En attestent les remerciements réciproques que les auteurs se dédient et que Sophie Calle reproduit en facsimilé en début du Livre I. Ainsi, si Paul Auster la remercie « de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction », Calle, à son tour, remercie Auster « de l'avoir autorisée à mêler la fiction à la réalité »¹⁸. Magali Nachtergaele remarque à ce propos :

Doubles-jeux est à la fois une exposition et un recueil de livres qui reprend les œuvres citées dans *Léviathan* ou qui exécute scrupuleusement des idées artistiques attribuées à l'alter-égo romanesque Maria Turner. L'exposition et la

¹⁶ Sophie Calle, *Doubles-jeux, De l'obéissance, Livre I*, Arles, Actes Sud, 2003, sans pagination.

¹⁷ Sophie Calle, *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

publication associée fonctionnent aussi comme une rétrospective majeure de la production de Sophie Calle instituant sa mythologie individuelle, mi-réelle, mi-fictive.¹⁹

Le mélange du factuel et du fictif est *documenté* par la photographie et attesté par le facsimilé des notes que Sophie Calle a prises sur le texte imprimé de *Léviathan*. Car ici la photographie fait plus qu'attester du réel : elle atteste de la réalité d'une fiction, de l'existence fictionnelle de Maria Turner. En même temps, la photographie documente la *réalisation* de la fiction d'Auster par une performance d'artiste. Calle explique dans un entretien:

J'utilise la photographie, le texte. J'essaie de provoquer des images qui sont liées à ma vie, soit par une frustration, soit par un besoin thérapeutique, ensuite, ces situations, pour prouver qu'elles ont existées, je les photographie, et j'en fais un rapport, je les rapporte. C'est toujours de l'ordre du rapport.²⁰

« Provoquer des images » signifie s'inventer des événements pour les transformer en récit et les documenter à travers des photographies. Le début du récit annonce le pacte autobiographique ou, pour reprendre les mots de Calle, « la règle du jeu », la décision de la narratrice d'*obéir* à l'écrivain Paul Auster :

Dans *Léviathan*, Maria se soumet aux mêmes rituels que moi. Mais Paul Auster a glissé dans le portrait de son personnage des règles du jeu de son invention. Afin de nous rapprocher, Maria et moi, j'ai décidé d'obéir au livre : L'auteur impose à sa créature un régime chromatique composé d'aliments d'une seule couleur par jour : j'ai suivi le même régime. Il lui fait vivre des journées entières basées sur certaines lettres de l'alphabet : j'ai fait comme elle.²¹

Il faudrait remarquer la présence du pronom tonique « moi » qui renvoie à la Sophie du titre du premier volume « La vie de Maria et comment elle a influencé celle de Sophie (livre I) ». Le pacte autobiographique semble ainsi établi par l'identité entre le nom du personnage, du narrateur et de l'auteure. Pourtant, on ne peut ignorer la tension d'une

¹⁹ Magali Nachtergaele, *Les Mythologies individuelles*, p.239

²⁰ Sophie Calle entretien avec Christine Angot, in Christine Angot, « Sophie Calle. No Sex », *Beaux-Arts Magazine*, n. 234, novembre 2003, p. 84.

²¹ Sophie Calle, *Doubles-jeux*, sans pagination.

superposition auctoriale : Paul Auster devient-il auteur des actes de Sophie Calle ? L'artiste semble poser d'emblée la question de l'origine et de l'original, de l'auteur compris comme source. Si Maria est, dans le mots de Calle, une « créature », qu'en est-il de Sophie ? Elle devient personnage de sa propre histoire, de sa mise en scène ; sa vie devient un théâtre.

La première partie du livre porte le titre « La règle du jeu », la deuxième contient l'extrait facsimilé du *Léviathan* présentant le récit de Maria dont certains fragments ont été encerclés en crayon rouge et remplacés par la version factuelle de la vie/ de l'œuvre de Sophie Calle. La dernière partie, intitulée *De l'obéissance* contient le projet annoncé dans le Livre I. La première série de photographies concerne le régime (alimentaire) chromatique que Sophie Calle suivra pendant une semaine. L'artiste présente *la règle du jeu* : sur la même page, s'enchaînent la reproduction d'un fragment de *Léviathan* et un texte en caractères rouges – appartenant à Calle – qui explique le développement des événements :

Pour faire « comme Maria », durant la semaine du 8 au 14 décembre 1997, j'ai mangé orange le lundi, rouge le mardi, blanc le mercredi et vert le jeudi. Paul Auster ayant laissé quartier libre à son personnage les autres jours, j'attribue au vendredi la couleur jaune et au samedi le rose. Quant au dimanche, je choisis de le destiner à l'éventail des couleurs, mettant à la disposition des six invités l'ensemble des menus testés durant la semaine. ²²

Les pages qui suivent ont l'aspect d'un journal intime en photographie, présentant chaque repas de la semaine par jour, par couleur et par lettre. Une photographie du menu du jour sur la page s'oppose à une page de la couleur du menu sur laquelle figure le contenu du repas et des commentaires du type: « Paul Auster ayant oublié de mentionner la boisson, je me permets de compléter son menu avec du : Jus d'orange »²³. Une transgression ? Ce

²² Sophie Calle, *Doubles-jeux*, p.23 (À partir de la troisième partie, les pages du recueil sont numérotées.)

²³ *Ibidem.*, p.25.

ne serait pas la seule. Sophie Calle prend certaines libertés face à la lettre du texte de *Léviathan* en ajoutant ou en remplaçant des aliments. Un tel geste peut être facilement expliqué par des questions de goût ou de besoin alimentaire (prendre une boisson lors du repas). Toutefois, les petites transgressions éloignent Sophie de Maria et montrent les limites de « l'obéissance » de l'artiste qui devient ainsi l'auteure d'un projet fait sien.

Pour faire comme Maria, Sophie passera des journées entières sous le signe du B, du C, du W. La première série, dédiée à la lettre B couvre le champ lexical de la « Nature morte ». Une liste de mots occupe la page suivante : « B comme Belle et le Bestiaire, comme Bécasse, Bourrique, Bourricot, Bique, Blatte, Butor, Blaireau, Bigorneau, comme Braire, Bêler, Beugler, Bêtifier. »²⁴ La page contient une photographie en couleurs représentant Sophie Calle déguisée d'une perruque blonde, assise sur un lit et entourée d'animaux empaillés.

Toutes les entrées suivent de près la même logique. « C, comme Calle et Calle au Cimetière » est précédé par une série de photographies de Calle à Montparnasse qui raconte la courte anecdote l'achat d'un caveau à Montparnasse et la décision: « Pour faire comme Maria, j'ai passé la journée du lundi 16 février 1998 sous le signe du C de Cimetière. »²⁵ Une photographie en noir et blanc occupe la page suivante. Elle représente Sophie Calle au cimetière, accompagnée de son père. W est la lettre qui clôt les séries lexicales abruptement faisant ainsi écho aux mots de Paul Auster à propos de son personnage: « [...] puis, aussi brusquement qu'elle l'avait commencé, elle abandonnait le jeu et passait à autre chose. »²⁶ Témoigne en ce sens la dernière photographie qui marque un détachement ironique de Sophie face à son alter-égo, Maria : la dernière page

²⁴ *Ibidem.*, p.41.

²⁵ *Ibidem.*, p.45.

²⁶ *Ibidem.*, p.39.

représentant la photographie du repas de dimanche, est accompagnée par une légende qui précise :

Les menus furent tirés au sort et chacun s'acquitta consciencieusement, quoique sans enthousiasme, de sa tâche. J'ai personnellement préféré jeûner car c'est bien joli les romans mais il n'est pas forcément délectable de les respecter à la lettre.²⁷

Le rôle de Maria ne va pas trop à Sophie comme le remarque le critique d'art Yve-Alain Bois:

Calle distances herself (she becomes absent) through Auster's Maria, this alter ego whom she did not generate herself. She applies herself to match two identities – the character of the novel and the artist's personality – suggesting by this that the latter is as fictitious as the former [...].²⁸

Cette affirmation met en évidence certains traits essentiels du travail de Sophie Calle. Le premier élément est la distanciation, voire l'absence de Calle dans son œuvre, car bien que ses travaux portent le plus souvent sur l'exposition du quotidien, ils ne dévoilent que des événements choisis par l'artiste, qui peuvent figurer comme des anecdotes de sa vie ; événements « provoqués », travaillés pour être insérés dans un contexte artistique. Le choix du verbe « générer » apporte une nuance de mécanicité à cette mise en scène, soulignant en même temps l'idée de distanciation et d'absence mentionnées auparavant.

De l'obéissance n'équivaut pas à l'obéissance, puisque Calle triche les règles d'un jeu qui n'est pas le sien. Nous pouvons alors affirmer que dans le contexte du récit de soi en texte et image, les événements de la vie quotidienne, intime ne sont pas authentiques. Soumis à la répétition, les activités du quotidien peuvent acquérir la valeur des reconstitutions ritualisées dont les repas en sont un bon exemple.

De l'obéissance se présente comme un récit autobiographique « provoqué », qui pousse les limites du genre. Le recueil a une dimension conceptuelle qui est donnée par

²⁷ *Ibidem.*, p.37.

²⁸ Yve-Alain Bois, "Paper Tigress", *October*, n.116, printemps 2006, p.45.

son origine même : une fiction, une vie fictionnelle dont le récit est un dispositif où la parole est constamment « prouvée » par la photographie. Le critique Yve-Alain Bois note à propos de Calle :

Her past only exists through its proof, and this proof is always induced by the author; the scenario that produced it is always prescribed in advance – this is what Calle calls the « rule of the game ». But what of all the moments in time that are not inventoried? ²⁹

Cette affirmation concerne la production de Sophie Calle en général, mais l'évocation de « la règle du jeu » évoque *De l'obéissance* comme un travail symptomatique. Le scénario est ici non seulement prescrit par avance, mais aussi inventé par une autre personne qui donne ainsi la règle (fictionnelle) du jeu – règle à laquelle l'artiste obéit à son gré. *De l'obéissance* peut être aussi interprété comme un journal fictif (qui s'origine dans une fiction), un journal de la transgression, de la désobéissance. Il est une œuvre dialogique dans le sens propre du mot : né d'un dialogue entre l'art et la littérature, entre la fiction et le « réel ».

L'intérêt du projet de Sophie Calle réside dans la déconstruction de l'attitude mimétique qui aboutit à une production identitaire plurielle. De nombreuses stratégies sont mises en place au delà de la réalisation d'une œuvre fictionnelle. Ainsi, la performance est soumise à des règles ; elle est décrite et documentée à travers des photographies. La série photographique peut être exposée aussi bien dans une galerie ou dans un musée que dans le livre que nous examinons.

Calle inscrit son projet dans le contexte fictionnel du roman *Léviathan* qui lui sert de point de départ, de cadre initial pour une pratique performative qui repose sur une série de transformations (méta-) discursives : Calle est le signifiant réel et discursif pour le

²⁹ Yve-Alain Bois, *Ibidem.*, p.46.

discours fictionnel de Paul Auster, pour le personnage de Maria Turner. Ceci est une première transformation mythologique de Sophie Calle. De plus, *De l'obéissance* est le résultat d'une deuxième transformation mythologique dont le référent est cette fois-ci purement discursif et fictionnel : Maria Turner. En mettant en scène les performances de Maria, Sophie *performe* une fiction, elle la « réalise » en texte et en photographie, produisant un personnage qui est d'emblée mythologique.

En énonçant « la règle du jeu », l'artiste s'efface comme figure omniprésente du récit qui fonctionnera, en vertu de cette règle, sans intervention subjective. L'artiste devient opérateur d'un mécanisme fictionnel qu'elle a adapté à ses besoins. Sa vie, sa personne acquièrent les valences d'un objet d'investigation mythologique.

4.2 *Prenez soin de vous*

Dans son analyse de *Prenez soin de vous*, Rosalind Krauss revient à la question de l'index. Le point de départ, l'événement qui « provoque » cette œuvre est un mail de séparation que Sophie Calle reçoit de la part d'un certain « G. », homme dont l'identité reste inconnue. Mais la lettre qu'il a écrite, Sophie Calle l'envoie à 107 femmes qui l'interprètent chacune en fonction de leur profession. Il est intéressant de remarquer que l'artiste est absente de cette œuvre qui contient des photographies, des textes et des vidéos de femmes en train de lire la lettre, mais nul signe de Calle qui reste cachée derrière l'œil de la caméra. Krauss remarque à ce sujet :

But each performance of the letter returns the visitor to Calle's own support, both in her touching base with the bookshelves as the sides of her cube and in her implication of investigative journalism in an attempt to find the identity of the letter's writer as an unknown Other. It is only when the visitor realizes that this 'other' is probably Calle herself that the idea of installation collapses – caught in

a fork – rendered specific to Calle's individual medium, which is not the room but the search for the index of the real to which she as its subject is lashed.³⁰

Autrui est une instance centrale de la pratique d'art de Sophie Calle : il est source, déclencheur de pensée esthétique entendue comme prise de distance par rapport aux émotions du sujet créateur. Il est origine de discours, de récit qui « provoque » des événements biographiques et/ou artistiques. *Doubles-jeux* est un exemple, car l'idée et le cadre de ce travail réside dans l'écriture d'autrui, figure avec laquelle Calle ne cessera d'interagir. Un autre exemple est *Prenez soin de vous*. Ce travail est l'expression du souci de soi d'une artiste qui joue sur la dépendance de l'autre, sur les différents rapports que l'on établit avec autrui et sur les différentes instances qu'il incarne.

Autrui c'est tout d'abord l'amoureux, l'homme aimé qui envoie un jour un mail annonçant à l'artiste leur séparation et finissant par la phrase quelque peu étrange : « Prenez soin de vous ». Il est également représenté par la série de femmes qui peuplent un travail sur l'intime dont l'artiste reste absente. *Autrui* est le spectateur qui assiste à une série de lectures, d'interprétations visant à épuiser non pas le sens du texte, mais les émotions de l'artiste restée invisible derrière la caméra. Mais *autrui* est aussi le curateur : l'artiste conceptuel Daniel Buren qui joue ici le rôle du commissaire de l'exposition que Sophie Calle présentera à La Biennale de Venise en 2007 et au site Richelieu de la Bibliothèque nationale de France en 2008.

Ancien ami de Calle, Buren répond à la petite annonce que l'artiste, en quête d'un curateur, avait publiée dans un journal. Bien que hasardeux, le choix de Buren n'est pas sans signification pour l'entreprise de Calle. Depuis les années 1960, Daniel Buren pratique l'installation, développe sa pratique autour des *site specific objects*, ses travaux

³⁰ Krauss, *Ibidem.*, p.113.

contenant une réflexion sur l'espace de l'exposition : le musée, la galerie, ainsi que des espaces autres que l'artiste transforme par le biais des installations temporaires ou permanentes. En 1986, Daniel Buren réalise *Les Deux Plateaux* – commande publique destinée à la Cour d'Honneur du Palais Royal à Paris.

Dans un double entretien – fait en compagnie de Sophie Calle – pour *Beaux Arts Magazine*, l'artiste conceptuel dit ne pas aimer le terme de « commissaire d'exposition »³¹. C'est la raison pour laquelle il a choisi celui de « scénographe » (lors de la Biennale de Venise) et l'indication « mise en scène Daniel Buren »³² (pour le site Richelieu). Mais aucune de ces dénominations ne va vraiment à l'artiste, qui préfère le terme d'« interprète » de l'œuvre de Calle. Or « interprète » est un choix terminologique parlant pour le geste de Buren et pour son désir de s'impliquer dans la « réalisation » d'une œuvre à l'intérieur d'un espace donné qui est celui *du cube blanc*, dans un contexte institutionnel précis qu'est la Biennale de Venise. Le choix du terme implique l'idée d'une activité de lecture et d'interprétation qui met Buren dans la position d'un critique, d'un théoricien d'art – détenteur d'une parole secondaire dont il avait usé dans les années de gloire du conceptualisme. L'idée *d'interprète* est venue à Buren lors d'une conversation eue avec Sophie Calle sur les attentes qu'elle avait de lui. Le rôle de Buren sera en effet de compléter Calle, de mettre ses œuvres dans le contexte qui leur est le moins familier : le mur.³³ Le témoignage des deux artistes est symptomatique de la manière dont Sophie

³¹ Daniel Buren, Sophie Calle « L'artiste, l'amant et le commissaire. Histoires d'amour », *Beaux Arts Magazine*, numéro 286, avril 2008, p.98.

³² *Ibidem.*, p.99.

³³ Daniel Buren raconte: « Sophie m'a dit : 'Je crois que je ne sais pas installer des œuvres sur des murs et je pense que tu serais très bon pour ça.' Cela m'a intrigué car si j'ai l'habitude de 'travailler' les espaces, en revanche je 'n'accroche' jamais d'objets. » Dans le même entretien, Calle présente sa version : « [...] je lui ai demandé ce qu'il pensait de mon travail, ce qui le dérangeait...Il m'a dit qu'il aimait beaucoup mes livres, moins les expositions qui ressemblaient trop à des livres aux murs. C'était sans doute juste. », Daniel Buren, Sophie Calle « L'artiste, l'amant et le commissaire. Histoires d'amour », p.99.

Calle conçoit son travail artistique. Car la forme d'exposition que Sophie Calle maîtrise le mieux est le livre :

Le livre me vient naturellement. Le mur est plus problématique, plus complexe à occuper, compte tenu de la nature de mon travail, qui repose en partie sur des textes. Il est moins facile de faire lire des gens debout, dans un lieu d'exposition, qu'assis chez eux. Dans un livre, textes et photos s'enchaînent naturellement. C'est plus simple à gérer, plus sensuel.³⁴

Le livre devient une forme privilégiée, héritée des années de gloire de l'art conceptuel. L'espace de la page blanche est un parallèle au *cube blanc* – le musée ou la galerie d'art. Il transforme l'artiste en écrivain, le conduit plus près de l'activité littéraire. Pour occuper la page blanche, l'artiste devient aussi curateur, il pense l'espace dans lequel il inscrira son texte et ses images. Il se donne à lire et à voir dans un mouvement qui brouille les frontières entre littérature et arts visuels.

Or, l'acte même de lire est une partie essentielle du travail de Calle. *Prenez soin de vous* est, dans cette perspective, une exposition centrée sur la lecture – une lecture déclinée au féminin par 107 femmes ; lecture performée, interprétée, documentée, fictionnalisée. Dans l'entretien que nous avons cité, Calle évoque à deux reprises le « naturel » qu'elle associe à la pratique du livre et au montage texte-image, soulignant ainsi la popularité que cette pratique a connue depuis le geste fondateur d'André Breton dans *Nadja*.

Prenez soin de vous a pris la forme d'un livre publié en 2007 chez Actes Sud et a été vendu à plus 15 000 exemplaires – un véritable succès de librairie. Le livre est cependant l'un des rares chez Calle qui ne contient presque pas de texte : « J'ai abandonné le texte, il a fallu que je trouve ma place. Normalement, l'image m'intéresse moins. »³⁵ Il

³⁴ Sophie Calle « Je n'ai pas de contrat avec la vérité », *Beaux Arts Magazine*, n. 301, juillet 2009, p.47.

³⁵ Daniel Buren, Sophie Calle « L'artiste, l'amant et le commissaire. Histoires d'amour », p.98.

semble alors que la place « naturelle » de Sophie Calle est *dans* la parole, derrière le texte écrit qui s'offre à la lecture. Or, dans le cas de *Prenez soin de vous*, la lettre – en tant que texte – qui se trouve au centre de l'exposition et de sa démarche artistique ne lui appartient pas. Cela va de même pour la lecture de la lettre, pour l'interprétation textuelle, car l'artiste ne s'exprime à aucun moment à ce sujet. Daniel Buren remarque ce *silence* :

C'est que c'est certainement l'œuvre la plus forte de Sophie, qui parle d'amour où elle est la plus absente, d'une certaine façon. [...] Car, ici, c'est complètement universel, sans exagérer. Tout le monde peut à la fois se retrouver, comprendre, être sensible à ça, sans pour autant entrer dans l'histoire personnelle de l'artiste.³⁶

Un effet paradoxal semble se produire : *Prenez soin de vous* est une œuvre qui relève de l'intime, elle est liée à une démarche autobiographique qui marque le travail de l'artiste. En même temps, par l'effacement de l'artiste derrière son œuvre, Sophie Calle crée une installation qui intéresse un des artistes conceptuels les plus radicaux de la génération 1960, car il faut se rappeler que c'est Daniel Buren qui, dans les années 1970, critiquait Marcel Duchamp pour ne pas avoir poussé la désacralisation de la figure de l'artiste-auteur plus loin³⁷.

Ce qui attire Buren, c'est le pouvoir de recontextualisation du geste de Sophie Calle qui transforme une lettre personnelle dans un « matériau brut, un objet artistique ».³⁸ Preuve de l'intérêt que Buren porte à cette œuvre *conceptuelle de l'intime* est la continuation de sa collaboration avec Calle en 2008, afin d'exposer *Prenez soin de vous* dans un espace complètement différent de celui de la biennale : la salle Labrouste de la BNF Richelieu.

³⁶ *Ibidem.*, p.99.

³⁷ Voir en ce sens l'entretien avec Daniel Buren cité dans le chapitre « De Barthes à Duchamp. The Reader in a Box ».

³⁸ Daniel Buren, Sophie Calle « L'artiste, l'amant et le commissaire. Histoires d'amour », p.102.

Les exigences du nouvel espace imposent une activité de choix, de triage, puisque tout ne peut plus entrer dans l'espace de la Bibliothèque. À la différence du *cube blanc*, de l'espace vide qui exige d'être rempli, caché et couvert, le défi est ici d'intégrer les œuvres contemporaines – vidéos, sons, images – dans un espace chargé d'histoire et dont le fonctionnement est originairement différent de celui d'un espace d'exposition.

Mais, la Bibliothèque résonne conceptuellement avec l'objet de prédilection de Sophie Calle : le livre. Espace destiné à l'accueil des livres, à la lecture, le site Richelieu offre à Buren l'occasion d'une mise en scène qui est « de nouveau en contradiction avec le livre »³⁹, mais en accord avec une œuvre qui se donne à lire : des panneaux avec des fresques datant du XIX^e siècle sont complétés par un panneau-écran projetant les films de Calle ; les photographies et les interventions filmées des femmes seront exposées individuellement, sur les tables de lecture, illuminées par les lutrins de la Bibliothèque.

Les images qui composent *Prenez soin de vous* ne sont pourtant pas de simples clichés photographiques. Elles construisent un rapport avec la peinture classique dont elles semblent être une citation. La pratique de Calle rappelle ainsi celle d'un Jeff Wall de *Picture for Women*, cliché photographique datant de 1979, devenu signature de l'artiste conceptuel grâce à une mise en scène picturale qui reprend la composition formelle de la peinture *Un bar aux Folies Bergère* d'Édouard Manet.

Shirley Jordan parle de performance en référence à Sophie Calle et établit un parallèle entre son travail photographique dans *Prenez soin de vous* et la peinture de Vermeer marquée par le thème de la lecture des lettres⁴⁰. Le critique note :

³⁹ *Ibidem.*, p.102.

⁴⁰ « Vermeer's canonical paintings on the theme of the letter, notable for their quiet discretion, are eloquent in terms of the painterly conventions of representing love and intimacy. The surviving works that focus on women reading, *Girl Reading a Letter at an Open Window* (c.1657) and *Woman in Blue Reading a Letter*

We might say that in *Prenez soin de vous*, Calle and her company of women are performing Vermeer, doing and undoing the painter's scenes of women reading, restaging their staple elements so that they remain present as predecessors, asking that we measure the full distance between early (seventeenth century) and late (twenty-first century) iterations of the same event and engendering a combined sense of echo and disjunctive which is part of the installation's humor.⁴¹

L'idée que le critique avance ici est celle d'une photographie « provoquée », mise en scène. Ainsi, il semble que Sophie Calle *performe* la photographie en la transformant en citation picturale. La peinture qui lui sert de référence produit un effet de déconstruction du médium photographique qui va dans le même sens que la pratique photographique d'Édouard Levé. Ainsi, en dépit des moyens différents que les deux artistes se donnent, ils partagent le champ d'un travail qui questionne l'indexicalité de la photographie.

Comme le montre Jordan, la pratique de Calle est centrée sur une mise en scène d'événements biographiques, « usually painful ones involving rejection, loss and mourning. »⁴² Pourtant, ses installations peuvent être interprétées « not as 'evidence' but as 'props', hence shifting the idea of authentic documentation of a particular life to that of a common theater of collective experience. »⁴³

Prenez soin de vous se présente comme une forme du discours mythologique. Le régime de l'intime qui semble dominer cette œuvre n'est qu'un masque, une stratégie que l'artiste adopte en vue d'une prise de distance cathartique par rapport à sa propre vie et aux événements futiles du quotidien. Sophie Calle devient une présence *in absentia* qui se fait sentir à travers l'exposition d'une souffrance dont le spectateur n'a qu'une image brouillée, abstraite. Cette dernière est due à la lecture obsessionnelle d'une lettre anonyme

(c.1663) », Shirley Jordan, « Performance in Sophie Calle's *Prenez soin de vous* », *French Cultural Studies*, n. 24, 2013, p. 254.

⁴¹ Shirley Jordan, « Performance in Sophie Calle's *Prenez soin de vous* », *Ibidem*.

⁴² *Ibidem.*, p.251.

⁴³ *Ibidem*.

adressée à une artiste invisible. Comme Daniel Buren le remarque à juste titre, l'effacement du sujet amoureux dans la parole donne à cet événement de l'intime un aspect universel : le spectateur se reconnaît et s'investit dans la souffrance provoquée par une séparation abstraite.

L'événement, de même que les émotions que celui-ci provoque n'ont rien d'authentique : tout spectateur a probablement fait l'expérience d'une séparation amoureuse. Toutefois, le manque de *pathos* et de toute parole venant de Calle rend au récit de séparation sa valeur collective, de mémoire commune. La parole de Sophie Calle n'est pas tout simplement absente, mais c'est une parole donnée par procuration – confiée – à toute femme qui s'engage, par sa lecture, à prendre soin d'une amoureuse délaissée dont l'identité est plurielle, universelle. L'universalité de cette parole offre un a-topos où l'intime et le conceptuel se rejoignent dans la réinvention d'un art de soi qui a les caractéristiques de ce que Harald Szeemann avait appelé, en 1972, les « mythologies individuelles ».

Chapitre 5. Questioning Reality : Hervé Guibert et le renouvellement du roman-photo

D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent.
(Marcel Duchamp, épitaphe gravé sur sa tombe à Rouen)

En 1972, le curateur Harald Szeemann organise la *Documenta 5*, exposition quinquennale qui a lieu à Kassel en Allemagne, portant le titre *Questioning Reality – Pictural Worlds Today*. Son format, de même que la sélection des artistes que Szeemann fait en tant que « directeur artistique », représente un point de détachement par rapport aux tendances expositionnelles d'une époque qui se concentrait sur la performance et sur un « art de la rue ». Szeemann décide de réinvestir l'espace institutionnel du musée avec

différents types d'œuvres confrontées les unes aux autres (réalisme trivial, objets de bas étage ou pornographiques, Kitsch), celles qui se refusent (*Concept Art*), celles qui convainquent (publicité, propagande politique), celles qui remettent la société en question (*Body Art* socio-critique), celles qui constatent (hyperréalisme) et celles qui évoquent un futur possible (utopie, mythologies individuelles).¹

Une « legendary extravaganza »², comme l'appelle le curateur David Platzker qui décrit la *Documenta 5* comme « the largest, most expensive and most diverse of any exhibition anywhere, and foreshadowed all large-scale, collaboratively curated, comprehensive

¹ Harald Szeemann, «Préface au catalogue Documenta », *Écrire les expositions*, Paris Éditions de la Lettre volée, 1996, p.30.

² David Platzker, texte de présentation de l'exposition *documenta 5 : 30. Juni bis 8. Oktober 1972*, rétrospective organisée pour le ICI (Independent Curators International) à New York. L'événement a lieu du 30 juin au 8 octobre 2007, soit 35 ans après l'exposition originale et il est organisé par Platzker, curateur au Musée d'Art Moderne de New York. Les documents exposés par Platzker seront à l'origine d'un nouvel événement expositionnel organisé toujours en 2007 à l'Université de Pittsburgh par le critique Terry Smith et dont l'intitulé sera *Exhibition3: Documenta 5, Harald Szeemann, The Artists*.

Web de référence : http://curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5

mega-shows to come.»³ *Questioning Reality – Pictural Worlds Today* représente un tournant dans les tendances de l'art de l'époque et marque, selon Szeemann, une rupture entre « l'esthétisme » des années 1960 et « un art pour l'art vécu »⁴. Pour notre propos, l'organisation de cette exposition est édifiante puisqu'il s'agit d'une *méta-exposition*, soit « the first large-scale survey of contemporary art organized according to a number of subthemes within the larger idea of mapping how art was responding to current social and political change.»⁵

Une scène où l'art contemporain se donne en spectacle pendant 100 jours, qui compte 222 artistes couvrant une palette extrêmement riche de pratiques. *Documenta 5* occupe trois bâtiments différents et comprend plusieurs sections parmi lesquelles « Artist's Museum » et « Individual Mythologies ». Ces titres indiquent le point d'intérêt central à notre argument. La cinquième édition de la *Documenta* se démarque de « la dialectique thèse-antithèse »⁶ qui opposait, dans les mots du curateur, « Constructivism/Surrealism, Pop/Minimalism, Realism/Concept. »⁷ Szeemann explique dans un entretien:

That's why I invented the term, "individual mythologies"— not a style, but a human right. An artist could be a geometric painter or a gestural artist; each can live his or her own mythology. Style is no longer the important issue.⁸

Les mythologies individuelles ne relèveraient pas d'un style d'artiste. Elles sont avant tout un « droit de l'homme », du sujet historique à créer, à se raconter et ainsi à se

³David Platzker, web de référence : http://curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5

⁴Harald Szeemann, «Préface au catalogue Documenta », p. 32.

⁵Terry Smith cité par Kurt Shaw, « Art Review: 'Exhibition3: Documenta 5, Harald Szeemann, The Artists at Pitt's University Art Gallery».

Web de référence : <http://triblive.com/aande/museums/7908752-74/art-exhibition-smith#axzz3UCSC9kmm>

⁶Harald Szeemann interview avec Carol Thea, « Here Time Becomes Space : A Conversation with Harald Szeemann », *Sculpture Magazine*, Juin 2001, Vol.20, n. 5.

Web de référence : <https://www.sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml>

⁷Harald Szeemann, « Here Time Becomes Space : A Conversation with Harald Szeemann », *Ibidem*.

⁸*Ibidem*.

reconstruire à travers une pratique artistique intermédiaire. Les enjeux principaux de l'art contemporain sont à l'œuvre ici : la figure de l'artiste-auteur et celle du lecteur-spectateur, la tension entre l'institution et l'expression subjective, « la mise en question conceptuelle de la réalité [...] dans les exemples de tableaux actuels d'art ou de non art. »⁹

C'est l'exposition de l'imaginaire¹⁰, du *moi*, que Szeemann se propose de mettre en scène et dont le sens reste ouvert, puisque dépendant du regard du spectateur qui « peut avoir des conséquences et transformer les structures définies des réalités, la détermination et la définition de différents niveaux de la réalité dans l'œuvre. »¹¹ La « réalité » se multiplie, elle est le reflet du processus subjectif de la réception des œuvres. La pluralité des spectateurs donne naissance à une multitude de réalités que chacun croit déchiffrer dans l'œuvre. Le spectateur devient lecteur de créations individuelles qui se donnent à voir dans le contexte de l'histoire de l'art du XXème siècle. En tant que concept, les « mythologies individuelles » ont pour but de

rendre perceptible une attitude exemplaire, vécue en tant qu'*individuum*, et ainsi rendre visible l'anticipation d'identité qui, seule, devrait mettre en évidence une société meilleure, plus créative, plus consciente. Quand les attitudes ne deviendront plus forme mais 'signifiant'.¹²

Les artistes exposés semblent avoir été choisis en vertu de leur « attitude exemplaire » qui est une *vision du monde*. Autant d'attitudes que de visions du monde, autant de réalités que d'expressions d'identités en mouvement continu, les mythologies individuelles ne sont plus des formes, mais des *signifiants* pour le *souci de soi* des artistes qui forgent leurs identités en connexion avec l'histoire qui les contient et les détermine :

⁹ Harald Szeemann, « Préface au catalogue Documenta », p.27

¹⁰ Szeemann affirme : « Cette intégration, en fait recherchée et voulue, de l'événementiel et de l'interprétation, ne peut être entreprise et accomplie que par les observateurs, à condition qu'ils comprennent la 'D 5' et les œuvres proposées comme représentantes de toutes les images du monde. », *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*., p.30.

En apparence, les mythologies individuelles sont des phénomènes sans dénominateur commun, et pourtant elles sont intelligibles comme parties d'une notion d'histoire de l'art de l'intensité qui ne s'oriente pas d'après les seuls critères formels, mais d'après l'identité sensible de l'intention et de l'expression.¹³

Cette affirmation explique le manque des frontières dans la section « Mythologies individuelles » de la *Documenta 5*. Les différentes mythologies sont reliées à travers la notion même d'histoire de l'art comprise comme inscription de la subjectivité de l'artiste dans le contexte formel de l'institution. L'artiste devient mythologue, de même que mythographe. Le concept de « mythologies individuelles » lancé par Szeemann s'inscrit d'emblée dans la lignée barthésienne du déchiffrement du mythe: « Essayez de retourner la situation et cherchez un mythologue individuel parmi les artistes conceptuels, les structuralistes, les réalistes : chaque véritable artiste en est un. »¹⁴ Le « mythologue individuel » est celui qui déchiffre le mythe de l'histoire (de l'art) afin d'inscrire sa pratique dans un récit qui crée une réalité plurielle.

Le geste de Szeemann, symptomatique d'une nouvelle tendance de l'art, a une valeur instituée-instituante. C'est le premier moment institutionnel d'une pratique qui, à partir des années 1970, se dissémine dans le monde de l'art contemporain. « Je suis convaincu que l'art des années 70 s'oriente vers l'intériorité »¹⁵ dit le curateur. Cette affirmation doit être comprise dans les deux sens du mot « intériorité », comme une pratique qui vient repeupler l'espace du musée, en même temps qu'elle prend la subjectivité de l'artiste comme point de départ de tout discours artistique.

Parmi les artistes exposés se trouve Christian Boltanski qui participe avec *L'Album de la famille D, 1939-1964*. Installation composée de 150 photographies en noir et blanc

¹³ *Ibidem.*, p.30.

¹⁴ *Ibidem.*, p.31.

¹⁵ *Ibidem.*, p.32.

encadrées en fer blanc, cette œuvre est un excellent exemple de pratique conceptuelle reposant sur une exploration de la subjectivité. Boltanski expose les photographies de famille d'un ami. Ce sont des images banales, présentées par ordre chronologique et dont le sens préfigure celui des installations de Sophie Calle :

Nous n'apprenons rien sur ce qu'a été la vie de la famille pendant vingt-cinq ans, ces images de rituels familiaux nous renvoient à nos propres souvenirs, à nous-mêmes, tous les albums de photos, à l'intérieur d'une société donnée, sont à peu près identiques, ils ne représentent pas la réalité, mais la réalité de l'album de photos.¹⁶

Dans la lignée de Christian Boltanski, le discours mythologique de Sophie Calle repose sur l'anonymat d'une pratique de soi qui frise le banal, rencontrant par là même l'universel. Il y a néanmoins des variations sur ce discours mythologique qui s'éloignent du banal et des résonances de la mémoire collective.

C'est le cas de Roland Barthes et de Hervé Guibert, dont la mythologie individuelle nous semble fondée sur le *pathos* d'une expression subjective qui est censée individualiser la personne de l'artiste-écrivain. Il y a un *style* que les deux écrivains ont en commun et qui devient une sorte d'affinité élective : de l'écriture et de la personne de l'autre, car leurs chemins artistiques et biographiques se croisent. L'influence que Barthes exerce sur l'écriture guibertienne est en lien direct avec l'admiration que le sémiologue porte au jeune écrivain. Leurs échanges, ponctués de « drames » à la manière des surréalistes, relèvent d'une « textualité vécue »¹⁷ que Roland Barthes avait reconnue et critiquée chez André Breton.

Barthes semble aimer chez Guibert l'écriture du corps, d'une sensualité à la limite du sadomasochisme qui n'expose pas ouvertement les engagements théoriques et critiques

¹⁶ Christian Boltanski, « Entretien avec Irmeline Lebeer », Christian Boltanski, Christian Besson, *Les modèles. Cinq relations entre texte & image*, Paris, Éditions Cheval d'attaque, 1979, p.8.

¹⁷ Roland Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps », *OC IV*, p. 912.

de son auteur. Mais, à notre avis, c'est le *style* mythologique que Barthes aimait par-dessus tout chez Guibert. Car, chez le dernier, le texte et la photographie ne relèvent pas seulement du banal et appartenant au monde de la mémoire collective, mais ce sont des créations qui se veulent esthétiques, sensibles. Le corps y est omniprésent et se déploie soit dans la sensualité attrayante de sa jeunesse, soit dans la sensualité malade de sa décadence. Puisqu'après le diagnostic du SIDA, le corps physique trouve, dans l'écriture de Guibert, les moyens pour la survivance littéraire.

Dans ce chapitre, nous concentrerons notre attention sur *Suzanne et Louise*, livre de jeunesse, bien antérieur à la maladie, qui montre déjà la force de la construction mythologique chez l'écrivain et le photographe qui est Hervé Guibert.

5.1 La place du narrateur

En 1980, Hervé Guibert publie *Suzanne et Louise* aux Éditions Libres Hallier, dans la collection Illustrations¹⁸. Le livre porte le sous-titre de *Roman-Photo* et se présente sous la forme d'un manuscrit autographié, accompagné de photographies illustrant le plus souvent les deux personnages féminins éponymes.

On a affaire ici à un livre-objet dont la forme s'inspire d'un sous-genre littéraire, populaire à l'époque : le roman-photo ou le photoroman. Analyser le montage de texte et de photographie permet de montrer que, par la forme empruntée à un genre populaire, Guibert subvertit les limites floues de cette notion et dirige sa construction vers une réflexion sur le genre même, de façon à produire un *méta-roman-photo*, un roman-photo qui réfléchit sur lui-même. Cette auto-référentialité serait double : d'une part elle

¹⁸ *Suzanne et Louise* sera republié chez Gallimard en 2005.

concerne, dans le registre autobiographique, la référence de Guibert à soi-même, d'autre part, elle se réfère à la forme même (à la spécificité de son genre).

Nous analyserons ici le contenu du texte et les références autobiographiques pour arriver dans un deuxième temps à une réflexion sur la forme et sur les implications du montage photographie-texte dans le but de dégager certaines particularités dans la pratique de Guibert.

Force est de constater le désintérêt critique frappant face à cette œuvre, considérée comme création de jeunesse, et de ce fait mineure. Dans le contexte de la critique littéraire guibertienne, les références se résument le plus souvent au traitement du récit et aux données biographiques présentes dans la narration. Or cette œuvre est unique dans la pratique de Guibert par son double emploi de texte et de photographies. Elle s'avère subversive et provocatrice par une mise en scène qui ne concerne pas seulement le récit, mais la conception même du livre et le choix de la taxinomie « roman-photo ».

Ainsi, dans *Angelic Echoes*, Ralph Sarkonak évoque *Suzanne et Louise* pour traiter de la relation de Guibert avec les membres de sa famille et de la place particulière attribuée à ses grand-tantes dans son œuvre. Mana Naito¹⁹ parle du roman-photo de Guibert dans un chapitre dédié à l'univers romanesque, mais ce ne sera que pour analyser encore une fois les rapports familiaux et leur représentation dans le récit. Seul le critique Jean-Pierre Boulé²⁰ dédie un chapitre entier à *Suzanne et Louise*. Pourtant sa lecture est axée sur la description et le commentaire du texte et néglige l'emploi de la photographie et surtout le montage texte-photographie.

¹⁹ Mana Naito, *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, Paris, L'Harmattan, 2015.

²⁰ Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Il faudrait signaler le livre *Hervé Guibert, Vers une esthétique postmoderne* où Arnaud Genon²¹ traite de *Suzanne et Louise* dans un chapitre sur les personnages. Le critique souligne l'influence de l'artiste Duane Michals sur le travail photographique et textuel de Guibert. Par ailleurs, Genon développera cette analyse dans un article²² sur l'autofiction en texte et photographie. Il reprend certains traits du roman-photo traditionnel et parle de leur recontextualisation chez Guibert à travers des stratégies narratives et visuelles différentes qui font de *Suzanne et Louise* un livre d'artiste, un véritable album. À cet article s'ajoute celui d'Andrei Lazăr²³ qui traite explicitement du rôle de la photographie et de la reproduction du texte manuscrit à l'intérieur du livre.

La pratique d'écrivain de Guibert ne se laisse pas isoler de sa pratique de photographe. Les deux sont à prendre en compte non seulement dans la description, mais également dans l'interprétation de son œuvre, *a fortiori* lorsque les deux média s'entremêlent.

*

Suzanne et Louise est le deuxième livre publié par Hervé Guibert après *La Mort propagande* (1977). La même année, il écrit une pièce de théâtre intitulée *Suzanne et Louise* dont il fera une lecture à Avignon au Gueuloir. L'année 1977 marque également le début de sa carrière de critique de photographie pour *Le Monde*. En 1979, Guibert expose à la Remise du Parc deux travaux: « Le Couloir du musée Grévin » et « Suzanne et

²¹ Arnaud Genon, *Hervé Guibert, Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

²² Arnaud Genon et Guillaume Ertaud, « Entre textes et photographies : L'autofiction chez Hervé Guibert », dans *Image [&] Narrative*, Issue 19, Novembre 2007, web de référence : [\[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/genon_ertaud.htm\]](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/genon_ertaud.htm), consulté le 05.02.2016

²³ Andrei Lazăr, « Hervé Guibert – L'écriture, inéluctablement », *Randonnées francophones : minilectures en contexte*, Cluj-Napoca, Éditions Casa Cărții de Știință, 2007.

Louise, bribes ». La série de photographies montrée à cette occasion se trouve à l'origine du roman-photo publié qui, lors de sa parution en 1980, bénéficiera d'une exposition et d'une présentation à la Galerie Agathe Gaillard.

Le narrateur raconte l'histoire de ses deux tantes : Suzanne – veuve d'un pharmacien et propriétaire d'un hôtel particulier –, et Louise, qui après avoir vécu chez les Carmélites, a emménagé avec sa sœur dont elle est devenue en quelque sorte la ménagère. Le livre débute par le « Prologue » où le narrateur présente avec soin et non sans un certain dédain ses deux personnages :

Louise et Suzanne, deux vieilles femmes seules, recluses, deux sœurs. Petites, grises et courbées pour celui qui les croise dans la rue, banales. Deux femmes qui vivent depuis plus de quarante ans dans un hôtel particulier du XVème arrondissement. Un jardin touffu en été, misérable en hiver, clôturé par une lourde porte de métal noir. Deux femmes gardées par un chien, un gros berger allemand, Whisky. Un chien qu'on a acheté pour garder l'argent de ces deux femmes, un chien de garde. Ce pourrait être un lien pour le crime, mais tout ne se jouera qu'en simulacre.²⁴

Au moyen de l'écriture manuscrite, le narrateur nous introduit dans un univers obscur et selon ses propres mots « banal », gris de deux femmes âgées mais aisées, accompagnées d'un chien dont l'existence semble se justifier par son seul rôle de gardien de la maison et de la fortune. Pourtant, dès le début, le narrateur ajoute un élément perturbateur, une espèce de déclic qui joue un rôle méta-textuel et assure le lecteur de la présence du narrateur (omniscient) et de son pouvoir de mise en scène : « Ce pourrait être un lien pour le crime, mais tout ne se jouera qu'en simulacre. » Est ainsi évoqué un (possible) crime qui n'aura (peut-être) pas lieu. Il introduit également, à travers le verbe « jouer » et le substantif « simulacre », l'idée de mise en scène qui, si elle ne le déconstruit pas, du moins, jette une ombre sur le réel dont la présence des photographies atteste l'existence.

²⁴ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, 2005, p.2.

C'est toujours dans le « Prologue » que la présence d'un troisième personnage (le narrateur-personnage) se fait sentir, donnant à la narration sa forme autobiographique :

Depuis la vente de la pharmacie, personne ne vient plus les voir, sauf leur petit-neveu. Il écrit une pièce sur elles. [...] Elles ne se parlent pas, sauf quand il vient les voir, chaque dimanche. Elles ne lui posent pas de questions sur sa vie ou son travail, mais font passer leur parole à travers lui. Elles se jouent pour lui la comédie de leurs rapports. [...] Elles se doutent qu'il écrit quelque chose sur elles, alors elles parlent sans retenue, presque de façon outrée, plus rien à perdre.²⁵

La mise en page oppose l'écriture manuscrite à droite à une image de plusieurs portraits des tantes dans leur jeunesse, du côté gauche de la page. Ce format se reproduit plusieurs fois dans le livre. Le style des phrases est simple, descriptif, dépourvu de figures de style. La répétition des pronoms à la troisième personne (elles *versus* lui) oppose les grands-tantes – objets de fascination – au neveu-narrateur, devenu personnage de son propre récit²⁶.

Dans *Suzanne et Louise*, comme partout dans ses écrits, Guibert se met en scène. Comme nous l'avons déjà évoqué, à l'origine de ce projet n'est ni un livre ni une pièce de théâtre, mais un film. Dans le chapitre « La pose », le narrateur témoigne :

Il y a cinq ans, j'ai proposé à mes grands-tantes de réaliser un film sur elles, j'aurais commencé à écrire un scénario, mais leur refus a été si catégorique qu'il n'a sapé tout espoir de le faire un jour. Deux ans plus tard je me suis mis, en remplacement, à écrire une pièce de théâtre à deux personnages, où je me suis totalement gommé, et qui maintenant me semble bien dépassée. C'est à cette époque, aussi, que j'ai commencé à prendre des photos, presque chaque dimanche, pendant le déjeuner, mais sans intervention, sans demande, de la distance qui nous séparait autour de la table d'une chaise à l'autre (en fait des « des champs – contre-champs »).²⁷

Ce témoignage pourrait figurer comme un *ars poetica* du jeune Hervé Guibert : on retrouve ici cet *autre* de l'écrivain qui est le photographe. On retrouve également le

²⁵ *Ibidem.*, p.2.

²⁶ Les tantes sont, d'ailleurs, une présence récurrente chez Guibert depuis ce premier livre, qui leur est dédié en totalité jusqu'à sa dernière œuvre *La pudeur et l'impudeur*.

²⁷ Guibert, *Ibidem.*, p. 25.

fantasme originaire de Guibert, le cinéma²⁸. Il faudrait également remarquer le passage de la troisième à la première personne qui donne à la narration la tournure d'un témoignage (journal ?) du narrateur. Ce qui impressionne est la capacité de Guibert à garder son fantasme vivant devant les impossibilités de le réaliser, et la vitalité de le transformer continuellement : née en tant que film à faire, l'idée prend la forme d'une pièce de théâtre en vue de laquelle Guibert prend des photographies. Et si cette pièce de théâtre ne verra pas le jour, une exposition et un livre naîtront de cette aventure.

Jean-Pierre Boulé remarque que « La pièce de théâtre s'écrit 'en remplacement', quant aux photos, elles ne devaient servir qu'après la mort de Suzanne et Louise, accentuant leur portée funeste.»²⁹ Le côté « funeste » évoqué par Boulé est un point essentiel de la démarche guibertienne, déjà annoncée dans le « Prologue » et qui se développera à travers le montage texte-photographie.

À la fin du chapitre « La pose », le narrateur raconte avoir montré à ses tantes les photographies qu'il a prises et qui provoquent leur étonnement :

Les images qu'elles possédaient d'elles-même [sic.] s'arrêtaient à trente ans : « on est beaucoup photographié dans sa jeunesse, puis on vieillit et on devient laid, la vieillesse n'est pas montrable », c'est l'idée commune. Elles ont été surprises par cette image que je leur retournais si tardivement d'elles-mêmes après une coupure de quarante, cinquante ans. Alors j'ai pu amorcer un travail de pose, de mise en scène. Louise, qui n'avait jamais voulu me montrer même ses cheveux, qui sont pour elle la chose la plus intime, a accepté que je les photographie...³⁰

Les seize prochaines pages portent le titre « Une transformation » et ne contiennent que des portraits de Louise montrant ses longs cheveux gris, défaits. Au total, treize photographies en noir et blanc qui surprennent la transformation de la vieille tante que

²⁸ Guibert affirme dans un entretien « [...] je voulais faire du cinéma avant de vouloir écrire. J'ai écrit par impossibilité de faire du cinéma [...] », « Guibert gagne », entretien avec Sophie Cherer, *7 à Paris*, avril 1991, p. 19.

