



Esthétique des mythologies individuelles Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle

Magali Nachtergaele

► To cite this version:

Magali Nachtergaele. Esthétique des mythologies individuelles Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle. Littératures. Université Paris-Diderot - Paris VII, 2008. Français. <tel-00640863>

HAL Id: tel-00640863

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00640863>

Submitted on 14 Nov 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Magali NACHTERGAEL

Esthétique des mythologies individuelles



j'aime ma caméra
parce que
j'aime
vivre

j'enregistre les
meilleurs moments
de l'existence

je les ressuscite
à ma volonté
dans tout leur éclat

LA DOMINATION DU SPECTACLE SUR LA VIE

Cette publicité de la caméra Eumig (été 1967) évoque très justement la glaciation de la vie individuelle qui s'est renversée dans la perspective spectaculaire : le présent se donne à vivre immédiatement **comme souvenir**. Par cette spatialisation du temps, qui se trouve soumis à l'ordre illusoire d'un présent accessible en permanence, le temps et la vie ont été perdus ensemble.

Le dispositif photographique de *Nadja* à Sophie Calle

Illustration au dos : Publicité, *Internationale situationniste*, n°11, octobre 1967, p. 57

Remerciements

Merci avant tout à mon directeur, Éric Marty, pour la liberté accordée tout au long de ce travail, sa confiance, son exigence toujours bienveillante et sa présence malgré la distance.

Je remercie mon jury, Catherine Malabou, Michel Poivert, Philippe Roger et Tiphaine Samoyault qui ont gracieusement accepté de lire mon travail et de participer à la dernière étape de cette thèse.

Je tiens également à exprimer ma profonde reconnaissance à Michel Salzedo pour m'avoir autorisée à consulter les manuscrits et le fichier de Roland Barthes relatifs à la photographie ainsi que l'équipe de l'IMEC pour son accueil privilégié.

Merci à Duane Michals, Christian Boltanski et Sophie Calle qui ont accepté de répondre à mes questions,

à Sylvain Dreyer, Suzanne Fernandez, Kim Knowles, Yolande Nachtergaele, Guillaume Perrier (pour tout), Caroline Sourrisseau-Agostini, Perin Emel Yavuz pour leurs minutieuses relectures, leurs conseils, leur bienveillance et bien plus encore,

tout spécialement à Matthieu Chapelet pour, entre autres, son soutien inconditionnel, en toutes circonstances.

Mes remerciements vont aussi à Thomas Bernard, Cécile Camart, Marie-Anne Chambost, Clément Chéroux, Chloé Conant, Johnnie Gratton, Daniel Grojnowski, Anne-Cécile Guilbard, Dominique Jarrassé, Laureline Meizel, Philippe Ortel, Marie Juliette Verga, les responsables du programme d'échange de la New York University, mes anciens professeurs de l'UFR LAC (ex-STD) de Paris 7 et mes collègues de l'UFR d'Histoire de l'art de Bordeaux 3 qui chacun à leur manière ont contribué à l'amélioration de mon travail depuis le début de mes études.

Et bien entendu, ma gratitude pleine d'admiration pour leur patience va à ma famille (belge et française) et à mes amis (Adeline, Delphine, Joseph, Laetitia, Laure et Laure, Marie-Sophie, Momoko, Valérie, Véronique, et tous les autres) qui m'ont supportée de toute leur affection pendant ces années d'études. Que ce travail leur soit dédié !

*Je ne suis pas spécialiste de la Photo :
je ne suis spécialiste que de moi-même.*

Roland Barthes, fiche du 17 janvier 1980.

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	7
AVANT-PROPOS	11
Un corpus à identifier, un objet à définir	12
Une méthode inspirée des <i>Cultural Studies</i>	14
La mythologie : un dispositif hétérogène	15
Questions narratives et esthétiques	17
INTRODUCTION HISTORIQUE	
L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET LA CRISE DU « SUJET » DANS L'ART	
La photographie et la crise figurative à la fin du 19e siècle	21
A. Une modernité artistique en friction avec la photographie	21
B. <i>Bruges-la-Morte</i> : une influence sur Mallarmé ?	26
C. La disparition du sujet dans <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>Un Coup de dés</i>	35
La culture du fragment dans les avant-gardes : contre la <i>mimesis</i> narrative	39
A. L'expérience subjective du quotidien ou le nouveau sujet de l'art (1907-1917)	39
B. Les débordements du cadre et de la page : infiltrations réciproques	43
C. Les « machines à voir » cubistes : recomposer le réel	51
PREMIERE EPOQUE	
LE DISPOSITIF PHOTOGRAPHIQUE ET L'INVENTION DE L'AUTOBIOGRAPHIE MODERNE : AUTOUR DE NADJA D'ANDRE BRETON	
La photographie entre traces indicielles et déconstruction narrative	59
A. Les stratégies indicielles du photo-collage	59
B. Les déconstructions narratives : montages et photogrammes	64
C. Man Ray, concepteur de l'iconographie surréaliste	71
Image et propagande anti-narrative dans les publications surréalistes	75
A. L'image mécanique dans <i>Le Manifeste du surréalisme</i>	75
B. La subversion du récit en dispositif photographique	85
C. Les paradoxes du hasard objectif	91
Nadja, récit autobiographique et dispositif documentaire	95
A. Le dispositif photographique	95
B. Un documentaire aux marges de la fiction	101
C. Un journal d'événements mystérieux	105
Un (auto)portrait fragmentaire	113
A. Une chronologie déboîtée des événements	113
B. L'auteur sous le stroboscope : fragmentation et dissolution	118
C. L'écriture photographique : l'absence de style ?	123
Le récit de soi : entre document et création mythographique	135
A. La photographie, instrument d'une mythologie moderne	135
B. La naissance d'un mythe personnel et collectif	140
C. Le tournant de 1929 et l'établissement des mythes surréalistes	146

**DEUXIEME EPOQUE
DES MYTHOLOGIES QUOTIDIENNES AUX MYTHOLOGIES INDIVIDUELLES :
LES MODELES ESTHETIQUES DU RECIT DE SOI EN IMAGES (DU SURREALISME A
ROLAND BARTHES)**

Les mythologies modernes : entre photographie et texte	159
A. La photographie dans les publications surréalistes après 1929 : les contre-modèles	159
B. Après la guerre, la relève surréaliste s'active autour de l'Internationale situationniste	165
C. <i>Nadja</i> : le repentir de 1962 dans un nouveau contexte littéraire	173
L'avènement de la photographie mise en récit : les modèles modernes	178
A. Le roman-photo et ses avatars face au Nouveau Roman	178
B. La mécanique du récit photographique en mutation : le cas Duane Michals	189
C. Le « photo-essay » comme modèle mythographique	193
Le glissement du récit historique au mythe individuel	198
A. La photographie face à l'Histoire et la critique de la vérité	198
B. Le document photographique au service des mythologies familiales (la photo amateur)	204
C. Le champ sacré de la photographie face à la banalité du quotidien	210
L'invention des mythologies au quotidien	215
A. Sublimier un quotidien stéréotypé	215
B. Faire un récit du quotidien : la mythologie selon Barthes	223
C. Figures et faits divers pour un dispositif mythologique	229
Une configuration narrative à inventer : l'expérience critique	235
A. De la diversité des faits et du désordre des images	235
B. Les archives du jour et la revue sur soi	240
C. Un temps découpé par la photographie	245

**TROISIEME EPOQUE
LE DISPOSITIF PHOTOGRAPHIQUE DANS LE RECIT DE SOI :
THEORIE ET PRATIQUE D'APRES ROLAND BARTHES**

Une esthétique de l'instant, unité minimale de temps	253
A. La séquence musicale comme structure de réordonnement	253
B. Le fragment et la photographie : la trouvaille poétique du haïku	259
C. Révélation et métamorphose : la naissance de l'esthétique barthésienne	265
Scénographies du texte photographique : la pratique de l'image	278
A. Aspects visuels du texte barthésien	278
B. Esthétique de l'éclatement : l'apparition du sujet-Barthes	283
C. L'œuvre-fichier et le sujet décentré	288
Esthétique du récit de soi : la forme-livre	298
A. L'art de vivre et l'entrée en écriture	298
B. La mise en scène de l'autobiographique	303
C. De l'autobiographie à l'autoportrait	308
La « vie comme œuvre » : les métalepses photographiques	311
A. Les photographies de Roland Barthes : un corpus singulier	311
B. Altérité et fiction de soi : R. B. et autres <i>alias</i>	314
C. Le double fictif comme sujet de transition.	319
La fiction individuelle et l'esthétique de la théorie chez Barthes	326
A. Barthes et la délicatesse de la fiction (du côté de chez Sade)	326
B. La mise en scène de la révélation : une fiction théorique	334
C. L'Autobiographie « <i>New Look</i> »	339

DERNIERE EPOQUE LA CREATION DE SOI, UN ART DE VIVRE AU QUOTIDIEN

Déconstructions et reconstructions narratives : figuration narrative et mythologies individuelles	350
A. Le récit visuel dans les années 70 : genèse d'une forme narrative	350
B. Fin et retour du récit dans l'art : une métamorphose narrative	355
C. Barthes et le retour de l'avant-garde : livres d'artistes, récits visuels	362
Souci et esthétique de soi : un mythe de plus ?	366
A. <i>Le Narrative Art</i> : un ensemble d'individualités	366
B. La mythologie individuelle ou l'esthétique narrative de soi	371
C. Christian Boltanski, un dispositif autobiographique et fictionnel	380
Un contexte théorique et éditorial favorable à l'archive de soi	383
A. L'invention d'une archéologie individuelle au quotidien	383
B. La légitimation esthétique de la photographie comme archive subjective	387
C. <i>Libération</i> , Les Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Minuit...	394
La photographie dans le projet autobiographique : l'esthétique de soi	400
A. Après les « mythologies individuelles », l'échec de la « photobiographie »	400
B. Un art de la situation au quotidien : carnets de filature	404
C. Le hors-champ du texte : la mythologie de Sophie Calle à l'œuvre	413
« Conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien »	419
A. L'horizon de l'autobiographie photographique : la mort de l'auteur	419
B. Disparitions	424
C. Reliques, documents et photographies : le fantasme de la survivance ?	428
CONCLUSION	437
Reconstruire une histoire des mythologies individuelles	437
La narration discontinue, reflet d'une hétérogénéité	439
Une réflexion sur les univers fictionnels de l'image	441
L'esthétique des archives	442
ANNEXES I	445
ANNEXES II	449
I. Quelques fragments de manuscrits inutilisés de <i>La Chambre claire</i> (IMEC, Abbaye d'Ardenne).	449
II. Le Fichier de Barthes : fragments et photographies.	451
ANNEXES III. ENTRETIENS	455
Duane Michals, rencontre le 17 juillet 2006, New-York.	455
Christian Boltanski, 24 janvier 2008, Atelier de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.	456
Sophie Calle, 29 janvier 2008, vraie-fausse interview.	459
BIBLIOGRAPHIE	463
TABLE DES ILLUSTRATIONS	505
INDEX	509

Avant-propos

« Photographie ! Biographie ! [...] Filles siamoises de la même vanité »,
Jules Barbey d'Aureville, *Les Ridicules du temps*, 1883.

Dans les sociétés occidentales, nos histoires personnelles sont hantées par des images : photographies de familles, portraits, paysages de vacances, clichés défraîchis empaquetés dans des enveloppes ou collés dans des albums. Autrefois réservés à une élite aristocratique ou à la haute bourgeoisie, la belle peinture et spécifiquement le portrait sont tombés grâce à la technique photographique aux mains des masses bourgeoises d'abord, populaires ensuite, toutes avides de légendes familiales. Alors que l'aristocrate n'avait pas besoin de reconstituer sa famille à travers un arbre généalogique puisqu'il n'était que le relais d'une histoire qui le dépassait, le bourgeois doit par ses propres moyens la fabriquer de toutes pièces pour espérer inscrire son nom dans le temps : les oripeaux nobiliaires sont récupérés pour simuler l'épopée aristocratique. Grâce à l'invention de la photographie pendant la Révolution industrielle, il est désormais possible de créer sa propre galerie de portraits et de commencer à constituer une histoire familiale en images, preuves du passage de l'individu dans un temps donné. Ces semblants de récits illustrés se trament autour de figures qui traversent les années dans les albums de famille. Leurs visages immobiles dans des costumes anciens deviennent le témoignage irréfutable que nous avons une ascendance, une famille, et par conséquent, une histoire.

Les histoires personnelles s'imaginent dès lors à l'aide de narrations visuelles censées reconstituer une généalogie, malgré le désordre et le chaos des archives, pour alimenter de petites mythologies individuelles. La pratique de la photographie se répandant au sein des couches aisées de la population, quelques écrivains cèdent aussi à titre privé à la tentation du récit familial en images. Clément Chéroux rapporte deux cas d'iconographie familiale singulière à la fin du dix-neuvième siècle. August Strindberg, auteur suédois francophile, réalise une série de photographies « de ses enfants, de sa femme et de lui-même dans leur quotidien familial¹ ». Émile Zola compose également pour sa compagne Jeanne « une série de photographies de ses enfants réunis dans un

¹ Clément Chéroux, *L'Expérience photographique d'August Strindberg*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 26.

somptueux album² » intitulé *Denise et Jacques, histoire vraie*. L'écart entre la fiction narrée et la véracité photographique interpelle ces écrivains naturalistes qui se défendent d'être de simples photographes de la réalité : l'art du travestissement sous les appareils du réel alimente un imaginaire faussé par cette *mimesis* troublante³.

La multiplication des biographies et autobiographies signalent également l'avènement d'un certain goût bourgeois, déjà depuis Rousseau, pour les « histoires à soi » et la photographie se fait l'instrument populaire tout désigné pour la mise en récit de l'individu moderne. Les écrivains et artistes n'échappent donc pas à ce mouvement de masse et la technique photographique qui inspirait réticence et méfiance devient progressivement un instrument d'archivage du quotidien.

Un corpus à identifier, un objet à définir

Le récit de soi est communément considéré quant à lui comme relevant du genre autobiographique, identifié en tant que tel par Philippe Lejeune à l'occasion de son étude sur *Le Pacte autobiographique* en 1975⁴. Le pacte autobiographique y est défini comme un contrat de lecture qui garantit l'authenticité des faits relatés, c'est avant tout un pacte fondé sur la vérité de l'énoncé. Toutefois dans son livre, comme dans la plupart des ouvrages consacrés à ce genre littéraire à la première personne du singulier, les mentions de récits qui intègreraient des photographies à l'écriture autobiographique sont rarissimes. Et quand Jacques Lecarme semble consacrer la fonction de l'image dans le récit à travers un chapitre de son ouvrage *L'Autobiographie*, elle reste en fait « aux marges » ou témoigne de « renouvellements », condamnée à rester un inducteur de mémoire, un trésor familial pour l'auteur ou un élément du paratexte comme le portrait de l'auteur sur la couverture, souvent du seul fait de l'éditeur⁵. Quelques lignes évoquant *L'Amant* (qui ne contient pourtant aucune photographie) et *Les Yeux verts* de Marguerite Duras, le *Roland Barthes par Roland Barthes* ainsi que *Le Voile noir* de l'actrice Anny Duperey concluent la liste de ce qui est considéré dans ces trois cas, à tort, comme de « fructueuses collaborations⁶ » entre les écrivains et les photographes.