²⁹ Boulé, *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*, p. 69/70.

³⁰ Guibert, *Suzanne et Louise*, p. 29

l'on voit au début avec une tresse, pour avoir par la suite une série de six clichés de Louise en train de défaire ses tresses et plusieurs poses où les cheveux lui inondent le visage et les épaules. Cette transformation devient au fil de la narration, « La transfiguration », car

quand je lui montre les dernières photos où elle apparaît les cheveux défaits, le visage détendu, extraordinairement belle, et ayant perdu son âge tout à coup, Louise ne se reconnaît pas, elle croit d'abord sa sœur : « ce n'est pas moi ». ³¹

La photographie qui accompagne ce court texte montre une Louise dont les traits sévères semblent s'être adoucis sous le regard de la caméra. Pensive, entourée par un décor qui témoigne de son statut social (un bout de cheminée au-dessus duquel se trouve un miroir, décoré de statues et d'objets d'Antiquité de petite taille), l'image enregistre également le miroitement de la pièce richement décorée.

Le chapitre suivant « Les cheveux de Louise », ne contient par contre aucune image. Le narrateur raconte qu'après trente-cinq ans où elle n'avait pas touché à ses cheveux, Louise se les coupe. La nouvelle personne paraît au narrateur comme « une petite femme sans beauté, sans dimension. »³² Louise s'avoue contente que son neveu ait pris des photos d'elle « comme si la photographie était une pratique sacrificielle »³³. Elle montre à son neveu les cheveux qu'elle garde dans un sac en papier. L'absence de toute photographie de Louise portant les cheveux courts rend compte de la déception du narrateur et de la disparition du mystère qui entourait sa vieille tante, comme si les cheveux portaient en eux une force mythique, à l'instar d'un Samson féminin : « Je me demande sur le coup, comment j'ai pu prendre ces photos. »³⁴

Du reste, le livre se construit autour des rapports entre les deux femmes, l'histoire de leur enfance, de leur jeunesse, la vie de Suzanne avec son mari André qui entretenait

³¹ Guibert, *Ibidem.*, p. 63

³² *Ibidem.*, p. 66

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*, p. 66.

une prostituée, la mort d'André, la vie de Louise chez les Carmélites, le rachat de Louise par Suzanne et leur vie quotidienne. Avec Suzanne, le narrateur entretient une espèce de complicité qui exclut Louise. Si cette dernière n'est pas d'accord avec l'idée d'une pièce de théâtre, sa sœur demande en cachette de lire le scénario de son neveu. Après la lecture, elle lui suggère les changements qu'elle estime nécessaires. Ses soucis tiennent à une représentation trop proche de leur réel. Suzanne demande au narrateur de changer leurs noms, le nom du chien, l'endroit où elles habitent et d'autres détails qu'elle considère dangereux :

Et puis cette histoire de coffre-fort dissimulé derrière le tableau, tu ne peux pas laisser ça, on viendrait ici nous torturer, jusqu'à ce qu'on dise où il se trouve, ce n'est pas pour ce qu'il y a dedans en plus. Enlève aussi la scène de la salle de bain, elle ferait de la peine à Louise...Tu sais, si je te dis tout ça, ce n'est pas pour moi, je m'en fiche, mais c'est pour toi, tu sais que tu risques un procès en diffamation...³⁵

On remarque ici l'attention de Guibert à recueillir et à rapporter les petites phrases qui font de ses grands-tantes de vrais personnages romanesques, son souci pour la représentation du réel de leur quotidienneté et également l'insouciance devant l'exhibition de leur intimité, de leur désir de ne pas être reconnaissables.

Suzanne et Louise est le premier moment d'une pratique autofictionnelle qui gagnera en consistance dans les années à venir. L'écriture du corps est un sujet de prédilection de Guibert, qui se présente ici sous la double forme textuelle et photographique. Le texte sert souvent de légende narrant les conversations et les actions qui accompagnent la prise des photographies. Celles-ci sont l'écriture factuelle du corps, une sorte d'« écriture automatique » qui immortalise des détails, des parties du corps fascinant l'œil que le narrateur prête à la caméra. Ainsi, de Louise, le narrateur-

³⁵ *Ibidem.* p. 69.

photographe retient les cheveux, tandis que de Suzanne, ce sont les jambes qui deviennent sujet de représentation textuelle et photographique :

Aujourd'hui, pour la première fois, Suzanne m'a laissé photographier ces jambes, au bas du canapé recouvert de housses, elle a remonté sa robe de chambre au-dessus de ses genoux, elle a retiré ses babouches, elle m'a dit : « tu intituleras la photo « Jambes d'infirmes », je lui ai dit : « non, elle s'appellera « Les jambes de Suzanne ». Elle m'a dit : « de toute façon, maintenant je n'ai plus de pudeur. »³⁶

La description de la prise photographique correspond à l'image qui l'accompagne. Les pieds vieillissés et déformés de Suzanne reposent sur un tapis épais. Une espèce de corps morcelé qui, à la lumière du texte et de l'intérêt que le narrateur-photographe lui porte, acquiert une charge d'objet fétiche, tout comme les cheveux de Suzanne. Ainsi, au-delà de l'histoire des deux femmes, ce qui intéresse et éveille le désir de représentation du narrateur serait la beauté fanée de la vieillesse qu'il retrouve dans les détails de leurs corps.

Il faudrait aussi remarquer le manque de « pudeur » que Suzanne associe au fait de se laisser photographier, ce même poids étant implicite dans la réticence de l'ancienne carmélite, Louise, à montrer ses cheveux défaits³⁷. Le narrateur témoigne que ce qui le pousse à la prise de ces photographies ne sont pas des « objectifs » qui feraient des « bonnes photos », mais « des choses immatérielles, de l'ordre de l'amour, ou de l'âme, des forces qui passent là et qui s'inscrivent, funestes, comme le texte qui se fait malgré soi, dicté par une voix supérieure... »³⁸.

Si l'amour que le neveu porte à ses tantes sert de moteur créatif, il l'est tout autant pour le texte que pour la photographie. L'emploi de l'épithète « funeste » n'est pas

³⁶ Guibert, *Ibidem.*, p. 32.

³⁷ À la fin de sa vie, Guibert prendra à son compte l'idée de « pudeur » en exposant son corps en proie à l'affaiblissement et à la mort dans *La pudeur ou l'impudeur*. Voir en ce sens le dernier chapitre : « 'Je suis mort' : la phrase impossible du journal intime »

³⁸ Guibert, *Ibidem.*, p. 32.

hasardeux, en ce que Guibert s'intéresse déjà dans cette entreprise précoce à la mort et ne se contente pas de laisser peser son ombre sur la représentation des deux femmes.

Trois épisodes sont significatifs à ce sujet. Le premier concerne la mort du chien des tantes auquel Guibert dédie plusieurs chapitres, mais aucune image. Ce chien n'en est pas un, mais une série de chiens se succédant et remplissant la même place dans le cœur, la vie et l'appartement des vieilles femmes qui, par peur de les voir mourir, décident de les euthanasier avant l'heure :

Et Whisky meurt. Alors reste l'autre chien, le chiot, qu'elle a appelé Amok, du nom du chien qui a précédé Whisky, et que Whisky déjà avait précipité dans la mort : c'est comme une revanche ultime, une réincarnation, un cycle fatal. Louise n'aura jamais que des chiens qui s'appelleront Amok ou Whisky, la folie, l'homicide et l'alcool.³⁹

Le sort d'Amok suit le cheminement funeste de ses prédécesseurs : devenu agressif, Suzanne persuade Louise de s'en débarrasser et au moment où la police vient le récupérer, un court drame ponctue le quotidien des deux femmes. La disparition du chien marque le souvenir du narrateur qui témoigne « vouloir résoudre son absence par une photo. »⁴⁰

Ainsi, une nouvelle mise en scène marque le développement du récit :

je vois la muselière qui a aidé à tuer Whisky, et avec laquelle Louise a parfois tenté de maîtriser Amok, posée sur une étagère, et qui se recouvre de poussière, et alors je la tends à Louise, sans préméditation, je lui demande de l'essayer. Elle la met aussitôt, en râlant un peu bien-sûr, mais dès que je commence à prendre la photo, elle se concentre extraordinairement, tout son corps change d'attitude, et elle se met à chantonner, à peine, entre ses dents : « je suis un pauvre chien, je suis un pauvre chien... »⁴¹

³⁹ Guibert, *Ibidem.*, p. 48.

⁴⁰ *Ibidem.*, p.51 Ce désir guibertien préfigure le désir barthésien à l'origine de *La Chambre claire* (1980). Écrit peu après la mort de sa mère, le texte de Barthes a comme origine une photographie de sa mère enfant, où l'écrivain croit retrouver le regard de celle-ci, perdu à tout jamais. Chez Guibert la tension entre absence et représentation est néanmoins dialectique. Une année après *Suzanne et Louise* et donc après la parution du livre de Barthes, Guibert publie *L'image fantôme*, texte qui décrit des photographies absentes (dont le développement avait été un échec), l'écrivain les réalisant ainsi à travers la narration.

Dans *Suzanne et Louise*, la disparition du chien éveille le désir (impossible) de le représenter en image. L'objet faisant défaut, le cliché photographique se concentrera sur Louise, dont l'amour obsessionnel pour Amok la pousse à se laisser photographier avec la muselière. La photographie devient alors métaphore d'une obsession – de la vieille femme solitaire pour un chien fou et mort –, mais également des fantasmes propres au narrateur, qui produit une scène aux valences sadomasochistes.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 51.

Deux photographies accompagnent ce récit. Elles représentent Louise tournée vers le mûr, habillée en noir, les cheveux défaits et le visage couvert de cette espèce de masque en cuir. La violence silencieuse des images n'est pas seulement funeste, mais grotesque et réificatrice. Elle fait penser à la violence du crime que Louise a commis à l'aide de cette même muselière, mais également à la violence de la demande du narrateur. Une réification d'inspiration sadienne que l'on retrouvera plus tard dans la pratique de Guibert et qui mélange à la morbidité un côté libérateur : la vieille femme performe devant la caméra de son neveu sa propre folie, son obsession et sa passion. Le chien étant mort, son absence est signifiée en texte et en photographie par sa propriétaire : mère dévote, obsessionnelle et meurtrière d'un chien dont elle refusait de voir la rage, mettant en danger sa vie et celle de sa sœur.

La mort est un motif récurrent. Elle revient dans un deuxième épisode : « Le rêve » où le narrateur rêve de la mort de Suzanne. On la retrouve également dans « Le songe », lorsque le narrateur s'imagine vivre dans l'appartement de ses tantes après leur mort :

je pourrais dormir ici dans ce lit, je pourrais vivre ici, une fois Suzanne morte, avec son accord, et je ne bougerai rien, je n'ajouterai aucun objet personnel, je laisserai comme elles les volets fermés, je ne viderai pas les tiroirs, j'ai peur des araignées, mais je n'ai pas peur de la présence des morts, je vivrai avec ce souvenir vaquant à mes côtés.⁴²

Le songe fait écho au scénario à l'origine du livre que le narrateur imagine dans « La pose » :

ce travail n'aura sa raison d'être qu'après leur mort. Alors je ferai le film avec des actrices qui joueront leur rôle, dans leur propre maison, avec leurs objets et leurs vêtements. Et les photos seront comme des traces, dans des cadres à travers lesquels elles se déplaceront.⁴³

⁴² *Ibidem.*, p. 57.

⁴³ *Ibidem.*, p. 26.

On a affaire ici à un désir *d'im-mortaliser* les tantes, d'arrêt sur l'image et sur le temps que la photographie a le pouvoir de produire et qu'une hypothétique mise en scène théâtrale ressusciterait un jour. À cette pièce de théâtre fantasmée correspondrait le simulacre funeste de ce que fut la vie, car Guibert oppose une projection qui l'inclut : l'idée utopique de mener sa vie parmi les fantômes, en refusant d'investir le lieu de nouveaux objets ou souvenirs, comme si le temps s'était arrêté.

Les simulacres imaginés ou réalisés pérennisent le « ça a été » barthésien de la photographie. Ils ne ressuscitent pas les tantes pour autant, mais au contraire, ils les momifient. Cette momification virtuelle, et à la limite monumentale, s'oppose à l'absence de lieu de veille funéraire que les femmes refusent à leur famille, les deux désirant que leurs corps soient donnés à la science. Cette complicité imaginaire des tantes effraie et fascine le narrateur qui les entend se raconter ce qu'il adviendra de leurs corps.

De fait, Suzanne se montre une fois de plus complice du narrateur : elle lui propose de suivre son corps lors du transport à la Faculté de Médecine et de photographier les étapes de son utilisation. Pris dans cette double réification artistique et scientifique, le jeune Guibert se voit séduit par un projet auquel il n'ose songer et qui l'entraîne vers une nouvelle entreprise, celle de mettre en scène la mort de Suzanne et de photographier son cadavre.

Je me rends compte que je fais alors cette série de simulacres de la mort de Suzanne, uniquement pour me délivrer de l'angoisse de ce rapt : sitôt la mort, on doit appeler la Faculté, le corps est aussitôt emmené, ravi, on ne le veille même pas.⁴⁴

⁴⁴ *Ibidem.*, p.84.

Pour Jean-Pierre Boulé, la prise de photographies en vue d'un film à tourner après la mort des tantes a bel et bien quelque chose d'un rite funéraire.⁴⁵

La dernière partie du livre, intitulée « Un simulacre. », est alors dédiée à cette même mise en scène de la mort, à la narration de l'avènement des corps une fois emportés par la Faculté de Médecine. Cette partie parle également du vernissage d'une exposition dédiée aux tantes et du scénario que Guibert aurait écrit en vue d'un film à venir, ayant les tantes pour protagonistes. Le premier chapitre de cette partie s'intitule « Le cadavre. ». Il est précédé par six photographies qui représentent la préparation et la réalisation de la séance photo avec Suzanne. Le chapitre raconte en détail le sort du cadavre, devenu objet à la portée de la science. Le page suivante joue sur une prise de distance, une mise en évidence du simulacre. Sur la page de droite gît la phrase manuscrite « À la fin ils reviennent pour saluer... »⁴⁶ ; sur la page de gauche, il y a la photographie des deux tantes accompagnées par le narrateur, seule photographie du livre qui inclut Guibert. La page postérieure contient « La mise en scène. », texte racontant *la prise en photographie du simulacre*. L'image du simulacre n'apparaîtra qu'une page plus loin – dernière photographie du livre, accompagnée par le texte du vernissage.

Arnaud Genon et Guillaume Ertaud remarquent que Guibert est « maître en l'art du trucage, de la mise en scène », et l'exemple qu'ils prennent est bien sûr celui de la photographie de Guibert avec ses tantes et de la phrase qui la précède. Pour les deux critiques, le montage met en évidence

le caractère théâtral du roman-photo, et par là le statut fictionnel des personnages représentés. Dans la photographie, continuent-ils, la composition, la pause inhérente au portrait ou à l'autoportrait, la visée esthétique viennent troubler la

⁴⁵ « Les photos en simulacre de mort de Suzanne seront exécutées pour exorciser en quelque sorte l'angoisse de la perdre, comme le reconnaît le narrateur dès que Suzanne lui propose de photographier son corps à la Faculté de Médecine ou plutôt ce qui restera de son corps. », Boulé, *Ibidem.*, p.73.

⁴⁶ Guibert, *Ibidem.*, p. 85.

simple autoreprésentation au profit d'une fiction du sujet feignant n'en est pas une.⁴⁷

Or, dans cette avant-dernière photographie, la présence de Hervé Guibert est factuelle. Elle atteste le caractère autobiographique du texte où le neveu, le narrateur, le photographe et également l'écrivain se réunissent. Le simulacre ne concerne pas seulement la mort de Suzanne, la mise en scène de son corps et du corps de Louise, mais aussi la mise en scène du corps du narrateur et, par extension, du corps du texte. Car au même moment où Guibert se représente en image dans son propre livre, de côté de ses tantes, c'est la frontière auteur-narrateur-personnage qui est perturbée.

5.2 La place de l'auteur

Plus que le simulacre d'une double mort, *Suzanne et Louise* met en scène un autre simulacre, celui du roman-photo et avec lui, celui de l'auteur devenu narrateur-photographe-personnage.

L'écriture guibertienne se mélange avec la photographie à laquelle elle lance un défi continu. Ce défi concerne, comme le remarquent Arnaud Genon et Guillaume Ertaud, de « nouvelles possibilités de lecture offertes par la combinaison de la photographie et de l'écriture. »⁴⁸ Par conséquent, le livre devient « un album » dont le « niveau intermédial, composé de deux unités parentes, est investi par Guibert comme un espace où il peut exercer son projet de dévoilement de soi. »⁴⁹ La révélation que suppose ce projet, Guibert la trouve dans l'hybridation texte/image dont l'une des propriétés est de permettre une remise en jeu de la place de l'auteur pour le constituer en personnage.

⁴⁷ Arnaud Genon et Guillaume Ertaud, *Ibidem.*, p.11.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 8.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 9.

À notre avis, cette démarche devient explicite dans la dernière partie intitulée « Un simulacre... ». Les photographies qui l'introduisent sont principalement des poses de Suzanne feignant le mort. Elles ont une charge excessivement théâtrale, rigide, invraisemblable. La narration qui leur fait suite et qui détaille le traitement que son corps souffrira après la mort rajoute aux images la dose de réel qui leur manque, en les rendant touchantes et lugubres. Toutefois, cette scène morbide est interrompue par la photographie des trois personnages et par leur salut au public. Cette image engendre un effet de distanciation à la façon de Brecht, le lecteur devenant spectateur d'une mort songée qui n'a pas encore eu lieu.

Guibert explique dans le chapitre intitulé « La mise en scène » que lors de ces prises photographiques Suzanne était crispée et que le résultat était un échec. Mais Suzanne comprend l'échec et ses causes et demande à son neveu d'envoyer aux deux sœurs, tous les samedis, une lettre pour leur expliquer la mise en scène à préparer en vue d'une nouvelle séance. Le narrateur, de son côté, affirme que la séance ratée est pour lui « comme l'achèvement, le point final de ce travail. »⁵⁰ Les deux derniers chapitres témoignent de ce détachement. Sur la page de gauche, le texte intitulé « Le vernissage » pousse encore plus loin le fantasme du narrateur qui imagine ses tantes lors du vernissage de son exposition sur elles, non pas en tant qu'invitées, mais comme faisant partie d'une performance⁵¹ : sur la page de droite, se trouve la photographie-simulacre de Suzanne

⁵⁰ Guibert, *Ibidem.*, p. 88.

⁵¹ « Le jour du vernissage de l'exposition, je les vois toutes les deux assises de part sur des fauteuils monumentaux, les mains posées au bout des accoudoirs, comme des reines, poudrées et silencieuses, protégées du public, comme les photos, par une plaque de verre, ou par un voile, dans leurs plus belles robes, mais aussi les pieds nus reposant dans une cuvette à moitié remplie d'eau tiède que j'irai réchauffer de temps à autre en y plongeant des barres de fer brûlantes dont on se serre en Suisse pour dégourdir la bière », *Ibidem.*, p.89

morte sur son lit, dans la semi-obscurité. Dernière photographie du livre sur laquelle le narrateur n'a plus rien à dire.

Enfin, le dernier chapitre est l'un des récits les plus longs du livre : « Le scénario ». Le narrateur relate la visite de Louise lors du vernissage de son exposition. Suzanne étant malade, Louise lui raconte l'événement, leur vie continue et les tantes veulent même jouer dans le film de leur neveu. Deux scènes de ce scénario sont transcrites par Guibert dans le livre. Elles suggèrent, par l'enlèvement du lit de Suzanne et la seule présence de Louise, la mort de la première.

Ainsi, les derniers trois chapitres de *Suzanne et Louise* rendent compte d'un détachement progressif du narrateur-photographe par rapport à sa propre mise en scène. Le simulacre – textuel et photographique – de la mort de Suzanne représente la fin véritable de leur histoire, le reste devient l'histoire du narrateur que le lecteur (re)connaît maintenant comme Hervé Guibert. Ce tournant autobiographique explicite à la fin du livre est rendu possible par ce que Genon et Ertaud appellent « un entre-deux entre le factuel et le fictionnel »⁵² dont la photographie sert de preuve :

la narration à la première personne associée à la nature indicielle du processus photographique provoque un déplacement de la position de l'auteur. Le pouvoir d'attestation porté par l'image photographique fait accéder son auteur, même en son absence à l'image, à une présence de principe.⁵³

Néanmoins, « l'absence à l'image » devient présence *dans* l'image et par cela même présence attestée de l'auteur-narrateur *dans* son récit fictionnel et à l'extérieur, c'est-à-dire *dans* le monde réel dont la fiction *documente* l'existence. Mais hormis ce fait, est documentée une autre co-présence auctoriale, ou du moins active : celle des tantes. À la

⁵² Arnaud Genon et Guillaume Ertaud, *Ibidem.*, p. 9.

⁵³ *Ibidem.*, p. 9.

fin du livre, elles ne s'avèrent plus seulement personnages, les objets du désir fantasmé et effrayé de leur neveu, mais aussi actrices d'une mise en scène à la fin de laquelle elles viennent saluer le lecteur. Les trois se retrouvent alors sur le même plan, à l'intérieur comme à l'extérieur de la narration.

Finalement le « simulacre » évoqué par Guibert est le simulacre d'une fiction ou, si l'on veut, d'un réel. Car à travers la double pratique de l'écriture et de la photographie, le réel et la fiction deviennent indissociables. Le livre devient *écriture photographique*, stratégie qui reposerait, dans le cas de Guibert, comme plus tard chez Édouard Levé, sur la double identité de leur auteur en tant qu'écrivain et photographe.

De Guibert à Levé, en passant par Sophie Calle, cette double identité est continuellement mise à l'épreuve par le biais des œuvres qui subvertissent le caractère indicial de la photographie et le côté symbolique du langage littéraire. Chez Guibert, la série de mises en scène intra et extradiégétiques sont subordonnées à un simulacre théorique et formel : celui *roman-photo*.

5.3 Un roman-photo au pied de la lettre

On pouvait se demander si le traitement succinct de cette œuvre ne se doit pas au paratexte, à la taxinomie « roman-photo » que Guibert ajoute à cet écrit de jeunesse.

Le roman-photo est un genre qui manque de définition précise. Les textes théoriques à ce sujet commencent à paraître seulement dans les années 1960, même si le roman-photo est pratiqué depuis les années 1940. Dans son livre *Pour un roman-photo*,

Serge Saint-Michel propose plusieurs définitions extraites de différents dictionnaires⁵⁴. Mais elles parlent toutes du « photo-roman » et non pas du « roman-photo ». Le critique précise : « Nous emploierons au contraire le roman-photo pour les réalisations où la photo reste encore tributaire de texte (qu'elle sert le plus souvent à mettre en situation, voir simplement à illustrer) »⁵⁵. Saint-Michel esquisse alors une définition : « Roman-photo(s) : Structure narrative en photos publiées en feuilleton dans la presse ou en fascicules périodiques en librairie. »⁵⁶, en ajoutant que le singulier se réfère à un moyen de création, tandis que le pluriel renvoie à une création objective.

Bien que le premier texte qui incorpore la photographie apparaisse déjà à la fin du XIX^{ème} siècle⁵⁷, le roman-photo, en tant que genre, se constitue à la fin des années quarante⁵⁸ « comme un divertissement populaire, une littérature de pure évasion dans l'Italie sinistrée de l'immédiat après guerre. »⁵⁹ Pourtant, à partir des années 1980, on parle d'un renouvellement du roman-photo ou plus exactement d'un Nouveau Roman-photo, genre pratiqué, à partir de cette époque, par les artistes visuels.

Benoît Peeters, auteur de plusieurs roman-photos (*Fugues, Droit de regards, Mauvais œil*) et spécialiste de Tintin affirme :

Ce nouveau genre s'éloigne du roman-photo traditionnel par son contenu, ses enjeux visuels et le circuit de fabrication, voire de diffusion. D'un côté il s'agit de magazines bon marché, à grand tirage et fréquemment renouvelés. De l'autre,

⁵⁴ « Photo-Roman n.m.: Roman, récit, présentés sous forme de photographies qui s'enchaînent et sont commentées par des récits brefs (Dictionnaire des média.).

Photo-Roman (ou photoroman) n. m.: Histoire racontée sous forme de photographies accompagnées d'une légende (Dictionnaire des mots nouveaux, Hachette-Tchou).

Photoromans : Histoires à suite racontées en photographies et assorties de dialogues succincts portés en capitales dans d'imaginaires « ballons » (Revue *Tendance*, avril 1965) », dans Serge Saint-Michel, *Pour un roman-photo*, Paris, Larousse, 1979, p.11.

⁵⁵ *Ibidem.*, p.11

⁵⁶ *Ibidem.*, p.12

⁵⁷ *Bruges-la-Morte* par l'écrivain belge Georges Rodenbach, publié en 1892.

⁵⁸ Le scénariste italien Stefan Reda conçoit le premier roman-photo en 1947 pour la revue *Il Moi Sogno*.

⁵⁹ Benoît Peeters, « Le roman-photo : un impossible renouveau ? », dans *Time, Narration & The Fixed Image/ Temps, Narration & Image Fixe*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p.106.

ce sont des livres auxquels un tirage restreint impose un prix de vente relativement élevé.⁶⁰

Les exemples que le critique donne en ce sens sont Duane Michals (*Vrais rêves*), Sophie Calle (*Suite vénitienne*) et Marie-Françoise Plissart (*Droit de regards*). Les trois exemples sont parlants, car chaque auteur est un artiste visuel qui travaille avec la photographie. Bien que Hervé Guibert ne figure pas parmi les auteurs évoqués par Peeters, Duane Michals et Sophie Calle sont des références significatives pour notre démarche et pour la pratique de Guibert lui-même, car ils sont amis et sujets de ses articles critiques. Arnaud Genon parle, d'ailleurs, de l'influence de Michals sur la conception de *Suzanne et Louise*⁶¹.

Au XXème siècle, la pratique de montage texte-photographie prend des formes variables ; le montage gagne en teneur et reconnaissance dans les années 1980, en s'éloignant du genre populaire, dépourvu de prestance artistique, une fois qu'il est pratiqué par des artistes-écrivains⁶². Hervé Guibert s'inscrit d'emblée dans le mouvement d'un *roman-photo culte*, tant par les enjeux symboliques que nous avons analysés dans la première partie de ce chapitre, que par les implications formelles du montage texte-photographie. Jean-Pierre Boulé remarque que dans *Suzanne et Louise* :

Il n'existe pas de pagination (ce qui rend les références ardues) et le texte est manuscrit, c'est l'écriture d'Hervé Guibert qui se met en scène dans le texte en

⁶⁰ *Ibidem.*, p.106.

⁶¹ « D'ailleurs si nous évoquons ici Duane Michals, c'est que ce que Guibert écrit à propos du photographe américain dans un article pour Le Monde intitulé « Histoires photographiques de Duane Michals, la nécessité du contact », pourrait s'appliquer dans le cas de *Suzanne et Louise*. Dans cet article il évoque en effet le rapport entre l'image et le texte chez Michals et déclare : 'le texte envahit l'image, par-dessus, par dessous, jamais dedans. Elles deviennent des sortes de roman-photos, sophistiqués [...] On arrive à se demander ce qui précède et ce qui prime : l'image ou le texte ? Il est évident que le texte élargit la dimension de l'image, que leur combinaison offre de nouvelles possibilités de lecture.' », Arnaud Genon, *Ibidem.*, p.54.

⁶² Marie-Françoise Plissart, l'artiste visuelle est une collaboratrice de Peeters avec qui elle conçoit le photo-roman *Fugues* (1983 Minuit). *Droit de regards* (1985, Minuit), une autre collaboration citée par Peeters, est un roman qui prend aussi la forme d'une exposition. Le roman est accompagné d'un texte de Jacques Derrida. Ces exemples montrent l'intérêt que les artistes, mais également les théoriciens des années 1980, portent au roman-photo.

utilisant le « je » et une seule fois dans une photo intitulée « À la fin ils reviennent pour saluer... » qui prouve que le narrateur est bien la troisième personne de *Suzanne et Louise*. Les textes sont ponctués des photographies des deux grand-tantes. Certains textes sont numérotés mais pas tous. D'autres ont des titres. Souvent ces titres servent de commentaires aux photos qui les suivent (exemple « La mort du chien »), rappelant à l'occasion le style du journal (« Les cheveux de Louise », « Le Paradis »).⁶³

Ainsi, si le récit repose sur un simulacre ou bien sur une série de simulacres, de mises en scène). Il en va de même pour le livre et le genre dont il se réclame. Le simulacre est alors formel puisqu'il concerne la forme roman-photo. Lazăr remarque que :

Poussant plus loin l'analyse, il devient évident que la forme romanesque est un leurre. Au delà de l'immédiateté du récit, le texte n'est rien d'autre qu'une photo grandeur nature d'une page de manuscrit. Dans ce cas, les conventions photographiques passent inaperçues afin de produire l'illusion référentielle parfaite : la photo s'identifie à son objet, rendant ainsi inutile toute tentative de les séparer. Cette fois-ci l'écriture est une photo de l'écriture qui ne laisse deviner ni l'hors cadre ni les conditions de la prise.⁶⁴

Cette analyse éclaire la compréhension de la démarche de Guibert et du simulacre de la forme. Il faudrait alors s'arrêter sur la remarque essentielle du critique : le texte est une reproduction photographique (grandeur nature) de l'écriture manuscrite de l'auteur. Avec la disparition de tout cadrage, la mise en page de l'image s'intègre parfaitement à la feuille, cachant au regard un double montage photographique. Le livre n'oppose pas une page manuscrite à une photographie, mais la photographie d'un texte (devenue illisible/invisible) à une photographie exposée par sa mise en page, fait qui pourrait également expliquer l'absence de pagination.

Pour ce qui est « [d]es conventions photographiques [qui] passent inaperçues », il faut rappeler que Roland Barthes, une influence importante pour Guibert, traite cette même question dans *La Chambre claire*. Pour Barthes, l'essence de la photographie réside

⁶³ Boulé, *Ibidem.*, p.70

⁶⁴ Andrei Lazăr, *Ibidem.*, p.160.

dans la contingence, dans le déictique du « ça, c'est ça, c'est tel », elle s'efface derrière ce qu'elle représente, derrière le référent auquel elle est identifiée:

Percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion. Par nature, la Photographie [...] a quelque chose de tautologique, une pipe y est toujours une pipe intraitablement. ⁶⁵

Selon Barthes, l'invisibilité du médium est la spécificité même de la photographie. Or Guibert connaît les écrits de Barthes, il entretient avec le sémiologue une relation d'amitié difficile et toutefois fertile. De plus, Guibert est un spécialiste de la photographie, en un sens différent de Barthes. Il connaît le médium autant par son activité de critique photographique que par sa pratique de photographe.

Le défi que Guibert lance à la photographie est double: d'un côté son effacement magistral derrière l'écriture (et sous l'alibi du « roman-photo » annoncé en paratexte) ; de l'autre côté, la mise en évidence de chaque photographie (annoncée également en paratexte). Le lecteur de *Suzanne et Louise* n'a guère besoin d'être un spécialiste pour voir les photographies des objets et des personnes, pour prendre conscience de leur présence factuelle, objectale au-delà et en deçà de leurs référents respectifs. En revanche, la photographie de l'écriture manuscrite reste cachée aux yeux non-avertis. Cette tromperie est un *trompe-l'œil textuel* qui engendre un *simulacre formel*.

L'écriture que l'on voit n'est pas un simple texte, mais la reproduction photographique d'un manuscrit. À travers elle, la dimension autobiographique se complique encore. L'auteur n'est pas seulement à identifier visuellement dans la photographie qui marque la fin du récit ; il est également présent à tout instant *dans* son écriture manuscrite reproduite dans le livre. Le texte autographe, trace indicielle de

⁶⁵ Barthes, *La Chambre claire*, O C V., p.792/793.

l'auteur, est reproduit dans des photographies, traces indicielles par excellence. Une photographie a-corporelle qui atteste la présence *in absentia* de l'auteur.

Le simulacre formel est en effet le simulacre du roman-photo. Hervé Guibert prend au pied de la lettre ce nom générique : il prend la photo d'un roman en même temps qu'il écrit un texte présenté sous la forme d'une photographie. De plus, la narration, expliquant souvent le contexte des séances photographiques, acquiert la valeur d'une légende. Elle sert d'indice linguistique pour la série d'images présentées dans le livre, en même temps qu'elle sert de fil conducteur pour le développement du récit romanesque. *Suzanne et Louise* devient alors un *roman de la photographie* – des photographies des grands-tantes, mais aussi du médium photographique. Il s'agit alors d'un roman-photo qui se réfléchit, qui se pense et dont la force réside dans un paradoxe : il se cache et, en même temps, il se donne à voir aux yeux curieux.

*

La question du simulacre dans *Suzanne et Louise* se développe à des niveaux différents qui se répondent et se combinent. Le premier niveau concerne le simulacre explicitement présenté par le narrateur à l'intérieur du récit. Il s'agit d'un simulacre intradiégétique, qui repose sur la mise en scène de la mort de Suzanne. Celui-ci engendre un simulacre autobiographique, car le récit des grand-tantes est aussi *la fabrication* du récit des grand-tantes : de la prise photographique, de la narration, de l'exposition et finalement de la pièce de théâtre et du film qui ne verront jamais le jour. Ainsi, bien que tous les projets ne soient pas réalisés, leur évocation dans le texte les « réalise » *conceptuellement* – en parole et en photographie.

La mise en parole (l'annonce) du simulacre s'accompagne d'une image – la photographie des trois protagonistes –, moment clé qui marque la fin du récit des grand-tantes. La présence indicielle du narrateur provoque un mouvement d'identification avec l'auteur, marquant *a posteriori* le récit comme autobiographique : dès lors la présence de Guibert dans la photographie se superpose au « je » de l'énonciation.

Ce mouvement d'identification soulève la question de l'auteur et de sa présence dans le texte, puisque son image ne nous est pas seulement donnée à la fin, avec la photographie du simulacre ; elle est d'ores et déjà attestée dans le livre par le texte même, reproduction de l'écriture manuscrite, et partant, double trace indicielle, double empreinte d'Hervé Guibert.

Or cette identification ne serait pas possible sans la discussion du montage photographie-texte et sans l'analyse de la spécificité de chaque médium et de leur ingénieuse combinaison. La présence de l'auteur-narrateur brouille la frontière entre la fiction et le réel donnant au livre le moyen de mettre les deux en scène. De plus, la reconnaissance du texte comme photographie de l'écriture autographe entraîne un autre simulacre majeur : celui de la forme. Le roman-photo peut être défini ici dans sa littéralité : roman-photographie – entité dont les composantes se miroitent et se réfléchissent réciproquement, se donnent à lire et se cachent les unes les autres. Ainsi, il devient impossible de décider si nous avons affaire à la photo d'un roman ou à un roman qui prend la forme d'une photographie. Le livre de Guibert devient un livre-objet. Le texte ne décrit pas (nécessairement) les photographies ; il joue avec les effets de réel que celles-ci produisent et avec le concept même de photographie. Il serait tout de même impossible

de dire si l'écriture précède la photographie, ou l'inverse ; car l'une met en scène l'autre et, ce faisant, elles se donnent au jeu des sens et des significations.

Le *roman-photo* de Guibert se présente de la sorte comme scène pour le théâtre d'une mythologie de soi. L'auteur crée un album autofictionnel, manipulant la mise en scène pour créer un *roman familial*, au sens freudien du terme. Il s'invente donc une histoire de famille. Toutefois, l'invention ne concerne pas seulement l'histoire personnelle, mais également l'histoire de l'art et de la littérature, car le simulacre formel réinscrit l'album de famille dans le discours des avant-gardes des années 1970.

Le livre-objet permet de participer au dialogue de l'art à travers une mise en scène qui concerne en égale mesure le soi, l'écriture et la photographie. Dans les mots de Szeemann, nous retrouvons « un espace métaphysique dans lequel chacun pose les signes et les signaux exprimant son mode personnel. »⁶⁶ En ceci, *Suzanne et Louise* est bel et bien une mythologie individuelle : l'art vient de l'intérieur et offre à l'artiste la possibilité d'exprimer autrement le rapport *soi-institution*.

⁶⁶ Harald Szeemann, *Ibidem.*, p.32.

**TROISIÈME PARTIE : LE JOURNAL ET LA MORT
PHYSIQUE DE L'AUTEUR**

Chapitre 1. Malaise dans le journal

J'aime le mot « soi ». Parce qu'il ne va pas de soi.
Parce qu'il a du quant-à-soi. Parce qu'il a de l'étoffe.

(Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*)

Comment parler du journal ? Comment contextualiser cette forme de l'écriture de soi dans son rapport aux autres textes appartenant au genre autobiographique, mais aussi dans la tension qu'il entretient avec la fiction et par extension à l'institution littéraire ?

Pendant longtemps, le journal a été compté parmi les enfants bâtards de la littérature : reconnu à moitié, relégué et critiqué en raison de son manque de légitimité ; et pourtant vivant, croissant, enveloppant et attrayant en vertu des possibilités que sa place périphérique dans la littérature ouvre comme alternatives d'écriture, de construction et de réflexion sur le soi. L'histoire du journal serait alors autant l'histoire de sa production que de sa réception, de la théorie et des discours critiques portant à ce sujet.

Ainsi, afin de définir le journal, il faudrait comprendre le développement de l'écriture journalière et les différentes étapes par lesquelles celle-ci est passée, tout comme son rôle à l'intérieur de l'institution qu'est la littérature ; il faudrait de même

mettre en perspective la façon dont l'institution se rapporte au journal et la manière dont le discours critique sur le journal change à travers les époques.

Les critiques littéraires nous apparaissent dans cette perspective comme des représentants exemplaires de l'institution littéraire dont le discours légitimant s'avère particulièrement signifiant pour notre entreprise. Il témoigne de la naissance d'un genre, atteste de l'apparition d'une forme nouvelle d'écriture et de son entrée dans le discours littéraire. Le discours critique n'existerait pas, cependant, sans un corpus adéquat, formé le plus souvent par des écrivains dont la valeur a préalablement été reconnue par l'institution littéraire. L'explication en est simple : qui s'attacherait à connaître l'intimité d'une personne inconnue ? Cette situation originale souffrira des modifications au cours du XXème siècle.

La publication des premières études sur le journal intime va de pair avec l'efflorescence de sa pratique. Le soi devient une question prégnante pour des artistes et pour des écrivains qui se prennent pour l'objet de leur propre travail. Il en va de même avec l'autobiographie, car les critiques qui s'y intéressent s'occupent également du journal. L'étude de ces deux formes d'écriture est concomitante¹. Le plus souvent, les études critiques concernent l'écriture au sens large (Blanchot, *Le livre à venir*), ou les écritures autobiographiques dont le journal ne constitue qu'un chapitre (Georges Gusdorf, *La Découverte de soi*, Gérard Genette, *Figures III*, Philippe Gasparini, *Est-il je ?*).

¹ Autopacte.org, le site web proposé par Philippe Lejeune et dédié aux écritures de soi, stipule : «Ce site a pour objet l'écriture autobiographique sous toutes ses formes (récits, journaux, lettres, etc.) », le journal étant considéré à l'intérieur des autres écritures à caractère autobiographique. Web de référence : <http://www.autopacte.org/>.

Nous constatons ainsi que même par rapport à l'autobiographie, le journal est considéré d'un œil critique. En ceci, Michèle Leleu et Alain Girard sont les premiers critiques français à dédier un livre entier au journal intime. Leur approche est marquée par la phénoménologie, le journal étant compris comme une écriture de la conscience. Rien ne justifie initialement une telle notation journalière outre que le désir de le faire, comme le note Roland Barthes dans son texte théorique sur le journal intime : « La question que je me pose : *'Dois-je tenir un journal ?'* est immédiatement pourvue, dans ma tête, d'une réponse désobligeante. *'On s'en fout'*, ou, plus psychanalytiquement : *'C'est votre problème'*. »² Le ton moqueur et ironique de cette dernière phrase révèle le souci fondamental du diariste qui souhaite légitimer sa notation quotidienne, la justifier, la transformer en œuvre.

Nous suivrons, dans ce chapitre, le chemin des différentes définitions et transformations que le journal intime a souffertes au cours du XX^{ème} siècle dans l'espace français. Pour cela, nous analyserons la trajectoire du journal afin de comprendre son entrée dans la littérature. Nos références concerneront les principales monographies françaises sur le journal. Publiées pendant la deuxième moitié du siècle passé, l'analyse des premiers discours et approches critiques montrent que le journal s'est constitué en tant que genre littéraire grâce à et à l'intérieur des textes critiques.

Suivre l'histoire littéraire du journal n'est pas une démarche périphérique à notre problématique principale – la question de l'auteur et de sa représentation en texte et en image – mais tout le contraire : l'histoire du journal intime suit le même cheminement que l'autobiographie et la photographie. Le parallélisme historique des

² Barthes, « Délibération », *O.C.V.*, p.678.

trois pratiques offre des pistes importantes dans la compréhension des pratiques contemporaines de soi à travers des questionnements communs : la relation réel-fiction, la problématique de l'auteur et la question du genre littéraire ou du médium artistique, bref de la forme.

Dans un premier temps, nous proposons une analyse comparatiste des premiers écrits sur le journal, jusqu'aux années 1980. Cette décennie marque la reconnaissance du journal en tant qu'œuvre littéraire et repose sur un changement méthodologique marqué par la linguistique et par la psychanalyse, permettant aux critiques de se distancier d'une approche sociologique pour aborder la subjectivité de l'écriture quotidienne dans une perspective (post)structuraliste. En ce sens nos références iront de Michèle Leleu et Alain Girard à Béatrice Didier et Roland Barthes.

Dans un deuxième moment nous concentrerons notre attention sur les perspectives critiques contemporaines du journal intime. Ce moment sera marqué par Philippe Lejeune dont la recherche sur les écrits autobiographiques couvre, désormais, une période de près de 50 ans. Il est important de souligner ici que, même si Lejeune publie son premier livre dédié au pacte autobiographique en 1977, son premier livre sur le journal intime, *La Pratique du journal personnel*, date de 1990 et il sera suivi par une série d'autres études dédiées à l'écriture quotidienne dans le nouveau siècle.

Les travaux de Philippe Lejeune représentent une *mutation* dans la réception et la recherche universitaire sur ce sujet. Son approche du journal intime est analogue à celle de l'autobiographie : informée par le poststructuralisme et la sociologie, sa

recherche ne se consacre plus seulement aux journaux d'écrivains, mais également à ceux des personnes ordinaires dont les manuscrits – restés inédits – se trouvent soit dans les archives publiques, soit dans des collections privées ou chez leurs héritiers. À cela s'ajoute, dans les dernières années, les recherches sur les écritures autobiographiques sur internet.

L'activité de Lejeune impressionne par des ramifications qui s'éloignent des méthodes de la critique littéraire traditionnelle : au centre de sa stratégie se trouve le contact direct avec les diaristes contemporains à travers des entretiens et des sondages, pour revenir par la suite au texte et à son analyse. Un excellent exemple en ce sens est *l'Association pour l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique (APA)* créée par Lejeune. À cet acte de fondation institutionnelle s'ajoute le site web *autopacte.org* qui a pour but de favoriser la collaboration avec des chercheurs internationaux de l'autobiographie, en vue d'une meilleure coordination des recherches sur les manuscrits inédits de nature autobiographique.

Le journal intime se présente alors comme un genre populaire dont Lejeune s'attache à évoquer et à théoriser l'emprise culturelle. Sa démarche critique suppose également la « fouille » des archives et des bibliothèques et le contact avec les diaristes pour avoir accès à l'*objet* journal – le manuscrit autographié témoignant des traces de la personnalité de son auteur. À côté du travail de critique littéraire, Lejeune semble entreprendre un travail d'historien et d'archéologue, de sociologue et de sémiologue. Son activité nous montre *a posteriori* qu'il n'y a pas de rupture entre les différentes générations de diaristes ou de critiques du journal, mais une activité continue, restée souvent cachée aux yeux étrangers, qui souffre des modifications

et des transformations, parfois même brutales. Les axes centraux restent pourtant les mêmes. Comme ses prédécesseurs, Lejeune explore de nouvelles définitions et classifications du journal intime. Tout comme eux, il éprouve encore une certaine *gêne* devant le journal, même si au tournant du millénaire, celui-ci a gagné sa place dans le discours littéraire.

La gêne ou le malaise dans le journal trouverait ses racines dans le fait même d'explorer l'intimité de la personne qui écrit. Cette intimité est représentée, symbolisée à travers des anecdotes soumises à une règle aussi simple que contraignante – le calendrier. Chaque jour apporte et impose au diariste le récit tronqué d'une existence dont personne ne connaît la suite; une existence dont le mystère et le sens seront à déchiffrer au terme d'une écriture elle-même sans terme, car en principe, seule la mort met fin au journal. De plus, l'anecdote du jour se révèle être un récit problématique pour la critique littéraire en raison de sa forme atypique et fragmentée qui semble se refuser à la fiction.

Le malaise dans le journal traduirait alors une impuissance à faire de la fiction, un refus de l'imaginaire auquel le diariste doit se conformer, car il ne peut mentir³. Étant compris comme une écriture de la conscience, le journal est également une écriture de la « sincérité » où toute déformation du réel ne serait justifiable que dans la mesure où il s'agit d'un texte fondé sur la subjectivité de la perception.

En ce sens, Alain Girard identifie comme une des fonctions du journal, la fonction éthique : « L'observation intérieure n'est pas un pur regard posé sur le moi comme un objet. Le journal obéit à un principe actif. Il est un examen de conscience,

³ « A beau mentir qui vient de loin, dit le proverbe. Il n'en est pas de même pour l'avenir. Un diariste n'est jamais maître de la suite de son texte. », note Philippe Lejeune dans « Le journal comme 'antifiction' », *Poétique*, numéro 149, p.5.

destiné à obtenir de soi le meilleur.»⁴ La fonction esthétique apparaît sinon secondaire, du moins intimement liée à l'aspect éthique :

Dire que le journal permet à la personnalité de s'accomplir, c'est d'exprimer déjà qu'il remplit une fonction esthétique en même temps qu'éthique. La volonté d'être soi et la volonté d'édifier une œuvre qui témoigne de soi se confondent en effet dans une même postulation de la personne.⁵

Le malaise dans le journal est alors un malaise esthétique.

1.1. Historiquement le journal intime...

En France, le journal personnel est un genre nouveau dont l'origine a été établie par les critiques vers la fin du XVIIIème siècle. Une large diffusion auprès du grand public est tardive (deuxième moitié du XIXème siècle) et la réception critique du journal intime ne viendra que pendant la deuxième moitié du XXème siècle. Aujourd'hui, le journal, comme l'autobiographie, connaissent une large diffusion. Témoigne en ce sens l'explosion des recherches contemporaines sur les écrits de l'intime, inaugurées par Philippe Lejeune en années 1970.

Le site web dédié aux études de l'autobiographie en France et créé par Lejeune marque comme première entrée d'un texte critique sur le journal l'année 1938, avec une enquête sur le journal intime⁶. Il faudra pourtant attendre l'année

⁴ Alain Girard, *Le journal intime*, Presses Paris, Universitaires de France, 1963, p.533.

⁵ *Ibidem.*, p.536.

⁶ http://www.autopacte.org/biblio_journaux.html#LAutobiographieproces consulté le 26 décembre 2016

1947 pour qu'une première anthologie soit publiée par Maurice Chapelan⁷, et l'année 1952 pour que Michèle Leleu publie le premier livre critique sur le journal⁸. À partir de ce moment, chaque année est marquée par une étude dédiée soit à une approche générale du journal, soit à l'analyse d'un journal intime en particulier. Néanmoins, il faudra attendre les années 1980 pour que les études sur le journal s'étendent de manière considérable (au moins quatre études sont publiées par an).

Alain Girard, un pionnier dans l'étude du journal en France, publie en 1963 *Le journal intime*, livre qui se propose d'aborder le journal en tant que genre littéraire. Cette démarche n'est pas anodine puisque l'acceptation du journal comme un genre littéraire parmi d'autres est un pas essentiel dans sa reconnaissance institutionnelle. Mais l'analyse du journal ne saurait, selon Girard, se faire sans une analyse du sujet diariste : « Cette étude sur le journal intime et la notion de personne est née d'une double observation sur le mouvement de la littérature contemporaine »⁹, affirme l'auteur dans l'introduction de son texte. Trois axes centraux se trouvent ainsi visés dès la phrase qui ouvre le livre : le genre du journal intime, la notion de personne – c'est-à-dire de sujet- et celle de l'institution littéraire.