² *Ibidem*. Nota : nous distinguons *idem* (*id.*) pour dire « dans le même texte » et *ibidem* (*ibid.*) « dans le même texte, à la même page ».

³ Voir Michel Poivert, « Fiction et photographie. Brève histoire d'un contrat », *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries*. Artpress, hors série n° 5, avril 2002, p. 15-20.

⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Points Essais, Seuil, 1996.

⁵ Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie* [1997], U – Lettres, Armand Colin, 1999, chapitre « Autobiographie et image », p. 253-261.

⁶ *Idem*, p. 259. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, 1974-1976*, t. 4, éd. présentée par Éric Marty, Seuil, 2002 ; Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984 et *Les Yeux verts* [1980], Petite bibliothèque, Cahiers du cinéma, 1987 ; Anny Duperey, *Le Voile noir*, Seuil, 1992.

L'intégration de la photographie dans le récit en forme de dispositif n'est donc pas identifiée par la plus grande majorité des critiques, qui ont tendance à y voir un argument de vente éditorial. Par ailleurs, aucune distinction n'est généralement faite entre les livres qui présentent un dispositif d'illustration photographique dans leur récit et ceux qui l'évoquent comme un simple motif. Ce n'est que depuis peu, plutôt à l'international et sous l'impulsion des études sur l'autofiction qui travaille à la marge de l'autobiographie et du roman, que les photographies ont été considérées comme des éléments narratifs actifs⁷.

Il faut également admettre que les récits illustrés de photographies restaient peu visibles dans le giron de la littérature noble jusqu'à la fin du vingtième siècle. Excepté *Bruges-la-morte* composé par le symboliste belge Georges Rodenbach en 1892, les fictions qui intègrent la photographie dans la trame du récit sont des publications populaires. Si l'on s'en tient à l'aspect strictement formel de l'illustration photographique, on constate que les cas sont rares : après *Bruges-la-morte* chez Flammarion, il faut attendre 1928 et *Nadja* d'André Breton chez Gallimard pour que le dispositif réapparaisse chez un éditeur généraliste⁸. Puis, de *Nadja* à *La Chambre claire* en 1980 aux éditions Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, on pourrait croire qu'en un siècle, de grands vides séparent ces trois ouvrages majeurs. Pourtant, la photographie est largement intégrée dans les médias où les formes narratives courtes se multiplient : photoreportages, faits divers, biographies *express*, récits de voyages, de guerre, de vies ordinaires, etc, sans oublier le roman-photo qui apparaît à la fin des années quarante dans les magazines féminins.

Si Thomas Clerc a le mérite dans son anthologie sur *Les Écrits personnels* de citer Sophie Calle et ses « histoires vraies », on aurait pu penser que Sylvie Jopeck dans son recueil à destination des classes de lycée, *La Photographie et l'(auto)biographie*, présente un corpus de textes littéraires qui intègrent la photographie en tant qu'illustration ou élément du récit⁹. Cependant, les deux seuls cas présentés, comme ceux que l'on trouve dans l'ouvrage de Jacques Lecarme, sont *Le Voile noir* d'Anny Duperey et *La Chambre claire* de Roland Barthes, à la frontière des genres, entre l'essai, l'autobiographie et le roman. Plus problématique, sa

⁷ Voir Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, Théorie et littérature, XYZ, 1997 ; Joost de Bloois, et Anneleen Masschelein (dir), *Autofiction visuelle / visual autofiction ; Image and Narrative*, n°21 ; <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/autofiction.htm>, Louvain-la-neuve, novembre 2007.

⁸ Les publications populaires illustrées de photographies abondent au contraire : nous étudierons ce phénomène dans la seconde époque à travers la notion de « modèles modernes ».

⁹ Thomas Clerc, *Les Écrits personnels*, Ancrages Lettres, Hachette Supérieur, 2001, p. 103 ; Sylvie Jopeck, *Photographie et (auto)biographie*, La Bibliothèque, Gallimard, 2004.

bibliographie ne stipule pas si les textes sont illustrés ou non¹⁰. Les classements par cote ou sujets dans les bibliothèques, les rayons des librairies et les éditeurs eux-mêmes ne faisant pas de distinction entre les autobiographies narrées et les dispositifs illustrés, le premier pas fut donc de constituer un corpus pour notre objet d'étude, à l'aveuglette.

Une méthode inspirée des Cultural Studies

Pour ce qui est de la méthode d'analyse notre travail s'appuie sur des recherches antérieures, parfois récentes, qui ont dans leurs champs disciplinaires respectifs, des approches parfois comparables. La transdisciplinarité, imposée à celui qui se range sous la bannière de la sémiologie, est le principe choisi. Cette tendance, encore appelée outre-atlantique *intermédialité*, se répand tout particulièrement dans le champ contemporain de la critique d'art et de la recherche¹¹. Entre autres, Cécile Camart (en histoire de l'art sur Sophie Calle), Chloé Conant (en littérature comparée sur Boltanski, Boyd, Calle, Roubaud et Sebald), Perin Emel Yavuz (au CRAL sur le *Narrative Art*), Jacqueline Guittard (en histoire et sémiologie du texte et de l'image sur Roland Barthes) ou Maïté Snauwaert (à Montréal sur les questions d'intermédialité) se placent tout comme nous dans le prolongement d'un courant qui a étudié depuis une dizaine d'années les rapports entre littérature et photographie¹². Les spécialistes et chercheurs de ce domaine sont connus : Jan Baetens, Daniel Grojnowski, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Véronique Montémont, Jean-Pierre Montier, Jérôme Thélot ou Philippe Ortel. L'avance était néanmoins patente dans le monde anglo-saxon où Johnnie Gratton, Marianne Hirsch, Karen Jacobs, Clive Scott, Nancy Shawcross, Michael Sheringham ou Jean-Michel Rabaté publient depuis plusieurs années des ouvrages qui considèrent le dispositif photographique comme une structure autonome.

C'est par ailleurs lors d'un séjour de recherche à la New York University et à l'occasion de déplacements au Royaume-Uni que la méthode des *Cultural Studies* nous est apparue comme la plus pertinente pour entreprendre une synthèse sur l'utilisation de l'illustration photographique dans les récits autobiographiques. L'étude croisée de la sociologie et des productions artistiques, l'influence des médias de masse et la crise identitaire de l'individu après les deux Guerres

¹⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire* [1980], *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, t. 5, éd. présentée par Éric Marty, Seuil, 2002. (Cette édition en cinq volumes nous sert de référence).

¹¹ La revue *Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* qui dépend du Centre de Recherche sur l'Intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal, Québec, Canada, représente ce courant en collaboration avec des équipes intégrant aussi les nouvelles technologies à leurs recherches.

¹² Le CRAL - Centre de Recherche sur l'Art et le Langage, EHESS, fondé en 1983 et dirigé par Jean-Marie Schaeffer. Plus largement, les liens entre le texte et l'image sont la marque de fabrique de l'école doctorale de Université Paris 7 au sein de laquelle est présentée ce travail, sans oublier le CEEI - Centre d'études de l'écriture et de l'image, dirigé par Anne-Marie Christin, mais aussi le cursus complet LAC en lettres, arts et cinéma.

mondiales apportent des éclairages majeurs sur les conditions d'apparition de l'autobiographie en images.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, l'étude des œuvres narratives de Sophie Calle nous avait également donné l'occasion, en préalable à cette recherche plus vaste, de nous pencher sur la question de l'autoportrait (avec Claude Cahun et Cindy Sherman) et des dispositifs photos-textes apparus dans le monde de l'art pendant les années soixante (Douglas Huebler, Joseph Kosuth ou Denis Oppenheim)¹³. Dans le prolongement de l'art conceptuel, des artistes dont les pratiques étaient qualifiées de « mythologies individuelles » ont commencé à utiliser la photographie selon une valeur d'usage et non comme un objet esthétique. Leurs petits récits à la première personne intégraient des documents censés ancrer l'authenticité (souvent feinte) de leurs propos. Ces dispositifs autobio-photographiques se trouvent alors concomitants de Roland Barthes qui expérimente lui aussi une alliance entre le texte et l'image dans des textes à la première personne du singulier¹⁴. Si la visibilité de cette pratique est encore réduite au début des années soixante-dix, elle s'institutionnalise au tournant des années quatre-vingts en étant baptisée du nom de « photobiographie » par un groupe de photographes et critiques soucieux de révéler et analyser ce phénomène nouveau. Symptôme d'une époque, cette pratique transversale du récit et de l'image se devait d'être historicisée. Mais comment expliquer l'apparition simultanée, en un laps de temps si court, dans les paysages artistiques et éditoriaux, de dispositifs narratifs illustrés similaires ? et comment qualifier cette pratique hybride qui met en scène des représentations de soi à la fois picturales et narratives ?

La mythologie : un dispositif hétérogène

À mille lieues de la « mythocritique » définie par Pierre Brunel, nous n'étudierons pas le retour de figures mythiques dans les récits modernes¹⁵. Au contraire, il s'agit de comprendre en quoi les mythologies acquièrent une valeur collective même si elles impliquent des représentations personnelles, investies par un individu moderne qui se constitue en *sujet* et en *figure* de ces récits. Le terme de mythologie que nous utilisons vaut alors comme *concept unificateur de représentations variées de l'histoire semi-imaginaire et semi-réelle d'une figure centrale*. La réactualisation du terme par Roland Barthes dans *Mythologies* fait office de référence principale.

¹³ Claude Cahun et Cindy Sherman, malgré l'intérêt de leur démarche, n'entrent pas dans notre corpus dans la mesure où elles ne produisent pas de dispositif sous forme de récits illustrés. Pour l'utilisation de la photographie par les artistes conceptuels, voir Tony Godfrey, *L'Art conceptuel* [1998], trad. de l'anglais par Nordine Haddad, Arts et idées, Phaidon, 2003 et Simon Morley, *L'Art et les mots*, [titr. orig. *Writing on the Wall*, 2003], trad. de l'anglais par Lydie Echasseriaud, Hazan, 2004.

¹⁴ Ce courant du début des années soixante-dix est recontextualisé et analysé dans la dernière époque de notre travail « La création de soi : un art de vivre au quotidien ».

¹⁵ Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, P.U.F., 1992.

Toutefois, les notions de sacré, de rituel, d'intemporalité et d'imaginaire collectif restent présentes dans notre approche, pour être mises en perspective avec le récit de vie en images¹⁶.

La « mythologie » comme dispositif narratif illustré mérite donc d'être replacée dans une perspective culturelle et esthétique au vingtième siècle. Elle implique en effet une façon inédite de raconter et plus précisément, de se raconter non plus seulement à travers du discours mais aussi à travers des documents d'archive. La narration intègre une dimension visuelle modifiant la conception du livre, qui se fait album, et la notion de récit. Nous verrons donc, dans un prologue qui tient lieu d'introduction historique à notre propos, comment la crise de la représentation et du récit à la fin du dix-neuvième siècle a opéré chez les artistes et les écrivains un repli sur soi, faisant de l'auteur-artiste le nouveau sujet de son œuvre. Les productions esthétiques du début du vingtième siècle témoignent d'une revalorisation de la subjectivité de l'individu mais aussi de la singularité des expériences vécues au quotidien, sous des formes qui débordent les cadres traditionnels et déplacent les valeurs de l'art pour les ancrer dans la modernité.

Notre corpus s'est défini dans la perspective d'une constitution historique des mythologies individuelles, de façon chronologique. Prenant pour point de départ la crise du sujet dans l'art, *Nadja* d'André Breton y est considéré comme le premier d'un nouveau type de récit autobiographique « moderne », apparu dans un contexte où l'image et tout particulièrement la photographie intègrent une poétique de l'écriture placée sous le régime du montage. Ce texte hybride permet d'envisager formellement à la suite de *Bruges-la-morte* comment la fragmentation du récit par l'image atteint avec Breton l'identité de l'auteur-narrateur qui fait le rapport d'un épisode marquant de sa vie à la manière d'un reportage subjectif. Cette dislocation du discours et de l'identité narrative est encore augmentée chez Roland Barthes qui compose ses livres avec des fragments de textes et des photographies. *L'Empire des signes*, *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La Chambre claire* forment une « trilogie » illustrée qui bascule dans l'esthétique de la fiction de soi, à travers des excursions mythologiques et conceptuelles. En replaçant ces livres de Barthes dans le contexte artistique des années soixante-dix, après la figuration narrative, au moment de l'apparition des « mythologies individuelles » et avant les travaux photobiographiques de Sophie Calle, on constate que cette forme de récit n'est ni le domaine réservé des artistes ni encore, une excentricité d'écrivain. Les années quatre-vingts, notre point d'arrivée, voient en effet une explosion de ce type de pratiques photo-textuelles jusqu'à devenir à l'aube du vingt-et-unième siècle complètement communes et banalisées, notamment dans les nouveaux médias.

¹⁶ Roland Barthes, *Mythologies* [1957], *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, 1942-1961*, t.1, éd. présentée par Éric Marty, Seuil, 2002.

Questions narratives et esthétiques

Le but de notre travail est dans un premier temps de proposer une synthèse des pratiques narratives autobiographiques illustrées de photographies au vingtième siècle. Le choix des époques pour articuler notre propos s'entend comme une progression logique qui tend à offrir un arrière-plan historique aux expériences contemporaines. Ce cheminement dans le siècle accompagne plusieurs phénomènes comme les avancées techniques (technologisation de l'imprimerie, essor de la presse illustrée, popularisation de la photographie, auto-édition de livres), des phénomènes artistiques d'importance (la revalorisation du merveilleux moderne et du quotidien avec les surréalistes ou l'esthétisation de la photographie de reportage) mais aussi des tendances nouvelles en sciences humaines (anthropologie structurale, essor de la sociologie ou renouveau phénoménologique).

Le découpage en époques opère une sélection qui montre les écarts, divergences et ruptures historiques, sans omettre d'interroger des cas précis : pourquoi les photographies de *Bruges-la-morte* disparaissent au début du vingtième siècle ? Mallarmé a-t-il pu être visuellement influencé par ce livre pour *Un Coup de dés* ? Comment la photographie revient-elle dans l'espace du livre ? En observant la culture du montage apparue chez les cubistes puis reprise par les surréalistes en tant que véritable matrice philosophique de représentation du réel, il apparaît que l'hétérogénéité des dispositifs labellise les pratiques esthétiques et poétiques du début du vingtième siècle. C'est par conséquent en jouant des écarts, ellipses et associations inédites que de nouvelles façons de voir et de raconter se propagent dans les publications et revues illustrées.