⁷ Maurice CHAPELAN, *Anthologie du journal intime. Témoins d'eux-mêmes*, avec introductions et notices, R. Laffont, 1947, p. 643.

⁸ Michèle LELEU, *Les Journaux intimes*, avant-propos de R. Le Senne, PUF, collection "Caractères", 1952. Le livre a deux parties structurées autour de la notion d'auteur : « Journal et Caractère (Journal, Témoignage sur l'Auteur) » et « Journal et Personnalité (Journal, Opération de l'Auteur) ». Le critique analyse les caractéristiques des différents journaux intimes tenus par des écrivains, artistes et hommes politiques avec un accent mis sur Maine de Biran, Amiel, Charles Du Bos, Gide, Benjamin Constant. La perspective que l'auteure choisit est nettement psychologisante. Elle partage les auteurs en fonction des humeurs (le sentimental, le nerveux, le passionné, le flegmatique) et essaie d'établir des liaisons entre l'humeur et la pratique du journal intime. Michèle Leleu est d'ailleurs celle qui introduit le néologisme « diariste » dans la langue française : « Dans la suite de l'ouvrage, nous ferons couramment usage du terme *Diariste* pour désigner un auteur de Journal ; sans méconnaître que ce néologisme peut prêter à critique, nous croyons qu'il se justifie à plus d'un titre... On peut rapprocher *Diariste* du vieux français « Diaire » parfois usité comme adjectif (cf. Littré), mais qui désigna aussi le Livre de raison, régulièrement tenu dans certaines familles d'autrefois. »

⁹ Alain Girard, *Ibidem.*, p. VII.

De fait, la phrase initiale introduit également une dimension temporelle dans cette entreprise, une perspective historique benjaminienne, qui de l'endroit de production littéraire contemporaine regarde vers le passé.

Tout comme l'autobiographie, le journal intime (tel qu'on le connaît aujourd'hui) serait apparu vers la fin du XVIIIème siècle : « Les origines du journal intime peuvent être exactement situées dans le temps. Ce nouveau genre d'écrit apparaît à la charnière de deux siècles, à la fin d'un monde et au commencement d'un autre, aux alentours des années 1800, avant l'éclosion romantique. »¹⁰ Pour Girard alors, la « charnière » représente un passage, l'espace temporel qui marque la fin d'un monde qui pourrait être comprise comme *la fin (d'une pensée) de l'homme* et le début d'une nouvelle ère dont :

[l]a naissance est le résultat d'une rencontre entre deux courants dominants qui imprègnent la pensée et la sensibilité de l'époque : d'un côté l'exaltation du sentiment, et la vogue des confessions, dans le sillage de Rousseau, de l'autre l'ambition des idéologues, de fonder la science de l'homme sur l'observation, en plaçant à l'origine de l'entendement la sensation, à la suite de Locke, Helvétius et Condillac.¹¹

Deux explications d'ordre historique sont à retenir ici : la première est un fait culturel et philosophique qui anticipe de peu l'apparition du journal. Il est représenté, d'un côté, par le rôle joué par Jean-Jacques Rousseau dans l'ouverture d'une tradition littéraire et philosophique de la représentation de soi ; d'un autre côté, il y a l'avènement de l'empirisme et du sensualisme (comme courants philosophiques et théories de la connaissance, fondées sur l'analyse des sens), les aïeux de la psychologie du XIXème siècle¹².

¹⁰ *Ibidem.*, p.IX

¹¹ *Ibidem.*, p.IX/X

¹² Dans son livre dédiée aux journal intime et à Arthur Schnitzler, *Schnitzler's Century : The Making of Middle Class Culture 1815-1914*, l'historien Peter Gay explique que le développement et la

Le deuxième élément se réfère à la période historique qui marque l'apparition du journal intime, « aux alentours des années 1800 », « le XVIIIème siècle finissant »¹³ - période marquée par la Révolution Française et par l'avènement de la bourgeoisie. Ce fait n'est d'ailleurs pas sans intérêt, car il souligne le déplacement de la *pensée sur le soi* que les événements historiques de la fin du XVIIIème siècle ont produit. D'un côté, le journal partage avec l'autobiographie l'histoire de son apparition et popularisation ; de l'autre, le journal, tout autant que l'autobiographie et la photographie, se constitue historiquement, au fil du XIXème siècle, comme une pratique associée à la bourgeoisie. Ils sont alors le résultat de l'avènement d'une nouvelle catégorie sociale enthousiasmée par les dernières découvertes technologiques et partie à la découverte d'une nouvelle conscience de soi, d'une identité qui lui serait propre.

Le journal intime est, dans la perspective de Girard, un « fait de civilisation »¹⁴, un document qui témoigne en faveur d'une histoire du sujet et de ses changements¹⁵, mais il est également et surtout un genre d'écriture qui commence le long chemin de la légitimation littéraire¹⁶. En ceci, le journal intime rejoint l'autobiographie, mais également la photographie, comme nous l'avons dit

popularisation de la psychologie ont conduit à une croissance des diaristes parmi les adolescents, les jeunes filles et les artistes, appartenant à la classe de la bourgeoisie.

¹³ Girard, *Ibidem.*, p.XI.

¹⁴ « En définitive, le journal intime apparaît bien comme un fait de civilisation parmi beaucoup d'autres, expression d'un véritable renversement des valeurs, provoqué par les transformations sociales. », *Ibidem.*, p. XVII.

¹⁵ « Les journaux intimes sont un merveilleux document pour suivre l'histoire de la notion de personne. » *Ibidem.*, p. XX.

¹⁶ « Nouveau genre littéraire et fait de civilisation, le journal intime est inséparable des circonstances de temps et de lieu où il a pris naissance et s'est développé. », *Ibidem.*, p.XX.

Cette affirmation mérite une explication du fait qu'elle implique que le journal n'est pas seulement un document qui témoigne de l'histoire du « moi », mais également de l'histoire tout court: le contexte socio-politico-esthétique qui l'a créé et favorisé. Pour comprendre son apparition, sa pratique mais aussi son développement, on ne peut pas ignorer le dit contexte.

auparavant. Les trois partagent au XXème siècle le chemin vers la reconnaissance artistique et jettent à leurs institutions respectives de nouvelles provocations. Leur positionnement à la périphérie de l'institution de l'art, dans un sens large qui comprendrait la littérature, est l'expression d'une relation problématique avec cette même institution et avec ses traditions.

Ce qui incommode celle-ci est précisément le manque d'histoire que ces trois pratiques partagent, tout comme leur caractère documentaire commun, caractéristique qui n'est traditionnellement pas spécifique aux arts. Comme nous l'avons montré, dans le cas de l'autobiographie et de la photographie, le caractère documentaire introduit une tension entre le factuel et l'imaginaire qui rappelle les sciences et qui « gêne » l'institution littéraire. Le journal intime, l'autobiographie et la photographie attestent des faits qui se sont réellement passés. C'est ce que la tradition reproche à ces pratiques se développant au XIXème siècle, un préjugé qui reste à contredire au fil du XXème siècle, autant par les sujets créateurs de ces trois pratiques, que par la réception critique qu'on leur a réservée.

De fait, les premiers textes critiques sur le journal intime en France n'appartiennent pas à des critiques littéraires, mais à des philosophes (Michèle Leleu qui écrit le premier livre dédié au journal : *Les Journaux intimes* et Georges Gusdorf, dont le livre *La Découverte de soi* figure comme un des premiers textes sur le journal en France), ou à des sociologues (comme Alain Girard dont le livre, un des premiers à être entièrement dédié au journal intime, est encore une référence obligatoire). Ce sont donc des *outsiders* qui mettent les fondements théoriques d'une nouvelle typologie d'écriture.

Ceci montre la place périphérique que le journal occupe dans le discours littéraire, mais aussi la dimension interdisciplinaire qui définit l'écriture diariste, comprise comme *souci de soi* – entraînement, éducation du sujet à travers une technique particulière d'écriture pratiquée avec régularité.

Les trois auteurs mentionnés traitent du journal dans son rapport à une nouvelle conception du *moi* qui s'élabore à partir des Lumières et se développe au cours du XIX^{ème} siècle, pour atteindre son apogée au fil du XX^{ème} siècle. Le journal est alors défini dans son rapport à la société et se fonde sur la tension entre le *soi* (l'intime) et *autrui* (le public, l'institution littéraire). De plus, les critiques de l'écriture diariste s'intéressent souvent à l'autobiographie à laquelle le journal intime est toujours comparé. C'est le cas de Gusdorf, Didier, Lejeune, Genette, Gasparini et à la rigueur d'Alain Girard. Bref, dans une certaine mesure à l'exception de Leleu¹⁷, il semble qu'il n'y ait pas de critique qui s'occupe exclusivement du journal.

Dans ce contexte historique et théorique, l'entreprise du sociologue Alain Girard est ambitieuse : le livre se veut une histoire de la pratique et de la réception du journal, un texte théorique qui définit et délimite le journal, une analyse des plus importants journaux du XVIII^{ème} siècle et du XIX^{ème} siècle. Les approches sont variées : chronologique pour expliquer le développement du journal, thématique, psychologique, sociologique et phénoménologique.

Girard identifie cinq traits spécifiques au journal intime : le premier est la notation quotidienne, le travail de l'écriture qui « qui ne pose aucune des questions

¹⁷ Nous pouvons en quelque sorte compter Alain Girard parmi les critiques qui s'intéressent exclusivement au journal, si l'on considère qu'il n'a jamais écrit de texte critique sur l'autobiographie (ou autres genres littéraires), le restant de ses ouvrages étant des études de sociologie.

nécessaires à l'élaboration d'une œuvre »¹⁸ et qui est caractérisée négativement, en raison de ses manques (absences) : « Pas de début, pas de terme, pas de nœud, ni développement, seules les circonstances, publiques ou privées, multiples, diverses, répétées ou semblables, le guide à travers le périple aussi mouvant que les jours succédant aux jours. »¹⁹ Ainsi, cette première caractéristique nous dit tout ce que le journal n'est pas – car il est si peu de choses – et souligne la relation équivoque du journal à la littérature. Une conclusion préliminaire arrive très tôt dans le texte et sert à poser d'emblée le travail de Girard aux confins de la critique littéraire : « En ce sens, et de prime abord, le journal n'est pas une œuvre. »²⁰ Le premier trait identifié par le critique serait une définition négative qui représente l'essence du journal intime et le point de départ « charnier » pour le développement de son argument.

La deuxième caractéristique suppose que l'auteur y soit « présent personnellement »²¹ à travers le « je ». Troisièmement, s'agissant de l'intime, le journal doit porter sur la vie privée de son auteur. Un autre trait de l'intime est, selon Girard « le caractère réservé, voire secret »²² du journal qui n'est pas destiné au public. Ceci est suivi par une marque encore plus radicale : le journal ne saurait être livré par son auteur à l'imprimeur. Girard remarque en ce sens : « Jusqu'au XXème siècle, aucun journal n'est publié du vivant de son auteur. »²³ Le sixième trait sera considéré comme « le plus important » parce qu'il détermine l'appartenance du journal au domaine de l'intime : « l'accent est mis par l'auteur sur sa propre

¹⁸ Alain Girard, *Ibidem.*, p.3.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*, p.4

²² *Ibidem.*, p.4.

²³ *Ibidem.*

personne »²⁴. Cela peut sembler redondant, mais le souci du sociologue est ici de l'ordre de l'identification du régime de l'intime en rapport à la vie privée et sociale de son auteur²⁵.

Girard dédie une partie importante de son livre à l'étude monographique des plus importants journaux du XIXème siècle (Maine de Biran, Joubert, Constant, Stendhal, Maurice de Guérin, Vigny, Delacroix, Amiel). En revanche, il ne s'intéresse guère aux journaux du XXème siècle. La dernière partie du livre est dédiée à une approche phénoménologique et psychologique du sujet diariste.

En 1966, dans un compte-rendu du livre de Girard, Roland Barthes commente à propos de cette dernière partie : « il s'agit ici d'une psychologie de l'intimiste, édiflée autour de la notion de personne, qui a toujours vivement intéressé sociologues et ethnologues. »²⁶ Cette remarque de Roland Barthes est fortement justifiable. Comme l'ethnographe Georges Gusdorf avant lui, Alain Girard n'est pas un critique littéraire, mais sociologue. Il dresse une « sociologie des intimistes »²⁷ afin de comprendre les origines géographiques et sociales, l'éducation religieuse, le statut familial, la profession, la constitution physique et le caractère de l'auteur.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Les caractéristiques évoquées par Girard, de même que la manière négative de définir le journal sont toutefois des stratégies répandues à l'époque parmi les critiques littéraires. Un bon exemple est en ce sens Maurice Blanchot qui, dans *Le livre à venir*, dédie quelques pages au journal intime. Les pages font partie d'un chapitre intitulé « D'un art sans avenir » où il affirme: « la sincérité est l'exigence première du journal qui se fonde sur le calendrier et se refuse au récit. Si « l'intérêt du journal est son insignifiance » c'est parce qu'il est « l'heureuse compensation d'une double nullité. Celui qui ne fait rien de sa vie, écrit qu'il ne fait rien, et voilà tout de même quelque chose qu'il fait. » Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p.255.

²⁶ Roland Barthes, « Alain Girard: *Le Journal intime* », *O.C. II*, p.808.

²⁷ Barthes, *Ibidem.*, p.807

Dans son compte-rendu, Barthes appelle l'entreprise de Girard « l'existentialité du journal intime » du fait de l'analyse psychologique du diariste et de son rapport à la société :

Cette existentialité est tout entière définie par un certain rapport à autrui : le sentiment d'échec est un sentiment social, rappelle Alain Girard, qui utilise très bien cette formulation de la psychologie sociale pour montrer comment l'intimisme est à sa manière une conduite sociale, dont la fonction est de fournir au sujet, une image substitutive de l'œuvre : le journal intime est issu d'un doute généralisé, mais dans la mesure où ce doute est écrit, il est déjà action. ²⁸

Pris dans le mouvement de l'histoire qui apporte avec lui une conception nouvelle de l'individu et de son fonctionnement dans la société, le journal intime semble pouvoir difficilement accéder au statut d'œuvre. Entre son rapport à la conscience intime du sujet diariste et sa pratique entendue comme fondamentalement sociale (bien qu'intime), le journal participe autant d'un acte (performatif) social que de l'œuvre d'art.

À la fin de son ouvrage, Alain Girard conclut : « Un genre est né ainsi sous nos yeux, lourd de signification, et qui a trouvé autant de détracteurs que d'adeptes. » ²⁹ . Cette affirmation semble reconnaître au journal une place institutionnelle récemment acquise. Toutefois, le sociologue, devenu ici critique, cache le côté institué-instituant de sa parole sous le masque du « naturel » : « Un genre est né ainsi sous nos yeux ». Or, comme le geste de Girard l'atteste, le journal intime n'est pas un genre simplement, naturellement « né sous nos yeux », mais c'est une construction discursive et théorique formulée par des critiques des différents domaines des sciences humaines.

²⁸ Barthes, *Ibidem.*, p.808

²⁹ Girard, *Le Journal intime*, p.597.

Ainsi, pour que le journal existe en tant que genre, il ne suffit pas d'écrire des journaux, mais il est impérativement besoin d'un discours légitimant qui pose ses fondements, qui définisse le journal intime en sa spécificité et par rapport aux autres genres littéraires. Établir les traits du journal et analyser des exemples, aussi célèbres soient-ils, ne semble pas suffire pour que celui-ci devienne de l'art.

Girard achève son livre par une question : « Y a-t-il un art du journal intime, et en pareil cas quel est cet art ? »³⁰, interrogation qui boucle cette histoire en train de se faire. Elle souligne que l'établissement du journal en tant que genre ne suffit pas, au moins pour le moment, pour assurer son entrée dans le monde de l'art, de la littérature. La réponse de Girard est tranchante à cet égard : « Au premier abord, le rapprochement des termes choque. Un journal n'est pas une œuvre. Nous l'avons dit à la première page de ce livre et il importe le répéter, au terme comme au début. »³¹ Au bout de six cents pages, Girard conclut que le journal ne peut pas être associé à l'art à cause précisément de sa dimension intime – cette exposition *de soi et pour soi* qui semble exclure toute autre ambition artistique :

L'intimiste écrit parce qu'il souffre et parce qu'il a besoin d'écrire. Il écrit pour se soulager, et en même temps avive sa souffrance tout en s'en libérant. Il ne s'agit pas de littérature, mais d'échapper à son mal. L'art, ici, consiste dans l'absence de tout art, dans la spontanéité avec laquelle la personne exprime sa vérité.³²

Aucun choix n'est laissé à l'écrivain-diariste : pris dans le tourbillon d'une écriture quotidienne du soi, il est piégé dans une activité qui se caractériserait par sa spontanéité et son caractère véridique (donc vérifiable) qui nie son entrée dans le monde de la littérature. Le livre de Girard est essentiel pour la compréhension d'une approche critique du journal intime qui changera dans la décennie à venir. Les lignes

³⁰ *Ibidem.*, p.597.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*, p.599.

principales de la définition et les caractéristiques identifiées par Girard restent en grande partie les mêmes. Ce qui change est la méthode et avec elle la place du journal dans la littérature.

1.2. Le journal intime : le *souci de soi* est-il un souci de la langue ?

Dans cette nouvelle décennie, il est important de signaler *Le Journal intime*, livre que Beatrice Didier publie en 1976 et qui suit de près l'approche de Girard, pour s'en détacher par la suite. Une première partie est dédiée à une étude historique et sociologique du roman, suivie par une approche non pas psychologique, mais psychanalytique cette fois-ci. Celle-ci introduit la question du *moi* qui est le sujet de l'analyse de la deuxième et de la troisième partie. Le renouvellement vient dans la troisième partie qui pose la question psychanalytique du *moi* à travers l'emploi du déictique « je ». La méthode choisie ici est d'inspiration (post)structuraliste et c'est elle qui permet au critique de traiter le journal en tant que genre littéraire.

Dès les premières lignes, Didier semble se détacher de Girard et d'une certaine ambition de « fondation » en soulignant son attachement à la perspective poststructuraliste/formaliste qui n'est pas sans rappeler Foucault :

Nous n'avons pas l'intention de faire une étude historique, ni psychologique. [...] Nous n'avons pas l'intention d'aborder le journal sous l'angle de la psychologie ni de la philosophie, mais d'y voir essentiellement le *fonctionnement* d'un certain type d'écriture³³. [n.s.]

³³ L'intérêt pour le « fonctionnement d'un certain type d'écriture » qu'est le journal, rappelle l'intérêt de Michel Foucault pour la question de l'auteur compris en tant que « fonction, jeux de fonction » dans un texte.

Didier garde ainsi le regard dynamique sur le journal intime, qui tout en restant un « fait de civilisation », comme dans le cas de Girard, est compris aussi, explicitement, comme un *fait d'écriture*, ce qui le transformerait en un *fait de littérature*. Dès le début, l'auteure renverse certains présupposés auxquels Girard nous avait habitués : la notation quotidienne est « une prétention »³⁴ de l'auteur et les interdits ou les contraintes « existent certes, mais plus dans le domaine moral qu'esthétique, et souvent ils ne sont pas clairement perçus par l'écrivain. »³⁵

Un point commun entre Didier et Girard est l'importance accordée à l'appartenance sociale du diariste dans l'interprétation de l'écriture du journal. Didier s'en éloigne toutefois avec délicatesse.³⁶ Le critique ouvre alors la tendance de l'écriture intime à l'esprit d'une époque, se détachant de l'analyse au cas par cas du journal et du diariste :

Certes, là aussi il ne faut pas isoler les phénomènes. La floraison du journal se situe à l'époque où l'être de l'écrivain devient plus important que son œuvre. C'est là un des aspects du romantisme.³⁷

Relativiser les relations de causalité entre le contexte social de l'individu et l'activité du diariste ouvre à Didier le chemin vers une nouvelle perspective. Ce que ses prédécesseurs font est de construire un discours légitimant le journal intime en fonction d'une histoire du sujet dont la phénoménologie, la psychologie et la sociologie rendent compte d'une façon magistrale. Néanmoins, ces perspectives éludent un rapport direct du journal à la littérature, car aucune de ces typologies

³⁴ Beatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p.7.

³⁵ *Ibidem.*, p.8

³⁶ Didier affirme : « Alain Girard a fait un tableau fort intéressant, mettant en ligne de compte le nombre d'enfants de la famille d'origine des diaristes. [...] Certes, il ne s'agit pas d'établir des liens de causalité trop rigoureux. On ne peut affirmer que c'est le fait d'avoir vécu dans une famille restreinte qui amène automatiquement à écrire un journal. » *Ibidem.*, p.73/74.

³⁷ *Ibidem.*, p. 75.

discursives n'explique le journal d'un point de vue proprement littéraire : son histoire semble se diriger asymptotiquement vers l'histoire littéraire, sans jamais vraiment la toucher. Les événements socio-politiques, tout comme les mutations du « moi », peuvent expliquer l'apparition d'une nouvelle forme d'écriture, mais ne peuvent justifier son appartenance à la littérature. C'est pourquoi, en replaçant les prémisses du journal dans le *courant romantique*, Didier offre un discours d'origine qui se constitue à l'intérieur même de l'institution littéraire et artistique. En début de la troisième partie de son livre, Didier affirme :

Si protéiforme soit-il, le journal est bien un genre littéraire où l'on voit fonctionner divers mécanismes de l'écriture. Encore convient-il de noter que la constitution du journal en genre littéraire ne s'est faite que progressivement. Comme le note très justement Stevan [*sic.*] Todorov : 'Telle espèce d'écrits sera considérée comme faisant partie de la littérature à une époque, comme lui étant extérieure à une autre'.³⁸

Le journal intime est bien reconnu ici en tant que genre littéraire. De plus, comme l'auteure le remarque très bien, le journal n'était pas depuis toujours littérature : il a accédé à ce statut progressivement, grâce, d'un côté, à une pratique de plus en plus popularisée parmi les hommes et les femmes de lettres, de l'autre, aux discours critiques qui ont cerné les caractéristiques du journal, son histoire et sa relation avec les autres genres littéraires. Le critique explique : « Le journal ne sera considéré, comme genre, que du moment où de grands écrivains comme André Gide le livreront au public de leur vivant. »³⁹ Didier montre ainsi qu'un des traits constitutifs du journal intime chez Girard – écriture non-vouée à la publication, non livrée à l'imprimeur – était pendant longtemps au dé-service du journal. Tout au contraire, note l'auteure, « la publication systématique du journal envisagée, organisée par

³⁸ *Ibidem.*, p.143.

³⁹ *Ibidem.*, p.139/140.

l'écrivain soit à titre posthume, soit surtout de son vivant, marque un temps décisif. »⁴⁰

Cependant, bien qu'il soit un genre littéraire, le journal intime ne relèverait pas, dans sa perspective, d'« une poétique » bien définie⁴¹ parce qu'il ne suppose pas une « logique du récit »⁴² comme le roman le conte ou même l'autobiographie.

Dans sa démarche légitimatrice, Béatrice Didier va plus loin et affirme qu'au-delà de l'égotisme spécifique, le journal n'est pas seulement le miroir de la quotidienneté du « je » qui s'y raconte, mais aussi l'endroit où le « je » devient *signe* – un leurre qui remplit jusqu'au refus toute référence et qui pourvoit l'écriture d'une unité :

Le 'je' semble envahir la totalité du signifiant. [...] Par ce 'je' souverain, le journal acquiert une unité que n'a pas le moi et dont il est pourtant le support et l'inventeur. Si diverses que soient les réalités que le 'je' recouvre, le mot reste toujours le même, douant l'individualité de l'auteur d'une apparence d'unité, rassurante peut-être, en tout cas, capable de douer à son tour les autres mots d'un sens, puisque, de quoi qu'il parle, le diariste le fera toujours à partir de ce 'je'.⁴³

Cette citation nous montre en quoi l'approche de Didier est différente de celles de ses prédécesseurs : la perspective formaliste⁴⁴ comprise comme méthode, comme stratégie qui offre au critique la possibilité de sortir du cercle infernal de la psychologie du moi et de l'égotisme qui, formant l'essence même du journal, lui refusaient toute issue vers une écriture littéraire. L'unité du sujet n'existe pas, mais si

⁴⁰ *Ibidem.*, p.139.

⁴¹ *Ibidem.*, p.144.

⁴² *Ibidem.*, p.144.

⁴³ *Ibidem.*, p.144/145.

⁴⁴ Didier cite ici l'article d'Eugène Vance, « Le moi comme langage : saint Augustin et l'autobiographie » et ses mots par rapport à l'autobiographie qui reposerait sur « la nécessité d'imposer au système du langage une structure centrée grâce à laquelle les mots deviennent des signes. ». Didier ajoute que dans le cas du journal cette nécessité se fait plus fortement sentir puisqu'il n'est pas pourvu d'une structure (comme l'autobiographie) qui celle du récit., *Ibidem.*, p.145.

apparence d'unité il y a, c'est grâce au pronom déictique « je » qui transformerait le *sujet en auteur*.

Or, comme Foucault l'avait déjà montré en 1969, l'auteur est une fonction qui assure traditionnellement l'unité de style, indique l'origine de l'écriture et l'individu réel, civiquement reconnaissable et juridiquement responsable de la vérité de sa parole. Le diariste devient, dans cette perspective, créateur de sens et unique référence stable dans un texte qui ne peut partir que de soi-même. Nous pouvons ainsi dire que le « je » est le masque qui couvre et unifie une série d'anecdotes quotidiennes ; il est la chair qui vêt de sens un *moi* qui se dit tous les jours, à chaque fois *autre*, et toutefois fondamentalement le même.

*

La sémiologie s'avère une stratégie qui permet aux critiques d'amener la question du journal à celle du langage (de la parole) pour le transformer en œuvre d'art. Cette tendance est déjà évidente dans l'article de Barthes de 1966. Son approche montre la réception enthousiaste que « la nouvelle critique » fait au livre de Girard, mais également les distances qu'elle prend par rapport à certains aspects du discours sur le journal. La critique que Barthes fait à Girard vise dans un sens élargi une conception de la littérature endettée au classement et à la notion de genre, qui apparaît au sémiologue comme désuète. Selon Barthes :

le journal intime, tel que l'a défini Alain Girard est devenu impossible (j'entends au niveau des créateurs nouveaux) ; la raison en est très claire (et corrobore entièrement la liaison établie par Alain Girard entre le journal intime et la notion de personne : le moi ne peut plus se raconter parce qu'il n'est plus reconnu comme une entité (si difficile à saisir qu'elle apparaît aux intimistes) : qu'est-ce que *Je* ? Aucun écrivain d'avant-garde ne voudrait répondre à cette question. ⁴⁵

⁴⁵ Barthes, « Alain Girard: *Le Journal intime* », p.809. (Attention la dernière note renvoie à Didier, ce n'est donc pas un *ibid* normalement)

Sa position semble radicale : le journal tel que Girard le présente et l'analyse n'est plus possible et ceci en raison d'un changement paradigmatique de la conception du sujet qui fait que « le *moi* n'a plus le statut d'un objet psychologique »⁴⁶. Barthes ajoute :

face à la problématique de la personne mise en branle par le journal intime, la littérature contemporaine, du moins par son avant-garde, tient pour acquise la vérité des expériences de dépersonnalisation ; pour des motifs évidemment contraires, elle pourrait, contre le journal intime, reprendre à son compte la consigne d'Aristote selon laquelle l'homme ne doit parler ni de lui ni des autres ; ceci permet d'ailleurs à la littérature actuelle de mettre entre parenthèses, le problème de la sincérité, véritable *crux* du journal intime, comme l'a souligné plusieurs fois Alain Girard dans son ouvrage.⁴⁷

Certains éléments de l'argumentation barthésienne vont dans le même sens que le texte de Didier. Il s'agit de cette conception d'inspiration mallarméenne conformément à laquelle dans un texte (littéraire) c'est la langue qui parle et non pas la personne.

Hypothèse qui semble paradoxale puisqu'il s'agit ici du journal intime, écriture par excellence personnelle, subjective. Mais cette idée de *dépersonnalisation* que Barthes propose ici est en quelque sorte l'élément qui donne au journal l'aspect d'une écriture littéraire et ouvre à des critiques comme Didier le chemin vers une conceptualisation plus pesée de l'expérience de l'écriture quotidienne. Ce n'est pas que le journal intime serait « dépersonnalisé », mais que le sujet qui s'y représente est un sujet *dans* le langage, il est avant tout langage.

Pour Didier cela revient à dire que le *je* est le signifiant qui unifie tous les visages que le *moi* emprunte d'un jour à l'autre, avec chaque page écrite. Mais le *moi* ne peut se dire qu'à travers le langage et il n'existe qu'en fonction du langage qu'on

⁴⁶ *Ibidem.*, p.809

⁴⁷ *Ibidem.*

y investit. En ceci, le journal (comme toute écriture dans une perspective poststructuraliste), n'est autre que du langage, 'l'aventure de la parole' dans les mots de Barthes.

La *sincérité* de l'exposition de l'intime, caractéristique fondamentale du journal, n'est plus qu'un masque. Elle est question d'éthique qui ne s'applique pas à la littérature dont la seule éthique est celle du texte, de la parole. Le journal est ainsi, pour Barthes, comme toute œuvre littéraire, en dehors du vrai et du faux. Sa vérité est littéraire et c'est seulement en tant qu'*objet littéraire*, en tant qu'expérience de la parole, que le journal peut être appréhendé. Roland Barthes poursuit son argumentation :

Cependant, si l'intimisme du journal est aujourd'hui impossible, il est un autre de ses traits qui connaît une fortune considérable : la *réflexivité* : j'entends par là le pouvoir qu'a l'écriture de réfléchir sur elle-même ; notre littérature est de plus en plus une littérature qui parle de littérature, un langage qui s'exprime sur le langage, pour se demander à quelles conditions il est possible, et qui tire de ce jeu vertigineux des vérités nouvelles, accordées à ce que découvrent la psychanalyse et la linguistique.⁴⁸

La réflexivité du *sujet* a été « redirigée » par la psychanalyse : le *moi* compris comme objet psychologique est devenu désuet. La linguistique a montré, à son tour, que l'illusion d'unité donnée par le « je » est ébranlée par l'utilisation d'un pronom déictique, *vide*, sans référent stable.

En tant que « vérités nouvelles », la psychanalyse et la linguistique (prise dans un sens plus large, en tant que sémiologie) sont deux nouvelles pratiques qui changent fondamentalement la perception de la littérature et de la pratique de l'écriture, fait évoqué par Didier dans son argumentation sur le journal. Le journal apparaît à Barthes comme « à l'origine de cette réflexion (si l'on veut bien prendre

⁴⁸ *Ibidem.*, p.809.

ce mot au sens optique, et non au sens mental) »⁴⁹. La contradiction au sein du journal n'est alors paradoxale qu'en apparence : cette écriture foncièrement subjective reflète par son histoire même qu'il y a un au-delà de l'égotisme. Dans le même sens, l'intérêt porté au journal depuis son apparition et le désintérêt, selon Barthes, à écrire des journaux « intimistes » à son époque, explique et annonce l'avènement d'un nouveau type d'écriture – une écriture « dépersonnalisée » qui n'aurait plus pour but de refléter son auteur, mais l'écriture même.

*

L'histoire du journal intime est alors l'histoire d'une attitude esthétique autant qu'elle est l'histoire d'une pensée critique et politique. Tenir un journal n'est pas chose facile et les diaristes, autant que les critiques, éprouvent souvent un malaise dans leur pratique qui repose sur une tension entre intime et public, esthétique et éthique.

Dans son livre *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière note que de nos jours « l'esthétique a mauvaise réputation »⁵⁰. Ce fait est dû à l'histoire même du terme, considéré depuis Kant comme « le lieu par excellence de la 'dénégation du social' »⁵¹. Selon Rancière :

La distance esthétique servait à dissimuler une réalité sociale marquée par la radicale séparation entre les 'goûts de nécessité' propres à l'*habitus* populaire et les jeux de la distinction culturelle réservés à ceux-là seuls qui en avaient les moyens. ⁵²

⁴⁹ *Ibidem.*, p.810.

⁵⁰ Rancière définit une double acception du mot esthétique dans son texte comme : « un régime général de visibilité et d'intelligibilité de l'art et un mode de discours interprétatif appartenant lui-même aux formes de ce régime ». *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.21.

⁵¹ Ici Rancière paraphrase Pierre Bourdieu dans *La Distinction. Critique sociale du jugement*.

⁵² Rancière, *Ibidem.*, p.9.

Avec le journal nous entrons dans un univers textuel où la réalité sociale est à l'œuvre dans l'écrit, pesant quotidiennement sur le processus de création. Le journal est un *habitus* qui se popularise, une écriture accessible qui, par sa quotidienneté, semble plus concernée par les goûts de nécessité que par le désir de marquer une distinction culturelle. Ceci expliquerait pourquoi, jusqu'à Philippe Lejeune, les critiques se sont intéressé exclusivement aux journaux d'écrivains, d'artistes et de personnes célèbres, dans un élan visant à ramener cette écriture du côté de la distinction culturelle, de l'art.

Pourtant, le journal n'est pas une dénégation du social, c'est l'écriture pratiquée à une échelle sociale largement plus étendue que le roman ou la poésie et ancrée dans la nécessité quotidienne. C'est une forme de notation *impure* qui trouve sa légitimité dans le discours des sociologues, des ethnographes et des philosophes. Les critiques littéraires s'y intéressent par la suite et établissent le journal en tant que genre littéraire.

La démarche de Jacques Rancière est utile pour la compréhension du manque d'intérêt initial de l'institution littéraire pour le journal en tant qu'attitude esthétique. En référence à ce dernier concept, le philosophe utilise l'exemple de la *Vie d'Henry Brulard* de Stendhal⁵³ et affirme qu'en inventant

un genre littéraire qui brouille les frontières – la vie de l'artiste comme œuvre – Stendhal met en place ce qui est appelé à devenir la forme exemplaire de la narration romanesque nouvelle : la juxtaposition des micro-événements sensibles, dont la résonance à travers les couches de

⁵³ Cette réflexion de Rancière est une réponse à Jean-Marie Schaeffer qui dresse un parallèle entre les souvenirs de Stendhal dans son autobiographie et ceux d'un écrivain chinois, Shen Fu, pour définir les attitudes esthétiques comme « identiques à travers les cultures, et qui ne visent pas les œuvres de l'art ». Le philosophe reprend l'exemple de Stendhal pour montrer le contraire. Rancière, *Malaise dans l'esthétique* p.10.

temps, s'oppose à l'ancien enchaînement des actions volontaires et de leurs effets voulus et non-voulus.⁵⁴

Mais au-delà cette réussite littéraire, le geste de Stendhal a une autre valeur aux yeux de Rancière :

Bien loin de démontrer l'indépendance des attitudes esthétiques à l'égard des œuvres d'art, il [Stendhal] témoigne d'un régime esthétique où se brouille la distinction des choses qui appartiennent à l'art et celles qui appartiennent à la vie ordinaire.⁵⁵

Il serait impossible de lire cette référence à l'autobiographie et ne pas penser à la pratique du journal intime. La « juxtaposition des micro-événements sensibles » est ce qui fait la matière du journal où le récit n'existe qu'en tant qu'anecdote de l'entrée du jour, car c'est le calendrier qui règle chaque notation. Quoi de plus opposé à « l'enchaînement des actions volontaires et de leurs effets » qu'une écriture dont l'auteur même ne connaît ni le développement, ni l'avenir ? L'argument de Rancière est que l'autobiographie de Stendhal a favorisé une nouvelle typologie d'écriture de la conscience qui connaîtra son apogée au XX^e siècle et qui aura comme principal représentant Marcel Proust. L'importance du geste de Stendhal ne se résumerait pas alors à la littérature, mais il concernerait la relation que la littérature entretient avec ce qui lui serait extérieur et, dans une certaine mesure, ce qui lui serait inférieur – la vie quotidienne, l'ordinaire :

'Esthétique' est le mot qui dit le nœud singulier, malaise à penser, qui s'est formé il y a deux siècles entre les sublimités de l'art et le bruit d'une pompe à l'eau, entre un timbre voilé de cordes et la promesse d'une vie nouvelle. Le malaise et le ressentiment qu'il suscite aujourd'hui tournent de fait autour de ces deux rapports : scandale d'un art qui accueille dans ses formes et dans ses lieux le 'n'importe quoi' des objets d'usage et des images de la vie profane.⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem.*, p.13

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Rancière, *Ibidem.*, p.25 Le « 'n'importe quoi' des objets d'usage et des images de la vie profane » évoqué par Rancière n'est pas sans rappeler le « n'importe quoi » du geste duchampien de l'exposition de *La Fontaine*, premier ready-made refusé au Salon des Artistes Indépendants de New York.

Si la première partie de cette citation renvoie à *À la recherche du temps perdu*, la dernière faisant référence à l'autobiographie, renvoie également au journal, mais aussi au readymade et à la photographie, en raison de leur caractère commun *d'objets d'usage de la vie profane*. Le malaise esthétique est alors d'ordre historique : l'acceptation des formes nouvelles et la création d'un discours de légitimation. Comme Gérard Genette le constate très bien dans *Figures IV* :

l'historique, par excellence, c'est le transhistorique, c'est à dire les mœurs et les institutions – soit, en littérature, les genres, les thèmes, les types, les formes, en tant qu'ils durent et se transforment : 'durer, c'est changer', disait en bon bergsonien, le toujours cher Thibaudet : ne change évidemment que ce qui dure.⁵⁷

Nous pouvons ainsi provisoirement conclure avec Genette que les changements paradigmatiques à l'intérieur de l'institution littéraire marquent et assurent sa survie à travers les siècles, enrichissant son histoire et l'ouvrant à de nouvelles possibilités, à des aventures autres. Le journal intime semble être partie intégrante d'une telle mutation institutionnelle.

1.3. Philippe Lejeune et la contemporanéité institutionnelle du journal intime

« Durer, c'est changer », comme le dit Genette à travers Thibaudet, et le journal intime semble être un cas exemplaire, non seulement pour affirmer la pérennité de l'institution littéraire, mais pour assurer la sienne propre.

Depuis les années 1960, le discours sur le journal a changé et avec lui, notre conception sur cette espèce d'écriture de soi qui se développe et s'enrichit de

⁵⁷ Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p.13.

nouvelles significations. Il faudrait pourtant, après ce court périple historique, discuter la réception contemporaine du journal, qui est pour nous celle commencée dans les années 1990.

La référence fondamentale ici sera Philippe Lejeune dont la carrière de critique de l'autobiographie commence dans les années 1970. Lejeune fait partie d'une nouvelle génération qui, plus proche des artistes de notre corpus, a été exposé aux théories avant-gardistes des années 1960/1970, sans pour autant en faire partie ou y adhérer religieusement. Sa recherche est, bien sûr, influencée par la linguistique, la sémiologie et la psychanalyse, mais ces discours se trouvent dissipées dans une approche qui, loin d'être radicale, se veut inclusive, dynamique et, pouvons-nous dire, renouvelée. La leçon du (post)structuralisme est dépassée et *le malaise dans le journal* pousse le critique à s'intéresser à de nouveaux aspects de l'écriture diariste.

C'est le cas de l'étude que Philippe Lejeune fait des journaux de personnes inconnues. L'internet est un nouvel outil qui favorise, à une échelle plus large que jamais, l'écriture de soi et lui assure une réception immédiate. Philippe Lejeune s'intéresse à ces aspects nouveaux et anciens.

En 2016, dans *Aux origines du journal personnel*, Lejeune affirme : « Je vais explorer ici l'émergence du journal personnel en France dans la seconde moitié de XVIIIème siècle. Ce qu'on a écrit jusqu'à présent sur ce sujet me semble mal fondé. »⁵⁸ Le critique annonce son entreprise dès la première page: « Je propose donc ici une série de monographies : ce sera un journal de fouilles

⁵⁸ Philippe Lejeune, *Aux origines du journal personnel, France, 1750-1815*, Paris, Honoré Champion, 2016, p.7

archéologiques. »⁵⁹ Cette affirmation doit être comprise au sens fort, primaire du mot « fouilles ». Si l'on regarde de plus près, l'on constate que la démarche de Philippe Lejeune n'est pas nouvelle en principe. Des monographies portant sur les journaux intimes existent depuis les années 1960. Lejeune discute l'importance de ses prédécesseurs, en soulignant le travail de Pierre Pachet⁶⁰ dont il s'inspire pour s'en détacher par la suite⁶¹.

Déjà en 1998, dans *Les Brouillons de soi*, Lejeune traitait des mêmes problématiques. Le livre présentait des cas particuliers de l'autobiographie et du journal intime. La méthode que Lejeune avait choisie est celle de l'étude génétique des textes⁶². Le critique explique sa démarche :

⁵⁹ *Ibidem.*, p.7

⁶⁰ « Mon entreprise est quelque peu impertinente, puisqu'il existe déjà sur le sujet un livre estimé, celui de Pierre Pachet, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime* [...]. Mon enquête sera différente sur deux points. », Lejeune, *Ibidem.*, p.7.

⁶¹ *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime* sont parus en 1990 chez Hatier. Publié dans la collection « Brèves / littérature », le livre contient une riche iconographie précédant un essai critique. La première partie est composée par des reproductions de peintures qui vont de Delacroix et Dürer à Hans Arp et Francis Bacon. Une deuxième partie est structurée autour de l'histoire des précurseurs du journal intime : Samuel Pepys, Giacomo Casanova et Lavater et un autre chapitre dédié aux plus importants diaristes du XVIIIème et XIXème siècles : Maine de Biran, Maurice de Guérin, Benjamin Constant, Stendhal, Michelet, Hugo, Vigny, Amiel et Delacroix. L'auteur trace une histoire du journal intime à travers l'étude des journaux de ces écrivains et des artistes pour souligner l'importance de la publication et de la popularisation de cette typologie d'écriture pour son entrée dans le discours littéraire : « Il s'agit d'écrire une histoire qui ne se passe pas dans le temps historique, celui où se manifestent les événements : puisque les écrits dont nous parlons, par définition, sont écrits pour ne pas se manifester, pour être cachés. Ils ne peuvent s'écrire qu'à ce prix. Cette obscurité au moins temporaire est leur terreau. 'Temporaire' : en effet, au bout d'un certain temps, sur lequel l'auteur du journal intime n'est pas sans pouvoir, quelques uns de ces écrits voient le jour de la publication. Commence alors une histoire au sens habituel du terme, dans laquelle se rejoignent les uns les autres, et se comportent comme le font les autres écrits de l'histoire de la littérature : les premiers publiés agissent sur ceux qui viennent ensuite, les auteurs s'entrelisent, les écrits intimes se succèdent, vivent dans le même temps et finissent par être bizarrement contemporains. » p.9 Philippe Lejeune garde cette réflexion sur la nature cachée du journal comme point de départ de la recherche des journaux qui n'ont jamais vu le jour de la publication.

⁶² Lejeune note que sa démarche génétique doit être comprise dans un sens élargi ou « déplacé » du mot. Le regard critique est double : d'un côté, chaque entrée du journal est comprise comme un texte unique, de l'autre, leur succession « obéit à un système de variations [qui] peut être lieu d'apprentissages, d'évolutions. », Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p.317.

Lisant un journal, j'aime croire que je lis vraiment ce qui a été écrit, en ces termes, au jour dit, et non quelque artefact réécrit ou arrangé après. Il ne s'agit pas de sincérité. Peut-être l'intimiste s'est-il trompé, ou a-t-il essayé de se et de nous tromper ce jour-là : mais je suis au moins sûr que c'est sa mauvaise foi de ce jour-là que j'ai sous mes yeux. Ses aveuglements ou ses silences. Les mots mêmes qu'il a employés.⁶³

La démarche de Lejeune est formulée du côté du lecteur et de la réception textuelle. Le critique se pose comme simple lecteur, guidé par un plaisir subjectif et quelque peu naïf de la lecture (ce qui l'attire, ce qu'il aimerait croire), investi par un fantasme qui n'est plus celui de la *sincérité*, mais celui de l'*authenticité*. Que le diariste se trompe ou mente à propos des événements racontés n'est pas important ; ce qui compte c'est de retrouver la parole authentique et originaire du scripteur, bref, *la trace authentique d'un moment*, d'une série de moments vécus. Le journal fait alors appel à un critique qui investit sa lecture et sa recherche de subjectivité. Il nous semble ainsi, qu'à l'époque de la disparition de l'aura annoncée par Walter Benjamin, le journal représente pour Lejeune, à travers cette quête de l'authenticité⁶⁴, un retour à l'unique, à l'originaire qui a quelque chose d'un objet fétiche.

Témoigne en ce sens *Un journal à soi*, exposition organisée en 1997 avec Catherine Bogaert à la Bibliothèque de La Part-Dieu à Lyon. L'exposition présente des manuscrits de journaux publiés et inédits et elle sera reprise dans un volume homonyme, publié en 2003. Le volume est conçu à la manière d'un album photo, la dimension visuelle des journaux intimes étant centrale pour l'entreprise de Lejeune. Dans l'introduction au livre, Lejeune parle du journal en tant que trace,

⁶³ Lejeune, *Ibidem*.

⁶⁴ La datation est un élément essentiel pour l'authentification du journal. Lejeune souligne que « Dans une lettre ou un acte juridique, la date non seulement désigne, mais *certifie* le moment de l'énonciation. », *Aux origines du journal personnel*, p.197.

écriture manuscrite, de la même personne, avec ce que la graphie a d'individualisant. C'est une trace sur un support : cahiers reçus en cadeau, choisis, feuilles volantes dérobées à l'usage scolaire. Parfois la trace écrite s'accompagne d'autres traces, fleurs, objets, signes divers, attachés à la vie quotidienne et transformés en reliques, ou de dessins et graphismes. Quand vous lisez 'le même texte' imprimé dans un livre, est-ce vraiment *le même* ? Comme l'œuvre d'art, le journal n'existe que dans un seul exemplaire.⁶⁵

Pour devenir lecteur exemplaire, le critique du journal doit apprendre à déchiffrer les signes, se faire sémiologue. Il doit, non seulement analyser les phénomènes du langage, mais faire attention aux « traces », aux empreintes que l'individualité du diariste laisse. Ces traces sont par excellence des signes, « signes divers, attachés à la vie quotidienne », comme les appelle Lejeune. Chacun à sa manière témoigne d'une existence qui n'est plus réduite à une série de récits ou d'anecdotes, mais attestée dans sa facticité ; elle est certifiée et devient authentique, unique. Ce n'est plus le contenu tout seul qui est à analyser, mais la forme, y compris le support technique. Les traces sont variées – la trace manuscrite renvoie, par son côté indexical, à la photographie. L'insertion des objets n'est pas sans rappeler la pratique surréaliste et son attachement aux objets.

L'incidence des images accompagnant le journal accroît et se diversifie à travers les époques, car selon Lejeune, les illustrations ont pour fonction « d'agrémenter le texte, en s'inspirant des arts du temps »⁶⁶. Ainsi, si au XIXème siècle prédominent les aquarelles, les collages et les découpages, au XXème siècle, c'est la photographie qui occupe une place centrale. Mais, « avec les surréalistes, le collage devient un art. », ajoute le critique, et les objets de la vie quotidienne

⁶⁵ Philippe Lejeune, *Un Journal à soi*, Ambérieu-en-Bugey, Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, 1997, p.70.

⁶⁶ *Ibidem.*, p.71

trouvent eux aussi une place dans le journal⁶⁷. Lejeune expose les journaux avec les objets qu'ils contiennent.

En tant que manuscrit inédit, le journal a une valeur de « document personnel », car sa valeur littéraire n'a pas encore été établie –il a besoin pour cela de lecteurs et de lectures, bref d'exposition et publication. Le passage du document à l'œuvre est une question centrale qui préoccupe Philippe Lejeune et il est le premier à l'exprimer et à l'exposer sous cet angle. Le journal devient alors l'endroit où le critique se fait l'ami du diariste, car il a besoin de la confiance de ce dernier pour accéder à son intimité, pour l'exposer publiquement⁶⁸. Ainsi, si le journal favorise une relation hors du commun entre le critique et le diariste, c'est parce que dans l'absence de l'écrivain institutionnellement reconnu, la signification du journal – forme d'écriture et objet– reste un mystère à déchiffrer sur lequel le diariste – protagoniste principal et parfois unique –peut donner des informations clé.