Dans les avant-gardes des années soixante, cette culture du montage se double d'une fonction documentaire qui vient témoigner du « passage de quelques individus dans l'espace et le temps¹⁷ », au gré des hasards et des divers moments qui font les événements du quotidien. Les modèles médiatiques de la presse illustrée montrent alors que l'auto-documentation et l'autobiographie en images apparaissent surtout comme un reportage sur soi-même, qui détourne la démarche historicisante pour le compte personnel de l'auteur. Mais alors, pourquoi Roland Barthes ? Parce que, s'il se place dans ce contexte en commentateur des dérives mythologisantes des représentations de masse, Barthes se révèle lui-même monteur et concepteur dans les années soixante-dix d'une esthétique médiatisée de l'identité qui diffuse publiquement ses albums personnels dans des livres. Replacer Barthes dans un contexte artistique propre aux « mythologies

¹⁷ Collectif, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, à propos de l'Internationale Situationniste, 1957-1972*, cat. exp. du 21 février au 9 avril 1989, commissariat de Mark Francis et Peter Wollen, Centre Georges Pompidou, Paris ; Centre Georges Pompidou, 1989. Il s'agit du titre d'un film de Guy-Ernest Debord, 1959, 18', 35mm.

individuelles » puis à la « photobiographie » montre que ces pratiques narratives sont généralisées et surtout, transversales. Il s'agit alors de tenter de comprendre comment au fil du vingtième siècle et à l'aide d'expérimentations variées, l'individu moderne s'est reconstitué un grand récit individuel à partir d'une invention technique qui a changé notre perception historique et imaginaire des événements, la photographie.

Introduction historique

L'image photographique

et la crise du « sujet » dans l'art



Marcel Broodthaers, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969, encre sur papier transparent, 32x25cm, Galerie Wide White Space (Anvers), 90 exemplaires, 32 pages, coll. MacBa, Barcelone.

Contenu

La photographie et la crise figurative à la fin du 19^e siècle.	21
A. Une modernité artistique en friction avec la photographie.	21
B. <i>Bruges-la-Morte</i> : une influence sur Mallarmé ?	26
C. La disparition du sujet dans <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>Un Coup de dés</i> .	35
La culture du fragment dans les avant-gardes : contre la <i>mimesis</i> narrative.	39
A. L'expérience subjective du quotidien ou le nouveau sujet de l'art (1907-1917).	39
B. Les débordements du cadre et de la page : infiltrations réciproques.	43
C. Les « machines à voir » cubistes : recomposer le réel.	51

La photographie et la crise figurative à la fin du 19e siècle

A. Une modernité artistique en friction avec la photographie

« Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état¹ », écrit Maurice Blanchot. Au dix-neuvième siècle, la photographie se présenta pour la peinture, comme une bien funeste nouveauté, née d'un astre obscur, qui devait précipiter à la catastrophe des formes de représentations classiques. L'apparition de la photographie avait alors appelé à l'invention d'un autre imaginaire qui devait se reconfigurer à l'aune de cette image inédite et désormais intégrer l'omniprésence de la technique dans les arts visuels. Ces sombres copies d'après nature, produites par une simple machine, avaient ravi la *mimesis* à la peinture, comme Pandore avait volé le feu aux Dieux².

André Breton, en 1924, résuma en une phrase cette crise presque fatale de la représentation : « L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie³ ». Cette crise de l'art qui précipita la fin du siècle dans la décadence semblait résulter directement de cette création mécanique, fille de la révolution industrielle et instrument d'une diffusion médiatique visuelle qui n'a cessé de s'amplifier jusqu'au vingt-et-unième siècle. Et bien que les formes de l'art soient de tout temps dans une mutation qui intègre les inventions et trouvailles du siècle, il devenait toutefois difficile d'ignorer que cette nouvelle image du monde allait conduire les artistes à expérimenter des formes de représentations elles aussi nouvelles⁴. Mais ce phénomène d'industrialisation⁴, global, s'est pris également à contaminer le monde du livre tandis que, grâce à la prolifération des journaux quotidiens, le roman-

¹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 7.

² La première exposition de photographie, très remarquée, a eu lieu d'août à novembre pendant l'Exposition Universelle de 1855 au Palais de l'Industrie à Paris. Pour un compte-rendu de cet événement, voir Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre en Orient*, Grassart, 1856. La même année, la Société Française de Photographie organisait sa propre exposition dans un immeuble de la rue Drouot. Cependant, ce n'est que pour l'Exposition Universelle de 1859 que la photographie fut exposée dans les mêmes bâtiments que les Beaux-Arts, bien qu'on y accédât par une autre entrée. En ce qui concerne le Salon, il s'agit par contre d'une première en 1859. Il faut toutefois garder à l'esprit que les albums photographiques de voyage sont pour leur part déjà répandus : l'album de Maxime Du Camp, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, Blanquart-Evrard, 1851, devenu un classique du genre, avait été en son temps le compte-rendu d'une mission héliographique financée par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Sur cette question, consulter Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003. Un chapitre est consacré à *Bruges-la-Morte* comme album de voyage.

³ André Breton, *Les Pas perdus* [1924], *Œuvres complètes*, t. 1, éd. établie par Marguerite Bonnet, Pléiade, Gallimard, 1992, p. 245.

⁴ Cette approche est développée par l'historien de l'art et sociologue Pierre Francastel dans *Art et technique, genèse des formes modernes*, Tel, Gallimard, 1956.

feuilleton et la presse illustrée se répandaient – *L'Illustration* (1843-1944), *La Revue illustrée* (1885-1912) ou encore *Le Magasin pittoresque* (1833-1937) – initiant les écrivains, poètes et artistes à une médiatisation rapide des oeuvres et modifiant aussi profondément la notion de « livre » et les formes du récit.

Ce dernier a en effet grandement profité des récentes avancées techniques en matière de reproduction : les procédés de lithographie, héliographie, fac-similé ou similigravure ont facilité la multiplication des écrits mais aussi très rapidement, des images. Ce lien entre la technique et le travail littéraire suscite, au milieu du dix-neuvième siècle, des réactions parfois effarouchées. Ainsi, lorsque les historiens de la photographie ou les critiques littéraires évoquent les liens qu'entretient la photographie avec les écrivains, certaines anecdotes donnent le ton. On pense notamment à Balzac, effrayé par la perte de ses spectres, tel que le rapporte Nadar dans son autobiographie. L'écrivain de la Comédie humaine craignait en effet qu'à chaque prise de vue, une part de son âme soit captée par l'appareil photographique et finisse à force de clichés, par le laisser sans vie⁵. Mais, malgré les publications multiples qui paraissent à cette époque au sujet du daguerréotype, le texte critique le plus commenté reste la chronique de Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie », publiée dans *Salons de 1859*, et qui semble incarner la rupture irrévocable entre le poétique et le photographique⁶.

Afin de voir comment la photographie a été considérée progressivement comme un nouvel outil de la représentation et surtout, de la représentation de soi, il semble intéressant de voir se forger dans le texte de Baudelaire l'idée d'un « public moderne » qui se rue, « comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal⁷ ». La photographie se présente là encore comme un oiseau de mauvais augure pour qui la regarderait de trop près. Baudelaire qui refuse à la photographie un quelconque pouvoir littéraire ou narratif constate en revanche que son lien mimétique avec ce que Baudelaire et ses contemporains appellent volontiers la « nature⁸ » procure chez le spectateur une excitation perverse qui, d'après le poète, le conduit finalement à ne contempler que sa propre image.

⁵ Félix Tournachon dit Nadar, *Quand j'étais photographe*, éd. présentée par Jean-François Bory, L'École des lettres, Seuil – École des loisirs, 1994, p. 9-18.

⁶ Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie » [*Salons de 1859*], *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, éd. établie par Claude Pichois [1976] et présentée par Claire Brunet, Folio Essais, Gallimard, 1992, p. 274 à 279. Pour des analyses précises sur l'opposition entre le poétique et le photographique, voir à ce sujet Jérôme Thélot, « Le Rêve d'un curieux ou la photographie comme *Fleur du Mal* » suivi de la version originale de « Le Public moderne et la photographie », *Études photographiques*, n°6, mai 1999, Société Française de Photographie, p. 5-32.

⁷ *Idem*, p. 277.

⁸ *Ibidem*.

Quant à l'apposition « humble servante des arts », considérée par la critique comme une insulte faite à une machine qui malgré le mépris, produit de vraies œuvres, elle s'avère finalement justifiée si l'on regarde l'emploi permanent que les artistes feront tout au long du vingtième siècle pour garder à titre documentaire des traces de leurs recherches, productions, performances⁹. Contemplation de soi et servilité documentaire de l'appareil prédisposent déjà selon Baudelaire à l'élaboration d'un récit autobiographique illustré dans lequel la subjectivité de l'artiste serait à la fois objet et sujet de l'œuvre. On y perçoit alors les vices et les vertus de la photographie associés dans une entreprise d'édification narcissique et mémorialiste dont il sera question tout au long de ce travail.

Parmi les doléances de Baudelaire, figurent la parfaite *mimesis* d'après « nature » de la photographie et la valorisation du progrès technique : ces données reconfigurent en fait le rapport entre l'artiste, l'œuvre et le sujet de son œuvre (grands sujets mythologiques, bibliques, drames ou encore le spectacle de la nature). Le photographe ne peut en effet qu'exercer son art d'après nature et l'intérêt narcissique que le public porte pour cette nouvelle représentation du monde, plus fidèle à nos perceptions visuelles, correspond à la qualité auto-documentaire (ou déjà autobiographique) recherchée par ailleurs dans les récits de soi illustrés par la photographie. Ainsi, le désir d'image du public moderne serait, dès l'origine, *auto-réflexif* et il revient toujours à une représentation de soi, de son propre environnement ou de ses fantasmes. Ainsi, qu'ils s'agissent de portraits péniblement réalisés au coût de longues minutes d'immobilité, des vues de paysages jugées dignes d'intérêt (pour qui, si ce n'est pour le photographe lui-même ?) ou encore des fantaisies les plus secrètes mises en images – on pense à la stéréoscopie grivoise, dans laquelle Baudelaire reconnaît bien là « l'amour de l'obscénité » d'un public pour qui « rien n'est trop fort¹⁰ » – la photographie ne vient témoigner que de la masse informe d'une multitude des regards projetés sur le monde.

Baudelaire déclare devant les méfaits de la photographie sur l'art, son texte servant de porte-voix à plusieurs de ses contemporains, qu'en effet, en 1859 : « on peut constater le désastre¹¹ ». Les yeux avides du public moderne, toujours à l'affût de nouvelles sources d'émerveillement, se régalaient alors d'une technique qui accomplit le miracle réaliste.

⁹ Louis Figuier dans *La Photographie au salon de 1859*, Hachette, 1860, défend l'art des « photographistes » qui est pour lui un moyen nouveau « pour traduire matériellement l'impression que fait sur nous l'aspect de la nature », p. 4.

¹⁰ Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie », *op. cit.*, p. 277.

¹¹ Paul-Louis Roubert dans son commentaire sur le texte de Baudelaire rapporte des propos du critique Henri Loyrette qui fait une synthèse sur le Salon de 1859 : « on assiste au triomphe du paysage et de la peinture de genre, au déclin, voire à la fin, de la peinture d'histoire » dans Henri Loyrette, « Le Salon de 1859 », *Impressionnisme. Les Origines 1859-1869*, cat. exp., Réunion des musées nationaux, 1994, p. 7. Paul-Louis Roubert, « Étude commentée du « Public moderne et la photographie » de Charles Baudelaire », *op. cit.*, p. 32.

Paradoxalement, c'est au moment de la satisfaction de ce désir de *mimesis* que l'image vient offrir à la pulsion scopique des spectateurs un univers aux dimensions réduites. La photographie a un si petit format qu'elle se conserve à ses débuts comme un bijou ou un fétiche de famille et malgré l'effet de miniaturisation industrielle, la bourgeoisie du dix-neuvième siècle peut enfin s'offrir des « portraits », accomplissant un fantasme aristocrate que Baudelaire raille aussi dans la bêtise de ce public vaniteux. Comment, alors qu'elle était vouée à l'abomination artistique, la photographie a-t-elle pu s'introduire dans les récits autobiographiques de la seconde moitié du vingtième siècle, au point de contribuer à une véritable esthétique de l'identité ?

Tandis que la notion de modernité se forge alors à partir d'événements tant artistiques que techniques du *Déjeuner sur l'herbe* (1863) à *La Tour Eiffel* (1892 – 1894), pour dire vite¹², ses contours se redessinent aussi à partir des liens entre le texte et l'image, une association qui émerge d'abord auprès d'une certaine presse populaire et dans le livre illustré¹³. La disjonction entre visuel et textuel tend en effet à disparaître lorsque les artistes abandonnent la quête systématique d'un mimétique qui serait bel et bon, pour lui préférer une recherche plus conceptuelle et prométhéenne qui toucherait directement aux moyens de la représentation.

Les propos d'Arthur Rimbaud en 1873 dans *Une Saison en enfer* donnent le ton de cette haine décadente à l'encontre de la *mimesis* : « Mais, cher Satan, [...] vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné¹⁴ ». Walter Benjamin date précisément le moment de ce retournement *contre* l'image à l'invention de la photographie : « l'art sent venir la crise que personne, cent ans plus tard, ne peut plus nier, et il y réagit par la doctrine de « l'art pour l'art »¹⁵ ». D'un côté, ce phénomène a pour conséquence, en art, de reléguer au second plan les grands sujets en peinture pour se concentrer sur ses propres mécanismes de production. De l'autre côté, Philippe Ortel dans *La Littérature à l'ère de la photographie* insiste sur l'impact de la photographie au dix-neuvième siècle sur les œuvres littéraires et il qualifie de « révolution invisible » cette période entre les

¹² Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], voit se déprécier le caractère unique et authentique de l'œuvre d'art parce que dépossédée de sa valeur culturelle en raison de son ubiquité. La reproductibilité pousse l'art du côté de la masse alors que l'œuvre était auparavant un objet auratique : c'est un autre aspect de la modernité artistique dont l'impact culturel est similaire à l'invention de l'imprimerie, trad. de l'all. par Maurice Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Allia, 2003.

¹³ Voir à cet égard *The French Art Book / Livres d'artistes : Artists and poets in dialogue*, 5 mai au 19 août 2006, exposition à la New York Public Library, organisée par la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et présentée par Yves Peyré, New York, Paris, Lyon, Cambridge ; Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune, églogue*, illustrations d'Edouard Manet, Alphonse Derenne, 1876.

¹⁴ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer* [1873], éd. présentée par Pascale Pia, Livre de Poche, Gallimard, 1970, p. 107.

¹⁵ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], trad. de Maurice Gandillac et Rainer Rochlitz, Allia, 2006, p. 24.

années 1860 et 1890 qui voit apparaître un nouvel être, né de la modernité technique et d'une décadence d'une ancienne représentation, l'homme photographique¹⁶. Ce déplacement des modalités de la représentation, sous la pression d'une photographie toujours plus présente au quotidien et dans l'imaginaire, affecte donc autant la peinture que la littérature, le roman comme la poésie¹⁷.