1.4. Le journal – un art contemporain de soi

S'intéresser aux manuscrits (inédits) des journaux personnels suppose alors non seulement une approche « génétique », mais introduit également dans la recherche

⁶⁷ «Aux fleurs séchées et aux trèfles à quatre feuilles qui, dès le siècle romantique, glissent poésie et secrets entre les pages, s'ajoutent les objets les plus inattendus, souvenirs dont la seule contrainte est de pouvoir être absorbés par la feuille du cahier : tickets et billets, lettres, jusqu'aux restes de la première cigarette.», *Ibidem.*, p.73

⁶⁸ Une relation privilégiée critique-diariste semble être à l'œuvre chez Lejeune qui témoigne en 1998, un an après son exposition à Lyon, qu'interroger les diaristes est une méthode parmi d'autres pour étudier le journal: « C'est d'ailleurs par là que j'ai commencé en 1987 : j'ai fait une enquête par questionnaire, d'abord, puis lancé un appel au témoignage qui a abouti à la publication de '*Cher cahier ...*' (Gallimard, 1989) », *Les Brouillons de soi*, p. 326. Un aspect intéressant de cette entreprise est le fait que Lejeune interroge les diaristes sans avoir lu leurs journaux, pour revenir ensuite au texte manuscrit et l'analyser.

une dimension visuelle. Le journal relèverait d'abord de l'art de la conversation, du monologue :

Oui, on est loin de l'idée de genèse, parce que le journal est d'abord une pratique plutôt qu'une œuvre. Le modèle n'est pas celui d'une trajectoire orientée par un projet. Mais celui d'une circulation entre conversation, correspondance et journal, triade qu'il faudrait compléter par l'invisible « monologue » intérieur, pour obtenir un tableau à double entrée (écrit/non-écrit, dialogue externe/interne).⁶⁹

Cette citation n'est pas sans rappeler *les arts de soi* de l'Antiquité grecque qui préoccupent Foucault. De plus, en tant que pratique, le journal a un côté performatif. Dans le volume publié à la suite de l'exposition de 1997, Lejeune introduit un chapitre intitulé « Le journal et la personne », où il articule les fonctions du journal compris comme *un art de soi*. On retrouve ici le journal comme *garde-mémoire*, référence explicite et illustrée d'une « version moderne des 'arts de la mémoire' cultivés dans l'Antiquité. Le journal sera à la fois archive et action, 'disque dur' et mémoire vive. »⁷⁰ Ainsi, une fois le journal reconnu en tant qu'œuvre littéraire, l'écriture est valorisée en tant qu'activité et action, en tant que geste performatif qui atteste les souvenirs d'une quotidienneté passée et qui permet à son auteur de revenir en arrière pour revisiter le passé, réfléchir sur les événements et (ré-)investir de sens des faits qui auraient pu passer inaperçus. Les autres fonctions énoncées par Lejeune est: la *survie* - le journal est « une bouteille dans la mer, un appel à une lecture ultérieure »⁷¹. L'écriture quotidienne a aussi une fonction *thérapeutique* et

⁶⁹ Lejeune, *Les Brouillons de soi*, p.320.

⁷⁰ Lejeune, *Un journal à soi*, p.9.

⁷¹ Lejeune, *Ibidem.*, p.10.

cathartique, une fonction *d'auto-connaissance*⁷² et de *délibération*⁷³. Le journal est également instrument de *résistance*, qui donne du courage et sert d'appui.

Deux exemples que Lejeune évoque ici sont ceux d'Anne Frank et d'Hervé Guibert. Le journal intime est œuvre, mais il peut être aussi origine, *laboratoire* des œuvres à venir. Ceci est bien sûr le cas de Guibert⁷⁴, pour qui le journal est *méthode de travail*, comme il l'est pour Sartre ou Cioran. En dernier lieu, et pas des moindres, le journal signifie *s'écrire* : « Il est fascinant de se transformer soi-même en mots et en phrases, et d'inverser le rapport qu'on a avec la vie en s'auto-engendrant »⁷⁵. Écriture du *je* par excellence, le journal devient lieu idéal pour la transformation du *soi* en *signe*, pour quitter son corps physique en faveur d'un « corps symbolique », le cahier, qui « à la différence du corps réel, survivra. »⁷⁶ Cette affirmation fait écho, à nouveau, au *Mausolée des amants*, journal qu'Hervé Guibert tient en parallèle avec les romans qu'il écrit à la même époque et qui contiennent des fragments de ce journal. Revu et re-corrigé par son auteur, le *Mausolée des amants* est un très bon exemple de ce corps symbolique qui est censé, à côté des romans, vaincre la maladie fatale et assurer la survie à son auteur.

En 1998 déjà, Lejeune affirme à propos du journal que « s'il s'agit d'une auto-publication (en général anthume), le texte doit être aussi envisagé comme une

⁷² Lejeune note qu'à travers la relecture, le journal permettrait au diariste le recul pour voir ses contradictions, ses erreurs, ses certitudes. Le journal est alors « un laboratoire d'introspection », un autoportrait *in progress*, qui n'a rien de définitif, étant toujours « à la merci des démentis qu'apportera demain. », *Ibidem.*, p.12.

⁷³ Délibérer signifie pour Lejeune « je donne la parole aux différentes voix de mon 'for intérieur' » conversation qui favoriserait la réflexion et la prise des décisions, le journal apparaît alors comme « instrument d'action. » *Ibidem.*, p.13.

⁷⁴ Dans « Le journal comme anti-fiction », Lejeune donne comme exemple le journal de Guibert pour expliquer que l'écriture quotidienne peut servir de laboratoire pour la préparation des romans autobiographiques ou autofictionnels.

⁷⁵ Lejeune, *Un journal à soi*, p.186.

⁷⁶ *Ibidem.* p.192.

construction autobiographique »⁷⁷. Les exemples que Lejeune donne ici sont ceux de Gide et de Léon Bloy, auxquels nous pouvons ajouter Sophie Calle avec *Douleur exquise* et son journal vidéo *No Sex Last Night*, que Lejeune mentionne à la fin de son album comme « un film journal ». Il nous semble, néanmoins, qu'on pourrait élargir les limites de l'auto-publication à l'intention d'être publié posthument. Dans le cas de Guibert, la réécriture et les corrections du journal, concomitantes à l'écriture de ses romans, ne font que témoigner en faveur d'un désir d'auto-publication, un désir de laisser une œuvre à la postérité.

Beatrice Didier affirme que le journal est une écriture *protéiforme*. Philippe Lejeune comprend cette métaphore dans sa signification littérale et dissèque pour nous l'objet-journal, analyse ses composantes et ses supports techniques. Le journal peut être un album photo, un film, une vidéo, un carnet, un agenda, une feuille de papier même. Un objet quelconque peut faire partie intégrante du journal intime. Le journal est alors scène ouverte où se rencontrent le lecteur critique et le diariste, mais aussi les différentes pratiques de l'art contemporain. Tel un espace d'exposition, le journal intime, est un endroit pour « accrocher » de l'art. Mais le journal est un espace d'exposition – de soi.

Sous la plume de Philippe Lejeune, le journal intime acquiert de nouvelles formes, au sens littéral du mot, c'est pourquoi le critique peut affirmer, en prenant comme exemple Sophie Calle, que :

L'image remplit de manière privilégiée l'une des fonctions du journal écrit : garder trace ; moins nettement les autres fonctions : s'exprimer, délibérer. [...] Elle fait souvent l'objet d'un travail ultérieur, qui la situe entre journal

⁷⁷ Lejeune, *Les Brouillons de soi*, p.322.

et autobiographie. Constitution de l'album photo, parfois accompagné de légendes ou d'un texte. Montage d'un témoignage vidéo (cf. Christophe Auguin) ou construction d'un film accompagné d'une voix off (Sophie Calle, *No Sex Last Night*).⁷⁸

Définir le journal en tant que *trace* (« série de traces datées ») signifie pour Lejeune ouvrir ce genre littéraire à tout support possible ; non pas l'arracher à la littérature, mais ouvrir le discours littéraire à l'idée qu'on peut faire œuvre avec le « n'importe quoi » évoqué par Rancière et que le matériel utilisé ne doit pas être exclusivement un récit (même tronqué), du langage. Lejeune met ainsi en évidence que le récit fragmenté d'une vie s'exprime autant par le langage verbal que par les images – illustrations, collages, découpages, aquarelles, photographies, objets – ; tout ce qui a parlé au diariste le jour de son insertion dans le journal, ne peut passer inaperçu par le lecteur qui s'y investit pour découvrir et pénétrer les secrets d'autrui. Le journal devient alors œuvre visuelle et, en ce sens, la référence aux artistes et écrivains contemporains (parmi lesquels Barthes, Guibert et Calle figurent expressément) parle de soi.

Pour conclure, il serait important de souligner encore que les recherches récentes de Philippe Lejeune trouvent leur origine dans la tradition critique qui s'est formée autour du journal depuis le début du XX^{ème} siècle, mais elles sont aussi encouragées et déterminées par la pratique autobiographique contemporaine qui montre *sur le vif* les possibilités réelles d'une pratique de l'intime. Ainsi, l'activité du critique littéraire s'accompagne d'une activité d'historien et d'archéologue qui fouille les archives et les carnets. Lejeune entreprend aussi un travail de sociologue qui recourt à l'internet comme dernier médium en date pour la création et la

⁷⁸ Lejeune, *Un journal à soi*, p. 36.

diffusion des discours de soi. C'est pourquoi, en dépit de son manque de structuration dans le récit, le journal est riche en éléments et emprunte des formes diverses qui le transforment en un art contemporain.

Dans *Un journal à soi*, Lejeune remarque : « Il y a en France un débat autour du journal, et plus généralement, une gêne devant l'écriture autobiographique. »⁷⁹ Cette gêne est, comme nous l'avons vu avec Rancière, un *malaise dans l'esthétique*, un malaise historique qui porte au premier plan la tension entre l'ordinaire de la vie quotidienne et le régime de noblesse traditionnellement associé aux arts et à la littérature. Or, *l'ordinaire de la vie quotidienne* est le matériel du journal, plus que de l'autobiographie, qui a recours au récit et implicitement à la fiction.

Le *malaise dans le journal* est expression de l'attitude esthétique des critiques littéraires face à de nouvelles pratiques qui défient la frontière de l'institution littéraire. Toutefois, l'histoire du journal montre qu'une attitude esthétique est historiquement motivée. Le malaise traduirait alors une « résistance » institutionnelle qui assure la sélection de certains discours au détriment d'autres. Ainsi, *n'importe quoi* ne peut devenir de la littérature à toute époque. Le XXème siècle semble, pourtant, être la période où « *le n'importe quoi* » devient de l'art, de la littérature. Nous l'avons vu avec le readymade de Duchamp, nous l'avons également vu avec la photographie conceptuelle et avec les formes contemporaines de l'autobiographie. Le journal intime complète cette liste, ajoutant le travail de l'écriture quotidienne, réglé par le calendrier et soumis au hasard du destin.

Le n'importe quoi devient concept d'inspiration nihiliste, qui s'accorde au « Rien du sujet » dissimulé sous le déictique « je » – forme indicielle qui donne

⁷⁹ *Ibidem*.

au *sujet dans le langage* l'illusion d'unité. L'aspect indiciel est ce que le « je » partage avec la photographie. Les deux attestent d'une présence, d'un « ça a été » *dans* le réel (du langage). L'écriture de soi, de même que la photographie, indiquent, attestent de la présence du sujet. Elles lui permettent de « laisser » des traces. Le journal intime est une *trace* exemplaire, car il est forme ou une série de formes où le soi se donne à lire, à analyser, à regarder. Dans cette perspective, le journal intime devient musée imaginaire et musée de l'imaginaire. Il est espace d'exposition et objet à exposer, genre littéraire et parole subjective.

Le journal pose alors la tension entre *soi* et *institution* de manière exemplaire. Son entrée récente dans le discours critique littéraire français témoigne en ce sens. La perspective sémiologique offre une échappée belle au *moi* omniprésent dans une écriture par excellence « égotiste ». Ainsi, lorsque le « je » est devenu *signe*, la notation quotidienne devient parole et acquiert un certain titre de noblesse littéraire, car c'est *le n'importe quoi du sujet* qui se voit *signifié* dans le journal intime plus que partout ailleurs.

Dans les chapitres qui suivent, nous traiterons de la parole quotidienne que l'artiste, l'écrivain ou le critique profère. *Le n'importe quoi* de la vie est mis en scène à travers des stratégies qui auraient pour but de marquer le destinataire afin d'assurer la survivance de l'individu au-delà sa disparition physique. Le journal intime se présente alors comme message destiné à atteindre le récit de l'autre, à marquer la postérité. Les journaux que nous analyserons ici ne sont pas seulement écrits, mais ils empruntent des formes différents. Dans un premier temps, nous allons discuter deux œuvres de Sophie Calle : le journal-vidéo *No Sex Last Night* et le livre *Douleur*

exquise, construit d'extraits de journal que l'artiste tenait depuis au moins vingt ans. Chez Calle, le deuil concerne la disparition d'autrui – séparations amoureuses et la mort d'Hervé Guibert à laquelle le l'artiste fait référence dans les deux travaux. Nous continuerons avec la figure de Roland Barthes et les textes écrits après la mort de la mère.

Le deuil barthésien s'exprime autant dans les fragments de journal intime, que dans les œuvres publiées à cette époque, ou dans le cours enseigné au Collège de France sur « La Préparation du roman ». L'analyse des ces écrits révèle un souci historique, un désir de survivance qui ne concernerait plus seulement la personne du critique, mais également la figure de la mère.

Dans le dernier chapitre, nous concentrerons notre attention sur deux œuvres réalisées peu avant le suicide de leurs auteurs. Le livre d'Édouard Levé, intitulé *Suicide*, semble intrinsèquement lié au geste de l'artiste qui se donne à la mort peu de temps après l'avoir achevé. De la même manière, le film *La Pudeur ou l'impudeur*, fait par Hervé Guibert peu avant sa mort, offre une perspective approfondie sur le projet esthétique de l'écrivain en dialogue avec la « postérité ».

Les œuvres discutées ici ne pourraient néanmoins trouver la force de leur signification qu'analysées par rapport à l'activité entière de leurs créateurs. Elles reçoivent alors un sens qui serait historique et transhistorique à la fois, servant à la construction d'une mythologie de leurs auteurs.

Pour mieux comprendre la complexité de cette construction mythologique, nous allons dresser, dans le cours du sous-chapitre qui suit, une parenthèse biographique.

Elle concerne les rencontres « réelles » et littéraires de Roland Barthes et d'Hervé Guibert et aussi celles de Guibert et de Sophie Calle. Ces rencontres seront introduites par la figure de Georges Perec, référence commune pour Édouard Levé et Sophie Calle. Ces intersections offrent un aperçu sur la manière dont la littérature influe sur la « réalité » de la vie quotidienne de ces artistes-écrivains et des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

1.5. La mémoire du quotidien, une mémoire « mythologique »

Dans un court texte intitulé « Les gnocchis de l'automne ou Réponse à quelques questions me concernant », Georges Perec affirme que dans son écriture, il n'est pas préoccupé par l'idée de *vérité*, mais plutôt par celle de *sincérité* – comprise non comme « une question de morale, mais une question de pratique. »¹ L'auteur expose ainsi les doutes qui l'habitent et qui sont aux fondements du *souci de soi perecquien* :

Comment faire, une fois de plus, pour échapper à ces jeux de miroir à l'intérieur desquels un « autoportrait » ne sera plus que le nième reflet d'une conscience bien élaguée, d'un savoir bien poli, d'une écriture soigneusement docile ? Portrait de l'artiste en singe savant : puis-je dire « sincèrement » que je suis un clown ? Puis-je arriver à la sincérité en dépit d'un attirail rhétorique au sein duquel la succession de points d'interrogation qui jalonne les paragraphes qui précèdent est une figure (dubitation) depuis longtemps répertoriée ? Puis-je vraiment espérer m'en sortir avec quelques phrases plus ou moins subtilement balancées ?²

Connu pour son travail sur la mémoire et l'oubli, Georges Perec est une figure centrale pour la nouvelle pratique autobiographique du XX^{ème} siècle français. Sa quête d'identité repose expressément sur la relation entre l'histoire personnelle et la grande histoire. Le geste perecquien est exemplaire non seulement pour la génération qui (re)construit son identité dans les années d'après-guerre et sur les ruines des histoires individuelles et familiales brisées par la *Shoah*, mais aussi pour les écrivains et les artistes contemporains qui font de lui une référence incontournable. C'est le cas d'Édouard Levé dont le travail textuel renvoie incessamment à l'écriture perecquienne. C'est également le cas de Sophie

¹ Georges Perec, « Les gnocchis de l'automne ou Réponse à quelques questions me concernant », *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p.69.

² *Ibidem*.

Calle qui affirme lors d'un entretien : « [...] il y a des livres dont je suis jalouse, comme ceux de Georges Perec, par exemple. »³

*

En 1949, Theodor W. Adorno affirme que « faire de la poésie après Auschwitz est barbare. »⁴ Que dire alors de l'autobiographie ? Quelle issue s'offre à l'individu auquel la grande histoire a volé l'histoire personnelle ? Quels choix pour un *souci de soi* dont le récit a été brisé, pour un individu dont la mémoire a été anéantie ?

Pour les écrivains et les artistes de la génération de Perec, la *vérité* n'est plus un enjeu de la pratique autobiographique, c'est un concept appartenant au discours de l'histoire qui doit se redéfinir elle-même à la suite des événements politiques traumatiques qui ont marqué la première moitié du XX^{ème} siècle européen. De même, la *sincérité* ne saurait plus être associée à la morale, mais elle devient un attribut de la pratique de l'écriture et de l'art en rapport avec un désir de fidélité à soi-même. Une nouvelle question s'impose : comment rester fidèle à soi-même quand le sujet est dépourvu – depuis le XIX^{ème} siècle déjà – d'une identité stable ? Après que l'histoire ait volé le souvenir individuel et brisé la mémoire d'une collectivité condamnée à mort pour cause de son identité ethnique ?

³ Sophie Calle, « L'art et son clergé », Beaux Arts Magazine, n. 301, 2009, p.47.

⁴ La citation complète est la suivante : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : *écrire un poème après Auschwitz est barbare*, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même. » Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société », *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p.26.

La « conscience élaguée » évoquée par Perec est expression de ce dépouillement identitaire qui oblige le sujet à prendre conscience de son appartenance historique, qui le détermine et le soumet à un récit sans auteur auquel il participe bon gré, mal gré. Les questions que Perec se pose expriment alors le souci d'un siècle marqué par des événements historiques traumatiques (les deux guerres mondiales, les régimes totalitaires, la Shoah et le Goulag) qui exigent une nouvelle pratique artistique et littéraire. Dans cette perspective, le récit de soi se doit de réfléchir à une critique de la culture, de l'histoire et du sujet; pour avoir accès à cette pensée critique, le récit de soi doit également réfléchir (à) l'histoire de sa propre forme, en relation avec le contenu. La fidélité à soi se traduit ainsi par une fidélité de la forme au contenu.

« Je ne sais pas précisément ce que c'est qu'être juif, ce que ça me fait que d'être juif. »⁵ témoigne Georges Perec. La faille du sujet, ressentie et mise en scène un siècle déjà avant Perec, gagne pendant la deuxième moitié du XXème siècle une consistance historique et sociale : celle « d'être quelque part étranger par rapport à quelque chose de moi-même, d'être différent des 'autres' que différents des 'miens' »⁶

Les « autres » et les « miens » ne peuvent apparaître qu'entre guillemets, car ce sont des concepts qui ne signifient plus l'opposition d'un groupe par rapport à l'autre, mais la différence indéfinie de leur rapport au sujet. *Le souvenir* s'impose alors comme stratégie esthétique, comme élément constitutif central du souci de soi. « Qui suis-je ? » est l'interrogation qui domine l'écriture d'un soi dépourvu d'échafaudage mnémonique.

Dans *Under Blue Cup*, Rosalind Krauss parle de la mémoire comme médium, puisque, dit le critique, « when you can remember who you are, you can remember

⁵ Georges Perec, « Ellis Island. Description d'un projet », *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p.99

⁶ *Ibidem.*, p.101.

anything. »⁷ Mais si l'amnésie est pour Krauss le point de départ d'une théorie renouvelée du médium artistique, le cas de Perec est différent. L'écrivain est privé du souvenir, non en raison d'un événement personnel traumatique, mais à cause d'un phénomène historique qui a fait de lui une victime avant l'âge où une mémoire individuelle aurait pu se construire. L'absence de la mémoire ne représente point la perte d'une capacité que l'on a une fois détenue, ce n'est pas une amnésie, mais un dépouillement, un élaguement originaire qui ne saurait être dépassé par une thérapie mnémonique. L'antidote que Perec se donne est alors l'*anamnèse*⁸, technique que la psychanalyse définit en tant que « nécessité de relier l'explication à l'histoire et aux significations accumulées dans le sujet individuel »⁹, afin de chercher « dans le cours tumultueux des effets les thèmes directeurs et, derrière les thèmes, les événements individuels qui, chaque fois, ouvrent le sens d'une situation psychologique donnée. »¹⁰

L'anamnèse favorise le récit, elle est reconstitution de l'histoire du soi au moyen des souvenirs. Elle ne se veut aucunement une mémoire « objective », reconstitution d'un réel historique inaccessible, mais sa réinvention à travers le discours:

J'essaie de me souvenir, je me force à me souvenir. Je me dis, voyons le thème de la nourriture, le thème du sport, celui de la politique, une chanson, un thème genre « souvenirs de vacances » tu vois ?¹¹

En tant que *souvenir provoqué*, l'anamnèse suppose l'invention, la recherche et la production des souvenirs. Le *quotidien* apparaît alors comme espace propice à la production de nouveaux souvenirs. Riche en éléments qui passent dans leur majorité

⁷ Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, p.3.

⁸ Perec explique le terme dans un entretien: « Dans le cas de *Je me souviens*, ce sont des souvenirs qui sont provoqués, des choses oubliées que je vais faire resurgir, une anamnèse, c'est à dire le contraire de l'oubli. », Georges Perec, « Le travail de la mémoire (entretien avec Frank Venaille) », *Ibidem.*, p.81.

⁹ Emmanuel Mounier, *Traité du caractère*, Paris, Seuil, 1946, p. 45.

¹⁰ Mounier, *Ibidem.*, p.45.

¹¹ Georges Perec, « Le travail de la mémoire (entretien avec Frank Venaille) », p.82

inaperçus, le quotidien est associé au banal, se retrouvant relégué du discours littéraire traditionnel. Toutefois, le « tissu du quotidien »¹² cacherait des trésors que notre mémoire choisit d'ignorer, de passer sous silence, en proie à l'oubli. En tant que tissu, le quotidien est pourvu d'une texture et aussi d'une textualité. Il se prête donc à l'analyse et au déchiffrement. Il y a une science, une théorie du quotidien qui se développent au fur du XXème siècle, de même qu'un art, une littérature. À ce propos, le critique Derek Schilling remarque:

à défaut d'histoire personnelle, l'écrivain choisit de fabriquer des *mémoires du quotidien* dans lesquelles ont pu se retrouver, peut-être pour mieux s'y perdre, les habitants d'un quartier ou d'une ville, les membres d'une génération ou, tout simplement, des lecteurs sensibles à la curieuse sympathie de ces textes dont la différence apparaît d'emblée. Par un puissant geste d'inversion, l'Histoire « avec sa grande hache » semble appeler le quotidien, niveau d'existence grâce auquel l'histoire devient intelligible, par delà l'événement et le désastre.¹³

« Fabriquer des *mémoires du quotidien* » est la stratégie centrale de l'écriture perecquienne. Elle acquiert la valeur d'un geste d'institution qui sera consigné par l'histoire littéraire et continué dans la pratique contemporaine de l'art et de l'écriture.

Il est important de remarquer qu'à travers le quotidien, la mémoire ou le *souvenir provoqué* s'éloignent du particulier, du subjectif et s'ouvrent à une généralisation, à une universalisation : le souvenir provoqué est inclusif, attentif à autrui, accueillant des subjectivités autres qui peuvent s'y reconnaître, s'y « retrouver ». Les « mémoires du quotidien » sont provoquées par une démarche d'observation, par les contraintes que le sujet s'impose afin de sélectionner, dans la vie de tous les jours, les éléments susceptibles à produire une « 'parole quotidienne' située en-deça des médias et des discours, parole

¹² *Ibidem.*

¹³ Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.15

lisse et discontinue en même temps, faite à l'image du bruit de fond urbain et des micro-événements qui le ponctuent. »¹⁴

La parole perecquienne se présente alors comme une parole du contemporain, située entre deux procès de lecture : d'un côté, c'est la lecture du monde, de la vie quotidienne qui la détermine; d'un autre côté, à travers une transposition, un transfert, cette parole « parle » au lecteur, elle attire son attention sur la richesse sémiotique du quotidien grâce auquel l'histoire (re)devient visible, intelligible et par cela-même lisible.¹⁵

L'écriture de Georges Perec est une écriture *sympathique*, c'est à dire « en sympathie avec ses lecteurs, que les lecteurs s'y retrouvent parfaitement. »¹⁶, comme l'explique l'auteur, en ajoutant :

Ça fonctionne comme une sorte d'appel de mémoire parce que c'est une chose qui est partagée. C'est très différent de l'autobiographie, de l'extrapolation de ses propres souvenirs, manquants, occultés. C'est un travail qui part d'une mémoire commune, d'une mémoire collective.¹⁷

Selon l'écrivain donc, la « parole quotidienne » qui est souvent également une *parole de soi*, n'aurait comme point de départ le sujet, mais autrui – le monde, la mémoire collective. Le sujet devient dans cette perspective filtre, médiateur de la mémoire collective à partir de laquelle un récit de soi semble se construire. Or, la mémoire commune est mémoire institutionnelle, elle n'est plus associée à la subjectivité de l'individu, mais repose sur une sélection des données à l'intérieur d'un groupe, d'une

¹⁴ Derek Schilling, *Ibidem.*, p.177.

¹⁵ Il faudrait ajouter que Georges Perec n'est pas étranger à la pratique de la photographie, ainsi que le remarquent Jacques Neefs et Hans Hartje dans un livre-album dédié aux « images » perecquiennes : « Les albums sont nombreux chez Perec, objets réels ou figures fictives dans les romans. Le projet autobiographique s'y alimente, comme à une source : 'Par où commencer ?', écrit-il dans un petit carnet en 1970 : 'Presque en désespoir de cause, j'ai fini par trouver au milieu de mes dossiers un album de photos dont j'ai extrait les 7 plus anciennes. Je les ai examinées longuement, grossissant même quelques détails à l'aide d'un compte-fils.' », Jacques Neefs et Hans Hartje, *Georges Perec: Images*, Paris, Seuil, 1993, p.14

¹⁶ Perec, « Le travail de la mémoire (entretien avec Frank Venaille) », *Ibidem.*, p.83.

¹⁷ *Ibidem.*

communauté. Le concept de « mémoire collective » est introduit dans le discours sociologique par Maurice Halbwachs et repris par les historiens et les sociologues au cours du XXème siècle. L'historien Pierre Nora le définit comme « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante. »¹⁸

La mémoire collective est alors expression du rapport entre le soi et les systèmes symboliques qui le déterminent et le produisent. C'est une typologie de récit qui sert à raconter, à expliquer, à légitimer l'existence des individus dans et par la collectivité à laquelle ils appartiennent. La mémoire collective est parole mythique ; elle fait passer pour naturels des rapports historiquement codifiés et culturellement construits. En tant qu'équivalent social de la mémoire personnelle, elle fonctionne comme *supplément mnémonique*, rajoutant à la perception fixée dans le souvenir individuel, le simulacre d'un souvenir, d'un événement que l'on peut ne pas avoir vécu, mais dont nous avons le récit.

Georges Perec est un élément important pour la constellation des artistes et écrivains dont nous traitons ici. Ancien élève de Roland Barthes, qu'il appelle « mon vrai maître »¹⁹, la relation que Perec se construit avec Barthes est essentiellement littéraire. Comme leur correspondance le montre, Perec envoie à Barthes quelques-uns de ses manuscrits soumis à la publication. Les réponses de Barthes à Perec témoignent, comme le remarque Éric Marty, « des promesses non-tenues » qui

ne disent pas assez ce qu'il en est : une admiration réelle pour l'œuvre mais une non-adhésion à son esthétique, une proximité d'autant plus impossible qu'elle

¹⁸ Pierre Nora, « La mémoire collective », *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978, p. 398.

¹⁹ Georges Perec, *Entretiens et conférences, Vol. II*, Nantes, Joseph K., 2003, p.328.

opère sur une divergence subtile : les formalismes de Perec et de Barthes ne sont pas les mêmes.²⁰

Dans une lettre adressée à Perec, datée le plus probablement de 1962, Barthes explique son attitude par une « gêne » face à l'esthétique perecquienne : « Je ne supporte pas bien les écritures *imitées* (volontairement, bien sûr), même si le modèle en est subtilement brouillée. »²¹ Ainsi parla l'auteur de *Roland Barthes par Roland Barthes*, sorte de mythe artificiel qui met en scène une série de parodies qui vont de celle d'un style de récit (X par lui-même), à la parodie de son écriture. Ce que le « maître » semble ne pas aimer dans l'écriture perecquienne est précisément la proximité à la sienne propre, comme il le laisse entendre dans une lettre datée de 1970 :

C'est vous dire qu'il n'y a pas de *silence* à l'égard de votre œuvre : pour que j'en parle (et je ne demande pas mieux), il faudrait, non pas qu'elle me concerne (car cela est acquis depuis votre premier manuscrit), mais qu'elle puisse s'insérer *naturellement* dans le travail que je fais ; il faut donc de la patience jusqu'à ce que nos travaux respectifs entrent en confluence – ou jusqu'à ce qu'une contingence les réunisse.²²

On pourrait dire que la *gêne* dont témoigne Barthes tient à l'influence qu'il exerce sur l'écriture perecquienne – il se laisse toutefois séduire pas les *Choses*, roman auquel il reconnaît la richesse « à la fois émotive et sociale et humaine [qui] vient d'un traitement réussi de ces fameux objets, auxquels vous redonnez une saveur mythique. »²³

Les similarités entre les deux démarches d'écriture transforment le discours barthésien en un discours mythique, une sorte de *mythe originaire* (comme il l'est d'ailleurs pour Levé) qui dérange Roland Barthes. Le malaise éprouvé par le critique est un malaise esthétique qui concernerait la reconnaissance d'un *style Roland Barthes* qui

²⁰ *Ibidem.*, p.315.

²¹ Roland Barthes, Lettre à Georges Perec (probablement 1962), *Roland Barthes. Album. Inédits, correspondances et varia*, Édition établie, présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2015, p.316.

²² Roland Barthes, Lettre à Georges Perec (4 juillet 1970), p.320.

²³ Roland Barthes, Lettre à Georges Perec (probablement 1964), p.317

serait passé dans les écritures d'autrui. Ceci est une conséquence de la force instituante de la parole barthésienne. Le « out-sider intermittent » est quelque peu encombré par l'institutionnalisation de sa parole. L'écriture perezquienne ne peut s'insérer « naturellement » dans le travail de Barthes qui n'écrira jamais, malgré sa promesse, sur Perec. La patience donc, que le critique demande de la part de l'écrivain, est une contingence historique, car ce sera à la postérité de reconnaître et d'analyser la confluence des deux pensées.

Le rapport entre Georges Perec et Roland Barthes est symptomatique pour le concept de mythologie, car il montre le tribut que l'imaginaire littéraire paie au réel biographique. La relation intellectuelle que Perec entretient avec Barthes met « le maître » dans la position de référence, et même de signifiant pour un nouveau discours qui incorpore le sien et le dépasse vers un romanesque qui ne serait accessible qu'obliquement au critique Roland Barthes. C'est en ceci que Barthes se sent *concerné* par l'écriture perezquienne.

Dans *Mythologies*, le sémiologue réfléchit à la question du style qu'il définit comme :

une substance sans cesse menacée de formalisation : d'abord il peut très bien se dégrader en écriture : il y a une écriture-Malraux, et chez Malraux lui-même. Et puis, le style peut devenir un langage particulier : celui dont l'écrivain use *pour lui-même et pour lui seul* : le style est alors une sorte de mythologie solipsiste, la langue que l'écrivain se parle [...] ²⁴

Il y a également une *écriture-Barthes*, fait dont le critique s'avère conscient. C'est une langue adamique et réflexive, proférée par le sujet pour soi-même. Le style est la *langue - pour-moi*, elle exclut d'emblée autrui qui peut la déchiffrer, mais non pas l'utiliser sans courir le danger de l'imitation, de sa dégradation en *forme*. Car, en tant que *mythologie*

²⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, p.846.

solipsiste, le style affirme la primauté d'une subjectivité singulière, authentique en rapport à elle-même.

L'attitude de Barthes envers Perec n'est pas singulière ; témoigne en ce sens sa relation avec Hervé Guibert, un autre jeune écrivain des années 1970 qui songeait à faire de Barthes un « maître » de l'écriture.²⁵ Toutefois, à la différence de Perec, la plume de Guibert enchante Barthes qui affirme éprouver « une admiration inaltérable [...] pour le charme de [s]on écriture. »²⁶ L'admiration est réciproque, cependant elle reste redevable à un imaginaire littéraire et à ses effets factuels : « Un *effet de littérature* se produit lorsque la littérature (la langue bien faite) modifie quelque chose dans le réel. »²⁷, dit Barthes dans une lettre envoyée à Guibert en 1977. Comme le note Éric Marty, cette lettre rend compte de « l'échange d'un texte contre un corps, et [du] refus de l'échange »²⁸. En 1986, Hervé Guibert publie ladite lettre dans *L'Autre journal*.²⁹ Le texte de présentation qui l'accompagne est construit tel un récit « autofictionnel » en miniature. Le rôle du narrateur est celui qui va le mieux à Guibert.

Comme nous l'avons montré avec *Suzanne et Louise*, le souci pour la représentation du réel de la vie des tantes est doublé par une insouciance quant à l'exhibition de leur intimité, quant à leur désir de ne pas être reconnaissables. Cette attitude esthétique devient récurrente chez Guibert, notamment avec le livre *À l'ami qui*

²⁵ « Moi, je voulais que ce soit un maître, qu'il me donne des indications ; or il ne donnait aucune indication. J'étais frustré de ça. » dit Hervé Guibert dans un entretien avec Didier Éribon, « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, p.87.

²⁶ Roland Barthes, Lettre à Hervé Guibert, (7 décembre 1977), *Ibidem.*, p.366.

²⁷ Roland Barthes, « Fragment pour H », dans Hervé Guibert. *L'Autre Journal. Articles intrépides 1985-1986*, Paris, Arbalète-Gallimard, 2015, p.84.

²⁸ Éric Marty, *Roland Barthes. Album*, p.359.

²⁹ La lettre est précédée par un texte où Guibert note : « Fragments d'un discours amoureux, 'ce livre chaste' – comme il l'écrira dans une dédicace – est sorti en mai 1977. Le 10 décembre, en réponse à une lettre qui l'a blessé, Roland Barthes envoie et offre à une connaissance – étrange cadeau pour apaiser chez l'autre la blessure qu'il vient de commettre – ce texte bouleversant, qu'il intitule 'Fragment pour H.' », *L'Autre Journal*, p.84.

ne m'a pas sauvé la vie (1990), qui raconte la maladie et la mort de Michel Foucault causées par le SIDA. Hervé Guibert est le premier à aborder le sujet délicat du SIDA à une époque où la maladie et ses ravages étaient passés sous silence. Le récit des derniers mois de Foucault lui apportera des accusations de trahison de l'intimité de son ami.³⁰

Dans un entretien fait en 1991, l'écrivain répond à ses critiques :

Eh bien, je crois que la vie privée de Foucault après sa mort relève de l'histoire des hommes et de l'histoire de la littérature. [...] Le fait que j'étaie ma vie ne justifie pas forcément que j'accapare la vie des autres. Je le fais. Voilà tout. C'est une sorte de crime. Toujours amoureux. Mes personnages sont toujours des gens très proches. Le personnage principal, c'est moi, et autour il y a cette constellation de gens que j'aime et que je maltraite parfois. Moi aussi je me maltraite.³¹

L'insouciance de l'intimité d'autrui est une « impudeur » exigée par le régime de l'art. Elle s'applique d'abord à Guibert lui-même qui n'hésite pas de se référer à *soi comme à un autre* : le héros de sa propre histoire. Le narrateur Hervé Guibert met ainsi son personnage au centre d'une « constellation de gens » qui seraient ses proches, objets de désir et d'écriture de leur auteur. Or, cette attitude esthétique est également un souci historique, comme la référence à Michel Foucault le montre. Le philosophe-ami devient, après sa mort en 1984, figure de l'histoire, nom associé à l'institution de la littérature.³² Les affirmations de Guibert révèlent un écrivain « engagé », conscient de la potentialité performative de son acte artistique à agir sur l'histoire afin de marquer son discours.

³⁰ Jean-Pierre Boulé commente la réception dans la presse de l'époque face à la publication du roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. En mars 1990, peu de temps après la parution du roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert est invité à l'émission *Apostrophes* où Bernard Pivot aborde la question du récit de la mort de Foucault : « Est-ce que vous aviez le droit de raconter l'agonie et la mort de Michel Foucault qui était votre ami ? ». Le critique remarque également que *L'Évènement du jeudi* dédiera à cette affaire un dossier « La littérature a-t-elle tous les droits » où le cas de Guibert figure expressément dans un article intitulé « Hervé Guibert raconte la mort de Michel Foucault », Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*, p.232

³¹ Hervé Guibert, « Hervé Guibert et son double », p.88.

³² Or, la même affirmation pourrait s'appliquer à Roland Barthes. Guibert publie « Fragment pour H » en 1986, soit 6 ans après la mort de Barthes. Cette publication met Guibert en rapport avec une figure de l'histoire littéraire récente, jouant ainsi un rôle important dans la construction de son propre mythe de l'auteur.

L'engagement guibertien pourrait être interprété comme un pari contre la fin de l'histoire (du sujet) : en 1991, au moment de l'entretien, Guibert est grièvement malade ; il mourra d'ailleurs quelques mois plus tard, le 27 décembre 1991. La proximité de la mort donnerait à l'entreprise d'Hervé Guibert la gravité et la teneur d'un projet mythologique destiné à assurer la survivance symbolique de son auteur.

Chez Guibert le dialogue entre le réel et la fiction est l'écho des relations interpersonnelles avec Michel Foucault, Roland Barthes, mais aussi, comme nous le montrerons par la suite, avec Sophie Calle. Ces relations affirment un dialogue avec le temps, ou plus précisément, avec le contemporain. Car, l'écrivain est une personnalité bien ancrée dans son époque tant par sa pratique artistique qui combine texte et photographie, que par son activité critique.

Le récit de soi d'Hervé Guibert est mythologique dans la mesure où il est largement concerné par le souvenir du quotidien, visant à atteindre la mémoire collective de ses lecteurs. La « constellation » qu'il s'invente – souvent à l'abri de la fiction – est un topos textuel réunissant des rencontres réelles et imaginaires.

Chapitre 2. Sophie Calle et la mémoire du quotidien

Le problème est de savoir quelle vérité choisir
(Greg Shephard, *No Sex Last Night*)

« Tu te souviens d'Hervé Guibert ? Je ne le connaissais pas. Il souhaitait faire mon portrait pour Le Monde. Il est venu chez moi. »³³ écrit Sophie Calle dans une lettre adressée à son amoureux et publiée dans *Douleur exquise*. La relation de Calle avec Guibert est une nouvelle illustration de cette « constellation de gens » évoquée par le dernier. La rencontre à laquelle la lettre fait référence est la première d'une série d'intersections biographiques et littéraires.

Hervé Guibert est le premier à écrire sur Calle dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et dans *Le Protocole compassionnel*. Sophie Calle, toutefois, n'écrira sur Guibert qu'après la mort de celui-ci. Car, c'est sa disparition qui semble provoquer l'attention esthétique et biographique de l'artiste qui dédiera son film, *No Sex Last Night*, à l'ami disparu :

We dedicate this story to the writer Hervé Guibert who died of AIDS in Paris the afternoon of December 27th, 1991, seven days before the trip began.³⁴

³³ Sophie Calle, *Douleur exquise*, p.72.

³⁴ Sophie Calle, *No Sex Last Night*, crédits du film, (notre transcription).

2.1. No Sex Last Night. Voix et images dans le journal intime

Il y a toujours chez Calle un autre qui est (in)volontairement impliqué dans son œuvre, comme une espèce de *trigger*, un autre qui provoque l'œuvre et se trouve emporté dans son mouvement. Ceci est vrai pour des travaux qui ne portent pas sur l'exposition de l'intimité de l'artiste comme *L'Hôtel* (qui exploite l'intimité des habitants d'un hôtel à Venise où Calle se fait employer comme femme de chambre), ou comme *En Finir* (œuvre conçue autour des enregistrements vidéos faits par les caméras de surveillance de plusieurs distributeurs d'une banque).

Quant aux œuvres qui relèvent d'un travail de soi, les exemples sont nombreux : *Prenez-soin de vous* se construit autour d'une lettre de séparation que l'artiste avait reçue. De même, *Douleur exquise* est le journal d'une attente et d'une séparation d'avec un homme, présent ici, par quelques phrases et par le désir obsessionnel que l'artiste éprouve envers lui. Il faudrait également mentionner *Rachel*, *Monique*, séries de travaux faits autour de la mort la mère de Sophie Calle. *L'autre* est une constante dans l'œuvre de Calle, son implication varie au cas par cas. Il est présent, omniprésent même, dans la personne de l'auteur Paul Auster, devenu référence pour les *Doubles-jeux* de Sophie Calle.

L'autre de *No Sex Last Night* est une présence co-auctoriale: Greg Shephard est, au même titre que Sophie Calle partie intégrante du journal intime enregistré simultanément par deux caméras représentant la perspective des deux personnages. La vidéo documente alors une équipée traversant les Etats-Unis et une histoire d'amour

malheureuse. La vidéo est une pratique rare chez Calle³⁵, comme le remarque Christine Macel, curatrice³⁶ et critique d'art : « In her first and, to date, only 35mm film, [...], Sophie Calle engaged for the very first time in joint signature, playing an authorial mirror game, which, at the time contributed a great deal to the success of her work. »³⁷ Cette exception s'explique par l'idée du film même et la relation que Sophie Calle entretient avec Greg Shephard au moment du tournage.

No Sex Last Night (ou dans sa version vidéo *Double Blind*) se présente comme le journal vidéo d'un *road-trip* que Sophie Calle entreprend avec l'artiste américain Greg Shephard en janvier 1992 de New York jusqu'en Californie où Calle doit enseigner. Dans le film, la voix-off de Calle explique le contexte et les raisons du voyage et de la vidéo. Ainsi, l'on apprend que les deux artistes s'étaient connus deux ans auparavant, dans un bar, et qu'ils formaient un couple qui, au moment du tournage ne fonctionnait plus. Ce fait pousse Calle à proposer le voyage et à filmer l'aventure :

L'envie de faire du cinéma, c'est Greg. Mais l'idée de ce film, c'est moi. À cette époque, nous vivions ensemble depuis un an et nous avions prévu de traverser l'Amérique. Notre relation s'était tellement dégradée que je savais qu'il refuserait, et je me suis dit que si je lui proposais de réaliser un film, ce qui était son rêve, j'avais une chance qu'il accepte. À New York, comme nous ne nous parlions vraiment plus du tout, j'ai eu l'idée d'utiliser deux caméras. ³⁸

³⁵ À part *No sex*, Calle a deux collaborations qui peuvent être considérées comme co-signatures. La première est le travail *Psychological assessment* (2003). Calle demande à Damien Hirst (qui lui avait écrit, à sa demande, une lettre d'amour quelques années auparavant) de lui faire un entretien pour son catalogue ; Hirst lui enverra trois formulaires psychologiques à être complétés par elle et par deux proches qu'il donnera à un neuropsychologue afin de faire un portrait psychologique. Calle publie chacun des trois documents.

Une deuxième collaboration est celle avec l'artiste Daniel Buren qui répond à une annonce que Calle fait passer dans *Le Monde*. Nommée pour représenter la France à la Biennale de Venise en 2007, elle est à la recherche d'un commissaire d'exposition. Buren envoie sa « candidature » et les deux travailleront ensemble pour deux expositions autour de *Prenez soin de vous*.

³⁶ Christine Macel est la curatrice de la rétrospective *Sophie Calle, M'as-tu vue* qui a eu lieu au Centre Georges Pompidou à Paris du 19 Novembre 2003 au 15 Mars 2004.

³⁷ Christine Macel, « The Author Issue in the Work of Sophie Calle. Unfinished », *Sophie Calle, M'as-tu vue ?*, catalogue de l'exposition, Barcelone, Preston, 2008, p.18.

³⁸ Pascal Mérigeau, « Au départ ce n'était pas un film, mais un piège d'amour », *Le Monde*, 18 Janvier 1996, p.24, in Cybelle McFadden Wilkens, « No Sex Last Night: The Look of the Other », *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 7, 2006, p.111-125.

La vidéo emprunte la forme d'un journal, encadré par un récit où les voix off des deux protagonistes en donnent le contexte et le développement. Le début est marqué par la voix de Calle qui situe l'action et donne son propre point de vue sur Shephard et sur leur relation. L'image de Shephard est d'ailleurs complètement dépendante de Sophie et de la caméra qu'elle manie. L'inverse est également valable : Sophie Calle se trouve être elle-même le produit de l'œil que la caméra de Shephard pose sur elle. Jour après jour, ils enregistrent l'image de l'autre et les pensées qu'ils confient à la caméra, devenue une sorte de journal intime : *No Sex Last Night* est un journal atypique, non seulement par l'utilisation des images, mais également par son caractère collaboratif. C'est une espèce de journal *filmé à deux mains*, pourvu d'une forte voix narrative, celle de la femme, à laquelle s'ajoute la voix de l'homme, l'autre de l'histoire. Le titre du film renvoie à la phrase prononcée par une Sophie désabusée, jour après jour: « No sex last night. ».

Force est de constater que l'enchaînement des images constitue les fondements du journal intime, car ce sont elles qui enregistrent le quotidien du voyage dont l'heure et la date. Toujours présentes au coin droit en bas de l'écran, celles-ci attestent la véridicité du déroulement de l'action. Les voix off sont les éléments qui transgressent et compliquent le journal, puisque le spectateur ne peut jamais savoir quand elles ont été enregistrées.

Cybelle McFadden Wilkens affirme dans son article sur la vidéo que les différentes couches de la narration exposent le processus de création d'une fiction :

Both Calle and Shephard weave stories for the other – anecdotes, lies, and tales. The moments when they talk into the camera are moments of ostensible authenticity that break through the narrative fabrication. However, even these moments raise doubt or at least further questions, for example: was this indeed recorded at the time of the shooting or afterwards? The spectator gets glimpses of what each is feeling and thinking, but their personal thoughts do not evoke confidence.³⁹

³⁹ Cybelle McFadden Wilkens, « No Sex Last Night: The Look of the Other », p.111-125.

Chacun parle à sa caméra dans sa langue. Ce fait permet à Sophie de parler en français, langue que Shephard ne connaît pas. Elle fait des commentaires émotionnels, extériorise ses sentiments et enregistre leurs conversations qui se déroulent en français. À son tour, Shephard utilise l'anglais lorsqu'il se parle à lui-même, et on déduit qu'il chuchote⁴⁰ pour ne pas être compris par Calle. Le secret de ses enregistrements n'est pourtant pas le seul. Greg cache à Calle ses relations avec plusieurs femmes : Kate, qu'il appelle en cachette tout au long du voyage depuis les téléphones publics qu'ils retrouvent sur l'autoroute ; une autre femme, dont le prénom commence par la lettre H., est la destinataire de nombreuses lettres d'amour que Calle retrouvera vers la fin de leur relation.

No Sex Last Night est le journal des nuits sans amour qu'une femme met en images tous les matins : un lit vide, le plus souvent défait, et la phrase qui l'accompagne tel le refrain stérile d'un amour refusé. Le manque de relations sexuelles, de communication, d'attention et de tendresse dont l'artiste souffre de la part de l'homme avec lequel elle a choisi de se marier, ne la font pas changer d'avis. Son rêve est d'épouser Greg à Las Vegas. Toutefois, le sérieux du projet de couple ne s'annonce que dans la deuxième moitié du film, lorsqu'après d'innombrables conflits et moments pénibles – des péripéties avec la Cadillac dont le fonctionnement précaire angoisse Shephard et énerve Sophie Calle – les deux approchent Las Vegas et Calle se demande :

⁴⁰ Dans la vidéo, Sophie Calle filme Shephard en train de conduire et dit à son propos : « Gregory chuchote dans la camera, quand il fait ça je me l'imagine en train de dire les pires choses de moi. », phrase interrompue par la voix de Shephard qui raconte sa version. Bien que le récit porte sur les mêmes événements, on ne peut dire avec certitude si les paroles de Greg ont réellement été enregistrées au moment où Calle le filme chuchoter, ou ultérieurement.