Un événement technique majeur accélère encore la massification de l'art photographique. Si ce dernier était déjà intronisé dans les ateliers des peintres, les salles d'exposition et les riches albums de voyages, il est depuis 1888 mis à la disposition du grand public, grâce au Kodak, l'appareil portatif miniature, une innovation de la firme américaine de George Eastman. C'est Nadar lui-même qui présente l'invention le 7 décembre 1888 à la Société Française de Photographie¹⁸. La prolifération des images photographiques infiltre dès lors toutes les catégories sociales, car le procédé permet aux photographes de délaissier les laborieuses plaques en verre pour utiliser la pellicule souple et surtout de multiplier les prises de vues. Désormais, une machine est capable d'arrêter le temps en un éclair. Le réel s'en trouve lui aussi démultiplié, fragmenté en petites tranches de temps et figé sur du papier. Ce procédé, à bien des égards fascinants, modifie profondément la représentation du temps et de l'histoire de chacun. Dans ce contexte, les innovations formelles sur un plan visuel et narratif de *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach, le premier roman illustré de photographies et *Un Coup de dés* de Stéphane Mallarmé, éclairent pour beaucoup l'apparition de la photographie dans les textes surréalistes, dans la mesure où ces derniers héritent directement de la mutation visuelle du texte fin-de-siècle et ont vu intervenir des motifs mécaniques et des images modernes dans les livres de poésie.

¹⁶ Voir le livre de référence sur les relations entre le monde littéraire et la photographie au dix-neuvième siècle, Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Rayon Photo, Jacqueline Chambon, 2002.

¹⁷ Au sujet de cette idée de crise, voir Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966. Ce livre, devenu un classique de l'étude du roman, part du postulat que les années vingt font éclater la maladie dont les symptômes avant-coureurs étaient déjà en germe au siècle précédent.

¹⁸ Voir Félix Tournachon, dit Nadar, « Le Kodak, appareil à main », *Bulletin de la Société française de photographie*, janvier 1889.

B. Bruges-la-Morte : une influence sur Mallarmé ?

Une pré-publication fait découvrir dans la revue *Cosmopolis* en mai 1897 l'œuvre ultime de Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁹ : le poème qui se déploie sur les pages dans un dispositif jusqu'alors inédit, a été salué unanimement comme le témoignage d'une profonde révolution dans l'écriture poétique mais a aussi marqué l'art moderne et les avant-gardes du début du vingtième siècle²⁰. Toutefois, cinq années avant ce coup de semonce, paraît un petit ouvrage singulier, composé par un symboliste belge et ami de Mallarmé, Georges Rodenbach. Son livre, *Bruges-la-Morte*, qui sort en juin 1892 chez Marpon et Flammarion, est le premier roman illustré de photographies, avec trente-cinq clichés reproduits en similitravure dans le texte²¹.

Avant que l'édition en volume illustré ne paraisse, le texte avait été tronçonné en un feuilleton à succès paru dans *Le Figaro* du 4 au 14 février, dopant les ventes du quotidien qui avait dû augmenter ses tirages afin de satisfaire la demande du public. C'est à la suite de ce succès que Rodenbach décide d'illustrer son roman en lui ajoutant un avertissement ainsi que deux chapitres (VI et XI) dont la fonction était d'augmenter les effets de miroir entre les photographies et la trame de son récit²². Si Stéphane Mallarmé avait admiré le texte, comme en témoigne sa correspondance avec Rodenbach, il ne fit par contre jamais mention des photographies²³. Son silence est étonnant et fut peut-être décisif pour Rodenbach, d'autant que le procédé avait le mérite d'être totalement nouveau pour un récit qui ambitionnait des qualités esthétiques loin des vulgaires exploitations faites dans les publications grand public ou la presse²⁴. Les vues provenaient de cartes postales choisies par l'auteur lui-même et dont le pittoresque avait été consciencieusement effacé, faisant de

¹⁹ Revue *Cosmopolis*, mai 1897.

²⁰ Sur cette question, voir Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte. L'Art moderne selon Mallarmé*, cat. exp. du 8 avril au 3 juillet 2005, Musée des Beaux-Arts de Nantes ; Hazan, 2005.

²¹ L'édition de référence est Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, [1892], présentée par Daniel Grojnowski et Jean Pierre Bertrand, GF - Flammarion, 1998.

²² Sur les clichés des maisons J. Lévy et cie et Neurdein frères, voir l'étude de Paul Edwards dans « Spectres de *Bruges-la-Morte* », Marie Dominique Garnier (dir.), *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Offshore Presses de l'École Normale Supérieure, 1997. p. 119-132. Cet article est tiré de la thèse encore inédite de Paul Edwards qui fournit de précieuses informations sur les romans illustrés de photographies, Paul Edwards, *Littérature et photographie. La Tradition de l'imaginaire (1839-1939, France – Royaume Uni)*, 2 vol., Université Paris XII, 1996.

²³ « Lettre de Stéphane Mallarmé à Georges Rodenbach, Paris, 28 juin [1892] », reproduite dans *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 292 et publiée dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits 1887-1898*, textes réunis par François Ruchon, préface d'Henri Mondor, Genève, Pierre Cailler, 1949.

²⁴ Signalons cependant l'édition illustrée de Pierre Loti, *Les Trois dames de la Kasbah*, Calmann-Lévy, 1896, nouvelle écrite en 1884, a pourtant été publiée avec des photographies de Jules-Gervais Courtellemont et Cie en 1889 dans la revue *L'Algérie artistique et pittoresque*, dans la tradition déjà classique de l'album de voyage et des missions ethnographiques.

la ville de Bruges un paysage urbain déserté et éminemment solitaire.

Mais, bien qu'il ait participé à la sélection des clichés photographiques en collaboration avec les maisons Lévy et Neurdein, Rodenbach se désintéresse rapidement de la photographie, vraisemblablement trop populaire : l'auteur des photographies reste à jamais anonyme. La photographie impose une iconographie sans nom, sans identité, plate. Image sans qualités, elle véhicule une représentation du vide qui dépasse le thème développé dans le récit de Rodenbach : la photographie *déshumanise*, apportant une « vue » sans âme. Sans réelle existence, elle n'a ni statut documentaire, ni artistique. Sa place dans le récit est si précaire que les éditions suivantes vont tout bonnement la remplacer dans un premier temps par des dessins pour finalement la faire complètement disparaître²⁵. Ainsi, quand en 1894, il décide de reprendre son texte pour en tirer une adaptation théâtrale, la ville de Bruges décrite dans l'« Avertissement » du roman comme « un personnage essentiel » disparaît²⁶. La pièce de théâtre reprend bien le thème du livre : Hugues Viane, un veuf désespéré par la mort prématurée de sa jeune femme, décide de rester à Bruges dont l'atmosphère décolorée correspond à l'environnement ataraxique qu'il souhaite pour vivre son deuil. Les photographies retranscrivent ce décor funèbre dans lequel la chaste morale des béguines fait loi. Cependant, son apathie mélancolique est vite troublée par l'apparition de Jane, une danseuse qui ressemble à la défunte, comme une véritable *reproduction à l'identique*. Dès cet instant, Hugues Viane s'égare et reniant ses promesses de *desdichado*, il se met à fréquenter celle qui s'avère, malgré les ressemblances, non seulement une vague imitation de sa femme mais en plus, une traîtresse.

Jane, l'actrice, est elle-même une *photographie vivante* de la défunte, une illusion ressemblante mais qui n'est en rien comparable à l'originale, perdue à jamais : parfaite allégorie de l'illusion photographique. Le jeu des correspondances symboliques entre texte et images traverse tout le récit, ce qui a constitué la matière première aux commentaires qui ont été faits sur le livre. Cette fonction métaphorique de l'image se déplace dans la pièce tirée du roman pour développer le topos mallarméen du « démon de l'analogie ». Dès la première scène de la pièce, le visage de la défunte prend sa place à travers une multitude de « portraits photographiques épars sur les

²⁵ Pour plus de détails sur les différentes versions illustrées du livre, voir Paul Renard, « *Bruges-la-morte* et les images », *Georges Rodenbach, Revue Nord*, n°21, Lille, juin 1993, p. 99-109. La réédition de 1904 chez Flammarion mélangeait par exemple un portrait de Rodenbach, les photographies originales et des illustrations dessinées.