« Comment est-ce que je peux encore penser à épouser cet homme ? »⁴¹. Cette question rhétorique semble se transformer, à travers le montage des voix et des images, en un dialogue absurde d'un couple en dérive :

En voix off

S.C. « Il ne m'a même pas parlé du sujet, il faudrait que je le quitte... » phrase interrompue par

G.S. : « When is she gonna bring up Vegas ?.. She cries because of me.

S.C. En attendant il faut que je l'oublie !

Les deux chantent dans la voiture. Arrivée à Las Vegas.

Dialogue:

G.S. We can see a strip show, I don't know....

S.C. Yeah... we can. Are we getting married in Las Vegas or is it...

En voix off:

G.S. Here we go, this is it !

Dialogue

S.C. ...something we forgot about ?

En voix off :

G.S. How am I gonna handle this one?

Dialogue :

G.S. Well, I haven't forgotten about it. I haven't at all... What are your thoughts?

S.C. I just ask you...(rire)

G.S. Did you bring a dress?

S.C. No

G.S. Ah! Shut!

S.C. You can rent everything here

G.S. Yeah, but you said you really wanted to be...you would be very disappointed if you won't be married in an...get a French wedding dress!

⁴¹ Sophie Calle, *No Sex Last Night (Double Blind)*. En collaboration avec Greg Shephard. film en couleurs, 35mm, 72 min, Bohem Foundation et New York/Gemini Films 1992, (nos transcriptions).

Voix off

S.C. Il pourrait trouver de meilleure excuse!

Dialogue

G.S. You didn't bring the dress, well...

S.C. Were you going to talk about?

G.S. What ?

S.C. The marriage, if I didn't ask you...

G.S. Definitely... I was gonna say something...

Voix off

S.C. : menteur !

Dialogue:

S.C. So, you want to think about it?

G. S. Yes, let's think about it.

S.C. It's 6: 48. You could give me an answer at like 8: 48?

Voix off

G.S. I can't believe it; she's making an appointment!

Dialogue

G.S. I'll say something at 8: 48!

Voix off

G.S. I have two hours to think of this! ⁴²

Sophie Calle semble maîtriser à merveille l'art du montage, que ce soit le montage de textes, de textes et d'images, ou bien comme dans l'exemple que nous venons de donner, le montage des voix off (voix hors champ) et des voix dans le champ (voix enregistrées sur le coup et qui forment le dialogue entre les personnages). Dans les scènes que nous venons de citer, les voix off et les voix dans le champ s'entremêlent pour former un

⁴² Sophie Calle, Greg Shephard, *No Sex Last Night (Double Blind)*.

dialogue du dit et du non-dit. Le spectateur est ainsi devant quatre voix qui lui donnent accès, non seulement à un moment d'intimité et de communication au sein du couple, mais aussi à l'intimité la plus secrète de chaque individu. Leur superposition met en évidence l'absurdité de la situation, les ambitions et les peurs de chacun.

Mais au-delà de l'accès, cette superposition offre au spectateur une double perspective critique sur la personnalité de chaque amoureux. Le pathétique de la situation est mis en évidence par un minutieux travail de montage qui fait que les voix se répondent et se complètent dans leur opposition même. Les artistes, devenus acteurs, adoptent ici des rôles clichés de leur genre : Greg est un homme qui a peur d'assumer la relation que Sophie cherche à lui imposer par subterfuge ou manipulation. Sophie est amoureuse de Greg pour des raisons qu'elle-même a oubliées⁴³ ; leur relation est un désastre, et pourtant elle veut l'épouser.

Il ne faut pas oublier, néanmoins, que c'est elle qui convainc Greg de faire le voyage en lui promettant d'en faire un film. De plus, c'est toujours Sophie qui s'occupe de toutes les dépenses associées au voyage, y compris celles des innombrables réparations de la voiture qu'elle enregistre méticuleusement dans le journal. Les deux personnages deviennent ainsi la caricature du couple en détresse.

L'histoire du mariage ne finit pas là pour autant, puisqu'après un refus, le lendemain, Greg demandera Sophie en mariage. Les scènes qui suivent enregistrent le mariage qui aura lieu dans un drive-in, les deux amoureux restant dans la voiture. À la voix de l'officier responsable de la cérémonie se superposent les voix off des

⁴³ Plus tard, dans la suite du dialogue, la voix off de Calle commente : « Ce serait tellement plus simple de le quitter s'il n'était pas aussi beau ! » ou « Je me souviens plus, les choses étaient si bien entre nous pour penser l'épouser? De toute façon maintenant ça ne peut pas être pire! Il fallait tenter quelque chose, donc pourquoi pas le mariage? », Sophie Calle, *No Sex Last Night*.

protagonistes. La caméra est fixée sur l'arrière de la décapotable, les nouveaux mariés étant filmés de dos. Cybelle McFadden Wilkens affirme que :

The form of *journal intime* for Calle and Shephard creates ample opportunity for narrative commentary to emerge throughout the video since it is ideal for both the revelation of intimate thoughts and daily encounters. The spectator is left wondering whom to believe, since their perspectives often contradict one another."⁴⁴

McFadden a raison d'observer que la forme narrative du commentaire favorise autant la révélation de l'intime que celle de la vie quotidienne. Néanmoins, la perspective contradictoire (qui n'est pas formé de deux, mais de quatre voix) indiquerait au spectateur qu'il s'agit d'un travail de l'intime et du subjectif où il devient difficile de comprendre qui a tort et qui a raison. Le montage engendre un dialogue où les contradictions inhérentes à chacun des deux amoureux sont exprimées verbalement et gestuellement. Cette stratégie contribue à la construction des quatre voix : chaque personnage cache à l'autre une voix et en montre une autre ; chacun expérimente avec la caméra et avec l'autre. Le spectateur se trouve ainsi devant une scène où personne n'a raison. Chacun cache, pour autant, ses raisons qui le poussent à poursuivre le voyage.

McFadden ajoute que la caméra joue un double rôle. D'un côté, elle sert de support technique à la création du journal intime de chaque artiste. D'un autre côté, elle est moyen de communication entre les deux protagonistes. En témoigne la scène filmée dans la voiture où Sophie découvre que son amoureux avait téléphoné à New York afin de parler à une autre femme. Elle décide d'allumer la caméra et de filmer leur discussion, geste remarqué par Greg. McFadden commente à ce propos:

The sequence is in shot-reverse-shot form with both having turns to speak. After Sophie explains that she felt bad waiting in the cold parking lot while Greg ostensibly went to the bathroom, she lowers the camera from her eye and Greg asks if he may respond. His explanation of what happened corresponds to a shot

⁴⁴ Cybelle McFadden Wilkens, *Ibidem.*, p.116.

of him cut off at the eyes; the point of view is consistent with the position of Sophie's camera on her lap.⁴⁵

L'analyse de cette scène montre encore une fois la technique pointue de montage que Calle adopte. Au delà de témoigner, d'enregistrer les événements, la vidéo les manipule et déplace leur signification. McFadden en conclut que l'image de l'un des protagonistes et la révélation de ses émotions correspondent au point de vue de l'autre (qui tient et dirige la caméra). Ainsi, l'emploi simultané de deux caméras révèle une dépendance envers autrui. À cela s'ajoute la dépendance du regard de l'autre avec lequel on ne communique qu'à travers la caméra. La dépendance serait alors double : sans l'œil de la caméra, l'œil humain ne peut enregistrer les événements. Sans l'œil de la caméra, il n'y a pas de communication, il n'y a pas de regard (assumé) sur l'autre. L'œil humain est incomplet sans sa version mécanique. Dans l'absence de la caméra, on ne peut fabriquer de souvenirs. Sophie Calle évoque à plusieurs reprises un problème de mémoire :

Je n'ai pas de mémoire, j'oublie tout, j'ai toujours besoin des gens pour qu'ils me rappellent des périodes de ma vie. [...] La seule manière pour moi de me souvenir des gens, c'est de connaître une photo d'eux. Même pour mon père : j'ai quelques images de lui, et je le vois mieux.⁴⁶

Dans *Des Histoires vraies* un chapitre est dédié à ce que l'artiste appelle « L'amnésie » :

J'ai beau regarder, jamais je ne me souviens de la couleur des yeux des hommes, ni de la taille, ni de la forme de leur sexe. Mais j'ai pensé qu'une épouse se doit de ne pas oublier ces choses-là. J'ai donc fait un effort pour combattre cette fâcheuse amnésie. Maintenant, je sais qu'il a les yeux verts.⁴⁷

Ce fragment fait référence à Shephard, le seul homme que Sophie Calle a épousé. Le film contient l'équivalent visuel de cette phrase avec. Cette fois est la référence au sexe du mari qu'elle filme en train d'uriner. Après une nuit de noces passée dans la voiture et

⁴⁵ *Ibidem.*, p.118.

⁴⁶ Sophie Calle, entretien Jean-Max Colard, « Sophie Calle – femme d'actions », Les Inrouptibles, août 1998, web de référence : <http://www.lesinrocks.com/1998/09/09/musique/concerts/sophie-calle-femme-dactions-11230741/?adblockdisabled=1>

⁴⁷ Sophie Calle, *Des Histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2002, p.63.

marquée par le « No sex last night », la caméra semble être le seul moyen que la nouvelle mariée trouve pour accéder à l'intimité de son mari. La question de la mémoire est ainsi directement liée à Shephard et implicitement liée à la sexualité et à l'érotisme.

Photographier pour s'en souvenir. Le chapitre « L'amnésie » est accompagné par la photographie d'un torse d'homme nu dont une partie des bras et des jambes manque. Allongé sur un lit, la tête hors cadre, le sexe caché entre les jambes, le corps masculin est morcelé, dépourvu d'identité sexuelle stable⁴⁸. Quelques pages plus loin le chapitre « Le divorce » débute par :

Dans mes fantasmes, c'est moi l'homme. Greg s'en est aperçu vite. C'est peut être pourquoi un jour il m'a proposé de le faire pisser. Cela devint un rituel entre nous. [...] Peu après notre séparation je proposais à Greg de faire la photo souvenir de ce rituel. Il accepta. [...] Ce cliché me servit de prétexte pour poser la main sur son sexe, une dernière fois. Ce soir-là, j'acceptais le divorce.⁴⁹

Le texte est accompagné par la photographie que Calle évoque dans le texte, avec la seule différence que la tête des personnages n'apparaît pas dans l'image. Les deux textes (avec les photographies qui les accompagnent) entretiennent un rapport problématique avec le film. Les photographies montrent des corps morcelés à l'intérieur desquels la tension entre le féminin et le masculin pèse. Calle prétend à une position masculine dans une relation qui nous la montre au quotidien, dans toute sa féminité. Sophie sait ce qu'elle veut. Là où Greg est indifférent et passif, Sophie est impliquée, active. « Le cliché » ne lui sert alors pas seulement de prétexte, mais aussi d'échange. Il remplace le « No sex » et assouvit pour un instant le désir. De la même façon, dans la vidéo, les images du sexe de Greg remplacent la nuit sans amour et apportent à la jeune épouse un simulacre d'idée d'intimité : « Une femme doit savoir à quoi ressemble la queue de son mari. »⁵⁰

⁴⁸ Cette photographie rappelle les nus du peintre autrichien Egon Schiele.

⁴⁹ Sophie Calle, *Des Histoires vraies*, p. 73.

⁵⁰ « No Sex Last Night », Sophie dit en filmant Greg Shephard devant la voiture.

Pourtant, après une nuit de noces sans amour, la voix off de Calle annonce un « YES » qui accompagne l'image d'un lit défait. Plus loin, Sophie explique : « C'est la première chose que le mariage m'a apporté ! ». Dans *Histoires vraies*, le chapitre « L'érection » contient un résumé du voyage :

Nous avons traversé l'Amérique. Chaque matin, pendant quinze jours, contemplant le lit où nous avons dormi, je soupirais le même refrain : « NO Sex Last Night. » À notre arrivée à Las Vegas je l'ai convaincu de m'épouser. Ce jour-là, le leitmotiv de ma frustration se transforma en un YES...Il me confia que son désir était né du fait que j'étais devenue sa femme. Une érection : c'est la première chose que le mariage m'apportait.⁵¹

Martine Delvaux écrit que « [...] les rituels participent du geste de Calle qui consiste à creuser l'espace d'un *no sex* qui n'est pas le lieu de l'absence, mais celui du désir. »⁵²

Le mariage, et par cela même le mari, sont des questions qui obsèdent Calle. Elle y revient d'ailleurs plusieurs fois dans différentes œuvres. *Des Histoires vraies* comprend toute une partie sur « Le mari », les textes et les photographies faisant référence à Greg Shephard.

Le mariage à Las Vegas est suivi d'un autre, à Paris. Un « faux » selon les mots de Calle, qui porte une robe de mariée et se fait photographier avec Shephard, la famille et des amis sur les escaliers d'une église fermée. Le journal vidéo consigne l'événement tout comme il enregistre les moments heureux qui ponctuent le mariage. Le film devient ici le récit des jours heureux que Sophie Calle raconte et ponctue d'images. Tel un album de famille, les images du couple vivant dans le décor idyllique de la Californie, forment un beau récit qui pourrait rejoindre la fin de tout conte de fées : « Et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants. »

⁵¹ Calle, *Des Histoires vraies*, p.65

⁵² Martine Delvaux, « Sophie Calle : no sex », *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol 10, n.4, décembre 2006, p.427.

Le bonheur n'intéresse Sophie Calle pas pour autant.⁵³ L'artiste passe en revue les événements heureux pour s'arrêter là où la frustration revient : un jour Sophie trouve cachées sous le siège de la voiture des lettres que Greg avait écrites à une autre femme dont on ne connaît que l'initiale du prénom : « H. ». Cette découverte conduit à la fin de leur relation qui n'est toutefois pas la fin de l'histoire.

Les deux artistes se revoient une dernière fois pour monter le film et écrire, chacun sa fin propre. Chaque personnage a ainsi le droit à un dernier mot, à une fin propre. Pour la fin, Sophie choisit une perspective narrative qui clôt la boucle de son récit du début. Greg est, néanmoins, celui qui a le dernier mot :

We needed so much from each other and I guess the video kept us together. [...] Things come to me. Sophie arrived and from that point on she decided for me. It was easier because everything was a game. I'm tired of lying. I had to deal my whole life with a world ruled by confused male voices. But I can't blame it any more. I have to stop looking to women for validation. At least now I'm giving myself a chance to, for the first time, do what I always wanted to do: try to tell an honest story.⁵⁴

Ses mots marquent la fin du film dont il ne reste qu'un écran noir. Si Shephard a droit au dernier mot, celui-ci n'est pas accompagné d'image. Le monologue de Calle est pourtant ponctué d'images d'un album de famille. Ce sont des images statiques : des photographies qui passent devant nos yeux avant d'être remplacées par l'écran noir.

Les deux fins donnent des indications précieuses sur la place de chaque protagoniste dans la création de la vidéo : le point de vue de Sophie est celui du narrateur du début qui ouvre et clôt l'action du récit. À ceci s'ajoute la présence d'images qui illustrent les événements et qui témoignent en faveur des mots du narrateur, car même si

⁵³ Calle affirme dans un entretien à propos du film: « only talk about things that don't work. Who wants to know that I spent six years with a man who loved me and with whom I never had a fight? Can you imagine the kind of film that would make? I live happy events and exploit unhappy ones. Firstly out of artistic interest, but also in order to transform them, do something with them, make the most out of them – get my own back on the situation. With Greg Shephard, we “salvaged” an atrocious period. I can look back at it without hating him. », Sophie Calle entretien avec Christine Macel, *M'as-tu vue*, p.81

⁵⁴ Greg Shephard, *No Sex Last Night*.

son discours est marqué par l'exposition de l'intime journalier, c'est plutôt un album de famille que nous avons « feuilleté » en visionnant le film. Le discours de Calle semble produire un récit couvrant une palette large d'événements. À cela s'ajoute un souci de contextualisation (présent également au début du film) qui offre au spectateur une vision d'ensemble, situant son point de vue par rapport à l'histoire (telle que Sophie nous la raconte).

La fin proposée par Greg est marquée par un monologue de l'intime qui n'est pas concerné par l'explication des événements, qui n'a aucune prétention d'objectivité. L'absence d'image, ou plutôt l'utilisation de l'écran noir, crée la sensation d'un accès à l'inconscient, d'un témoignage sur le divan. On apprend que le voyage, le film, la relation même n'étaient pour Greg qu'un jeu dominé depuis le début par Sophie⁵⁵. Les « voix masculines troublées » qui peuplent le monde de Shephard reviennent pour témoigner encore de sa passivité devant Sophie. Mais leur histoire est finalement, pour lui aussi, un projet artistique.

No Sex Last Night est, dans cette optique, un journal vidéo marqué par de multiples tensions narratives et formelles. Les deux perspectives sont nées d'un conflit sans fin. Les voix des narrateurs se dédoublent à leur tour, car elles intègrent autant les dialogues du couple, que les voix off ajoutées lors du montage. Pourtant, au niveau formel, l'utilisation et le montage des images s'avèrent un piège. La plupart des images du film ne sont pas en mouvement, mais ce sont des photographies statiques. Sophie Calle explique, dans un entretien, la raison de cet emploi :

⁵⁵ Sophie Calle raconte: « He confessed to me one day that the project was my brainchild, that it was me who had the money, and that it was me who was in control of everything...if he let himself love me on top of all that, he was totally at my mercy. », Sophie Calle, entretien avec Christine Macel, p.81

When we were driving, the silence was bearable. Based on those two facts, we thought there was some meaning attached to the fact that the shots taken from the car were moving but useable, and that was right psychologically. [...] We both talk almost exclusively to our camera, because our relationship had gotten so bad that we were no longer talking to each other. No dialogue, no technique, everything came from that.⁵⁶

Pas de dialogue, pas de technique, pas de sexe – le projet semble être né d'un manque généralisé. Il s'avère néanmoins fertile et son fruit est un journal polymorphe où la photographie, les images en mouvement et le texte se réunissent. La forme du projet est la conséquence d'un manque de maîtrise de la caméra dont les deux protagonistes tentent pour la première fois les limites.⁵⁷ Pourtant, ce qui aurait pu être un handicap, devient une aventure, une opportunité d'exploration. La technique du montage s'avère encore une fois transgressive. Elle permet à Calle de s'attacher à des moments clés de l'histoire du cinéma en France.⁵⁸ Le journal intime devient ainsi le journal d'un apprentissage (de la vie, du mariage, de la technique de la caméra). McFadden remarque:

In any case, the video both produces and reflects their life. The artistic decision involved in this case produced a life event: the two were legally married in a wedding drive-thru in Las Vegas. This is one of the most striking examples in Calle's work of art producing life.⁵⁹

La vidéo, et par cela même le journal, produit et reflète la vie. Des événements du vécu naissent dans et grâce à la caméra. L'œil mécanique de l'appareil offre aux deux artistes, non pas seulement le moyen, la possibilité, mais aussi les limitations – de la vie et de la pratique artistique.

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Calle explique : « Because [Greg] he'd be dreaming making films, I suggested making a video. It worked. I'd never even held a camera. It took us three days for example to realize that we could look at what we'd filmed on a TV set...the shots taken when we were outside the car couldn't be used, because the camera was bobbing up and down all the time. On one hand, the shots taken from the car, as we drove along were steady. On the other hand, as soon as we were not in the car, sitting opposite to each other in a restaurant, for example, we were paralyzed by our relationship. », *Ibidem.*

⁵⁸ *No sex last night* cite dans les crédits Chris Marker, dont *La Jetée* est connu comme un film construit d'images fixes.

⁵⁹ McFadden, *Ibidem.*, p.121.

2.2. Avant et après la douleur : le journal comme garde-mémoire

Un autre exemple de journal construit en texte et image, reposant également sur une déception amoureuse et un voyage, est *Douleur exquise*. Cette fois-ci les événements datent de 1984 et ils seront travaillés en vue d'une exposition qui n'aura lieu que dix-neuf ans plus tard, en 2003. Par *exposition* il faudrait comprendre autant la présentation du matériel en galerie, que sa publication sous forme de livre. Le structure du livre se ressemble le plus à celle d'un journal à travers l'annotation quotidienne en texte et en photographie ; la première partie « Avant la douleur » est marquée par une présence presque exclusive des images qui couvrent, dans la plus part des cas, le deux feuilles de la page. Elles sont accompagnées parfois par de courts textes, positionnés au coin d'une des pages et écrits en petits caractères, tels des légendes. Dans la deuxième partie – « Après la douleur » – l'équilibre entre texte et image se renverse. Chaque page met face à face la photographie d'une chambre d'hôtel, d'un lit défait sur lequel gît un téléphone rouge à l'ancienne (seul élément en couleur de l'image) ; Sur la page opposée se trouve toujours une photographie en couleur dont le contenu change. Les deux images sont accompagnées de textes. Le texte de la première image, toujours du côté gauche de la page, concerne le même sujet : la séparation annoncée au téléphone par l'amoureux qui ne suivra pas Sophie à l'autre bout du monde.

Tout comme dans *No Sex Last Night*, le journal est encadré par un récit que nous pouvons lire au début du livre et sur la quatrième de couverture :

Je suis partie au Japon le 25 octobre 1984 sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable. De retour en France, le 28

janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? » Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres.⁶⁰

Le récit que voici est écrit en lettres rouges sur la couverture textile de couleur grise. À l'intérieur du livre, un récit semblable, mais pas identique, est écrit en lettres blanches sur fond rouge. La mise en page et en couleurs sont particulières. Elles transforment le livre en un objet d'art qui fait un bon pendant à l'espace d'exposition de la galerie. Car, comme nous l'avons vu avec *Prenez soin de vous*, le livre est la forme « d'exposition » que Sophie Calle préfère.

La première partie du livre est marquée par le rouge, chaque page présente un cadre rouge que le lecteur pourra retrouver dans la couleur du titre *Douleur exquise* et également sur la reliure du livre. De plus, chaque photographie de cette première partie est pourvue d'un tampon rouge où le mot « Douleur » est inscrit et les jours sont comptés à rebours. « Avant la douleur » témoigne du périple en train d'une Sophie Calle à l'attente des retrouvailles d'avec son amant à New Delhi. Ainsi, la douleur qui s'écoule au même rythme que les jours, devrait être suivie par l'insouciance, voire par le bonheur. Le jour -1 est pourtant marqué par le message : « M. ne peut pas vous rejoindre à Delhi en raison d'un accident à Paris et séjour à l'hôpital. Contacter Bob à Paris. Merci »⁶¹ Du côté droit se trouve la photographie du message écrit sur un papier Japan Air Lines⁶². La page suivante est occupée en totalité par un plan rapproché du lit et du téléphone de la chambre d'hôtel où les deux amoureux auraient dû passer leur séjour.

⁶⁰ Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003, quatrième de couverture.

⁶¹ *Ibidem.*, p.196.

⁶² Sophie Calle reçoit le message de la part de la compagnie aérienne avant de monter dans l'avion qui devait l'emmener à New Delhi.

La deuxième partie commence par un court récit qui parle du retour en France et de la décision de faire parler les autres de leur souffrance, afin d'exorciser la sienne. Ce texte est écrit en lettres noires sur un fond blanc et il est encadré par des marges noires. Le noir est d'ailleurs une couleur qui revient constamment. La photographie du téléphone et le récit de la séparation situés du côté gauche de la page apparaissent toujours sur un fond noir. Le rouge étant ici presque inexistant, à une exception près, le téléphone rouge et le nombre des jours qui s'écoulent depuis la séparation.

Dans chaque partie il y a, d'ailleurs, un élément rouge qui attire l'attention du lecteur. Ici il y a une constante – le téléphone, et une variable – le numérotation des jours, tandis que dans la première partie c'est le tampon rouge qui décompte les jours et le faux cheminement vers le bonheur. Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant remarquent à propos du tampon :

Tout d'abord, Sophie Calle a opté pour un aspect craqué de la police et du cadre, qui confère au tampon un aspect quelque peu vieilli, réel, comme s'il lui revenait d'authentifier ce qu'il marque. Mais en même temps, la transparence permet un allègement graphique et une meilleure insertion de l'élément sur la photo. La couleur est exactement celle du liséré, ce qui crée une triple unité : temporelle (le rouge est la couleur d'avant la douleur), symbolique (rouge de la vie, de la violence), mais aussi visuelle. Le tampon fait toujours la même taille 6,5 par 3,9 cm, mais il est toujours inséré à des places différentes.⁶³

Le compte à rebours commence par le jour 92 – 25 octobre 1984, jour du départ dont la photomaton prise à la gare du Nord garde la trace. Il représente Sophie, sa mère et deux amis qui l'avaient conduite à la gare. Une courte légende est insérée. En fait, les trois premières photographies sont pourvues de légendes. La deuxième entrée est constituée du facsimilé du billet de l'agence de tourisme : le trajet en train de Paris en passant par Moscou, par la Mongolie jusqu'à Pékin et Hong-Kong et l'avion à Tokyo où Calle

⁶³ Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, Douleur exquise », dans *Métamorphoses du journal personnel : De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain, Bruylant-Academia, 2006, p.215.

passera deux mois. Les photographies qui forment ce journal sont des plus variées : des images prises lors du voyage, les personnes rencontrées dans le train, les paysages, photographies d'objets, de nourriture, mais également des portraits de Calle. À cela s'ajoute le facsimilé de différents documents relatifs au voyage ou des notes manuscrites. Dans le journal, Calle insère également des lettres adressées à son amant. Dans une d'entre elles, Calle avoue l'avoir trompé avec un voyageur du train, mais le plus souvent, elles portent sur des (non)événements d'une journée du voyage, s'intégrant ainsi à la logique de l'écriture diariste.

Yve-Alain Bois explique que la pratique photographique de Sophie Calle fait écho à la théorie de Roland Barthes sur la photographie, en ce qu'elle ne relèverait pas d'un simple travail de mémoire, mais de la contingence :

Except that while contingency is the latent content of photography, it is the manifest content of Calle's works : fanatic precision of the dates, exhausting accumulation of details, bric-à-brac poetry of the police report.⁶⁴

Pour autant, le souci « fanatique » pour la précision des dates s'avère trompeur parfois et le journal en témoigne : deux autres lettres parlent de la rencontre au Japon avec Hervé Guibert, rencontre mentionnée aussi par Guibert dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.⁶⁵ D'ailleurs, Calle rejoint ici le facsimilé des pages de l'autofiction que Guibert a publiée chez Gallimard, ainsi que des photographies le montrant.

Il est pourtant curieux d'être devant des pages venant de l'avenir, puisque si les événements rapportés dans ce journal de voyage ont bien lieu en 1984, le livre de Guibert ne sera publié qu'en 1990. Un conflit temporel est alors à l'œuvre et il indique ce que l'on apprendra en début de la deuxième partie : que le travail est fait dix-neuf ans plus

⁶⁴ Yve-Alain Bois, « Paper Tigress », *M'as-tu vue*, p.37.

⁶⁵ Sophie Calle deviant, dans le livre de Guibert, *Anna, jeune photographe* dont il s'approche lors de leurs séjours respectifs au Japon. Guibert raconte dans le livre les expériences vécues avec Anna à Tokyo.

tard. Le journal devient alors un bric-à-brac de notations quotidiennes dont la linéarité temporelle est délicatement interrompue par l'insertion de documents postérieurs. Cette stratégie court-circuite la logique du journal en transposant le lecteur dans un futur intermédiaire (la publication de *À l'ami* est postérieure au voyage, mais antérieure au travail de Calle). Elle suggère également l'écoulement du temps, qui relativise les 92 jours de douleur et la douleur en soi, soulignant la distance que l'artiste a prise avec les événements vécus alors comme « le plus douloureux » moment de sa vie.

Cette prise de distance est explicitement annoncée en début de la deuxième partie. Le dispositif narratif et visuel est conçu ici pour relativiser la douleur. Le texte de gauche raconte jour par jour le récit de la séparation, tandis que celui de droite raconte de différents récits de malheur. Cette partie met face à face le récit personnel et le récit de l'autre et elle repose, comme le constate Annie Richard, sur « des similitudes formelles et rhétoriques qui confèrent aux divers narrateurs de ces récits assemblés une voix semblable [...] ». Pour Richard :

Le rassemblement est, au propre et au figuré, la salle d'exposition (de soi) et le topos, la question posée au lecteur-narrateur qui fait partie de la construction de l'œuvre mais qui d'ordinaire, est tenue en dehors du résultat, l'œuvre n'en portant pas la trace.⁶⁶

La question est celle qu'annonce le narrateur au début d' « Après la douleur » : « Quand avez-vous le plus souffert ? ». Or, le lecteur connaît la réponse que Sophie Calle donne à cette question depuis début du livre, le jour 92. C'est la séparation annoncée le jour -1 dans une note envoyée à la compagnie aérienne qui devait transporter Calle à New Delhi. Elle est concrétisée le jour Z qui n'existe dans le livre que par la photographie du lit et du téléphone auquel la conversation a eu lieu.

⁶⁶ Annie Richard « La famille autofictive de Sophie Calle », *Affaires de Famille The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p.144.

Shirley Jordan remarque que dans *Douleur exquise*, tout comme dans *Prenez soin de vous*, « a communication from the lover is a key narrative device and a key exhibit. »⁶⁷ La communication ou plutôt la fin d'une communication, car les œuvres de Calle se construisent autour d'une absence, d'un manque. C'est l'absence et l'imminence de la séparation qui poussent Sophie Calle à réaliser un autre voyage, la traversée des États-Unis et le film avec Greg Shephard.

Le jour de la douleur n'est, au contraire, pas consigné dans le journal, du moins pas en parole. Seule la photographie en parle et c'est elle qui suit, comme un refrain visuel, le récit d' « Après la douleur ». Le texte qui l'accompagne répète le traumatisme de la séparation téléphonique :

Il y a 5 jours, l'homme que j'aime m'a quittée. C'était un ami à mon père. Il m'avait toujours fait rêver. Pour notre première nuit, je me suis habillée, je me suis glissée dans le lit, vêtue d'une robe de mariée. Elle me fut inopportunistement accordée, M. n'appréciait pas une aussi longue absence. Il m'a menacé d'oubli.⁶⁸

Le diariste continue le récit de la relation à distance, des craintes, de l'espoir des retrouvailles et du malheur de la séparation. La phrase du début se répète 37 fois, cette partie du journal ayant 37 entrées. La première commence avec le jour 5 (en lettres blanches sur fond noir) et finit avec le jour 99, entrée dépourvue de récit de séparation. La notation intime s'efface en fait, jour par jour, et ceci littéralement, sous les yeux du lecteur qui doit s'efforcer à déchiffrer une écriture dont la couleur varie vers des nuances de gris qui s'effaceront dans le noir de la page. Le travail de deuil que la couleur noire ne fait qu'accentuer s'épuise dans la parole et sa force délivrante. Le journal sert alors à garder vive la mémoire de la douleur jusqu'à son épuisement. Il sert également à revenir

⁶⁷ Shirley Jordan, « Performance in Sophie Calle's *Prenez soin de vous* », *French Cultural Studies*, août 2013, vol. 24, n. 3, p.252.

⁶⁸ Calle, *Douleur exquise*, p.208.

en arrière pour se revoir et réfléchir sur son passé. S'en souvenir pour mieux se connaître, *laisser trace* est une pratique fondamentale pour une Sophie Calle qui prétend ne pas avoir de la mémoire. Garder mémoire, se connaître, délibérer : voilà seulement quelques traits qui sont, selon Philippe Lejeune, les caractéristiques du journal⁶⁹ :

Et puis la notation quotidienne, même non-relue, construit la mémoire : écrire une entrée suppose que l'on trie son vécu et qu'on l'organise selon des axes, qu'on lui donne une « idée narrative » qui rendra notre vie mémorisable. C'est la version moderne des « arts de la mémoire » cultivés dans l'Antiquité. Le journal sera à la fois archive et action, « disque dur » et mémoire vive.⁷⁰

Les « arts de la mémoire » est une étiquette va très bien à Sophie Calle. Chez elle, les stratégies narratives et de notation de soi qui ne servent pas seulement à rendre la vie mémorable (pour soi), mais aussi à rendre notables les événements banals.

En ce sens, la connaissance de soi est essentielle, car « Le papier est un miroir. Une fois qu'on s'est projeté sur le papier, on peut prendre le recul du regard. »⁷¹ Dans le cas de Sophie Calle, la projection sur le papier est double et l'attention accordée au visuel force le lecteur à reconnaître le recul. L'exemple de l'écriture qui se dissipe sous nos yeux est parlant à cet égard. Mais, ajoute Lejeune, « Dans le journal, l'autoportrait, n'a rien de définitif, et l'attention à soi est toujours à la merci des démentis qu'apportera demain. »⁷² « Avant la douleur » témoigne de cette instabilité du moi et de ses contradictions inhérentes : « Ces mots, tu ne les recevras pas. J'ai passé la nuit avec un homme, un Italien, dans la chambre 814 de l'hôtel Grand Palace. Et pour mieux m'en souvenir, j'ai emporté la clé. »⁷³ La femme désespérément amoureuse qu'est Sophie Calle ne peut s'empêcher de tromper son amant. Pourtant, cette affaire, même si elle

⁶⁹ Dans son livre *Histoire d'une pratique. Un journal à soi*, Philippe Lejeune identifie huit fonctions du journal intime: garder mémoire, survivre, s'épancher, se connaître, délibérer, résister, penser, écrire. Nous nous arrêtons sur trois d'entre elles qui nous ont parues exemplaires pour le travail de Sophie Calle.

⁷⁰ Philippe Lejeune, *Ibidem.*, p.10

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ Calle, *Douleur exquise*, p.100

apporte un quelconque sentiment de culpabilité⁷⁴, n'affecte en rien la passion pour l'autre ou l'impatience des retrouvailles.

Quant à la délibération, elle consiste selon Lejeune en l'examen de « non seulement sur ce qui est, mais sur ce qui va être [...] Faire le bilan d'aujourd'hui, c'est préparer à agir demain. Il y a en moi débat et dialogue : je donne la parole au différentes voix de mon 'for intérieur'. [...] Le journal n'est pas seulement du côté de la passivité, il est un des instruments de l'action. »⁷⁵

Les notations qui forment *Douleur exquise* font, à force de la répétition en 37 fois de la même histoire, l'examen de la souffrance. De plus, en comparant son histoire avec celle des autres, l'artiste réussit à guérir sa souffrance. La parole est alors donnée à un « je » qui est chaque jour un autre : l'histoire n'est jamais exactement la même, des détails disparaissent, d'autres font leur apparition, le point de vue change, la douleur s'estompe. Nancy Princenthal note à propos des narrations des autres :

She [Sophie Calle] also contends with – or rather, willingly submits to – the power of the stories she borrows from others. Most concern love or death, and through there are some oddballs (a bad dental procedure, a moment of perfect irretrievable happiness), the majority describe experiences far worse than Calle's romantic folly. The disequilibrium is meant to be part of her cure; in the rather ruthless economy of "Exquisite Pain", the suffering of many becomes balm for one.⁷⁶

Le journal est action. Ici, comme dans la psychanalyse, la répétition est signifiante. Elle a un pouvoir performatif, celui de guérir la douleur. Si dans la premier texte d' « Après la douleur », le récit de la séparation se développe dans tout son pathos traumatisant⁷⁷, il se raccourcit peu à peu et s'enrichit de commentaires. Dans la première entrée nous lisons :

⁷⁴ L'entrée suivante concerne la visite dans l'atelier d'un artiste japonais dans lequel Calle croit reconnaître « M. » ; elle en conclut : « Comme si tu venais me reprocher la nuit dernière. Tu as fait vite. », *Douleur exquise*, p.102.

⁷⁵ Philippe Lejeune, *Ibidem.*, p.10/11.

⁷⁶ Nancy Princenthal, « The Measure of Heartbreak », *Art in America*, Septembre 2005, vol 93, n. 8, p.166.

⁷⁷ Calle, *Douleur exquise*, p.205.

Mais à l'aéroport, on m'a transmis ce message : « M ne peut pas vous rejoindre à Delhi. Accident. Paris. Hôpital. Contacter Bob ». Nous venions de nous parler, j'ai pensé à un accident sur la route d'Orly. Bob, mon père étant médecin, j'ai imaginé M. gravement blessé, peut être mort. J'ai pris la chambre qu'il avait réservée à l'hôtel Imperial. Impossible d'obtenir la communication, il m'a fallu dix heures pour joindre mon père qui n'a rien compris à ce télégramme. M. était bien passé à l'hôpital, mais dix minutes, le temps de se faire ôter un panaris. C'est tout. J'ai appelé chez lui. Il a décroché. Il a prononcé ces mots : « Je voulais venir et t'expliquer certaines choses. » J'ai répliqué : 'Tu as rencontré une femme ? » « Oui. » J'ai passé le reste de la nuit la fixer le téléphone. Je n'avais jamais été aussi malheureuse.

La présence des guillemets indique le discours rapporté. Pourtant, le message de « M. » n'est pas identique à celui reproduit dans la légende de l'image que l'on peut associer au jour Z. Peut-on alors faire confiance au narrateur et à l'exactitude de ses souvenirs rapportés ?

Le récit a lui-même un côté invraisemblable dans le ridicule de la situation que « M. » avait créé, dans la tension entre le billet qui parle vaguement d'un accident suivi par un séjour à l'hôpital et du séjour même qui consiste en une intervention chirurgicale mineure. L'échange au téléphone apporte une explication et un dénouement à l'histoire. Mais non pas à la douleur. Celle-ci se transformera tout au long des 99 jours, jusqu'à sa disparition. Et ce sera seulement au 98^{ème} jour qu'on le comprendra explicitement. La dernière entrée textuelle du journal commence par : « Il y a 98 jours, l'homme que j'aimais m'a quitté. »⁷⁸ Le passage du présent à l'imparfait du verbe « aimer » atteste pour une première fois l'absence d'amour, le foyer de la douleur. Jour par jour les textes se raccourcissent, le pathos s'atténue. Le jour 21 témoigne déjà d'un changement autant par l'absence du discours rapporté, que par l'insertion de brefs commentaires de la situation vécue⁷⁹. La narration est en grande partie la même, pourtant les petits

⁷⁸ Calle, *Douleur exquise*, p.272.

⁷⁹ « À l'embarquement, on m'a tendu un message : M. était hospitalisé et je devais appeler mon père. La seule explication que j'ai pu trouver, c'est qu'il avait eu un accident sur le chemin de l'aéroport. Dix heures à s'imaginer le pire se sont écoulées avant que je ne le localise. Chez lui. Il a bafouillé qu'il avait eu un

changements sont signifiants. D'abord, l'histoire du panaris semble être racontée par M. lui-même et non pas par Bob, le père de Calle. Par la suite, on apprend que M. lui avait dit des mots doux et que c'est Calle qui avait déduit qu'il voyait une autre femme. Mais, ce qui importe dans ce fragment est également le métadiscours, les réflexions que fait Sophie Calle par rapport à sa réaction face aux nouvelles. Ce discours montre une prise de distance par rapport aux émotions éprouvées sur le coup. Annie Richard écrit à propos de la répétition à l'œuvre dans ce dispositif narratif :

Accent mis tantôt sur un fait, sur un sentiment, tantôt sur un autre, changement d'ordre dans les enchaînements précaires et convenus, fictifs, qui répondent à la seule évidence : « l'homme que j'aime m'a quittée », évidence visible dans la photo du téléphone rouge par lequel elle a appris la rupture mais dont la formulation, pas plus que l'image, n'échappent au stéréotype, au roman.⁸⁰

Pourtant, la répétition favorise la réflexion et crée une distance critique. Le jour 58, par exemple, finit par les phrases : « Et il m'a plantée là, sans plus de cérémonie. C'est une histoire ordinaire, pourtant je n'avais jamais autant souffert. »⁸¹ Le commentaire en référence à la conversation téléphonique marquant la séparation est lacunaire et dépourvu de détails émotionnels, mais chargé d'une note ironique. À cela s'ajoute l'épithète 'ordinaire' qui contraste avec la douleur exquise qui donne au livre son titre. La dernière entrée textuelle du journal se résume à : « Il y a 98 jours, l'homme que j'aimais m'a quitté. Le 25 janvier 1985. Chambre 261. Hôtel Impérial, New Delhi. Suffit. »⁸² Le journal ne sert maintenant qu'à enregistrer laconiquement le contexte spatial et temporel où la séparation s'est produite. Aucun sentiment, aucune émotion ne transpercent, car il

panaris, qu'il voulait venir me prendre dans ses bras. J'ai compris qu'il avait rencontré une autre femme. Et au lieu de l'insulter pour sa lâcheté, pour ce télégramme insensé, j'ai raccroché en bredouillant que je n'avais pas de chance. Tout était de ma faute, je n'aurais jamais dû partir. Je ne retrouverais jamais un homme comme lui. J'ai passé la nuit à fixer, comme paralysée, le téléphone rouge et à maudire ce stupide voyage. », *Douleur exquise*, p.222.

⁸⁰ Annie Richard, *Ibidem.*, p.145.

⁸¹ Calle, *Douleur exquise*, p.250.

⁸² *Ibidem.*, p.272.

n'y a plus de parole. L'amour a emporté avec lui la douleur. La parole s'est avérée cathartique.

Douleur exquise est un exemple magistral de journal intime qui teste les limites de son genre. Tout come dans *De l'obéissance*, les moyens que Sophie Calle se donne à ce propos, sont présentés dans le texte et parfois explicitement énoncées par l'artiste. « Après la douleur » commence manifestement comme un travail sur le passé. Chaque entrée oppose la notation intime des jours suivant à la séparation à une narration dépersonnalisée cueillie et rapportée par Calle après son retour en France. Dans « Avant la douleur », la rupture temporelle du journal est présente dans les entrées sur Hervé Guibert. Cette stratégie de distorsion de la chronologie souligne l'artifice du processus de création et met en question la sincérité du sujet de l'écriture intime. Tout comme dans le cas de Barthes, la sincérité n'est qu'un masque, une mise en scène du sujet qui se donne à lire et à voir.

Chapitre 3. Roland Barthes : le journal intime comme laboratoire mythologique

Mais pourquoi ne serais-je pas un personnage de roman ?

(Lettre de Roland Barthes à Hervé Guibert)

« La vie n'est pas un roman. C'est du moins ce que vous voudriez croire. »¹ dit l'écrivain Laurent Binet dans *La Septième fonction du langage*, roman qui a comme point de départ la mort de Roland Barthes suite à un accident de la circulation le 25 février 1980. Binet continue :

Roland Barthes remonte la rue de Bièvre. Le plus grand critique littéraire du XXème siècle a toutes les raisons d'être angoissé au dernier degré. Sa mère est morte, avec qui il entretenait des rapports très proustiens. Et son cours au Collège de France, intitulé « La préparation du roman », s'est soldé par un échec qu'il peut difficilement se dissimuler : toute l'année, il aura parlé à ses étudiants [...] de tout sauf du roman.²

Cette *captatio benevolentiae* est historiquement conforme aux événements biographiques qui marquent les trois dernières années de la vie de Barthes. Le roman de Binet est un cas symptomatique d'un type d'écriture qui se réjouit de beaucoup d'attention dans ce début du XXIème siècle. Il s'agit de textes fictionnels ayant comme point de départ des

¹ Laurent Binet, *La Septième fonction du langage*, Paris, Grasset, 2015, p.9.

² *Ibidem*.

événements réels qui originent et ponctuent le récit. La frontière entre le réel et le fictionnel est constamment mise à l'épreuve³. *La Septième fonction du langage*⁴ est un roman « historique », peuplé par les figures qui ont animé la scène intellectuelle française des années 1960-1980, présentées souvent dans des contextes historiquement vérifiables, réagissant selon la manière qu'on leur connaît, proférant des discours qui étaient les leurs ou qui auraient pu leur appartenir, conformes au jargon spécifique à chaque personnage. C'est tout de même un roman scandaleux, qui attribue à ces figures historiques des identités et des destins fictifs.⁵

Le livre est également un *roman sémiologique*, discipline qui devient référence théorique, sujet et méthode de construction littéraire, car : « Tout laisse supposer, en effet, que la sémiologie est en réalité l'une des inventions capitales de l'histoire de

³ *La Septième fonction du langage* est conçu à la manière d'un roman policier dont les protagonistes sont deux personnages fictionnels : Jacques Bayard est le policier en charge de l'enquête sur l'accident et sur la mort de Roland Barthes. Il est aidé par Simon Herzog, un jeune thésard qui l'initie au monde intellectuel de l'époque et à la sémiologie, discipline qui s'avère le sujet omniprésent du roman. Le récit suit les péripéties des deux hommes à la recherche de l'assassin et d'un manuscrit que Barthes aurait eu dans sa possession. Le point de départ de l'action est alors un apparent accident de voiture, complot organisé par des espions politiques russes, impliquant des intellectuels des deux côtés de l'Atlantique. Tout le monde est à la recherche du manuscrit inédit de Roman Jakobson contenant une *septième fonction du langage*, théorie inconnue aux linguistes et dont Barthes seul possédait la clé.

⁴ La septième fonction du langage est une fonction quelque peu *magique* : « Imaginons une fonction du langage qui permette, de façon plus extensive, de convaincre n'importe qui de faire n'importe quoi dans n'importe quelle situation. [...] Celui qui aurait la connaissance et la maîtrise d'une telle fonction serait virtuellement le maître du monde. Sa puissance n'aurait aucune limite. Il pourrait se faire élire à toutes les élections, soulever les foules, provoquer des révolutions, séduire toutes les femmes, vendre toutes sortes de produits imaginables, bâtir des empires, escroquer la terre entière, obtenir tout ce qu'il veut en n'importe quelle circonstance. », Binet, p.256.

⁵ Roland Barthes, par exemple, sortait d'un déjeuner avec François Mitterrand au moment où il a été renversé par une camionnette. Ceci est un fait réel dont Binet exploite le potentiel imaginaire: Barthes est le seul en mesure d'offrir au candidat aux élections présidentielles le pouvoir de persuasion, de l'argument efficace, du mot juste, de la parole qui *fait*, qui convainc. Les intellectuels de l'époque deviennent partie d'un complot, ils se laissent tous tenter par *la science ultime de la parole*, celle qui leur donnerait le pouvoir mythique dont la littérature a depuis toujours rêvé. À part Barthes, les plus grandes figures de la *French Theory* sont concernées par cette fictionnalisation: Julia Kristeva est espionne à la recherche du manuscrit ; Louis Althusser tue sa femme à cause de sa négligence avec ledit manuscrit qu'elle égare. Jacques Derrida finit par être assassiné par des chiens, sur un campus américain, en protégeant le fameux document. Michel Foucault, Gilles Deleuze, Hélène Cixous, Philippe Sollers, Umberto Eco, John Searle sont également présents dans des récits qui mélangent événements réels, discours théoriques et un certain imaginaire mythologique qui leur est associé.

l'humanité et l'un des plus puissants outils jamais forgés par l'homme, mais c'est comme le feu ou l'atome : au début, on ne sait pas toujours à quoi ça sert, ni comment s'en servir. »⁶ Le livre est alors un éloge à la théorie des signes que le narrateur insère dans la narration littéraire⁷.

La Septième fonction du langage nous semble alors un genre de roman « mythologique » qui aurait comme point de départ, non pas à proprement parler une époque, mais *l'imaginaire* contemporain que l'on a investi à son égard. Le texte devient alors *roman méta-mythologique* : Laurent Binet déconstruit méticuleusement certains éléments de l'imaginaire collectif associés à ces figures devenues « légendaires », pour les remplacer par d'autres – plus rocambolesques. Son entreprise est facilitée par l'étiquette de « Roman », annoncée sur la couverture et offrant un abri « fictionnel » à un discours véridiquement invraisemblable, parsemé pourtant d'éléments historiques et théoriques réels.

Il nous semble alors que le texte de Laurent Binet est l'éloge – sinon par le contenu, certainement par la forme et par les techniques choisies – d'une époque et d'une pensée qui ont radicalement changé les discours des arts et des sciences humaines. De plus, la déconstruction de l'imaginaire est une démarche de mythologue qui renvoie à la théorie de Barthes, afin de montrer les lieux communs des discours critiques et les moments où les interprétations biographiques acquièrent des valences mythologiques.⁸

⁶ Binet, p.14.

⁷ Cette insertion se fait « naturellement » : Simon Herzog explique les théories linguistiques et sémiologiques à Bayard. Cette technique narrative permet à Binet de contextualiser théoriquement et historiquement son texte, à un niveau intradiégétique.

⁸ Le meilleur exemple en ce sens est le début du roman dont nous avons cité un extrait et qui présente la mort de Barthes sous un angle quelque peu mystique et psychologisant, répandu dans le milieu des chercheurs barthesiens : suite au renversement, Barthes est hospitalisé, son état n'est pas critique et la perspective d'une récupération totale est envisageable. Barthes meurt, cependant, un mois plus tard à l'hôpital à cause des complications inattendues. La dégradation de son état de santé n'avait pas de cause

Le récit qui entoure la mort prématurée du critique est une interprétation du biographique : l'inexplicable de l'accident et de la dégradation de l'état de santé de Barthes sont pourvus d'un potentiel d'imaginaire où vie et œuvre se confondent et se déterminent réciproquement. Ce fait est explicable, non seulement par le besoin humain de pourvoir de sens le hasard de la vie, mais aussi par la spécificité de la pratique barthésienne de l'écriture. Depuis *Roland Barthes par Roland Barthes*, le sémiologue ne cessera d'investir l'écriture critique de sa subjectivité qui devient le point de départ pour la réflexion théorique. De plus, comme nous l'avons montré, la pratique de soi quitte le texte écrit et touche aux entretiens, aux enseignements que Barthes donne – « Le Lexique de l'auteur », « Comment vivre ensemble », « La préparation du roman » sont des séminaires où le *souci de soi* est une présence constante qui détermine la forme et le contenu du discours barthésien, transformant Roland Barthes en objet d'écriture.⁹

claire, elle a été alors mise en relation avec un chagrin généralisé, causé par le deuil de la mère et le désir jamais accompli d'écrire un roman : « Les raisons que je viens d'évoquer pour expliquer l'attitude soucieuse de Roland Barthes sont toutes attestées par l'Histoire, mais j'ai envie de vous raconter ce qui est vraiment arrivé. Ce jour-là, s'il a la tête ailleurs, ce n'est pas seulement à cause de sa mère morte ni de son incapacité à écrire un roman, ni même de la désaffection croissante et, juge-t-il, irrémédiable, des garçons. » (Binet, p.11) L'entreprise romanesque se veut alors une lecture parallèle de l'« Histoire », d'une *réalité* hasardeuse dont le sens nous échappe. À l'interprétation répandue, devenue *doxa* du discours biographique, Binet oppose une nouvelle hypothèse : sensationnaliste, épique. Ce faisant, il attire notre attention sur la charge imaginaire, mythologique du récit biographique qui donnerait à l'inventeur de « La mort de l'auteur » l'air d'un « monsieur ». Le roman donne à Barthes la valeur d'un personnage rocambolesque, d'un signifiant (mythique) re-signifié un vue d'une fiction sémiologique construite sur l'imaginaire (barthésien) collectif. Roland Barthes devient signe.

⁹ Le critique Claude Coste crée le terme *rolandisme* « pour qualifier le développement d'une littérature plus ou moins heureuse, consacrée à la personne même de Roland Barthes (*Les Derniers jours de Roland B.*, Hervé Algalarrondo, *Roland Barthes, un été (Urt 1978)*, Jean Esponde, *Le Corps couché de Roland Barthes*, Martin Melkonian...) ». Claude Coste, *Bêtise de Barthes*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 11.

La démarche de Laurent Binet s'inscrirait dans les tendances d'une époque de revenir sur des figures – devenues maintenant historiques – pour les « imaginer », c'est-à-dire pourvoir les événements factuels d'éléments fictionnels relevant de l'imaginaire du « romancier ». Il faudrait en ce sens rappeler le livre que Thomas Clerc publie en 2010, *L'homme qui tua Roland Barthes*. C'est un recueil de dix-huit nouvelles qui posent d'emblée la question des mythologies et de la mémoire collective : Lady Di, Gianni Versace, Jésus ou le président des États Unis sont des figures de la (*pop*) *culture*, ils appartiennent à l'histoire collective. Leurs morts (accidents, suicides, assassinat) deviennent sous la plume de Clerc des crimes. Roland Barthes est celui qui ouvre la série de nouvelles dont une est dédiée à Édouard Levé : *L'homme qui tua Édouard Levé*. Le livre de Thomas Clerc est alors un autre exemple de roman « mythologique ». Pour notre entreprise, la démarche de Clerc est signifiante. Elle marque l'espace d'une

Dans le chapitre que voici, nous continuerons notre analyse de la construction du *mythe* Roland Barthes, tel qu'il apparaît à la lumière de deux fragments de journal : *Soirées de Paris* et *Journal de deuil*, textes traitant de la question du deuil provoqué par la disparition de la mère.

L'écriture diariste barthésienne est encore concernée par *l'ordinaire du quotidien*, toutefois elle se donne à voir comme forme, comme série de formes qui questionnent l'écriture même. Dans les deux journaux, la question du deuil est à l'origine d'une écriture paradoxale, riche en contradictions et détournements. *Soirées de Paris* et *Journal de deuil* relèvent d'un *travail de deuil* et d'un travail *contre* le deuil. Le sujet écrit sa douleur et tout en l'écrivant il se laisse emporter par la tentation de *faire de la littérature*, de transformer l'écriture et par cela même sa souffrance, en œuvre. Pourtant, ce n'est pas la simple exposition de l'intime qui justifie notre choix, mais la mise en scène du deuil qui ne se résumerait pas aux textes des journaux. Le deuil concerne également d'autres textes écrits à la même époque, comme *La Chambre claire*, ou le dernier cours enseigné au Collège de France, « La Préparation du roman ». Compris à l'intérieur du projet autobiographique barthésien, commencé avec *Roland Barthes par Roland Barthes*, le journal devient expression du *souci de soi*, il est *promesse de roman, projet mythologique*.

2.1 Le journal intime et le simulacre du roman

rencontre – fictionnelle, textuelle et éventuellement mythologique – de deux figures de notre corpus qui partagent un imaginaire sémiologique et des rencontres théoriques.

Barthes n'a jamais écrit de roman. Voilà une certitude. Pourtant, comme on le sait déjà, il a envisagé d'en écrire un : « Vita Nova ».

Apparemment abandonné contre sa volonté (à cause de l'accident de voiture), ce projet est à plusieurs reprises mis en discussion, depuis 1977 (lors du colloque Barthes tenu à Cerisy) et surtout tout au long du cours « La préparation du roman », enseigné de 1978 à 1980 au Collège de France : « On a compris – ou on sait parce que je l'ai dit et écrit – que le Vouloir-Ecrire est ici celui du Roman, que la Forme fantasmée est le Roman → On dit même [...] que j'en écris un, ce qui est faux ; si cela était, je ne pourrais évidemment proposer un cours sur sa préparation : écrire a besoin de clandestinité »¹⁰. Cette citation concerne, en effet, l'univers barthésien qui tourne autour du roman. Parce que, si Barthes éprouve une impuissance vis-à-vis du roman, cette impuissance prend une forme tricheuse, qui joue sur l'envie et le rejet et arrive à un *simulacre* – le cours au Collège de France : « Est-ce que je ferai *réellement* un Roman ? Je réponds ceci et ceci seulement. Je vais faire *comme si* j'allais en faire un → je vais m'installer dans ce *comme si* : ce cours aurait pu s'appeler '*Comme si*' ».¹¹

Le cours se présente alors comme le simulacre d'un geste qui n'aurait pas d'existence réelle. Le geste, le processus d'écriture sont au centre de ce nouvel enseignement. Puisque l'écriture doit être *clandestine*, elle ne peut se dérouler en même temps qu'on en parle. Alors, décrire le processus serait impossible, à moins, bien

¹⁰ Roland Barthes, *La préparation du Roman*, Cours et séminaires au Collège de France, Seuil /IMEC, Paris, 2003, p. 37.

¹¹ *Ibidem.*, p.48

entendu, de tricher, de le simuler. La simulation apparaît comme condition de réalisation du cours qui pousse le Fantasma le plus loin possible, vers « ce point alternatif : ou bien le désir tombera, ou bien il rencontrera le réel d'écriture et ce qui s'écrira ne sera pas le Roman Fantasma »¹² .

Tiphaine Samoyault affirme dans sa biographie que *Soirées de Paris* et *Journal de deuil* « auraient probablement trouvé leur place dans « Vita Nova »¹³ . Elle remarque que « certaines de fiches [du *Journal de deuil*] sont des réflexions sur l'œuvre en train de se faire, elles comportent alors comme nom de rubrique 'VN', c'est-à-dire 'Vita Nova'. »¹⁴ De même, *Soirées de Paris*, donc le titre originare est « Vaines soirées » est « un élément important du projet, comme un pendant à la consistance du véritable amour qu'est l'amour maternel.

Tous les grands thèmes touchés de façon oblique dans les journaux s'y retrouvent, car « Vita Nova » incorpore les journaux ; et cela parce que, comme Barthes l'avait déjà affirmé dans son cours, une écriture romanesque ne pourrait partir que de soi-même. Le « Prologue » est parlant en ce sens, c'est le « Deuil ». Des cinq parties que Barthes esquisse, la première se réfère au « Monde comme objet contradictoire de spectacle et d'indifférence »¹⁵ , la deuxième à « La littérature comme substitut d'amour », suivie par une imagination d'une « Vita Nova ». La littérature est comprise ensuite comme

¹² *Ibidem.*, p.37.

¹³ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes Biographie*, p.651

¹⁴ *Ibidem.*, p.650.

¹⁵ Roland Barthes, Transcription de *Vita Nova*, Annexes, dans *O.C. V*, p.1008.

déception en vertu du « déjà fait », les genres littéraires. Une dernière partie est consacrée à « L'Oisiveté »¹⁶. L'Épilogue, finalement, se réfère à une mystérieuse « Rencontre ».

Les journaux contiennent alors les germes du roman à venir. À son tour, le roman semble inclure le journal. Il le contient et le transcende, il est projet et également moteur d'écriture. Il est texte fantasmé, désiré. Il est roman du journal, roman de l'écriture, œuvre conceptuelle qui s'impose à Barthes,

non comme une forme littéraire déterminée, mais comme forme capable de transcender l'écriture elle-même, d'agrandir l'œuvre jusqu'à l'expression totale – quoique dominée – du Moi idéal, imaginaire ; il [le roman] était bien Pro-jet, œuvre en avant, d'où le titre du Cours : « La préparation du Roman »¹⁷.

Le Roman devient pour Barthes forme subversive qui lui permettrait de tricher la sincérité et le pathétisme du « moi » en vue d'une création où « il y a transcendance de l'égotisme, non vers l'arrogance de la généralité, mais vers la sym-pathie avec l'autre, sympathie en quelque sorte mimétique. »¹⁸

La « transcendance de l'égotisme » concerne toute œuvre en général et le journal en particulier. Tricher l'égotisme est ici une opération radicale, un travail acharné, mais délicat qui cherche à contourner la finalité de la forme (journalière ou romanesque), pour nier son essence et la transformer en écriture, en notation qui concernerait indistinctement le journal ou le roman.

*

¹⁶ *Ibidem.*, p.1008.

¹⁷ Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil / Imec, 2009, p.227.

¹⁸ *Ibidem.*, p.226.

« Je n'ai jamais tenu de journal »¹⁹ dit Roland Barthes au début de « Délibération », texte théorique sur le journal intime, publié pendant l'hiver de 1979. L'affirmation est complétée ensuite : « [...] ou plutôt je n'ai jamais su si je devais en tenir un. »²⁰ Ses mots sont d'autant plus ambigus qu'il venait de mettre fin à deux fragments de journal : *Soirées de Paris et Journal de deuil*. Affirmation paradoxale ? Seulement en apparence, puisque Barthes n'a jamais tenu de journal dans le sens traditionnel du terme. Il n'a, en effet, pas tenu de journal, mais plutôt des fragments d'écriture de soi ayant un statut atypique.

Roland Barthes s'intéresse depuis le début de sa carrière à l'écriture diariste. Témoigne en ce sens un des premiers articles qu'il publie et qui porte sur le *Journal* d'André Gide²¹. Selon Barthes, le journal gidien est une *œuvre* où « se déploie un « je » moderne riche en fonctions : sincère, sincérité artificielle et finalement un « je » dont « la sincérité n'est pas pertinente, elle devient une qualité du texte à mettre entre guillemets »²². Ainsi, Gide devient un « acteur d'écriture » qui fait que « la vie se donne à lire toute entière dirigée vers la constitution de l'œuvre »²³. Il faut noter que le *Journal* se présente comme une œuvre particulière : dans le cas de Gide, comme le dit Barthes, le *Journal* sert à construire la vie *au service de l'œuvre*, la vie en tant qu'œuvre. Ainsi le *Journal* donnerait la genèse des romans gidiens, de son œuvre critique et de ses silences.

Le *Journal* est aussi et surtout un discours essentiellement égotiste et égoïste ; c'est un dialogue – d'où les fragments écrits à la deuxième personne – où le diariste s'entretient avec lui-même. Pour le protestant André Gide, cette question serait d'une

¹⁹ Roland Barthes, «Délibération», *O.C. V*, p.668.

²⁰ *Ibidem.*, p.668.

²¹ L'écrivain André Gide tient un journal intime de 1887 jusqu'à 1950, à peu près tout au long de sa vie.

²² Roland Barthes, *Journal de deuil.*, p.277.

²³ *Ibidem.*, p.278.

extrême importance morale, car le dialogue avec soi-même est authentique, il apporte toujours un plaisir esthétique doublé par des états de conflit qui seraient des « garants d'humilité »²⁴ :

Les hommes d'éducation protestante se complaisent dans le Journal et dans l'autobiographie ; outre que la nature morale de l'homme les obsède et à leurs yeux les excuse de se mettre en avant, ils trouvent dans la confession publique une sorte d'équivalence de la confession sacramentelle. Ils font cela aussi par la nécessité d'abaisser en grand un orgueil qu'ils ont bien reconnu comme le péché capital ; c'est enfin qu'ils croient toujours pouvoir se corriger.²⁵

Il y a un côté auto-référentiel à cette remarque, Roland Barthes étant lui-même protestant. Une « symétrie parfaite »²⁶ marque la préoccupation de Barthes pour l'écriture de soi, l'attention qu'il lui a accordée autant en théorie qu'en pratique. À la différence de Gide, Barthes ne publiera de son vivant que des extraits de journal.²⁷ Tiphaine Samoyault affirme à cet égard :

Le journal, c'est ce que lui enseigne celui de Gide, fait le point entre « écriture quotidienne » et « écriture littéraire ». Il est une perpétuelle interrogation sur le passage du public au privé. Barthes a au contraire, pendant presque toute sa vie, une pratique de l'écriture quotidienne purement privée, quasiment domestique. Il expérimente tout ce qui est possible dans ce domaine : fiches, journaux de voyage, carnets, lettres, listes de choses à faire, agendas.²⁸

Faire du journal une *œuvre*, de l'écriture intime une « écriture littéraire », voilà un souci commun à Gide et à Barthes. Les deux écrivains partagent également l'aveu de l'homosexualité et sa mise en parole dans le journal. Barthes se préoccupe à trouver sa façon propre de symboliser l'homosexualité afin d'éviter le militantisme ou la généralité. La réponse à ce doute semble être le discours de l'intime. En ce sens, Samoyault cite un

²⁴ Roland Barthes, « Notes sur André Gide et son *Journal* », *Œuvres Complètes*, Tome I, Edition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 277.

²⁵ *Ibidem.*, p. 277.

²⁶ Tiphaine Samoyault note: « Susan Sontag a été la première à relever cette symétrie parfaite : Barthes a commencé à écrire en parlant du *Journal* de Gide et, dans la dernière étude qu'il publie de son vivant, il médite sur le journal qu'il tient lui-même. », Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes Biographie*, p.130.

²⁷ Les extraits sont publiés à titre d'exemple dans son texte théorique sur le journal, « Délibération », paru pour la première fois en 1979 dans la revue *Tel Quel*.

²⁸ Tiphaine Samoyault, p.139.

passage du « Grand fichier » où Barthes affirme : « Je n'accepterais de parler de l'H[omosexualité] qu'à titre non seulement personnel (sans généralisation, sans méta H[omosexualité]) mais aussi individuel : le pur individu que je suis, la marge absolue, irréductible à toute 'science' ou parascience. »²⁹

Ainsi, le critique se laisse tenter par la « confession publique », mais il ne l'assume pas à la manière de Gide. Ici, comme partout ailleurs, Barthes s'avère un « outsider intermittent ». Il ne tient pas de journal, mais de *journaux*, écritures plurielles, notations concomitantes, atypiques dont il ne publie de son vivant que des extraits servant comme illustration pour « Délibération ». Le journal devient alors espace conceptuel, laboratoire d'écriture, topique expérimentale.

2.2 *Soirées de Paris* : parodie et réflexivité de l'écriture diariste

À part la thématique du deuil qu'ils partagent, *Soirées de Paris* et *Journal de deuil* sont le résultat d'une écriture parallèle. Commencé le 26 octobre 1977, le lendemain de la mort de sa mère, Barthes interrompt définitivement le *Journal de deuil* le 15 septembre 1979, un mois après le début de l'écriture de *Soirées de Paris* (24 août 1969). Le parallélisme des textes ainsi que l'existence des titres et des thèmes fait, pour ainsi dire, de ces journaux, des « anti – journaux », c'est-à-dire, des stratégies d'écriture qui jouent avec les limites du journal en tant que genre, jusqu'à ce qu'il devienne à peine reconnaissable.

²⁹ Roland Barthes, « Grand fichier », BNF, NAF 28630, 19 novembre 1979, cité par Tipaine Samoyault, p.138.

Soirées de Paris est un fragment de journal qui couvre une période d'un mois et raconte des événements qui ont lieu le soir, à Paris, à l'exception d'une seule soirée passée à Urt. Texte posthume, le journal tourne autour des après-midis ou soirées passées le plus souvent au *Café de Flore* en compagnie de ses amis. C'est une écriture de l'ennui, où l'on a apparemment accès à un Barthes désabusé, triste, désintéressé :

Je voyais dans l'évidence qu'il me fallait renoncer aux garçons, parce qu'il n'y avait pas de désir d'eux à moi, et que je suis ou trop scrupuleux ou trop maladroit pour imposer le mien ; que c'est là un fait incontournable, avéré par toutes mes tentatives de flirt, que j'en ai une vie triste, que finalement je m'ennuie, et qu'il me faut sortir cet intérêt, ou cet espoir de ma vie », « Il ne me restera plus que les gigolos.³⁰

Les histoires racontées témoignent souvent de son homosexualité et de son goût pour les gigolos. *Soirées de Paris* touche à l'intimité la plus profonde et la plus contournée de Roland Barthes. La solitude et le deuil sont écrits du point de vue de l'homme âgé, qui ne se trouve plus attirant, qui ne se croit plus capable d'avoir de relations avec des jeunes hommes qui ne soient pas des gigolos.

Il nous semble alors important de souligner que ce fragment de journal s'offre à la lecture, non seulement comme texte indépendant, mais aussi comme une partie du projet de l'écriture barthésienne. Barthes cite des parties de journal dans « Délibération ». « Délibération » contient des fragments de journaux que Barthes cite comme exemples et qui datent de 1977 jusqu'en 1979. Son existence simultanée au journal nous indique que derrière cette écriture traditionnellement dépourvue d'objet, se cache chez Roland Barthes une intentionnalité de l'écriture journalistique qui la transforme en un *projet*, en une écriture à prouver. Puisque si le journal est ordinairement une écriture facile, une fois que l'écrivain commence à y réfléchir, son geste acquiert une valeur littéraire, voire aussi un

³⁰ Roland Barthes, *Soirées de Paris*, O.C. V, p.993.

doute sur la valeur de ce que l'on écrit. Le journal apparaît comme un genre facile en raison de l'élément qui le constitue : la vie quotidienne du sujet. Toutefois, le travail de l'écriture diariste semble donner à cette notation une consistance littéraire.

La consistance littéraire est le résultat d'un refus de 'formalisme', ce qui chez Barthes s'actualise par un rejet explicite du genre (le roman comme genre, le journal comme genre, etc.) et par un questionnement continu de leurs formes préétablies. Il y a ainsi chez Barthes un souci de les dépasser toujours, de travailler le journal « *à mort*, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte *à peu près* impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal »³¹. La forme de l'écriture (de la parole), n'est plus importante, ce qui importe est l'intention que son créateur y investit. La subjectivité (l'égotisme spécifique au journal) n'est plus qu'un masque. L'enjeu de l'écriture quotidienne devient l'écriture même, le questionnement de la forme jusqu'à la rendre paradoxale : « Le Journal est de plus inauthentique. Je ne veux pas dire par là que celui qui s'exprime n'est pas sincère. Je veux dire que sa forme même ne peut être empruntée qu'à une forme antécédente et immobile (celle précisément du Journal intime), qu'on ne peut subvertir »³². Écrire un journal signifie « être condamné à la simulation »³³, et à vrai dire une double, car l'on simule des émotions toujours déjà (d)écrites ailleurs *et* la forme journalière.

Ainsi, en se rapportant à la forme du journal intime, Barthes le transforme en un *méta-texte* ironique, parodique et dans ce sens, « impur ». Le texte déborde d'indices sur la « culpabilité » barthésienne qui, tout en faisant semblant de donner le plus profond de

³¹ Barthes «Délibération», p.681.

³² *Ibidem.*, p.679.

³³ *Ibidem.*, p.679.

son existence intime, d'exposer le côté le plus privé de la vie, s'en détache à travers un travail profond d'écriture et réussit à prendre de la distance par rapport à soi-même et par rapport au genre d'écriture choisi, à travers une figure de la rhétorique ancienne, moderne et postmoderne à la fois – *l'ironie*.³⁴

Dans *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon souligne que la parodie est celle qui unifie l'art du XX siècle, liant les modernes aux postmodernes. En citant Bakhtine, le critique attire l'attention sur le fait qu'il s'agit d'une forme de transgression autorisée, d'une façon d'inscrire le passé dans le présent. Hutcheon définit la parodie comme « a form of repetition with *ironic critical distance* making difference rather than similarity »³⁵. La parodie est dans ce sens fortement dépendante du contexte ou au discours, tout comme l'ironie.

L'ironie se présente chez Barthes comme le résultat d'un fin travail de survalorisation du pathétique de l'écriture. Car *Soirées de Paris* est effectivement un texte « touchant », qui touche d'une façon si évidente que le pathétisme, à travers une « hyperbolisation », se transforme en son contraire, en une distanciation critique, à l'égard de soi-même et implicitement à l'égard de cette forme d'écriture appelée journal

³⁴ D'un point de vue linguistique *l'ironie* est un phénomène résolument pragmatique, dont l'interprétation dépend du contexte d'énonciation. Paul Grice définit l'ironie comme un énoncé dont la maxime de qualité a été transgressée : « Parmi ces maximes conversationnelles, la maxime de qualité spécifique que "l'on ne doit pas dire ce que l'on pense être faux". Il revient alors à l'interlocuteur de produire une implicature conversationnelle (une inférence sur le signifié) pour rétablir le respect de la maxime transgressée. Cette implicature sera générée suite au constat d'une contradiction entre la structure de l'énoncé (ce qui est dit) et le contexte d'énonciation. La dimension pragmatique est d'ailleurs essentielle ici car elle légitime la parodie contemporaine. Paul Grice, *Logic and conversation*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1975.

³⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, 1985, p.xii,

intime. L'épisode du gigolo payé qui ne revient plus au rendez-vous est parlant par le commentaire que Barthes en fait :

Je me suis demandé si j'avais eu vraiment tort (tout le monde s'exclamerait : donner à l'avance de l'argent à un gigolo !), et je me suis dit que, puisqu'au fond je n'avais pas tellement envie de lui (ni même de coucher), le résultat était le même : couché ou non, à huit heures je me serais retrouvé au même point de ma vie.³⁶

L'apparente naïveté et le pathétisme de l'aveu spécifiques aux témoignages du journal intime sont-ils innocents, sincères ? Il ne faut pas oublier que chez Barthes, l'écriture journalistique est pourvue d'une *impression* de sincérité et que, au-delà du « témoignage » secret, la parole est un texte qui suppose un travail *et* un lecteur. Le « je est un *poseur* »³⁷, car il vit toujours avec ce doute de valoir « toujours plus que ce que j'écris »³⁸. Mais ce doute est le doute de l'écrivain devant son œuvre — d'où nous pouvons encore une fois tirer la conclusion que le journal est pour Barthes *projet d'œuvre*.

Le monde apparaît dans le journal comme *spectacle* auquel un Barthes ennuyé assiste parfois avec curiosité, souvent avec désintérêt ou dégoût :

Rentré de Urt hier dans l'après-midi ; avion bondé d'un public stupide : gosses, familles, femme qui a vomi dans le sac de papier à côté de moi, adolescent qui ramenait une chisterra³⁹

En tant que spectacle, même irritant ou dégoûtant, le monde est riche en signes, d'où le plaisir à le déchiffrer. Toutes les descriptions de personnes, surtout celles de gigolos, témoignent d'un sens aigu du détail : « Rue Vavin, j'ai croisé une jeune femme, belle, élégante, fardée, qui tenait un chien en laisse ; elle a laissé derrière elle une fine odeur de

³⁶ Roland Barthes, *Soirées de Paris*, p.983.

³⁷ *Ibidem.*, p.984.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*, p.986.

muguet »⁴⁰, « Hier, [...] à côté de moi un adolescent mince au visage très blanc, glabre, joli et étrange, insensuel (pantalons de simili-cuir) [...] »⁴¹. Le monde n'est pas radiographié, comme chez Proust, mais photographié. Toutes les remarques se présentent comme des instantanés photographiques ou encore des images d'un film : « Le film est 'vrai' puisqu'il continue dans la rue »⁴², dit-il.

La fin contient une formulation clé *parce que* trompeuse. En se référant à Olivier G. et à la fin de leur liaison, Barthes finit le journal par : « Puis je l'ai renvoyé, disant que j'avais à travailler, sachant que c'était fini, et qu'au-delà de lui quelque chose était fini : l'amour d'un garçon »⁴³. L'article indéfini est souligné, dans le texte, par Barthes lui-même. Ce fait met en évidence encore la distance que l'auteur prend par rapport à sa propre vie, à son (ses) amour(s) : si, quelques phrases plus loin, il témoigne de son amour pour G., à la fin, c'est Barthes qui le renvoie en mettant fin à leur rencontre et implicitement à leur relation. À ce moment précis, le jeune homme devient *un* garçon quelconque, sa perte devient dérisoire.

Roland Barthes est préoccupé par le *mondain*. Le désir amoureux est lié à la vie sociale et à la société *comme spectacle* où le sujet se donne à voir, se rend désirable autant qu'il désire : « Il ne me restera plus que les gigolos. (Mais que ferais-je alors pendant mes sorties ? Je remarque sans cesse les jeunes hommes, désirant tout de suite en eux, d'être amoureux d'eux. *Quel sera pour moi le spectacle du monde ?*) »⁴⁴.

⁴⁰ *Ibidem.*, p.982.

⁴¹ *Ibidem.*, p.989.

⁴² *Ibidem.*, p.992.

⁴³ *Ibidem.*, p.993

⁴⁴ *Ibidem.*, [n.s.].

Linda Hutcheon remarque que le fonctionnement de la parodie a été largement reconsidéré pendant XX siècle, époque où « Art forms have increasingly appeared to distrust external criticism to the extent that they have sought to incorporate critical commentary within their own structures in a kind of self-legitimizing short-circuit of the normal critical dialogue.»⁴⁵ Ainsi, la parodie devient « one of the major forms of modern self-reflexivity ; it is a form of inter-art discourse »⁴⁶. Elle est symptôme et instrument critique de l'*épistème* moderne qui s'inscrit dans le contexte de l'interrogation sur la nature de l'autoréflexivité et de sa légitimation. En tant qu'imitation, la parodie se lie à la problématique de la « mort de l'auteur », désacralisant l'origine du texte, ainsi qu'à l'autoréflexivité (comme nous l'avons montré à propos de *Roland Barthes par Roland Barthes*) et entre en relation directe avec le passé (un texte passé) ; relation que Hutcheon appelle « trans-contextualization ».⁴⁷

Le texte entier joue sur des apparences. Le moment textuel qui en témoigne le mieux est celui qui rompt avec l'ordre spatial et temporel des soirées de Paris, le coucher de soleil à Urt. Si cette entrée débute par la description du crépuscule et par l'évocation de la mère, à la fin, le discours est tourné vers la valeur de l'écriture. Façon naturelle d'enchaînement de la vie et de l'écriture :

J'ai eu le cœur gonflé de tristesse, presque de désespoir ; je pensais à mam, au cimetière où elle était, non loin, à la « Vie ». Je sentais ce gonflement romantique comme une valeur et j'étais triste de ne pouvoir jamais le dire, « valant toujours plus que ce que j'écris » (thème du cours).⁴⁸

⁴⁵ Linda Hutcheon, p.2

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*, p.8.

⁴⁸ Roland Barthes, *Soirées de Paris*, p.984.

La « valeur » de l'écriture est une référence à l'écriture journalistique, à la valeur de la sincérité et des affects exposés. En plus, seule l'existence de ce chapitre à part, qui rompt la continuité des soirées parisiennes, nous montre une manière de subvertir la forme du journal intime.

Pour conclure, nous considérons *Soirées de Paris* comme une parodie à double niveau. Il s'agit d'un texte de l'intime qui comporte simultanément une prise de distance vis-à-vis de soi-même et d'un discours codé, unanimement reconnu, celui du journal. Le but n'est pas seulement celui de se raconter soi-même, mais aussi de questionner la forme textuelle, le discours codé. De cette façon, l'aveu de l'homosexualité est valorisé, à l'intérieur de l'acte artistique qui n'est pas un acte sincère. En simulant la sincérité, Barthes contourne toute *doxa* qui pourrait rendre compte de son témoignage et le transforme en une parole (écrite) que seulement la littérature peut expliquer, puisque tout ce qui se joue dans un texte n'est du point de vue de la référence réelle *rien*, c'est à dire, ce n'est *que* du langage, une aventure de la parole.

2.3. Vivre sans trahir le deuil : du « le Roman fantasmé » au renouvellement mythologique

Dans « La Préparation du roman » (1979/1980), Roland Barthes affirme qu'au centre de sa conception d'écriture, et en même temps à son origine, se trouve le *Scripturire*, le « Vouloir – Écrire » compris comme « attitude, pulsion, désir », un certain « je ne sais : mal étudié, mal défini, mal situé »⁴⁹. *Le Vouloir – Écrire* (la pulsion) et l'*Écrire*

⁴⁹ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, p.32.

(l'activité) apparaissent dans un rapport d'*autonymie* : « le vouloir – écrire ne relève que du discours de celui qui a écrit – ou n'est reçu comme discours que par celui qui a réussi à écrire [...] on ne peut donc dire le Vouloir – Écrire que dans la langue de l'Écrire »⁵⁰. C'est pourquoi le processus apparaît comme privilégié par rapport à l'objet. Transposés à la littérature — lorsque l'objet s'efface en faveur de la tendance —, il nous reste « Écrire – verbe intransitif », comme notation pure et une « indifférence croissante à distinguer les objets de l'Écrire, c'est-à-dire les "genres" de la littérature »⁵¹

Le fragment est chez Barthes, comme le remarque Éric Marty, « précisément associée au Neutre, il désorganise toute tentation de métalangage ordinaire, puisqu'il n'y a pas de dernier mot, sinon le silence »⁵². Le fragment permet à Barthes de *tricher* les genres littéraires – comme c'est le cas de *Roland Barthes par Roland Barthes* – et il devient la manière la plus appropriée pour parler de la mère morte, parce que « Chez elle, jamais un métalangage, une pose, une image voulue. C'est cela, la "Sainteté" »⁵³.

La mère devient objet d'une écriture fragmentaire, chargée d'exprimer les réflexions quotidiennes sur le deuil de son auteur. Les fiches qui constituent le journal⁵⁴ ne contiennent que deux ou trois phrases transformant cette notation en une écriture difficilement qualifiable : « Toute ma vie, depuis mon enfance, j'ai eu *un plaisir* à être avec mam. Ce n'était pas une habitude »⁵⁵. La mère est celle qui, par sa présence « transparente »⁵⁶, favorisait l'écriture. Après sa mort, elle devient l'unique moteur qui

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 33.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 201.

⁵² Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006, p. 254.

⁵³ Roland Barthes, *Journal de deuil*, p. 222

⁵⁴ Le *Journal de deuil* de Roland Barthes est paru en février 2009 aux *Editions du Seuil* en collaboration avec *IMEC* et il est composé de 330 fiches. Il est construit alors du texte intitulé *Journal de deuil*, suivi par *Suite du journal*, *Nouvelle suite du journal*, *Quelques notes sur mam*.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 210.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 26.

pousse Barthes à écrire. Sa disparition plonge le fils dans une détresse immense et – comme dans le cas de Proust – tout en lui renversant le monde, elle lui ouvre la voie vers un nouveau commencement : « Depuis la mort de mam. Plus envie de rien construire” – sauf en écriture. Pourquoi ? Littérature = seule région de la Noblesse (comme l’était mam.) »⁵⁷. C’est elle qui donne « non la Loi, mais la Règle (Efficacité mais peu de disponibilité) »⁵⁸. Alors, construire en écriture signifie construire au nom de la mère. De même, la réflexion sur la photographie dans *La Chambre claire* a comme point de départ *la Photo* de la mère enfant. Des fragments de journal sont également cités dans les fiches de « Vita Nova ».

Journal de deuil se présente de manière explicite comme ‘travail de deuil’, le titre étant donné par Barthes lui-même. La référence à la pratique psychanalytique reste, toutefois, contradictoire. D’un point de vue psychanalytique, l’écriture servirait à expliquer le deuil, à le travailler afin de sonder sa profondeur et de comprendre le fonctionnement de ce processus obscur. Pourtant, le journal barthésien relève d’une deuxième tendance: un *rejet* de tout moyen (discursif) qui rendrait compte du processus de deuil, considéré comme trop intime pour être soumis à la *doxa* psychanalytique: « Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature, [...] bien qu’en fait la littérature s’origine dans ces vérités »⁵⁹. Le diariste le dit, ailleurs, explicitement : « Ne pas dire Deuil. C’est trop psychanalytique. Je ne suis pas en deuil. J’ai du chagrin »⁶⁰.

Le journal est un espace où le sujet se parle et se répond. Le soi se donne à voir comme *le même* et comme *autrui* : « – Vous n’avez jamais connu le corps de la femme !

⁵⁷ *Ibidem.*, p.236.

⁵⁸ *Ibidem.*, p.179.

⁵⁹ *Ibidem.*, p.33.

⁶⁰ *Ibidem.*, p.83.

– J’ai connu le corps de ma mère malade et puis mourante »⁶¹. La deuxième note du journal témoigne de l’inversion. Un monologue où Barthes se vouvoie, où l’autre voix est confiée à une instance éloignée, à un observateur impassible de son homosexualité. La connaissance du corps de la mère n’est pas charnelle, mais spirituelle. La culpabilité du fils envers sa mère prend une forme particulière : « Idée – stupéfiante, mais non désolante – qu’elle n’a pas été ‘tout’ pour moi. Sinon, je n’aurais pas fait d’œuvre »⁶².

La mort de la mère rend envisageable sa propre mort, pourtant la vie continue, la possibilité de jouissance est encore là et elle assure Barthes d’être soi-même, même si cette jouissance est mélangée au désespoir : « je jouissais de l’appartement rangé, ‘à moi’, mais cette jouissance colle à mon désespoir »⁶³. La vie continue son cours et cela paraît déranger le deuil : « (Soirée avec Marco) Je sais maintenant que mon deuil sera *chaotique* »⁶⁴. Alors un appel qui paraît venir d’au-delà de la tombe, suit le vivant : « ‘Mon R, mon R.’ – ‘Je suis là’ – ‘Tu es mal assis’ »⁶⁵. La mère est fondamentalement bonne et préoccupée par son fils, situation qui le fait se sentir encore plus coupable.⁶⁶ La souffrance de la perte paraît parfois être amplifiée par la peur de l’exprimer, de la transformer en écriture, en psychanalyse, en littérature : « Pleine mer de

⁶¹ *Ibidem.*, p.14.

⁶² *Ibidem.*, p.26.

⁶³ *Ibidem.*, p.45.

⁶⁴ *Ibidem.*, p.41.

⁶⁵ *Ibidem.*, p.50.

⁶⁶ La relation avec la mère est essentiellement une relation amoureuse. *Fragments d’un discours amoureux* (1977) s’ouvre sur une photographie de Roland Barthes enfant dans les bras de sa mère. Dans le texte, le narrateur associe souvent *autrui* à la figure de la Mère : « [...] je m’affole de penser qu’à telle heure proche il faudra que je sorte, risquant ainsi de manquer l’appel bienfaisant, le retour de la Mère »⁶⁶. En construisant un personnage-narrateur, Barthes se permet ainsi de jouer avec les instances narratives, les fragments à la troisième alternent avec ceux à la première personne, les citations de personnages romanesques avec celles de psychanalystes, d’amis ou de lui-même : « Mon identification est imparfaite : je suis une Mère (l’autre me donne de soucis), mais une Mère insuffisante ; je m’agite trop, à proportion même de la réserve profonde où, en fait, je me tiens », Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, O.C.V, p.68.

chagrin – quitté les rivages, rien en vue. L'écriture n'est plus possible »⁶⁷, ou « De moins en moins à écrire, à dire, sinon cela (mais je ne puis le dire à personne) »⁶⁸. Pour Éric Marty, *cela* signifie les dernières paroles de la mère, et il conclut :

On dira alors que le droit à la mort tient dans *cela* qui conduit du tout au rien, puisque l'écrivain n'a plus pour lui qu'une écriture destinée au silence, destinée à sa propre disparition, menacée à s'éteindre car la seule chose qu'il a à dire, il ne peut la dire à personne, à aucun vivant, une parole qui n'a d'avenir que posthume, qui n'a la chance d'être lue qu'après la mort de celui qui est le dépositaire.⁶⁹

Ceci est vrai pour la parole du journal, sorte d'écriture à avenir posthume. Pourtant, le travail de deuil ne se fait pas exclusivement dans le journal. *La Chambre claire* part de la *Photo du Jardin d'Hiver*, une photographie de la mère enfant que Barthes décrit, sans jamais la montrer.

Ainsi, si dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur parie sur son existence en tant qu'écrivain, après la mort de la mère, *le mythe Roland Barthes* doit être assez puissant pour assurer également la survivance de la mémoire de la mère, la transformer en signe. Le *Journal de deuil* contient les germes des futurs projets de Barthes, des textes qu'il avait l'intention de publier – comme *La Chambre claire* à propos de laquelle Barthes note : « Sans doute je serais mal, tant que je n'aurais pas écrit quelque chose à *partir d'elle* (*Photo*, ou autre chose) »⁷⁰. C'est pourquoi, dans la dernière période de sa vie, le passage d'une écriture à une autre se réalise à travers l'image, *l'image de la photographie de la mère*, ainsi qu'à travers la parole qui l'accompagne toujours.

Le mythe de l'auteur prend une nouvelle dimension, car il doit incorporer la mémoire de la mère et le pari de sa survivance. *La Chambre claire* apparaît dans cette

⁶⁷ Ibid., p.224.

⁶⁸ Ibid., p.50.

⁶⁹ Éric Marty, *Roland Barthes, La littérature et le droit à la mort*, p.26.

⁷⁰ Roland Barthes, *Journal de deuil*, p.227.

perspective comme la mise en œuvre de ce pari avec l'institution de l'histoire. La réflexion barthésienne sur la photographie a comme point de départ la photographie de la mère enfant, image que Barthes affirme ne pas pouvoir montrer, car, dit-il, elle n'existe que pour lui. Premier paradoxe – le sémiologue ne montre pas la seule image qui *signifie*, celle qui se trouve à l'origine de son texte sur la photographie. Le deuxième paradoxe tourne autour de sa quasi-exposition cachée : plus loin dans le livre, le critique publiera *La Souche*, une photographie identique (de la même série) que *Le Jardin d'Hiver*, sur laquelle Barthes ne fait aucun commentaire.

Sans légende, sans explication, donc sans parole, le référent reste inconnu au grand public, car si la photographie ne peut être « dite philosophiquement », elle doit pourtant être *dite*, le sens qu'on lui attribue dépend de la (re)connaissance du référent. En choisissant de la montrer « en cachette », Barthes essaie de tromper l'analogique de l'image photographique et transforme la photographie en parole : tout ce qu'on sait de cette image est ce que le critique nous raconte. La photographie est perçue alors en tant qu'objet en soi, objet fétiche de l'auteur qui la cache aux yeux indiscrets.

Les trois gestes : celui de l'épuisement à travers la parole d'une photographie cachée, celui de défense de l'expérience visuelle de ladite image, et aussi celui de la quasi-exposition cachée d'une autre (*La Souche* vs. *Le Jardin d'Hiver*) ne font en fait qu'exacerber le discours autour d'un objet qui retrouve son aura : il devient un fétiche, un tabou. Le résultat : tout le monde parle de la photographie de la mère, et donc de la mère.⁷¹ Le mythe barthésien s'avère ici une parole fonctionnelle, le pari semble gagné. La mémoire de la mère restera vivante le temps de la renommée de son fils.

⁷¹ *La Photo du Jardin d'hiver* est l'objet mythologique barthésien par excellence. Elle est passage obligé pour tout critique qui s'intéresse à Barthes ou à la théorie de la photographie. Il s'agit pourtant d'une *image*

*

En 1978, dans le cours introductoire à *La Préparation du roman*, Barthes affirme : « le deuil sera le meilleur de ma vie, ce qui la divise irrémédiablement en deux parties, avant/après »⁷². La mort de la mère marque symboliquement « le milieu du chemin de la vie »⁷³, elle engendre la vie nouvelle – *vita nova* – terme inspiré par Dante et Michelet. Pourtant, cette nouvelle vie se doit d’être vécue selon un « programme », en harmonie avec le deuil : « il ne peut y avoir de Vita Nova (me semble-il) que dans la découverte d’une nouvelle pratique de l’écriture. »⁷⁴ Le « fantasme » du Roman acquiert, après la mort de la mère, les dimensions d’une entreprise mythologique. Le mythe du « Roman » (dont la majuscule même témoigne de la teneur) devient le centre de la préoccupation de Roland Barthes. Mais le roman, tel qu’il l’envisage, ne peut partir que du « moi », des fragments et idées du journal contenus dans les feuillets de « Vita Nova ». Dans *Fragments d’un discours amoureux*, Barthes note :

L’événement, infime, n’existe qu’à travers son retentissement, énorme : *Journal de mes retentissements* (de mes blessures, de mes joies, de mes interprétations,

fantôme – pour utiliser un terme cher à Hervé Guibert –, d’une photographie absente dont tout le monde ne connaissait pas encore l’histoire. Elle a suscité de nombreuses réflexions critiques et des théories par rapport à son existence réelle, comme c’est le cas du critique Diana Knight qui note en 1997 que la description verbale de la mère dans *La Photo du Jardin d’hiver* correspond avec l’image de la petite fille montrée dans *La Souche* et avance que la première image – mythologique – est une *invention*, « a transposition of a ‘real’ photo (The Stock) to a setting that provides Barthes with the symbolism of light and revelation appropriate to a recognition scene and to his inversion of camera obscura of photography into a *chambre claire*. », Diana Knight, « Roland Barthes, or the Woman Without a Shadow », Jean-Michel Rabaté, , *Writing the Image After Roland Barthes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, p.137.

Il faudrait également souligner que *La Photo du Jardin d’hiver* n’a jamais été publiée : ni dans les œuvres complètes, ni dans les biographies ou les textes critiques dédiés à Roland Barthes. Ce fait n’est pas sans importance. À présent, les critiques sont au courant de l’existence de cet objet-fétiche, sa non-publication protège son aura et assure la circulation d’un discours « mythologisant » à son égard. La question s’impose : la publication posthume de *La Photo du Jardin d’hiver* changerait-elle son statut mythique en la transformant en un simple objet de *studium* ?

⁷² Barthes, *La Préparation du roman*, p.28.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*., p.29.

de mes raisons, de mes vellétés) : qui y comprendrait quelque chose ? Seul l'Autre pourrait écrire mon roman. ⁷⁵

La mort physique de l'auteur a brusquement interrompu le projet de vie nouvelle de celui qui avait signé la mort théorique de l'auteur. Le fantasma du roman hante la mémoire de Roland Barthes et le discours des critiques barthésiens. Le roman fantasmé devient alors roman mythique. Il relève de l'imaginaire barthésien. L'impossibilité biographique de sa réalisation fait écho au simulacre annoncé dans le cours. Roland Barthes a les attributs d'un personnage romanesque.

*

La figure de Roland Barthes a un statut particulier par rapport à la construction mythologique que nous avons analysée dans le travail que voici. Barthes n'est pas seulement mythologue et mythographe ; il est également le théoricien d'une nouvelle acception du mythe. Celle-ci est, comme le critique lui-même l'affirme, une parole politique, idéologique, dissimulée sous le masque du « naturel » que l'imaginaire collectif lui prête. Notre intérêt pour l'entreprise mythologique barthésienne vient alors de cette confluence de la théorie et de la pratique, puisque le sémiologue construit attentivement son propre mythe. Sa démarche est d'autant plus subversive qu'elle lui permet de se mettre en scène comme simultanément théoricien, lecteur et créateur de parole mythologique.

⁷⁵ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p.296.

Chapitre 4. « Je suis mort » : la phrase impossible du journal intime

I am a deceased writer not in the sense of one who has written and is now deceased, but in the sense of one who has died and is now writing. (Bras Cubas, le personnage de Machado de Assis dans *Mémoires Posthumes de Bras Cubas*)

Aussi souvent que nous tentions de représenter notre propre mort, nous pouvons remarquer qu'en réalité nous continuons à y être en tant que spectateurs [...]. Si elle ne nous est pas représentable, c'est qu'au fond personne ne croit à sa propre mort, ou, ce qui renvoie au même, dans son inconscient chacun de nous est persuadé de son immortalité. (Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort »)

Dans « Les morts de Roland Barthes », hommage dédié « à l'ami mort »¹, Jacques Derrida se demande quelle serait la manière appropriée d'écrire afin d'« éviter, de lui éviter : la double blessure de parler de lui, ici et maintenant, comme d'un vivant *ou* comme d'un mort. »² Le philosophe laisse ainsi entendre le désir d'une parole *autre*, qui tricherait le « fascisme » de la langue et la condition mortelle du sujet.³ Il ne parlera donc pas du mort *ou* du vivant, mais de la parole barthésienne impossible : « Je suis mort ».

« Je suis mort »⁴ est « un scandale de langage »⁵, comme le note Roland Barthes dans

¹ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p.276.

² *Ibidem*.

³ « la langue est [...] tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire » dit Roland Barthes dans sa Leçon inaugurale au Collège de France, *Leçon, OC V.*, p.432.

⁴ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », 1973, cité par Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p.290.

l'article auquel Derrida fait référence. Selon Barthes, le « je » qui peut dire sa mort, est un « je » utopique, puisqu'il est forme dépourvue de référent qui s'actualise à chaque fois que le sujet s'énonce : « il s'agit ici d'un performatif, mais tel, certes, que ni Austin ni Benveniste ne l'avaient prévu dans leur analyses [...] la phrase inouïe 'je suis mort' n'est nullement l'énoncé incroyable, mais bien plus radicalement l'énonciation impossible. »⁶

Derrida note :

Et cette utopie ne s'imposerait-elle pas en ce lieu, si on peut encore dire, où une métonymie travaille déjà le *je* dans son rapport à *soi*, le *je* quand il ne renvoie à rien d'autre qu'à celui qui *présentement* parle ? Il y aurait comme une phrase du *je* et le temps de cette phrase elliptique laisserait place à la substitution métonymique.⁷

La *métonymie* évoquée par Derrida est l'opération qui lui permet de se mettre à la place de l'ami pour « lui – écrire, faire à l'ami mort en soi présent de son innocence. »⁸, de parler à son sujet en transgressant le paradigme mort-vivant.

Ainsi, la *métonymie* concernerait également le discours de l'écrivain ou de l'artiste par rapport à soi-même. C'est la métonymie qui remplace « l'énonciation impossible » par « l'énoncé incroyable », puisque la parole traverse la tombe, elle revient pour s'actualiser *dans* la langue à travers une œuvre qui « performe » *autrement*.

*

Le chapitre que voici se propose d'analyser la construction de soi en texte et en image chez Hervé Guibert et Édouard Levé. Les deux artistes ont en commun le geste suicidaire comme acte artistique ultime, comme dernière *mise en scène de soi* dans le désir de

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Jacques Derrida, *Ibidem.*, p.291.

⁸ *Ibidem.*, p.276

contrôler non seulement l'œuvre, mais aussi leur propre existence. Les notions de « soi » ou de « je » dans les arts ne sauraient être séparées de la notion de l'auteur. Tout comme le « soi », l'auteur est une construction sociale, une fonction discursive qui sert à intégrer l'individu qui écrit/crée dans le monde au sens large, dans l'institution qu'est l'art au sens plus restreint.

Mais que se passe-t-il chez l'auteur qui, disant « je », dit sa propre mort? Comment symboliser cette mort? Comment faire le deuil de soi-même ? Cette problématique n'est bien sûr pas nouvelle, et nous pouvons parler d'une « tradition de la littérature suicidaire » avec des écrivains qui évoquent leur suicide futur : Gérard de Nerval, Raymond Roussel, Walter Benjamin, Virginia Woolf ou Gilles Deleuze. Ce qui est nouveau chez Guibert et Levé est la double pratique du texte et de l'image comprise comme stratégie esthétique qui sert non seulement à documenter le récit de la mort, mais à *signifier* le soi, à donner un *sens* au geste suicidaire en le transformant en œuvre. Leur but semble alors être celui de se réinventer eux-mêmes à travers la représentation du suicide dans leur travail.

Notre propos sera d'analyser les différentes manières dont la fonction de l'auteur est mise à l'épreuve et réalisée dans les créations qui précèdent de peu le suicide. Il s'agira donc de discuter la manière dont le suicide d'un auteur relève d'un type particulier de récit – le récit quotidien – qui s'apparente ou prend son origine dans l'écriture diariste, celle-ci étant une mise en scène que l'on doit mettre en relation avec les autres énoncés du même auteur, afin de transformer l'acte biographique en un geste esthétique qui s'inscrirait d'emblée dans la logique créative (autobiographique) de l'individu.

Le rapport à la mort n'est donc pas lié seulement, cette fois-ci, à une mort théorique, celle de l'auteur, mais à la mort réelle de l'individu. Comment le sujet peut-il se rapporter à et par là même symboliser sa propre mort ? Également, comment peut-il en parler si ce n'est plus en tant qu'auteur ? Comment rendre envisageable sa propre mort ? Le deuil de l'auteur devient ici un deuil de soi, travail fait par avance puisque la mort semble incontournable.

Dans le cas de Guibert, écrire la fin de Michel Foucault, ami proche, c'est aussi préparer la sienne. Ses trois derniers romans (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel*, *L'Homme au chapeau rouge*) montrent une intimité toujours croissante avec la maladie. Ce travail s'achève avec le documentaire *La pudeur ou l'impudeur* qui met en scène le suicide qu'il commettra peu de temps après. Comment appréhender la mort ? Comment s'y préparer ? Édouard Levé, pour sa part, répond à ces questions à sa manière : quelques jours avant son suicide, l'artiste déposera auprès de son éditeur le manuscrit du roman intitulé *Suicide*, texte où il raconte la mort d'un ami d'enfance. Geste ambigu qui donnera naissance à de nombreuses théories avancées par les critiques. Annonce ? Avertissement ? Stratégie de marketing ou pure coïncidence ?

4.1 Édouard Levé : *Suicide* comme dernier mot

Le suicide a une histoire difficile à retracer. Le terme apparaît à la fin du 16^{ème} siècle pour remplacer l'expression de « meurtre de soi »⁹, comme le note Georges Minois dans son *Histoire du suicide*.

⁹ Comme le constate Georges Minois dans son *Histoire du suicide. L'histoire occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, p.6.

L'auteur affirme que le suicide est le chaînon manquant dans les historiographies de la mort des années 1970/1980. La raison en est que le suicide est perçu comme un crime par la société et par la religion, comme un geste qui ne donnait pas aux décédés le droit d'être inhumés selon les traditions religieuses. Leurs morts ne se trouvant pas dans les registres des paroisses de l'époque, il est difficile d'établir une étude à ce sujet. Pourtant, le suicide est un geste spécifiquement humain, qui soulève des problèmes philosophiques¹⁰ :

seul l'homme est capable de réfléchir sur sa propre existence et de prendre la décision de la prolonger ou d'y mettre fin. C'est parce que l'homme a trouvé assez de raisons pour rester en vie jusqu'ici que l'humanité existe. Mais un certain nombre ont décidé que cette vie ne valait plus la peine d'être vécue et ont préféré s'aller volontairement, avant d'être chassés par la maladie, la vieillesse et la guerre. ¹¹

Comment interpréter alors le suicide de l'artiste ? Comment rendre compte de la possible liaison entre la *mort de soi* et l'*art* ? Maurice Blanchot écrit que le suicide

semble rendre la mort superficielle en faisant d'elle un acte pareil à n'importe quel acte, une chose à faire, mais qui donne aussi l'impression de transfigurer l'action, comme si abaisser la mort à la forme d'un projet, c'était une chance unique d'élever le projet vers ce qui le dépasse.¹²

Pour Blanchot, le suicide est un droit, sans pouvoir et sans devoir, une folie – traits qui apparentent le suicide à l'acte artistique : « Non pas que celui-ci [l'artiste] fasse œuvre de mort, mais on peut dire qu'il est lié à l'œuvre de la même étrange manière que l'est à la mort, l'homme qui la prend pour fin. »¹³

¹⁰ *Le mythe de Sisyphe* de Camus débute par cette phrase : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. », Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p.17.

¹¹ Georges Minois, *Ibidem.*, p.7.

¹² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.105.

¹³ *Ibidem.*, p.106.

Qu'est ce qui se passe alors quand ces deux gestes apparentés se réunissent dans un seul acte ? Serait-il envisageable de parler du suicide comme d'un acte artistique ?

*

Comme nous l'avons montré, Édouard Levé est un artiste dont la pratique esthétique paraît, à première vue, étrangère à tout discours de l'intime. Elle repose néanmoins sur une reconstruction de *soi* en tant que *signe* qui se réalise en texte et en photographie. Ses travaux relèvent de l'art conceptuel à travers l'utilisation et le mélange des supports techniques différents qui vont du livre (donc du texte) à la performance. Sa pratique a un fort ancrage théorique dans les années 1960/1970, référence explicite dans ses œuvres visuelles et également textuelles. Cependant, Levé n'est pas étranger à une pratique de construction et de reconstruction de soi : sa stratégie suit la logique initiée par la *Documenta 5*. Codifiant le récit de soi selon des principes inspirés par l'art conceptuel, chez Édouard Levé, la subjectivité se trouve réduite à l'emploi du déictique « je ». Le « je » est ainsi dépourvu de pathos et de psychologie : il se refuse au récit et emprunte une voix qui partage avec la photographie une certaine froideur mécanique, un effet de distanciation. C'est le cas du texte « autobiographique » *Autoportrait* (2005) et de son pendant photographique *Auto-jumeaux*. Édouard Levé partagerait alors avec Hervé Guibert un double intérêt pour la littérature et la photographie, et également pour le suicide dont, tout comme chez Guibert, on en retrouvera les traces dans les œuvres qui précèdent de peu la mort.

Dans *Autoportrait*, l'annonce du suicide est présente dans la lettre du texte dès les premières lignes, comme un trait définitoire de l'autoportrait de l'auteur : « Adolescent,

je croyais que *La Vie mode d'emploi* m'aiderait à vivre, et *Suicide mode d'emploi* à mourir »¹⁴. Concernant le contenu, ce que le narrateur nous apprend sur lui-même ne dépasse pas souvent le commun, et pourrait parfois même être considéré comme dépourvu d'importance. À la différence de Guibert et de sa construction d'un récit autobiographique détaillé, Levé ne nous offre que des anecdotes, des fragments comme des *clichés photographiques*.

« Édouard Levé s'est suicidé dix jours après avoir remis son manuscrit à son éditeur »¹⁵, soit le 15 octobre 2007. Cette phrase est répétée par la majorité de textes dédiés à l'auteur, que ce soit sur la quatrième couverture de *Suicide*, dans les revues de presse ou chez ses critiques les plus connus comme Nicolas Bouyssi et Stéphane Girard. Le spectaculaire de cette phrase réside dans la quasi-coïncidence du geste artistique et de l'évènement biographique qui fait que le texte soit lu et interprété à la lumière de l'acte suicidaire.

Tout ceci s'applique également dans le cas d'Hervé Guibert, à cette différence près que chez ce dernier, la mise en scène du suicide s'explique dans le contexte plus vaste de l'entreprise autofictionnelle/autobiographique. De plus, l'acte suicidaire est justifié par la maladie aggravée. Force est de constater que, chez Édouard Levé, les choses sont plus compliquées. Nous connaissons peu de détails sur sa vie personnelle et sur les raisons qui ont pu pousser l'écrivain vers le suicide. Sa pratique autobiographique ne nous renseigne paradoxalement que peu sur cet aspect.

¹⁴ Édouard Levé, *Autoportrait*, p.9

¹⁵ Dernière phrase de la présentation du texte, imprimée sur la quatrième de couverture de *Suicide* (Paris, Gallimard, 2009)

Dans son livre dédié à Levé, Stéphane Girard parle de la valeur de la rencontre entre le geste scriptural et l'acte suicidaire, pour

interroger comment le suicide d'un auteur relève, sémiotiquement parlant, d'une énonciation particulière qu'il s'agit dès lors de mettre en relation avec les énoncés en émanant de même qu'avec les variantes adoptées dans ses autres ouvrages, à défaut d'un autre terme, « non suicidaires ». ¹⁶

L'entreprise de Girard viserait alors à interroger la poétique de cet acte, son parcours. Pour Stéphane Girard, le suicide d'Édouard Levé « scelle »¹⁷ son œuvre littéraire et visuelle. Le rapport à l'œuvre visuelle s'établit au niveau du concept, de son appartenance à une pratique conceptuelle de l'art, qui transforme autant le dernier livre que le geste suicidaire lui-même en une espèce d'installation. Car, *Suicide* a quelque chose d'un « nouvel autoportrait »¹⁸, mais c'est aussi un texte polymorphe de l'intime dont le modèle serait celui d'« une circulation entre conversation, correspondance et journal. »¹⁹. Le livre se présente, en même temps, comme trajectoire orientée vers un projet – le suicide –, à la manière des travaux artistiques décrits (et donc conceptuellement réalisés) en 2002 dans *Œuvres*.

Dans *Suicide*, la mort de soi est omniprésente dans la construction même du livre : le narrateur s'adresse à un ami d'enfance suicidé d'un coup de fusil et dont il dresse le portrait. Rétrospectivement, le texte peut être lu comme un indice offert par l'auteur sur sa propre mort, comme le billet²⁰ que ni le narrateur, ni le narrataire n'ont

¹⁶ Stéphane Girard, *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Edouard Levé*, Paris, L'Harmattan, 2015, p.251.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*, p.239

¹⁹ Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p.320.

²⁰ Stéphane Girard commente cet aspect : « Certains voient même, dans la dimension épistolaire de l'ouvrage de Levé quelque chose comme une note de suicide, ultime forme de lettre (qui n'appelle pourtant aucune réponse du destinataire) », mais qui s'adresse aux lecteurs, légitimant son geste et sa place d'auteur, *Ibidem.*, p.256

laissé après eux. Des références à l'ami mort sont présentes chez Levé déjà au temps d'*Autoportrait*²¹. Girard remarque que la même scène de la mise à mort du narrataire se trouve reproduite avec les mêmes mots dans l'incipit de *Suicide* :

Un samedi au mois d'août, tu sors de chez toi en tenue de tennis accompagné de ta femme. Au milieu du jardin, tu lui fais remarquer que tu as oublié ta raquette à la maison. Tu retournes la chercher, mais au lieu de te diriger vers le placard de l'entrée où tu la ranges d'habitude, *tu descends à la cave. [...] Tu t'es tiré une balle dans la tête avec un fusil que tu avais soigneusement préparé. Tu as laissé sur une table une bande dessinée ouverte sur une double page. Dans l'émotion, ta femme s'appuie sur la table, le livre bascule en se refermant sur lui-même avant qu'elle ne comprenne que c'était ton dernier message.*²²

Le critique considère cette répétition comme « une scène primitive »²³. Il remarque également le passage de la troisième à la deuxième personne qui est pour lui le passage entre histoire et discours chez Benveniste²⁴. Le dialogue imaginaire qui est au fondement de ce livre est compris ainsi comme un dédoublement. Le narrateur d'adresse à son ami d'enfance suicidé pour mieux préparer son propre suicide. Nicolas Bouyssi remarque à cet égard :

Je n'ai pas compris ce que tu as fait, suggère le narrateur de *Suicide* à l'ami mort, et cette violence (ce choc) de ton acte, je vais la revivre comme expérience dans le cadre qui était le tien. Au lieu de continuer à expérimenter, je vais devenir ce « tu » qui te désigne, et de destinataire être sans plus tarder mon propre destinataire. Je vais supprimer la distance qui nous sépare. Je vais me tuer, et de la sorte devenir sosie, afin que ma vie et la tienne aient définitivement le même sens, le même contexte et le même référent.²⁵

²¹ Dans *Autoportrait*, le narrateur se souvient : « Mes plus belles conversations remontent à mon adolescence, avec un ami chez qui nous buvions des cocktails que nous concevions en mélangeant au hasard des alcools de sa mère, nous parlions jusqu'au lever du soleil dans le salon de cette grande maison qu'avait fréquenté Mallarmé, au cours de ces nuits, j'ai formulé des discours sur l'amour, la politique, Dieu et la mort dont je ne retire aucun mot, même si je les ai parfois conçus en me roulant à terre, des années plus tard, cet ami a dit à sa femme qu'il avait oublié quelque chose dans la maison au moment où ils partaient jouer au tennis, *il est descendu à la cave et s'est tiré une balle dans la tête avec le fusil qu'il avait soigneusement préparé.* », Édouard Levé, *Autoportrait*, Paris, P.O.L., 2005, p.124.

²² Édouard Levé, *Suicide.*, p.7/8,

²³ Stéphane Girard, *Ibidem.*, p. 236.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Nicolas Bouyssi, *Esthétique du stéréotype*, p.66.

Dans la mort, l'identité du narrataire et celle du narrateur se confondent, et comme les deux critiques le notent, les pensées du narrateur à propos de son ami peuvent être interprétées comme autoréférentielles : « Ton suicide fut la parole la plus importante de ta vie, mais tu n'en recueilleras pas les fruits. »²⁶ La conversation, le dialogue imaginaire devient monologue. Il crée un espace où, à la manière d'un *diariste*, le narrateur s'entretient avec soi-même, il *se* raconte un événement qui le concerne et le travail afin de mieux réfléchir à ses implications. C'est aussi un avertissement adressé à soi, car « la parole » proférée dans *Suicide* est celle dont l'auteur ne connaîtra jamais la réception, la destinée.

Le mouvement d'identification du narrateur au narrataire repose sur le fait que le second devance le premier dans son expérience de la mort ; il a, en ceci, une expérience qui manque au « je » : « Tu sais maintenant plus que moi sur la mort. »²⁷, et qui lui sert aussi d'exemple : « Si tu avais voulu annoncer ton suicide, c'est-à-dire y renoncer, tu aurais choisi une méthode douce. La tienne fut violente, le coup fut radical. Tu mûrissais ce que tu faisais. Une fois décidé, rien ne t'arrêtait. »²⁸ Au moment de l'énonciation, l'amitié semble être basée sur la mort : « Aimer quelqu'un à partir de sa mort, est-ce de l'amitié ? »²⁹ Car, virtuellement, le « tu » est le seul capable à répondre aux doutes et aux questions du narrateur :

Tu ne craignais pas la mort. Tu l'as devancée, mais sans vraiment la désirer : comment désirer ce que l'on ne connaît pas ? Tu n'as pas nié la vie, mais affirmé ton goût pour l'inconnu en pariant que si, de l'autre côté, quelque chose existait, ce serait mieux qu'ici.³⁰

²⁶ Édouard Levé, *Suicide*, p.15

²⁷ *Ibidem*, p.10.

²⁸ *Ibidem.*, p.26.

²⁹ *Ibidem.*, p.17.

³⁰ *Ibidem.*, p.22.

Le pari sur l'existence d'un au-delà est un pari sur la survivance posthume, un défi que le narrateur semble lancer pour son ami et bien sûr pour soi-même. Le texte est parsemé d'indices qui nous conduisent sur cette voie :

Tu vis encore tant que ceux qui t'ont connu te survivent. Tu mourras avec le dernier d'entre eux. À moins que certains ne t'aient fait vivre en parole dans la mémoire de leurs enfants. Pendant combien de générations vivras-tu ainsi, en personnage oral ? ³¹

Le 'faire vivre en parole' est l'entreprise même du narrateur qui assure la survie de la mémoire de son ami, non pas seulement comme 'personnage oral', mais encore, comme personnage littéraire : « Tu es un livre qui me parle quand je le veux. Ta mort a écrit ta vie. »³² Les mêmes mots pourraient s'appliquer à Levé lui-même, car au moment où les instances narratives sont brouillées, le narrateur, le narrataire et l'auteur se retrouvent unifiés autant dans la mort physique que dans le geste artistique :

Seuls les vivants semblent incohérents. La mort clôt la série des événements qui constituent leur vie. Alors on se renseigne à leur trouver un sens. Le leur refuser reviendrait à accepter qu'une vie, donc la vie est absurde. La tienne n'avait pas encore atteint la cohérence des choses faites. Ta mort la lui a donnée. ³³

Donner de sens est une entreprise qui revient aux vivants. Le narrateur accepte le défi de pourvoir de sens la disparition de l'ami mort. Le vrai défi est toutefois celui de s'assurer, dès son vivant, qu'une signification sera attribuée à sa propre mort. Le souci de donner un sens à la mort est en même temps le souci de *se distinguer* dans la mort. Comment transformer sa disparition en une mort exceptionnelle ? Cette question transparait dans le fragment où le narrateur raconte la sépulture de son ami, faite par un prêtre qui ne le connaissait pas : « Bien qu'il eût préparé son sermon dans le vide, il parut ému en le prononçant, comme s'il parlait d'un être cher. Je n'ai pas douté de sa sincérité, bien que

³¹ *Ibidem.*, p.14.

³² *Ibidem.*, p.15.

³³ *Ibidem.*, p.23.

je l'aie cru plus ému par la Mort que par la tienne. »³⁴ Une mise en scène de l'émotion engendre une autre : celle de la mort, car l'artiste cherche à s'assurer que sa mort n'appartiendra pas à la rubrique des *faits divers*. Elle devient ainsi le sujet même du texte littéraire, le fondement du geste performatif ultime.

Tout comme Hervé Guibert dans les derniers écrits de sa vie et dans sa vidéo, Édouard Levé sent que « l'art est relation avec la mort »³⁵. Dans les mots de Maurice Blanchot, le contrôle sur la mort est une omnipotence : « [celui] qui dispose d'elle, dispose extrêmement de soi, est lié à tout ce qu'il peut, est intégralement pouvoir. L'art est maîtrise du moment suprême, suprême maîtrise. »³⁶

Pour Stéphane Girard, *Suicide* est un deuxième autoportrait de Levé, tant par la forme – qui, en dépit d'une structure narrative plus traditionnelle, emprunte les mêmes traits conceptuels et photographiques qu'*Autoportrait*: la même structure laconique des phrases, le goût pour les anecdotes, le refus de psychologisation – que par le contenu qui cache dans le portrait du narrataire, l'autoportrait du narrateur³⁷.

Cet autoportrait réfléchi a alors une double fonction légitimatrice: justifier (tel un billet d'adieu³⁸) son acte, mais le justifier par le biais de la pratique littéraire. Girard remarque que ce double geste est pourvu d'une dimension conceptuelle, « telle une

³⁴ *Ibidem.*, p.31.

³⁵ Maurice Blanchot, *Ibidem.*, p.89.

³⁶ *Ibidem.*, p.89

³⁷ Le narrateur de *Suicide* affirme : « Dans les livres, la vie qu'elle soit documentée ou inventée, te semblait plus réelle que celle que tu voyais et entendais par toi-même. Tu étais seul, lorsque tu percevais la vie réelle. Et lorsque tu t'en ressouvenais, elle était raffaiblie par les imprécisions de ta mémoire. Mais la vie dans les livres avait été imaginée par d'autres : ce que tu lisais était la superposition de deux consciences, la tienne et celle de l'auteur.», *Ibidem.*, p.43/44

³⁸ Minois affirme que « Les notes de suicide trahissent en fait une volonté de vivre, en se prolongeant au-delà de la mort, en donnant à son geste une efficacité que l'on n'avait pas pu avoir de son vivant », *Histoire du suicide*, p.333.

dernière installation à caractère performatif venant de clore une carrière artistique marquée par la constante préoccupation de sa propre finitude. »³⁹

Un ami qui ressemble d'une manière inquiétante à l'auteur, un autre, son double : la vie devient à la lumière/à l'obscurité de ce geste/texte une œuvre dont le sens reste ouvert :

Tu aurais voulu n'être l'auteur que d'actes à longue résonance, des gestes faits en quelques minutes, dont la trace sera gardée, et regardée pendant longtemps. Ton intérêt pour la peinture relevait de cette suspension du temps dans la matière : au temps bref de sa réalisation, succédait la longue vie du tableau. ⁴⁰

À la fin de son livre, Girard conclut : « La particularité – l'excentricité – de l'énonciation levéenne, c'est qu'elle aura voulu, par l'homicide de soi qui l'accompagne et le surplombe, avoir à tout prix le dernier mot. »⁴¹ Le critique cite, à ce propos, Roland Barthes⁴². Pourtant, il nous semble que ce dernier mot du critique n'est pas celui de l'écrivain, qui n'y aspire pas. Pour citer à notre tour Roland Barthes, « le critique, pas plus que l'écrivain n'a le dernier mot »⁴³ : celui-ci appartenant toujours au lecteur, à chaque lecture qui actualise et resignifie non seulement le texte, mais à la lumière de la pratique artistique, le geste biographique même.

Ainsi, il nous semble que le dernier livre d'Édouard Levé est une dernière « parole » adressée à soi-même, comme à un autre. Le lecteur qui trouvera ce « billet d'adieu » le lira à la manière dont il a lu l'*Autoportrait*, en s'interrogeant sur les données biographiques qui se trouvent codées dans la lettre du texte. À la manière du journal intime, tel que Philippe Lejeune le définit, *Suicide* est une pratique qui se déploie comme

³⁹ Stéphane Girard, *Ibidem.*, p.241.

⁴⁰ Édouard Levé, *Suicide*, p.66.

⁴¹ Stéphane Girard, *Ibidem.*, p.264.

⁴² « Parler en dernier, 'conclure' : donner un sens, un destin à ce qui s'est passé. Sujet → donateur de sens. La parole est pouvoir. L'une des armes de ce pouvoir : la place, le temps, la parole. En dernier : place souveraine : professeurs, présidents, celui qui parle en dernier (même pour rien dire). », Roland Barthes, *Le discours amoureux*, Stéphane Girard, *Ibidem.*

⁴³ Roland Barthes, « Préface », *Essais critiques, OC IV*, p.12.

« ‘monologue intérieur’, pour obtenir un tableau à double entrée (écrit/non-écrit, dialogue externe/interne) »⁴⁴. Le non-écrit du *Suicide* est le geste même, compris comme œuvre conceptuelle ultime. À la lumière du texte, l'événement biographique acquiert une signification esthétique et transforme posthument le *soi* en *signe* pur.

4.2 Le « ça aura lieu » du suicide guibertien

Aux antipodes de la pratique artistique d'Édouard Levé, la production littéraire et photographique d'Hervé Guibert est chargée de pathos, d'érotisme. Guibert combine son activité d'écrivain avec celle de critique de photographie et de photographe. Ses travaux, textuels et visuels, ont toujours une forte référence autobiographique et problématisent souvent la question de son homosexualité et, plus tard, de sa maladie et de sa décrépitude physique, ainsi que de l'approche de la mort. Ami proche de Michel Foucault, Guibert publie, en 1990, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, texte qui rend compte de la maladie et de la mort du philosophe. Vers la même époque, Guibert apprend sa séropositivité, le texte sur Foucault faisant également référence à sa propre maladie. Ses travaux photographiques sont essentiellement des portraits de proches (ses tantes, ses amis, ses amants) ou des autoportraits. La dernière œuvre présentée au public, quelques mois après sa mort est *La pudeur ou l'impudeur*, documentaire vidéo dans lequel l'artiste filme le quotidien de sa maladie. Le film contient aussi des entretiens avec ses tantes, des fragments de journal intime narrés par Guibert et une mise en scène du suicide qu'il tentera par la suite.

⁴⁴ Philippe Lejeune, *Ibidem.*, p.320.

L'écriture guibertienne relève d'un souci pour la construction d'un récit autofictionnel et d'un plaisir à *se raconter* qui acquièrent leur force une fois la maladie du SIDA installée, tel que Jean-Pierre Boulé le note:

Se sentant obligé de conquérir ses lettres de noblesse littéraire en écrivant des 'romans', Guibert a dérivé de l'inscription du moi. Jusqu'au moment où il a décidé de faire de sa séropositivité le sujet d'*À l'ami* en utilisant comme narrateur le « je » identifiable à l'écrivain Hervé Guibert, se protégeant toutefois sous le biais du roman faux.⁴⁵

Il faudrait s'arrêter auprès de cette citation pour en commenter plusieurs éléments. Le premier concerne l'affirmation de la consécration de Guibert en tant qu'écrivain, au moment où il assume publiquement et esthétiquement sa séropositivité. Cette remarque se justifie non pas principalement par le « je » assumé de l'écrivain⁴⁶, mais par sa reconnaissance publique : Hervé Guibert devient, en France, l'écrivain du SIDA. Ce moment marque son devenir-auteur aux yeux des critiques, des éditeurs et du large public.

Un deuxième élément important est le terme de « roman faux ». Dans un article consacré à Guibert, Jean-Pierre Boulé explique que le *roman faux* est « un roman ou *je mens* »⁴⁷, c'est-à-dire un roman qui « ne respecte pas le pacte romanesque, mais préconise le pacte du leurre. »⁴⁸ Bien que Boulé ajoute qu'il n'y a pas de « roman vrai », il se rapporte dans sa démarche au pacte autobiographique de Philippe Lejeune pour

⁴⁵ Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.268/269.

⁴⁶ Avant *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), Guibert avait déjà publié de nombreux livres qu'on peut qualifier d'autofiction : *La Mort propagande* (1977), *Les Chiens* (1982), *Les Lubies d'Arthur* (1983), *Mes parents* (1986), *Fou de Vincent* (1989) etc.

⁴⁷ Jean-Pierre Boulé, « Hervé Guibert : création littéraire et roman faux », *The French Review*, Vol. 74, No. 3 (Feb., 2001), p. 532.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 533

inventer « le pacte du leurre »⁴⁹. Boulé applique cette analyse également à la vidéo d'Hervé Guibert, *La pudeur ou l'impudeur*⁵⁰.

Le film, d'une durée de 56 minutes, est tourné entre juin 1990 et avril 1991 et sera diffusé sur la chaîne française TF1 le 22 janvier 1992, soit un mois après la mort de Guibert (le 27 décembre 1991), suite à une tentative de suicide. Il s'agit d'une commande de Pascale Breugnot, productrice de télévision qui conçoit à l'époque « des émissions basées sur le vécu des personnes et qui recourt massivement aux témoignages. »⁵¹

Après plusieurs mois d'hésitations, Guibert accepte la proposition de Breugnot de tourner la vidéo et reçoit une caméra amateur avec laquelle il filme des scènes de son intimité quotidienne : séances de massage, visites aux tantes, visites au médecin, séjour à l'île d'Elbe, intervention chirurgicale et la mise en scène du suicide qu'il commettra quelques mois plus tard.

Comme Arnaud Genon le remarque, la vidéo contient des fragments du journal intime, le *Mausolée des Amants*, devenant à son tour une espèce de journal : « le journal écrit redistribue sa parole dans le journal filmée qu'est *La pudeur ou l'impudeur*. »⁵² Il semble alors que, tout comme dans le cas de Levé, la dernière œuvre de l'écrivain appartient à un genre polymorphe qui mélange autofiction et récit *quotidien*, et acquiert, grâce à l'image filmée, une valeur documentaire.

⁴⁹ Boulé s'appuie dans son argumentation sur des affirmations de Guibert, tels : « La vérité est la base de « mon » romanesque, mais « mon » romanesque prime la vérité ? ». Il faut toutefois prendre ces affirmations avec une certaine réserve, qui est celle que Guibert garde par rapport à la théorie., Hervé Guibert, *Mausolée des amants*, p.449.

⁵⁰ Le critique remarque : « C'est le jeu entre vérité et mensonge qui continue toujours, même dans *La Pudeur ou l'Impudeur*. Ce jeu crée une certaine complicité entre Guibert et ses lecteurs/spectateurs : 'H.G. trompe...ses lecteurs (qui le savent, le supposent et en jouissent)' », Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, p.275.

⁵¹ Gilles Cugnon, Philippe Artières, « *La pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse 'd'un des documents les plus bizarres' », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 21, 2003, p. 49.

⁵² Arnaud Genon, *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.51.

L'aspect documentaire est imposé par le montage fait pas Maureen Mazurek et supervisé par Guibert qui entreprend une double activité de diariste. En parallèle avec l'écriture de l'intime au quotidien, il se filme régulièrement, inscrivant son corps et ses pensées sur la pellicule. Pourtant, l'étude de la genèse du film faite par Gilles Cugnon et Philippe Artières montre la dimension autofictionnelle que Guibert avait donnée à son film.

Cugnon et Artières remarquent que « nombre de points relatifs [au film] restent encore inconnus », malgré les références qu'on en trouve dans les différents textes de Guibert contemporains au tournage (*Le Protocole compassionnel*, *L'Homme au chapeau rouge*, *Le Mausolée des amants*). L'étude génétique des deux chercheurs trace le chemin du film depuis la proposition de Breugnot jusqu'au montage, en analysant les cassettes du tournage et le premier montage du film, ainsi que les archives personnelles de Maureen Mazurek. Cette analyse révèle le contrôle que Guibert voulait avoir sur son image et sur l'«exhibition» qu'il en faisait, afin de mettre en scène « une expérience extrême de dévoilement qui n'épargnera pas le spectateur. »⁵³

Ainsi, la première scène du film (d'une durée totale de deux heures avant le montage, selon Cugnon et Artières) le montre nu, la tête à peine visible dans le cadre, étendu sur une table, en train de se faire masser par un homme habillé en blanc. Dans le journal intime, on retrouve également cet épisode : « Dimanche 22 juillet, dix heures trente du matin avec le masseur, j'ai commencé la vidéo. »⁵⁴ Événement qu'il reprend et développe dans *Le protocole compassionnel* :

Dimanche 22 juillet, dix heures trente, avec le masseur j'ai commencé à expérimenter la vidéo. Je ne me fais plus photographier depuis deux ans, et je ne

⁵³ Gilles Cugnon, Philippe Artières, *Ibidem.*, p.51.

⁵⁴ Hervé Guibert, *Mausolée des amants*, p.523.

me suis jamais laissé prendre nu, Gorka me l'avait proposé, Jules aussi, et Gustave, j'ai toujours refusé. Là, je suis nu entre les mains du masseur, et ça filme. [...] J'ai cherché un bon angle en posant le caméscope sur son pied, j'ai appuyé sur le bouton rouge, vérifié qu'il y avait bien « Record » dans le viseur, et suis allé m'étendre à plat ventre sur la table de massage, la tête tournée vers la bibliothèque, donc cachée à l'objectif.⁵⁵

Le corps qui se refuse au réalisme esthétisant de la photographie, se livre à l'immouvement de la caméra. À cet égard, Guibert ajoute quelques pages plus loin dans son journal : « La nudité dans la vidéo est d'ordre pictural et documentaire, pas exhibitionniste. »⁵⁶ D'ailleurs, Guibert se laisse peindre pendant la dernière période de sa vie, au moment où il n'accepte plus de se laisser prendre en photographie. La caméra a pour lui les attributs d'un *œil humain*, œil qui enregistrerait son image pour l'éternité⁵⁷.

L'après-midi du jour de la première scène tournée, Hervé Guibert rend visite à ses deux tantes, Suzanne et Louise. Il tourne une séquence dans leur appartement et s'entretient avec elles sur son homosexualité, sur le SIDA et la perspective de la mort, conversation partiellement reproduite dans le film et aussi dans *Le Protocole compassionnel*. Néanmoins, comme on l'apprend du livre, la conversation n'a pas été enregistrée ce jour-là (Guibert devra y retourner une seconde fois quelques mois plus tard), fait qui pousse le narrateur à affirmer avoir « commis une image fantôme... un chef d'œuvre illisible. »⁵⁸ Jean-Pierre Boulé remarque :

Et pourtant, sans qu'on retrouve les paroles exactes qui sont censées avoir été prononcées par Louise (« Je t'aime, figure-toi. », *ibid.*), la teneur du dialogue se

⁵⁵ Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, p.98.

⁵⁶ Hervé Guibert, *Mausolée des amants*, p.530.

⁵⁷ « Paris-Elbe. Le caméscope branché sur automatique : presque l'œil humain », *Le mausolée des amants* p.531 Avant de commencer le tournage de ce film, Guibert témoigne dans son journal du désir d'une photographie « qui déborde dans sa restitution de l'instant qu'elle a capturé, un peu comme du cinéma, mais plutôt comme une sorte d'holographie temporelle, transparente, dont on ne sait jamais, c'est un peu cela l'inquiétude du rêve, ou sa curiosité [...] c'est une trahison du sujet au-delà de sa pose, et c'est aussi l'épuisement de son aura médiumnique imprimée sur le négatif. » p.479 Cette photographie qui trahirait alors son essence même du « ça-a-été » et rapporterait au présent, ressusciterait le corps immobile, figé sur la feuille.

⁵⁸ Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, p.102.

trouve bel et bien dans le film. Mais pour en finir, tout cela n'a pas d'importance. C'est le jeu entre vérité et mensonge qui continue toujours, même dans « La Pudeur ou l'Impudeur ». ⁵⁹

Ce jeu crée une certaine complicité entre Guibert et ses lecteurs/spectateurs : 'H.G. trompe...ses lecteurs (qui le savent, le supposent et en jouissent)'. »⁶⁰ Cette tromperie, spécifiquement littéraire, ouvre la voie vers une nouvelle dimension du film, qui double le côté documentaire par un côté fictionnel.

Car, peu de temps après les premières séances de tournage, Guibert part à l'île d'Elbe (juillet 1990), sans caméra ni journal, pour se concentrer sur *Le protocole compassionnel*. Pour Gilles Cugnon et Philippe Artières ce moment marque la période d'expérimentation avec la caméra où il ne regarde pas ce qu'il a filmé, n'étant jamais sûr si les images existent réellement⁶¹. La première fois qu'il décide de regarder ce qu'il a filmé, c'est au moment de son opération (octobre 1990). Cugnon et Artières remarquent que, dans le film, les images de l'intervention ont été entrecoupées au montage par le plan du visage de Guibert, scènes tournées lors de la dernière séance :

L'épuisement visible de l'écrivain n'est donc pas dû, comme on pourrait le croire, à l'épreuve de l'intervention chirurgicale, mais bien plutôt à l'évolution, dans le temps, de la maladie. On notera donc que le montage entraîne à cet endroit une modification du sens originel des images tournées. ⁶²

Ainsi, la mise en scène de la souffrance, de l'épuisement et du corps est documentée par l'image cinématographique qui atteste leur existence réelle, mais qui se trouve également manipulée dans un récit que l'on pourrait considérer comme mensonger.

⁵⁹ Jean-Pierre Boulé, *Ibidem.*, p.275.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ « Je ne les ai jamais regardées ces cassettes. J'ai tourné ça pendant trois mois, je ne savais pas si j'enregistrais vraiment, parce je suis nul avec les appareils, je ne savais pas s'il y avait le son, je ne savais pas s'il y avait le son et pas l'image, ou l'image et pas le son, je ne savais rien, je continuais, et l'idée de voir m'épouvantait.», Hervé Guibert, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... », Entretien avec Christophe Donner », *La Règle du jeu*, No.7, 1992, p. 151.

⁶² Gilles Cugnon, Philippe Artières, *Ibidem.*, p.51.

En effet, le tournage se complique beaucoup sur le plan vérité-mensonge (document-fiction) avant le moment du montage. De retour à l'île d'Elbe, en compagnie de ses amis proches Thierry et Christine, Guibert enregistre six cassettes. Il filme les alentours de la maison, les animaux, le décor, la mise en place des objets de son univers d'écrivain et de malade. Mais ce qui n'apparaît pas dans la version finale du film, c'est le scénario de fiction que Guibert avait imaginé :

Une jeune admiratrice, munie d'un caméscope, débarque sur l'île, à la recherche de l'écrivain ; elle découvre l'ancien monastère dans lequel il séjourne et qu'elle filme d'abord à distance ainsi que ses habitants, par exemple lorsque l'écrivain prend sa douche dans le jardin. La voyeuse, pour reprendre le terme employé par Guibert, profite ensuite de leur absence pour s'introduire dans la demeure, qu'elle visite et filme dans les moindres détails. Après avoir découvert le manuscrit d'un roman intitulé *La Pudeur et l'impudeur*, elle est surprise par le retour de l'écrivain, qui la découvre dans le placard où elle s'est cachée, mais elle parvient à s'enfuir en oubliant sa caméra. L'écrivain décide alors de l'utiliser pour se filmer au quotidien jusqu'à son suicide devant la caméra.⁶³

Ce qui reste de ce synopsis lors du montage, ce sont juste des plans du quotidien de l'écrivain (telle qu'une promenade, une baignade au coucher du soleil) et le suicide devant la caméra. L'étude du scénario et des scènes enlevées au montage conduit les deux critiques à la conclusion que Guibert utilise de nombreux truquages « pour réaliser le scénario de son film d'autofiction »⁶⁴, scénario qui fonctionne comme ses autres écritures⁶⁵. Guibert se met ainsi en scène comme écrivain au travail, en train d'écrire un roman qui porte, à deux lettres près, le même titre que le film qu'il est en train de tourner⁶⁶. De plus, l'écrivain, devenu auteur-personnage, devient à l'intérieur de cette

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ « Il fabrique ainsi un faux manuscrit sur la première page duquel il inscrit, comme pour une publication véritable, les mentions : « Hervé Guibert / La pudeur et l'impudeur / roman. » Par ailleurs, il règle de véritables mises en scène, dont l'une des finalités consiste par exemple à paraître plus affaibli par la maladie qu'il ne l'est déjà. C'est ainsi qu'il se fait filmer remontant de la plage sur le dos de Thierry alors même que l'intégralité de la séquence tournée montre qu'il est alors en mesure de marcher. », *Ibidem.*, p.52.

⁶⁶ Le scénario s'appelle *La pudeur et l'impudeur*, le film (dont Guibert avait décidé du titre en l'écrivant sur le dossier rendu à la monteuse) porte le nom *La pudeur* ou *l'impudeur*.

fiction victime de sa propre célébrité, car il se voit poursuivi par une admiratrice⁶⁷ qui lui apportera finalement la mort : la caméra qu'elle oublie est celle qu'il utilisera pour se donner à la mort.

La recherche de Cugnon et Artières ouvre vers de nouvelles perspectives d'interprétation du film, qui aurait été destiné à devenir une fiction autobiographique et non pas un documentaire, ainsi qu'il a été présenté au public. De l'ensemble de ces scènes, la version finale ne retiendra que la mise en scène du suicide⁶⁸ que Guibert raconte également dans son journal :

Avant-hier (le temps de s'en remettre) j'ai mimé mon suicide devant la caméra. Voilà une prise que je ne saurais pas refaire, sauf pour de vrai (pour m'en tirer avec la dose mortelle de digitaline, j'ai utilisé deux verres que j'ai fait tourner les yeux fermés) [...] Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur-le-champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres (j'avais un repère, invisible à l'image, qui les différenciait, mais peur en même temps d'un faux mouvement au moment de choisir le verre). J'ai inventé la suite, par mon jeu. Je suis sorti épuisé de cette expérience, et comme modifié. Je crois que filmer a changé mon rapport à l'idée du suicide, et que le film a opéré la transformation, peut-être comme une catharsis.⁶⁹

Assis à une table où différents objets couvrent partiellement la vue de la surface, Guibert laisse tomber dans un verre d'eau quelques gouttes de digitaline, substance qu'il garde depuis longtemps en vue d'un possible suicide⁷⁰, et qu'il utilisera réellement dans sa tentative du 14 décembre 1991. Après avoir versé les gouttes, l'écrivain fait tourner les deux verres. La scène est interrompue par le plan de la moustiquaire blanche, pliée,

⁶⁷ Parmi les scènes enlevées au montage figure la lecture du récit de l'admiratrice, « la voyeuse », lu par Sophie Calle, et le récit du narrateur, lu par Hervé Guibert. Les deux scènes étaient prévues en ouverture du film.

⁶⁸ Selon Gilles Cugnon et Philippe Artières, cette scène était prévue à la fin du film et non au milieu, où elle se trouve dans la version finale.

⁶⁹ Hervé Guibert, *Mausolée des amants*, p.532.

⁷⁰ Déjà dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le narrateur parle de la digitaline qu'il s'était procurée : « le contrepoison radical du virus HIV en éteignant ses action malfaisantes en même temps que les battements de mon cœur. », Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p.234.

suspendue au plafond et qui tourne autour d'elle-même, même si dans la scène principale, on l'aperçoit du côté droit, couvrant le lit.

Le simulacre du suicide est un jeu avec la mort, avec les gouttes de digitaline que l'écrivain a réellement versées dans un des verres dont il garde le repère. Mais la peur de se tromper de verre reste quelque part ancrée dans son esprit, comme en témoigne son journal intime. Elle lui donne aussi le goût de la proximité avec cette mort qu'il assumera peu de temps après. Lors du simulacre, la voix-off de Guibert dit :

Toujours à la portée de la main, un flacon de digitaline, le contrepoison radical du HIV. Soixante-dix gouttes, la dose mortelle. Deux verres, que je fais tourner les yeux fermés. Combien de temps ça prendra pour que mon cœur cesse de battre ? À quoi penserai-je ? À qui ? ⁷¹

Cette mise en scène va au-delà de la fiction. Elle a un côté documentaire et cathartique : documentaire parce qu'elle informe sur quelque chose qui aura lieu, cathartique en ce qu'elle prépare son auteur, devenu personnage de son propre récit, à la performance ultime, celle de la mort réelle. À la fin de la scène, on aperçoit Guibert assis dans un fauteuil, le visage couvert. En voix-off, il témoigne de son simulacre « Je suis sorti épuisé de cette expérience, comme modifié. Je crois que filmer a changé mon rapport à l'idée du suicide. »⁷² La reprise dans le film de cette phrase du journal amène le spectateur à se distancier de la scène qu'il vient de regarder et suggère le simulacre de cette performance⁷³. Le critique Arnaud Genon se demande : « Que peut-il désormais montrer de plus que ce regard d'après l'absorption de la dernière gorgée d'eau ? Que peut-on

⁷¹ Hervé Guibert, *La pudeur ou l'impudeur*, citation du film.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Il n'y a bien sûr dans le film aucun indice que la digitaline ait été réellement versée dans un des verres, tout comme il n'y a pas d'indice sur le hasard du choix. Toutes les possibilités sont présentes et ouvertes à l'interprétation. Ce qui touche dans cette scène est la violence du corps en proie à la maladie et au désespoir. Notre regard est doublement mis à nu : d'un côté par l'approche d'une mort inévitable (suite à une maladie mortelle), de l'autre par la prémonition d'un geste dont le spectateur sait qu'il aura lieu.

montrer de plus que cette expérience de la mort ? »⁷⁴, question à laquelle il trouve comme réponse « une machination » - dialectique entre le fictif et le factuel : « Guibert se trouve être dans son film un personnage acteur qui joue son propre rôle, qui s'invente dans la sphère vidéographique de la même façon qu'il le faisait dans l'univers romanesque.»⁷⁵

4.3 Le *suicide* comme ouverture textuelle et performance artistique

Dans *L'espace littéraire*, Blanchot, reprenant les paroles de Kafka, affirme :

Écrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire, mots qui nous enferment dans leur existence circulaire, qui nous obligent, à partir de ce que nous voulons trouver, à ne chercher que le point de départ, de faire ainsi de ce point quelque chose dont on ne s'approche qu'en s'éloignant, mais qui autorisent aussi cet espoir : là où s'annonce l'interminable, celui de saisir, de faire surgir le terme.⁷⁶

L'interminable est pour Blanchot l'inconnu, ce qui se trouve au-delà de la mort. Pour arriver à accepter la mort, Kafka fait œuvre, « cela signifie que l'œuvre est elle-même une expérience de la mort dont il semble qu'il faille disposer préalablement pour parvenir à l'œuvre et, par l'œuvre à la mort. »⁷⁷ Dans ce mouvement de va-et-vient, l'issue n'existe pas. L'écrivain qui se trouve devant la mort et en fait œuvre est condamné à un mouvement circulaire. De même va pour le lecteur, celui qui reçoit, actualise et donne du sens à la création artistique, car il partage, fondamentalement, avec l'écrivain, la même peur devant la mort. Essayer donc d'établir si l'œuvre ou la mort sont l'origine (ou la finalité) l'une de l'autre semble un chemin sans fin. Toutefois, les artistes et les écrivains semble avoir la capacité à réactualiser continuellement ce mouvement circulaire et à

⁷⁴ Arnaud Genon, *Ibidem.*, p.258.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Blanchot, *Ibidem.*, p.92/93.

⁷⁷ *Ibidem.*, p.92.

l'enrichir de stratégies esthétiques qui brouillent les limites établies par les théoriciens de leurs époques. C'est le cas d'Hervé Guibert et d'Édouard Levé. Par leurs pratiques artistiques, la limite entre réel et fiction devient inconfortablement fine, inquiétante et transparente. Le lecteur est en même temps spectateur impuissant d'un « ça-a-été », d'une tragédie qui a d'ores et déjà eu lieu.

Il nous semble que, dans le cas de Guibert, le sens de l'œuvre ne réside pas dans une approche exclusivement littéraire, car celle-ci ignore autant le contexte de création de l'auteur (photographe et critique d'art) que la spécificité du médium qu'il utilise dans sa dernière œuvre – la vidéo. S'il est vrai qu'une dimension (auto)fictionnelle est présente dans le film – de même qu'une dimension de récit du quotidien qui donne à la vidéo son aspect documentaire –, le fictionnel est dépendant du factuel. En ce sens, les scènes coupées au montage parlent d'elles-mêmes. La critique peut évaluer si le propos dans sa totalité est fictionnel ou cherche à identifier les éléments vrais (conformes à l'histoire) à l'intérieur de la fiction : les deux interprétations sont valables. Pourtant, il sera impossible de trancher la part de réel et de fictif du moment où *La pudeur ou l'impudeur* n'a pas seulement une valeur symbolique. Cette vidéo acquiert, par son implication autobiographique, les valences d'un acte performatif, dans le sens littéral du terme, c'est-à-dire qu'elle acquiert le pouvoir d'agir et de changer le monde. Ce qui est perturbant, ce n'est pas tant son pouvoir de documenter le réel (de la maladie et du corps en proie à l'affaiblissement), mais sa force prémonitoire, un *ça aura lieu*, le réel d'un suicide que l'on ne verra pas en direct, mais dont on a un avant-goût après coup.

Agnon Genon affirme que le dédoublement fictif-factuel ne permet pas à Guibert une prise de distance, « mais entraîne au contraire, l'auteur dans sa propre

machination.»⁷⁸ Néanmoins, l'effet cathartique évoqué par l'écrivain pourrait très bien illustrer le contraire. Si comme Guibert le dit

il faut déjà avoir vécu les choses une première fois avant de pouvoir les filmer en vidéo. Sinon, on ne les comprend pas. La vidéo absorbe tout de suite et bêtement cette vie vécue. Mais elle peut aussi faire le lien entre photo, écriture et cinéma. Avec la vidéo on s'approche d'un autre instant, un instant nouveau, avec comme en superposition dans un fondu enchaîné mental le souvenir du premier instant. Alors l'instant présent a aussi la richesse du passé.⁷⁹

En mettant les gouttes de digitaline dans le verre, Guibert pousse le geste « fictif » au-delà de ses limites, car, il y aura toujours une possibilité de se tromper de verre. La mort est ainsi à un verre distance, et cette infime chance le porte un pas de plus vers la mort, vers le suicide. La proximité des deux verres donne à son geste une valeur performative.

Pour ce qui est d'Édouard Levé, son appartenance à une pratique artistique conceptuelle reconnue par la critique range l'interprétation de sa dernière œuvre du côté des arts visuels. Girard utilise l'expression « installation performance » pour parler de *Suicide*. Pour autant, un aspect de cette performance reste encore moins visible chez Levé que chez Guibert : le suicide même. Comme nous l'avons vu, il est impossible de discuter de son livre en dehors de la référence biographique qui dirige son interprétation. Même en l'absence d'une image, cette dernière performance peut être comprise comme une mise en scène (conceptuelle) de la mort de l'artiste. Ce fait est dû au double travail en image et en texte d'Édouard Levé. Dans *Œuvres*, l'on retrouve un catalogue des œuvres réelles ou virtuelles, mais toutes réalisées dans le corps du livre, par l'écriture même. Souvent, les textes écrits ont des équivalents photographiques. Dans cette logique de travail, *Suicide* trouve son équivalent dans le geste de se donner la mort, performance ultime qui fait fusionner, par un même acte, œuvre et vie de l'artiste. Nicholas Bouyssi

⁷⁸ Arnaud Genon, *Ibidem.*, p.259.

⁷⁹ Hervé Guibert, *Mausolée des amants*, p.413. On retrouve le début de cette citation également en voix-off dans le film de Guibert.

note à cet égard :

Comme si Levé avait pris au pied de la lettre les mots d'ordre des années 1970, et en avait conclu que la mort de l'auteur devait être réelle pour que le corps de l'écrivain et de l'artiste, trop vivace, et toujours trop tendu, en perpétuel changement, arrête de peser par sa vie, par le sens obscur et virtuel de sa vie, sur l'unité de l'œuvre.⁸⁰

Mais, répétons-le, au-delà d'une unité de l'œuvre, ce que cette mort annoncée provoque, c'est une unité de la vie *et* de l'œuvre ; de la vie en tant qu'œuvre, ou plus spécifiquement, de la mort en tant qu'œuvre. L'issue n'existe pas pour l'auteur au seuil de la mort.

*

Cette issue existe pourtant pour le spectateur. C'est à lui que l'œuvre d'art s'adresse. Le lecteur, le spectateur, la postérité : cette personne qui n'est personne, qui s'actualise à chaque fois qu'un texte est lu, qu'une œuvre est regardée. Le pouvoir du lecteur (d'un texte ou d'une image) est le pouvoir d'enrichir le monde de nouvelles significations, d'assurer à l'artiste la survivance et d'arracher ainsi son œuvre au sort que la mort lui a jeté. Dans son cours sur *Le discours amoureux*, Roland Barthes remarque à propos du *Werther* de Goethe :

Werther a eu une fonction d'essaimage (c'est-à-dire de ré-écriture) que le Banquet n'a pu remplir. La raison serait précisément que *Werther* n'est pas un livre sémantiquement fermé : et s'il n'est pas fermé, c'est précisément parce que *Werther* se suicide. Le suicide, c'est ce qui dit non au signifié, c'est la protestation majeure contre le signifié.⁸¹

Le refus du signifié assure l'ouverture du système de signification. Toutes les possibilités sont ouvertes au lecteur. L'auteur, ici moins que nulle part ailleurs, n'a pas le dernier

⁸⁰ Nicholas Bouyssi, *Ibidem.*, p.68.

⁸¹ Roland Barthes, *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, Paris, Seuil, 2007, p.343/344.

mot. Werther est bien sûr ici le personnage, et non pas l'auteur du texte. Mais par son suicide (à l'intérieur de la narration), celle-ci reste ouverte : la parole que Werther profère a la force d'un geste qui permet la réécriture continue du livre et rend le texte scriptible.

Hervé Guibert et Édouard Levé se rejoignent alors dans la théâtralité d'un geste qui transforme le suicide en une mise en scène mythologique. Le travail de deuil fait par avance semble cacher le désir d'être autant le metteur en scène que le spectateur de sa propre mort. Avoir le pouvoir absolu sur la vie signifie décider non seulement du moment de la mort, mais aussi de sa présentation au public. La mort devient œuvre d'art absolue, car ultime.

Conclusion

S'il y a histoire, de quoi est-ce l'histoire ?
(Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*)

Il y a peut-être eu des gens, voici des siècles, qui ont réfléchi, et dont je continue à poser les questions. Tout continue, c'est même la seule phrase optimiste que je puisse prononcer. Les questions ne changent pas. (Christian Boltanski, *Entretien*)

« Comment l'homme supportait-il l'histoire ? »⁹⁷⁴ se demande Mircea Eliade, en 1949, dans *Le Mythe de l'éternel retour*. L'historien des religions identifie deux types de sujets : le premier étant l'homme archaïque, celui des sociétés traditionnelles, qui « ignore l'histoire »⁹⁷⁵ et abolit son cours à travers la *création* du modèle cyclique et de l'archétype « qui transformerait un personnage historique en héros exemplaire, et l'événement historique en catégorie mythique »⁹⁷⁶ ; le deuxième étant l'homme moderne qui « ne saurait être *créateur* que dans la mesure où il est historique, [...] toute création lui est interdite, sauf celle qui prend sa source dans sa propre *liberté* ; et par conséquent tout lui est refusé, sauf la *liberté de faire l'histoire en se faisant lui-même.* »⁹⁷⁷

⁹⁷⁴ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949, p.195.

⁹⁷⁵ *Ibidem.*, p.209.

⁹⁷⁶ *Ibidem.*, p.210.

⁹⁷⁷ *Ibidem.*, p.230.

Pour l'homme archaïque, l'histoire acquiert un sens à travers sa cyclicité ; pour l'homme moderne, l'histoire signifie en soi.⁹⁷⁸ À chaque sujet correspond une typologie du récit, *une manière de se raconter* qui définit non seulement sa vision, mais aussi sa place dans le monde – dont le sens est structuré sur l'échafaudage de cette *parole*. Le discours mythique, dans le sens que lui donne Eliade, est un discours de réinventions (méta)historiques que le sujet choisit, sans toutefois en avoir conscience. Le pouvoir de l'homme moderne réside dans la conscience de son appartenance à l'histoire. Pourtant, son pouvoir n'est que le pouvoir de la parole consciente d'elle-même. Ainsi, dans la période de l'après Seconde guerre mondiale, afin de *supporter l'histoire*, les hommes avaient le choix entre *deux cheminements* différant la forme du récit d'un passé collectif.⁹⁷⁹

Or, il nous a semblé qu'à la deuxième moitié du XX^e siècle, un « nouvel » homme s'érige : élément d'une chaîne, d'une série qui succède à ce que Jacques Derrida appelle les « fins plurielles de l'homme »⁹⁸⁰. Le nouvel homme, celui qui songe à devenir le *surhomme* nietzschéen, est une perspective quelque peu renouvelée du concept d'*homme*

⁹⁷⁸ L' « homme traditionnel » et l' « homme historique » coexistent, ils sont contemporains, mais ils occupent des zones géographiques et politiques différentes. L'homme archaïque est l'homme des sociétés restées « traditionnelles » comme « les pays baltes, les Balkans ou les colonies ». L'homme moderne est l'homme des sociétés occidentales, des empires qui ont fondé des colonies. Il semblerait alors que ce soient les événements du passé et leurs effets « politiques » qui déterminent le rapport discursif que l'on entretient avec *l'histoire* et le discours à son égard. Pour Eliade, il s'agit de comprendre de quelle manière les hommes se représentent « les catastrophes et les horreurs de l'histoire – depuis les déportations et les massacres collectifs jusqu'au bombardement atomique » (Eliade, p. 222).

⁹⁷⁹ Mircea Eliade avait bel et bien fait l'expérience des « catastrophes de l'histoire » et de leur renversement : guerres, occupation, prises de positions politiques controversées. Le philosophe d'origine roumaine est témoin pendant son enfance des bombardements et de l'occupation de Bucarest par les Allemands lors de la Première guerre mondiale. Pendant ses années d'étudiant, Eliade rejoint le mouvement roumain d'extrême droite. En 1943, le philosophe visite la France occupée où il fait la connaissance de Georges Dumézil et de Paul Morand ; à Berlin il rencontre Carl Schmitt ; dans l'Espagne de Franco et au Portugal salazariste, Eliade se lie d'amitié avec José Ortega y Gasset et avec Eugenio d'Ors. Une année plus tard, il est invité par Dumézil à enseigner à la Vème section de l'École Pratique des Hautes Études. À partir de 1954 jusqu'à sa mort en 1986, Mircea Eliade enseignera l'histoire des religions à l'Université de Chicago.

⁹⁸⁰ Jacques Derrida, « Les Fins de l'Homme », p.163.

– devenu, sous l’influence de la linguistique et de la psychanalyse, « sujet » – avec les implications philosophiques, anthropologiques, politiques et littéraires que l’on sait.

En se posant comme *sujet*, l’homme se pose en tant qu’*objet d’analyse*, référence scientifique et, en même temps, mythologique de son propre discours : la notion de « sciences humaines » et son fleurissement au cours du XXème siècle est significative. Il en va de même pour l’épanouissement des pratiques de soi et pour l’*institution* du genre autobiographique en France à la même époque. Car, tout comme l’auteur, l’homme est un *mythe* : une construction culturelle, une série de *paroles artificielles* – à valeur esthétique, théologique, politique, idéologique – considérées comme « naturelles » le temps que l’on ignore leur histoire.

Cet homme est « nouveau » en ce qu’il nous ressemble le plus, en ce que son discours nous est des plus familiers : c’est notre contemporain. L’homme contemporain – et en un sens l’homme postmoderne⁹⁸¹ – est celui dont le récit se présente comme *historique et mythologique* à la fois. Il est le lieu de rencontre de deux ou plusieurs discours, considérés comme divergents, qui se développent à l’unisson, coexistent et se déconstruisent réciproquement, forçant le destinataire, autant que le destinataire, à prendre conscience de leur existence simultanée, de leurs limites et de leurs pouvoirs.

*

Au commencement de ce travail, l’on s’est posé la question suivante : qu’est-ce que *se raconter* veut dire ? Il faudrait y revenir, au terme de cette étude, pour esquisser une

⁹⁸¹ Dans la vision de Jean-François Lyotard le postmoderne est expression de l’attitude consciente face aux métarécits modernistes. L’homme postmoderne serait celui qui sait qu’ « À la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l’institution universitaire qui dépendait d’elle. », Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p.7.

conclusion : la réponse n'est pas singulière puisque chaque artiste, écrivain ou critique offre la sienne propre. Toutefois, il nous a semblé que *se raconter* est la réponse à une question qui, transcendant les frontières de la littérature *stricto sensu*, fait de celle-ci un moyen de connaissance de l'individu qui la rangerait parmi les *sciences de l'homme*.

En un sens plus large, qui dépasserait les frontières de la littérature, *se raconter* est le moyen que le sujet parlant -« l'homme »- s'est donné pour *faire face à l'histoire*. *Se raconter des histoires* signifie, en un sens, *se raconter l'histoire* : essayer de marquer son discours et, par là même son cours, puisque l'histoire est essentiellement une parole. Marquer l'histoire équivaut à la conquête d'un système symbolique qui est en même temps une promesse de survie, un pari pour la postérité. L'histoire d'un sujet ne doit pas s'achever par la disparition physique de son corps, elle doit lui survivre. Par quels moyens ? Quelles stratégies s'offrent-elles au sujet pour *faire signe* à autrui ? Pour marquer son discours ?

Entre *les fins plurielles de l'homme* et la finitude de l'individu, la pratique autobiographique est une histoire de soi. Qui est ce « qui » qui *fait histoire* ? Quelles sont les figures qui *font l'histoire* ?

Afin de répondre à ces questions, nous avons analysé la manière avec laquelle le sujet inscrit sa parole dans des discours appartenant aux institutions de l'histoire littéraire et de l'histoire l'art. *La mort de l'auteur* est un des noms que la critique du sujet métaphysique a pris au XX^e siècle. Des nombreux domaines auxquels touche la pensée sur l'homme, *la mort de l'auteur* a retenu celui du *sujet créateur* : artiste, écrivain, théoricien, scientifique. Ce discours devient un trait commun de la littérature et des arts ; il est lié à une critique des institutions, questionnant les notions de *genre littéraire* et de

medium artistique. *La mort de l'auteur* a eu comme conséquence un certain effacement des frontières entre les différentes pratiques, non seulement à l'intérieur de l'institution littéraire ou des arts visuels, mais également entre les différents domaines des sciences humaines, de l'art et de la littérature.

La photographie joue un rôle essentiel dans cet effacement des frontières. Elle est, dans les années 1960, une pratique encore associée aux avant-gardes qui la transforment en outil de critique institutionnelle. Elle devient ainsi objet théorique et finalement esthétique. Ceci est un parcours historique : la photographie est reconnue comme pratique dans les arts visuels graduellement, suivant une logique institutionnelle où pratique et théorie se développent simultanément et se nourrissent réciproquement. À la même époque, en France, l'autobiographie et le journal intime deviennent objets de théorie littéraire et s'établissent en tant que genres, sans que toutefois leur définition soit figée et par là même stable.

Un parallèle se dresse entre la photographie et la pratique autobiographique du siècle passé, que les artistes contemporains seront nombreux à exploiter : les deux sont des « genres » nouveaux dont l'histoire institutionnelle est récente. La photographie et le discours à la première personne partagent un même aspect « indiciel ». La photographie atteste de l'existence du sujet : son empreinte sur le papier documente son existence « réelle », factuelle, donnant une puissance « historique » à son récit.

Une autre existence « symbolique », mais non moins réelle, est assurée par le discours à la première personne – celle du *sujet dans le langage*. Dire « je » signifie se poser en tant que « soi » devant et pour *autrui*. Lecteur, spectateur, interlocuteur – le destinataire de la parole de l'écrivain-artiste est toujours une promesse d'histoire, un pari

pour la postérité. Le destinataire se pose comme sujet dans le langage : il *reçoit* le « je » d'autrui, *écrit sa lecture*, raconte, à son tour, le récit. L'écriture et la lecture, la production et la réception artistique, critique, scientifique ne sont pas des processus opposés, supposant une instance active et une autre qui serait passive. Ce sont les deux faces de la même monnaie, hypostases complémentaires du sujet, conditionnant son rapport au monde, au « réel » et à soi-même.

Dans les années 1960/1970, les artistes sont également des critiques et des théoriciens : c'est le cas des artistes minimalistes et conceptuels. L'inverse est également vrai. Les critiques de l'époque semblent avoir une pratique théorique imprégnée de subjectivité : Roland Barthes, Philippe Lejeune, Rosalind Krauss, mais également Michel Foucault, Jacques Derrida, ou le curateur Harald Szeemann, tous incarnent de manière exemplaire le rapport entre le soi et l'institution. Dans les années 1970 toutefois, la situation change : les artistes et les écrivains ne sont plus concernés directement et radicalement par la théorie. La critique de l'institution est intériorisée et les individus créent des œuvres où ils mélangent la subjectivité avec une pratique héritée de l'art conceptuel des années 1960. Des artistes de la génération de Sophie Calle, d'Hervé Guibert ou encore d'Édouard Levé ne s'attaquent plus à l'institution, mais ils trichent avec ses lois, jouent avec les codes qu'elle impose et qui la régissent.

Pour les artistes contemporains, l'analogie entre la voix énonciative et la photographie n'est, alors, pas hasardeuse. Les deux se donnent à voir comme des indices, soulevant la question du sens et de son activation dans la langue. D'un côté, leur démarche consiste à déconstruire l'indexicalité de la photographie pour la transformer en

signe symbolique, en métaphore du réel ou en message théorique, qui affirme la présence d'un sujet manipulant à son gré l'œil mécanique de la caméra.

De l'autre, le jeu avec les *shifters* fait plus que nous introduire dans l'univers de l'intime et quelque peu fictionnel du sujet. Compris comme signe vide, dépourvu de référent réel ou stable, le *shifter* s'actualise avec chaque personne qui en fait l'usage. Ainsi, tout en exprimant le propre du sujet et sa perspective sur le monde, les indiciels expriment le plus général : tout sujet parlant se pose en tant que « je ». Articulant la potentialité d'une identité toujours autre, le « je » est universel, collectif. En prêtant son « je » au lecteur et son œil au spectateur, l'artiste-écrivain donne à celui qui reçoit son récit des images en quelque sorte archétypales, liées à des événements biographiques, historiques ou mêmes théoriques, dans lesquels ce dernier croit se reconnaître. L'appel à la mémoire quotidienne est un appel à la mémoire collective, les deux relevant du discours mythologique. L'artiste crée alors son propre mythe. Son discours tend vers l'histoire (littéraire ou d'art), et ce faisant il acquiert une valeur mythologique.

Le plan du travail que voici est circulaire, bien qu'il ne s'achève pas au même point où l'on a commencé. La circularité de la mort de l'auteur nous a conduits de la théorie vers la pratique artistique et biographique. Le cheminement entre les deux morts est le trajet de la vie, d'une série de vies qui s'achèvent toutes forcément au même endroit : l'histoire. Car ce qui nous a permis de travailler sur les artistes, les écrivains et les critiques ici présents, c'est le fait qu'ils soient d'ores et déjà auteurs – créateurs d'œuvres reconnues par l'institution littéraire et donc, universitaire.

La présence de l'institution semble s'effacer dans la deuxième et la troisième partie de notre travail. Elle serait remplacée par la notion de mythe qui domine dans l'analyse des artistes et la discussion des œuvres. Toutefois, l'institution ne disparaît pas : elle est même omniprésente et devient, par là, implicite au discours mythologique. Car, le mythe est une typologie de discours qui pose les institutions des pouvoirs symboliques dans leur rapport à l'individu, l'histoire en relation au sujet qui songe à y accéder. La photographie est essentielle à cette entreprise. Tout comme l'autobiographie, elle est le moyen privilégié de la construction mythologique en raison de sa charge indexicale, de document du réel, se prêtant à des manipulations, à des mises en scène qui mettent en évidence son côté symbolique. Or, un tel usage déconstruit l'apparence d'un réel qui se trouverait réduit à un *mythe* de la photographie. Le « réel » dont celle-ci atteste l'existence relève alors du « naturel » associé au discours mythologique. La photographie devient objet mythologique par excellence.

À l'heure où les nouveaux médias prennent le relais, assurant la reproduction infatigable d'images, d'histoires et de réalités virtuelles, la réflexion sur l'imaginaire collectif et son influence sur la construction du sujet s'impose comme une tâche urgente pour les sciences humaines. Une telle recherche n'aurait pas comme finalité l'établissement de nouvelles frontières entre le « réel » et la fiction ou entre les sciences et la critique littéraire. Elle serait, comme dit Heidegger, « un chemin qui mène nulle part »⁹⁸², qui voile la présence des institutions symboliques, des subjectivités qui les constituent et des visions du monde que ces systèmes règlent et déterminent.

⁹⁸² Martin Heidegger, « Le mot de Nietzsche : Dieu est mort », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1943.

Pour qu'il y ait renouvellement, la réflexion contemporaine à ce sujet doit s'assumer comme ouverture historique et comme dialogue interdisciplinaire où le *sens fort* du mythe (l'étude anthropologique, historique, théologique) est continuellement élargi par une *pensée faible*⁹⁸³ (l'analyse sémiologique, littéraire), qui rendrait visible l'institution et le rôle que celle-ci joue dans la création et la diffusion des récits mythiques ponctuant la vie quotidienne de l'individu.

⁹⁸³ *Pensiero debole* ou la *pensée faible* est un terme forgé par Gianni Vattimo pour définir la pensée postmoderne, dans *Espérer Croire*, traduit de l'italien par Jacques Rolland, Paris, Seuil, 1998.

Bibliographie

Roland Barthes

Corpus primaire

BARTHES, Roland. *Journal de deuil*, Texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil / Imec, 2009.

- Soirées de Paris, *Œuvres Complètes*, t. 5, Paris, Seuil, 2002.
- *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France*, Paris, Seuil / IMEC, 2003.
- *Fragments d'un discours amoureux*, *Œuvres Complètes*, t.5, Paris, Seuil, 2002.
- *La Chambre claire*, *Œuvres Complètes*, t.5, Paris, Seuil, 2002.
- *Le Plaisir du texte*, *Œuvres Complètes*, t.4, Paris, Seuil, 2002.
- *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres Complètes*, t.4, Paris, Seuil, 2002.

Corpus secondaire

Barthes, Roland. *Délibération*, *Œuvres Complètes*, t. 5, Paris, Seuil, 2002.

- « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.
- « Le message photographique », *Œuvres Complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 2002.
- *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1963.
- « Leçon », *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Seuil, 2002.
- « Le neutre », *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Seuil, 2002.

- *Le lexique de l'auteur : séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*, suivi des *fragments inédits du Roland Barthes* par Roland Barthes, édition établie par Anne Herschberg Pierrot.
- « L'effet de réel », *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002
- « Écrire la lecture », *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Seuil, 2002
- *Fragments d'un discours amoureux*, *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Seuil, 2002.
- *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, Paris, Seuil, 2007.
- « Entretien avec Jacques Chancel », *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Seuil, 2002.
- « Le message photographique », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 2002.
- *Mythologies*, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Seuil, 2002.
- « Les surréalistes ont manqué le corps », *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Seuil, 2002.
- « Alain Girard: *Le Journal intime* », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 2002.
- *Album. Inédits, correspondances et varia*, Édition établie, présentée par Éric MARTY, Paris, Seuil, 2015.
- « Notes sur André Gide et son *Journal* », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 2002.

Textes critiques sur Roland Barthes

BURKE, Sean *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, Derrida*, 1988, Edinburgh University Press.

COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, NRF, 2005.

COSTE, Claude, *Bêtise de Barthes*, Paris, Klincksieck, 2011.

DELTEL, Danielle. « *Critique et vérité de Roland Barthes : stratégie d'un manifeste.* », *Littérature*, n°40, 1980, p.122-127.

DERRIDA, Jacques, « Les morts de Roland Barthes », *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003

FRIED, Michael, « Barthes' Punctum », *Critical Inquiry*, vol. 31, numéro 3, 2005, p.575-598.

GUIBERT, Hervé, « Roland Barthes et la photographie. La sincérité du sujet », *La Photo inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999.

GUITTARD, Jacqueline. *Roland Barthes : La photographie ou l'épreuve de l'écriture*, Thèse de doctorat sous la direction d'Eric Marty, Université Paris VIII, 2004.

KNIGHT, Diana, « Roland Barthes, or the Woman Without a Shadow », Jean-Michel Rabaté, *Writing the Image After Roland Barthes*, University of Pennsylvania Press, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Sens et non-sens de la révolte, Pouvoir et limite de la psychanalyse I*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1996.

- *Soleil noir Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

MARTY, Éric. *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006.

- *Roland Barthes, La littérature et le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010.

MILNER, Jean Claude. *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Paris, Ed. Verdier, 2003.

SCHAWCROSS, Nancy M.. *Roland Barthes on Photography. The Critical Tradition in Perspective*, Gainesville, Crosscurrents, University Press of Florida, 1997.

TAPIA, Ruby C..« Suturing the Mother : Race, Death and the Maternal in Barthes's Camera Lucida » in Jacob Karen (dir) *Photography and Literature, English Language Notes*, numéro 44, automne 2006.

RABATE, Jean-Michel. *La Beauté amère. Fragments d'esthétiques (Barthes, Broch, Mishima, Rousseau)*, Champ Vallon, 1986.

RABATÉ, Jean-Michel (dir.). *Writing the Image after Barthes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

ROBBE-GRILLET, Allain. *Pourquoi j'aime Barthes*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2001.

SAMOYAUULT, Tiphaine *Roland Barthes Biographie*, Paris, Seuil, 2015

THOMAS, Chantal. « La Photo du jardin d'hiver », *Roland Barthes. Critique*, numéro 423-424, 1982

Hervé Guibert

Corpus :

GUIBERT, Hervé. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

- *La mort propagande*, Paris, Gallimard, 2009.

- *La pudeur ou l'impudeur*, Paris, R. Deforges, 1991.

- *L'image fantôme*, Paris, Gallimard, 1997.

- *Suzanne et Louise*, Paris, Hallier, 1980.

- *Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989.

- *Incognito*, Paris, Gallimard, 1989.

- *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.

- *L'homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992.
- *La Photo inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999.
- *L'Autre Journal. Articles intrépides 1985-1986*, Paris, Arbalète-Gallimard, 2015.
- « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... », Entretien avec Christophe Donner », *La Règle du jeu*, No.7, 1992.

Textes critiques sur le corpus :

BOULE, Jean-Pierre. *Hervé Guibert : L'entreprise de l'Écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BRAUD, Michel. *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006.

BUOT, François. *Hervé Guibert. Le jeune Homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999.

CUGNON, Gilles, ARTIERES, Philippe, « *La pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse 'd'un des documents les plus bizarres' », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 21, 2003, p.180-191.

DÜRRENMATT, Jacques. « Journal et « Écriture photographique » (ou comment Guibert lit Goethe au lieu de Stendhal) », *La Licorne*, numéro 72, février 2005, p.13-23.

ÉRIBON, Didier, « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, p.87-89.

GENON, Arnaud. « Hervé Guibert, 20 ans après » @analyses, Vol. 7, n° 2 Printemps-été 2012.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/155>.

Hervé Guibert, Vers une esthétique postmoderne, Paris, L'Harmattan, 2007.

GENON, Arnaud, et ERTAUD, Guillaume, « Entre textes et photographies : L'autofiction chez Hervé Guibert », dans *Image [&] Narrative*, Issue 19, Novembre 2007
http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/genon_ertaud.htm

LAZĂR, Andrei, « Hervé Guibert – L'écriture, inéluctablement », *Randonnées francophones : minilectures en contexte*, Cluj-Napoca, Éditions Casa Cărții de Știința, 2007.

ORBAN, Clara Elizabeth. *Body [in] Parts, Bodies and Identity in Sade and Guibert*, Lehigh University Press, 2008.

MAVRIKAKIS, Catherine. "Quelques r.-v. Avec Hervé: Quand Sophie Calle Rencontre Encore Hervé Guibert." *Intermédialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques* 7 (2006), p.127-138.

SOLEIL, Christian. *Hervé Guibert*, Saint-Etienne, Actes Graphiques, 2002.

Edouard Levé

Corpus :

LEVE, Édouard. *Œuvres*, Paris, POL, 2002

- *Autoportrait*, Paris, POL, 2005

- *Suicide*, Paris, POL,

- *Journal*, POL, 2004

- *Angoisse*, Paris, Philéas Fogg, 2004.

- *Reconstitutions*, Paris, POL

- *Fictions*, Paris, POL

- *Amérique*, Léo Scheer, Paris, 2006

Textes critiques sur le corpus :

BOUYSSI, Nicolas. *Esthétique du stéréotype: essai sur Edouard Levé*, Paris, PUF.

DEYOUNG, Jason. "The Death of Sophistication: A Review of Edouard Levé's Autoportrait", in *Numéro Cinq*, vol.III, no.7, 2012.

<http://numerocinqmagazine.com/2012/07/11/deyoung/>

GIRARD, Stéphane, *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Edouard Levé*, Paris, L'Harmattan, 2015.

MAGNO, Luigi. « Reconstitutions d'un journal », in *French Forum*, 37.1-2 2012, p.257-258.

Sophie Calle

Corpus :

CALLE, Sophie. *Gotham Handbook*, Arles, Actes Sud, 2002

- *Histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2002

- *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003

- *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007

- *Rachel, Monique*, Arles, Editions Xavier Barral, 2002.

- *Suite Venitienne / Please Follow Me*, 1988

- *L'hôtel*, Paris, Etoile, 1984

- *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, 2002.

- *No Sex Last Night (Double Blind)*. Film En collaboration avec Greg Shephard. film en couleurs, 35mm, 72 min, Bohem Foundation et New York/Gemini Films 1992.
- « Qui êtes-vous Sophie Calle », Entretien avec Laure Adler, *Beaux Arts Magazine*, n. 276, avril 2007, p.48-55.
- Entretien avec Christine Angot, in Christine Angot, « Sophie Calle. No Sex », *Beaux-Arts Magazine*, n. 234, novembre 2003, p.80-87.
- Entretien Jean-Max COLARD, « Sophie Calle – femme d’actions », Les Inrouptibles, août 1998,
web de référence : <http://www.lesinrocks.com/1998/09/09/musique/concerts/sophie-calle-femme-dactions-11230741/?adblockdisabled=1>.

Textes critiques sur le corpus :

BOIS, Yve-Alain, “Paper Tigress”, *October*, n.116, printemps 2006, p.35-54.

BUREN, Daniel, CALLE, Sophie, « L’artiste, l’amant et le commissaire. Histoires d’amour », *Beaux Arts Magazine*, numéro 286, avril 2008, p.98-102.

CAMART, Cécile. « Sophie Calle, alias Sophie Calle. Le ‘je’ d’un Narcisse éclaté », *Fictions d’artistes, Autobiographies, récits, supercheries*, Artpress, hors série numéro 5, avril 2002, p.30-35.

DELVAUX, Martine, « Sophie Calle : no sex », *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol 10, n.4, décembre 2006, p.425-435.

EDWARDS, Natalie. Amy L. Hubbell, and Ann Miller. *Textual & Visual Selves : Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2011.

FOURGEUAD, Nicolas, Johan, Girard. "Faire De l'Intime Un Objet Esthétique: Les Dispositifs De Sophie Calle.", *Les voix risquées de la confiance*, Sorbonne Nouvelle, 2010. 137.

GRATTON, Johnnie. « Sophie Calle's True Stories : More of the Same ? », *Paragraph*, vol.26, numéro3, novembre 2003, p.108-122.

GUIBERT, Hervé. « Panégeryque (sic) d'une faiseuse d'histoires », *Sophie Calle, A suivre*, cat. Exp. Du 2 juillet au 13 octobre 1991, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

GUIBERT, Hervé. « *Suite Vénitienne* de Sophie Calle – Le chichi de Sophie Calle », *La Photo inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, p.377-378.

GUIBERT, Hervé. « Les tribulations de Sophie en enfance », *La Photo inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, p.423-428.

HERSANT, Yves. "L'Autorité De Sophie Calle." *Critique* , 2008, p.341-349.

JORDAN, Shirley. "Performance in Sophie Calle's Prenez Soins De Vous." *French Cultural Studies* 24.3 (2013), p.249-263.

KHIMASIA, Anna. "Authorial Turns: Sophie Calle, Paul Auster and the Quest for Identity." *Image (& Narrative* 19 (2007),

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/khimasia.htm>

LEMIEUX, Catherine. "Mélancolie Et Restitutions Dans Douleur Exquise De Sophie Calle." *Post-Scriptum.ORG: Revue de Recherche Interdisciplinaire en Textes et Médias* 14 (2011),

<http://www.post-scriptum.org/melancolie-et-restitutions-dans-douleur>.

MCMAHON, Laura. "Touching Intact: Sophie Calle's Threat to Privacy", *Threat: Essays in French Literature, Thought and Visual Culture*, Peter Lang, 2010.

McFADDEN WILKENS, Cybelle, « No Sex Last Night: The Look of the Other », *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 7, 2006, p.111-125.

MACEL, Christine, « The Author Issue in the Work of Sophie Calle. Unfinished », *Sophie Calle, M'as-tu vue ?*, catalogue de l'exposition, Barcelone , Preston, 2008.

MONTEMONT, Véronique et SIMONET-TENANT, Françoise, « Sophie Calle, Douleur exquise », dans *Métamorphoses du journal personnel : De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain, Bruylant-Academia, 2006., p.207-229.

RICHARD, Annie, « La famille autofictive de Sophie Calle », *Affaires de Famille The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p.139-150.

SAVERINO, Rosa. "Autobiography, Photography, and Intertextuality: Rewriting Autobiography in Sophie Calle's Double Game.", *Rewriting Texts Remaking Images: Interdisciplinary Perspectives*, Peter Lang, 2010.

WILSON, Emma. "Mortality, Art and Disguise: On Sophie Calle's Pas Pu Saisir La Mort (2007)", *Display and Disguise*, Peter Lang, 2011.

BOULE, Jean-Pierre. *Hervé Guibert : L'entreprise de l'Écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BUOT, François. *Hervé Guibert. Le jeune Homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999.

SOLEIL, Christian. *Hervé Guibert*, Saint-Etienne, Actes Graphiques, 2002.

GENON, Arnaud. « Hervé Guibert, 20 ans après » @analyses, Vol. 7, n° 2 Printemps-été 2012.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/155>

BRAUD, Michel. *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2006.

ORBAN, Clara Elizabeth. *Body [in] Parts, Bodies and Identity in Sade and Guibert*, Lehigh University Press, 2008.

MACEL, Christine « The Author Issue in the Work of Sophie Calle. Unfinished », *Sophie Calle, M'as-tu vue ?*, catalogue de l'exposition, Barcelone, Preston, 2008

Textes théoriques

Textes sur les écritures de soi:

AMIEL, Henri Frédéric, et JACARD Roland. *Du Journal Intime.*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

CHAPELAN, Maurice *Anthologie du journal intime. Témoins d'eux-mêmes*, avec introductions et notices, R. Laffont, 1947.

CHIANTARETTO, Jean-François, « Introduction » *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Actes du colloque organisé à la BPI les 23 et 24 mars 2001*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2002.

DIDIER, Béatrice. *Le Journal Intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

DOUBROVSKY, Serge; LECARME, Jacques et LEJEUNE, Philippe. *Autofiction et Cie*, Colloque de Nanterre, RITM, numéro 6, 1993.

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949.

FOREST, Philippe. *Le Roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, 2001.

FOUCAULT, Michel. « L'écriture de soi », *Corps écrit*, numéro 5, 1983.

- *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France*, Paris, Gallimard, 1881-1982.

- « Qu'est ce qu'un auteur », *Dits et écrits*, t.2, Paris, Gallimard, 1994.

- *Histoire de la sexualité. Le souci de soi*, t. 3, Paris, Gallimard, 1984.

- *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1991.

FREUD, Sigmund. « Le roman familial des névrosés » in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

GAY, Peter. *Schnitzler's Century : The Making of Middle-Class Culture, 1815-1914*. 1st ed. New York, W.W. Norton, 2002.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999

- *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.

GIRARD, Alain. *Le Journal Intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

GUSDORF, Georges *La Découverte de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

-*Les Écritures du moi*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 1985.

- *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge Edition, 1989.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle, Déclin et Renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.

LECARME, Jacques ; Lecarme-Tabone, Eliane. *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

- « Le journal comme 'antifiction' », *Poétique*, numéro 149, p.3-14.

- *Aux origines du journal personnel, France, 1750-1815*, Paris, Honoré Champion, 2016

- *Un Journal à soi*, Ambérieu-en-Bugey, Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, 1997

- *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

- *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

- *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

LELEU, Michèle, *Les Journaux intimes*, avant-propos de R. Le Senne, PUF, collection "Caractères", 1952

MAN, Paul (de) « Autobiography as De-facement », *MLN*, Vol. 94, No. 5, The Johns Hopkins University Press, (Dec., 1979), p.919-930.

MARIN, Louis. *L'écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF, 1999.

MARTY, Éric. *L'écriture du jour, Le journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, t. 1, Paris, Seuil, 1983.

- *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction*, t. 2, Paris, Seuil, 1984.

- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

SERVIÈRE, Michel. *Le sujet de l'art, précédé de « Comme s'il y avait un art de la signature » de Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 1997.

SCHILLING, Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

SIMONET-TENANT, Françoise, *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi de langue française*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris, Honoré Champion

TADIE, Jean-Yves. *Le roman au vingtième-siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1990.

TAYLOR, Charles. *Les sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, 1998.

VIOLLET, Catherine. *Métamorphoses Du Journal Personnel : De Rétif De La Bretonne à Sophie Calle*. Vol. 4, Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2006.

Textes sur la photographie et l'art conceptuel :

ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake. *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MIT Press, 1999.

BOLTANSKI, Christian, « Entretien avec Irmeline Lebeer », Christian Boltanski, Christian Besson, *Les modèles. Cinq relations entre texte & image*, Paris, Éditions Cheval d'attaque, 1979.

BUCHLOCH, Benjamin H. D., « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, Vol. 55, 1990, p.105-143.

BUREN, Daniel, BOUDAILLES, Georges « Interview with Daniel Buren: Art is no longer justifiable or setting the record straight », Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Massachusetts, MIT Press, 1999

GROJNOWSKI, Daniel. *Photographie et langage : fictions illustrations, informations, visions, théories*, José Corti, 2002.

BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

- *A Short History of Photography*, <http://imagineallthepeople.info/Benjamin.pdf>

Costello, Diarmuid et Willsdon, Dominic. *The Life and Death of Images : Ethics and Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985

DELORY-MOMBERGER, Christine. *Photographie et mises en images de soi*, La Rochelle, Association Himeros, 2006

DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art ; Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.

- « Don't Shoot the Messenger », *Artforum International* 52.3 (2013)

<https://www.artforum.com/print/201309/thierry-de-duve-on-the-duchamp-syllogism-43534>

- *Résonances du readymade*, Paris, Hachette, 1989.

- « Why was Modernism Born in France? », *Artforum International* 52.5 (2014):190.

- *Kant After Duchamp*. Cambridge, MIT Press, 1996.

- « The Post-Duchamp Deal: Remarks on a Few Specifications of the Word 'Art' », *Filozofski vestnik*, numéro 2, 2007, p.27-38.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996.

FRIED, Michael. *Art and Objecthood : Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

- *Why Photography Matters as Art as Never before*. New Haven: Yale University Press, 2008.

GREENBERG, Clément. *The Collected Essays and criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, t. 4, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

GOLSTEIN, Ann. Rorimer, Anne. *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Cambridge, MIT Press, 1999.

Gwen Allen. « The Magazine as a Medium », *Artists' Magazines, An Alternative Space for Art*, Massachusetts, MIT Press, 2011

HUGUES, Alex; Noble, Andrea. *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003.

JOPECK, Sylvie. *Photographie et (auto)biographie*, Paris, Gallimard, 2004.

KRAUSS, Rosalind. « A Note on Photography and the Simulacral », *October*, vol. 31, 1984, p.49-68.

- *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge, MIT Press, 1999.

- *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Ed. Macula, 2000.

- « 'Specific' Objects », *RES Anthropology and Aesthetics*, no.46, 2004, p.221-224.

- *L'inconscient optique*, Paris, Au même titre, 2002.

- « The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial » *October*. Vol. 66. 1993, p.3-27.

- « The Duchamp Defense ». *October*. Vol. 10 , 1979, p.5-28.

- « The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition ». *October*. Vol. 18. 1981. p.47-66.

- « Notes on the Index: Seventies Art in America ». *October*. Vol. 3. 1977. p.68-81.

- « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*. Vol. 25. No.2 1977., p.289-305.

KOSUTH, Joseph. *Art after Philosophy and After, Collected Writings (1966 - 1990) Part I*, foreword by Jean-François Lyotard , Cambridge, MIT Press, 1993 .

DE MAISON ROUGE, Isabelle. *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Lyon, Scala, 2004.

BERTRAND, Mary. *La photo sur la cheminée: Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993.

NESBIT, Molly « Qu'est-ce qu'était un auteur? », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n.36, 1991, p.106-112

NACHTERGAEL, Magali. *Esthétique Des Mythologies Individuelles : Le Dispositif Photographique De Nadja à Sophie Calle*, Thèse de doctorat sous la direction d'Eric Marty, Université Paris VII,

2008.

- *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20^{ème} siècle*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2012.

- « Nadja. Images, désir et sacrifice », *Postures*, numéro 7, 2006, p.159-173.

NEEFS, Jacques ; Hartje, Hans. *Georges Perec, Images*, Paris, Seuil, 1993.

PEETERS, Benoît, « Le roman-photo : un impossible renouveau ? », dans *Time, Narration & The Fixed Image/ Temps, Narration & Image Fixe*, Amsterdam, Rodopi, 2001.

PRINCENTHAL, Nancy, « The Measure of Heartbreak », *Art in America*, Septembre 2005, vol 93, n. 8.

SAINT-MICHEL, Serge, *Pour un roman-photo*, Paris, Larousse, 1979.

SHAW, Kurt, « Art Review: 'Exhibition3: Documenta 5, Harald Szeemann, The Artists at Pitt's University Art Gallery' ».

<http://triblive.com/aande/museums/7908752-74/art-exhibition-smith#axzz3UCSC9kmn>

SZEEMANN, Harald, «Préface au catalogue Documenta », *Écrire les expositions*, Paris Éditions de la Lettre volée, 1996.

- Interview avec Carol Thea, « Here Time Becomes Space : A Conversation with Harald Szeemann », *Sculpture Magazine*, Juin 2001, Vol.20, n.5.

<https://www.sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml>

Textes théoriques :

ADORNO, Theodor W, « Critique de la culture et société », *Prismes*, Paris, Payot, 1986.

BEAUJOUR, Michel. *André Breton mythographe : Arcane 17*, Etudes Françaises, numéro 2, vol. 3, 1967, p.217-233.

BENVENISTE, Emil. *De la subjectivité dans le langage, Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

- *Le langage et l'expérience humaine, Problèmes de Linguistique Générale II*, Paris, Gallimard, 1966.

- *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : économie, parenté, société*, Vol. I, Paris, Minuit, 2012.

- *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

BLANCHOT, Maurice *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

- *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOLTANSKI, Christian. Grenier, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*, Fiction et Cie, Paris, Seuil, 2007

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Préface à la seconde édition, Duke University Press, 1987.

DERRIDA, Jacques « Les fins de l'homme », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972

- « Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences », *The Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990

DIDIER, Beatrice; NEEFS, Jacques. *Écritures du romantisme I : Stendhal*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

DIDIER, Beatrice; NEEFS, Jacques. *Penser, classer, écrire : De Pascal à Perec*, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose, in Le nom de la rose*, Paris, Grasset, 1987.

GAY, Peter *Schnitzler's Century : The Making of Middle Class Culture 1815-1914*.

GRICE, Paul. *Logic and conversation*. Cambridge, Harvard University Press, 1975.

HEIDEGGER, Martin « Le mot de Nietzsche : Dieu est mort », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1943.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Minuit, 1963.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne; Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

MINOIS, Georges, *Histoire du suicide. L'histoire occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995.

Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and Sciences of Man, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007

KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament*, Harvard University Press, 1995.

LACAN, Jacques. *Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

- *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966.

MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

- *L'Institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire*, Notes de cours au Collège de France (1954-1955), Tours, Belin, 2003.

MOUNIER, Emmanuel, *Traité du caractère*, Paris, Seuil, 1946.

NORA, Pierre, « La mémoire collective », *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978.

PEIRCE, Charles S. *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978.

RACHLIN, Natalie. « 'La tradition d'ouvrir sa gueule' de mai 68 à Bourdieu », *L'esprit créateur*, vol. 41, numéro 1, 2001, p.55-72.

RANCIERE, Jacques *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1962.

SCARPETTA, Guy. *L'impureté*, Ed. Grasset, Paris, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.

SOLLERS, Philippe. « Roman-photos », L'Infini, numéro 100, 2007

VATTIMO, Gianni. *Al di là del soggetto (Au delà du sujet ; Nietzsche, Heidegger et l'herméneutique)*, *Dincolo de subiect*, traduction en roumain par Stefania Mincu, Constanta, 1994, Ed. Pontica, notre traduction.

- *Espérer Croire*, traduit de l'italien par Jacques Rolland, Paris, Seuil, 1998.

Œuvres littéraires consultées :

BINET, Laurent, *La Septième fonction du langage*, Paris, Grasset, 2015.

BRETON, André. *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972

- *Je vois, j'imagine, Poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991.

- *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils (1977)*, Paris, Gallimard, 2001.

GANDHI, M.K. *An Autobiography or The Story of My Experiments with Truth*, Navajivan Press, Ahmedabad, 1940

PEREC, Georges. « J'aime, je n'aime pas (pour continuer la série) », *L'Arc*, n. 76, 1979, p.38-39.

- *W ou Le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1993.

- « Les gnocchis de l'automne ou Réponse à quelques questions me concernant », *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990.

- « Ellis Island. Description d'un projet », *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990.

- *Entretiens et conférences, Vol. II*, Nantes, Joseph K., 2003.

RODENBACH, Georges. *Bruges-la morte*, Paris, Flammarion, 1998.

STENDHAL, *La vie d'Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 1973.

Curriculum Vitae

Ana Delia Rogobete

September 1, 1985
Craiova, Romania
ana_delia_rogo@yahoo.com

EDUCATION

Johns Hopkins University, Baltimore, MD
The Department of German and Romance Languages and Literatures (GRL), French Section, Ph.D. May 2018
Dissertation: *Le soi et ses institutions: Images du sujet entre texte et photographie (Roland Barthes, Hervé Guibert, Sophie Calle et Édouard Levé)*
Advisor: Dr. Derek Schilling
Second Reader: Dr. Jacques Neefs

University Paris VII Denis Diderot, Paris, France
Master2 Lettres, arts, pensée contemporaine, Mention Littératures, théories, modernités, 2010

University Paris VII Denis Diderot, Paris, France
Master1 Lettres, arts, pensée contemporaine, Mention Littératures, théories, modernités, 2009

University of Craiova, Craiova, Romania
BA German and Romance Languages and Literatures Department, French and German Section . French Major/ German Minor, 2008

TEACHING
EXPERIENCE

Graduate teaching assistant, Johns Hopkins University, 2011-2018

Language course titles: French Elements II, Intermediate French I & II, Advanced Writing and Speaking in French I & II, Contemporary French

Literature and culture course titles: “I Preferred the Book”, SOUL (Special Opportunities for Undergraduate Learning) Seminar, Johns Hopkins University, 2016

RESEARCH
INTERESTS

20th and 21st century literatures in French, life-writing, history and theory of photography, contemporary art, trauma and memory, psychoanalysis, gender studies

CONFERENCE
PRESENTATIONS

“The Reader in a Box”, *Roland Barthes: To Write – An Intransitive Verb?*, International Colloquium, The Johns Hopkins University, Baltimore, 2016

Roland Barthes et le journal – une pratique conceptuelle?”, *Usages, détournements et mythologies en Europe de l’Est avant et après 1989*, International Colloquium, Villa Noel, Bucharest, Romania, 2016

“*Et moi et moi et moi...* Roland Barthes et la construction de soi en texte et photographie“ (“*Et moi et moi et moi...* Roland Barthes and the Construction of the Self in Text and Photography”), *Roland Barthes Plural*, International Colloquium, Sao Paolo, Brazil, 2015

“Ce inseamna o cariera academica in Europa si Statele Unite“ (“How to Build an Academic Career in Europe and United States”), Lumina University, Bucharest, Romania, 2015

« La mort à la première personne. Suicide et mise en scène de soi chez Hervé Guibert et Edouard Levé » (“First Person Narrative. Suicide and Staging of the Self in Hervé Guibert and Edouard Levé”) , *Narcisse contemporain. Sources et manifestations*, Villa Noël, Bucharest, Romania, 2015

“ Not to be Reproduced : Pasolini’s *Salò* between Tragedy and Farce “, *The Legacy of Pier Paolo Pasolini*, Yale University, New Haven, USA, 2015

“ ‘Monotonicity’ as a Narrative Strategy in Agota Kristof’s Notebook “, *American Comparative Literature Association*, Annual Meeting, , New York University, New York, USA, 2014

“Claude Cahun and the Margins of Dislocation “, *American Comparative Literature Association*, Annual Meeting, University of Toronto, Toronto, Canada, 2013

“Arrangements : The Relation between Photography and Text in Late Barthes “, *The Renaissance of Roland Barthes*, , College University of New York, New York, USA, 2013

PUBLICATIONS

“The Reader in a Box: Roland Barthes et la crise de l’auteur”, *Modern Language Notes* (French Issue), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Vol.132, n.4, 2017, p.801-811

“Roland Barthes: fragments d’un journal conceptuel”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, Fasc.3 *Langues et Littératures Modernes*, n° 94, p.635/646

“Discours suicidaire et mise en scène de soi chez Hervé Guibert”, *Narcisse contemporain – sources et manifestations: actes du colloque : Bucarest, 27-28 mars 2015*, Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, p.91/108

“Not to be Reproduced: Pasolini’s Salò and the Question of Visual Arts”, *Senses of Cinema*, <http://sensesofcinema.com/2015/pier-paolo-pasolini/salo-and-visual-arts/>

“Arta romaneasca contemporana la Berlin “ (“Romanian Contemporary Art in Berlin “), Craiova, Romania, *Scrisul Romanesc Magazine*, n° 3, 2009, p.36/37

LANGUAGES

Romanian (native), French (bilingual), English (professional), German (written and oral comprehension), Spanish (written and oral comprehension), Portuguese (written and oral comprehension)