²⁶ Georges Rodenbach, *Le Mirage, drame en quatre actes*, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901. L'histoire eut une seconde vie dans d'autres domaines artistiques : Erich W. Korngold en fit un opéra *Die tote Stadt* (1920) tandis que Boileau et Narcejac s'en inspirèrent pour leur roman *D'Entre les morts* (1954) dont fut tiré le scénario de *Vertigo* (1958) par Alfred Hitchcock.

meubles²⁷ ». Quelques expressions marquantes font rappel, par exemple, lorsque le personnage Viane s'exclame au sujet de Jane Scott, le mauvais sosie : « N'est-ce pas effrayant cette ressemblance ? *Textuelle* ! (Il prend une des photographies encadrées et la montre à Joris)²⁸ ». Mais le « démon de l'analogie » et la ressemblance « textuelle » ne servent là qu'à accentuer la mythologie d'un possible retour des morts, comme un miroir des ombres, sans pour autant porter un regard sur les qualités même de la photographie.

Et comme si elles n'avaient été qu'un mirage évanescent, les illustrations photographiques disparaissent donc des écrits de Rodenbach et des divers commentaires relatifs à *Bruges-la-Morte*, au point qu'en 1898, répondant à une enquête du *Mercur de France* sur le « roman illustré par la photographie », il semble même renier la nature audacieuse de sa propre expérience :

Certes l'idée de faire l'illustration d'un roman par la photographie est ingénieuse, sinon qu'un lecteur un peu subtil aimera toujours mieux s'imaginer lui-même les personnages, puisqu'un livre n'est qu'un point de départ et un canevas à rêves. Pourtant dans les romans de vie moderne, ce sera un élément de réalité, un document de plus [...].

Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte, surtout quand il est de vous.²⁹

Ces observations témoignent bien de la position distanciée de Rodenbach face au dispositif « ingénieux » qu'il a inauguré, comme s'il n'était qu'un technicien qui aurait réussi une étonnante petite prouesse technique. On reste encore dans l'opposition décrite par Baudelaire, qui voulait que : « La poésie et le progrès se haïssent d'une haine instinctive³⁰ ».

Daniel Grojnowski attribue pourtant à Rodenbach le mérite d'avoir inventé le « récit-photo »³¹. Et malgré la nature apostate de la remarque de Rodenbach, quelques indices laissent à penser que ce même dispositif et la photographie en général, malgré leur mise au ban par son auteur, ont pu avoir une influence sur la conception d'un texte visuel chez Mallarmé, au point que Jérôme Thélot décèle dans certains des textes du Prince des poètes, une « poétique de la photographie »³².

²⁷ Georges Rodenbach, *Le Mirage*, *op. cit.*, p. 5.

²⁸ *Idem*, p. 28. Dans le roman, c'est la chevelure de Jane qui est qualifiée de « jaune fluide et textuel » pour décrire sa ressemblance avec la défunte, Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 78.

²⁹ André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie. », *Le Mercur de France*, n°97, janvier 1898, p. 97-116, reproduit dans « Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire. Sur le livre illustré », *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 331-332.

³⁰ Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie », *op. cit.*, p. 278.

³¹ Voir Daniel Grojnowski, « L'invention du récit-photo : *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, José Corti, 2002, p. 93-120.

³² C'est une des thèses que développe Jérôme Thélot dans son ouvrage *Les Inventions littéraires de la photographie*, Perspectives littéraires, Presses Universitaires de France, 2003, chapitre VI, « Rien n'aura eu lieu que la photographie : Mallarmé », p. 125-159.

Mallarmé, s'il reste muet, n'a pas été aveugle aux photographies de Bruges. Les échos et résonances qu'on relève dans « Remémoration d'amis belges » (« À ceux de l'Excelsior », 1893) témoignent du tribut indirect que le poème dédie aux « clichés » de Bruges³³ (« la pierre veuve », « l'aube au défunt canal » ou « la promenade éparse de maint Cygne »). Mais la photographie peut aussi chez Mallarmé être une source directe de poésie. Certains de ses *Vers de circonstance*, quatrains ou distiques récréatifs, associent en effet poésie et photographie puisque une petite série de dix poèmes légendaient directement des portraits de Méry Laurent, Mme Mallarmé ou, et c'est un élément assez surprenant, du poète lui-même.

La photographie fournit à Mallarmé une source d'inspiration qui engendre un objet dédoublé, à la fois poétique et visuel, dont le poète exploite les possibilités pour un exercice très resserré proche du haïku, dont il sera question plus loin dans ce travail. Des éléments poétiques autour de la photographie se mettent en place, créant des espaces de liberté encore de l'ordre du jeu, propre au cercle familial. Il entoure alors les photographies de fiction colorée en donnant une voix aux personnes représentées, ne l'oublions pas, en noir et blanc :

Je me taille dès mon lever / Pour robe un morceau bleu turquoise³⁴

Parfois, il réfère directement à l'espace du papier photographique, en évoquant son coin, lieu de la signature :

Un mot, au coin, que j'avertisse³⁵

Ou, jouant de l'analogie entre image mentale et cliché sur papier, il met en scène le cadeau d'un petit portrait de lui-même, créant sa propre fiction photographique :

J'offre à ceux qui déjà l'ont / Dans le cœur, ma photographie³⁶

C'est donc là un rapport significatif que Mallarmé instaure avec l'image photographique : il n'est pas question d'une possible photographie symboliste ou décadente, ni même d'une fonction romanesque de la photographie. Pour citer une expression chère à Roland Barthes, la photographie ne « prend » pas dans le récit pour Mallarmé, elle se place de façon exclusive dans le cercle privé et plus encore, dans un rapport intime et affectif.

³³ Le poème fut publié la première fois dans le livre jubilaire du Cercle de l'Excelsior. Stéphane Mallarmé, « Remémoration d'amis belges », *Poésies*, éd. présentée par Bertrand Marchal, Poésie, Gallimard, 1992, p. 50. Rodenbach avait par ailleurs invité Mallarmé pour une série de conférences sur Villiers de l'Isle Adam en Belgique en 1890 dont une à Bruges. Voir *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits 1887-1898*, op. cit., p. 56 et Joël Goffin (dir.), *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges*, cat. exp. du 24 septembre au 24 décembre 2005, Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Mallarmé, 2005.

³⁴ Stéphane Mallarmé, « Photographies », *Vers de circonstance*, éd. présentée par Bertrand Marchal, Poésie, Gallimard, 1996, p. 103.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Idem*, p. 104.

Mais au-delà de ces récréations photographiques, la position de Mallarmé sur *Bruges-la-Morte* ou les illustrations en général reste ambiguë. Il fait son premier commentaire dans sa lettre à Rodenbach datée du 28 juin 1892 : il y décrit le texte comme « une œuvre » et apprécie « en ce livre le poème³⁷ ». Le second commentaire est indirect. En 1898, il déclare en réponse à une enquête sur le roman illustré par la photographie : « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur³⁸ ». Étrange déclaration, lorsque l'on sait que la même année, il était en train de préparer une édition en volume d'*Un Coup de dés* avec des lithographies d'Odilon Redon³⁹. Mais Mallarmé avait surtout parfaitement conscience de la force du « dispositif » face aux écueils parfois simplistes de l'illustration et c'est donc une nouvelle conception du texte en image qui reste à *construire*. Le lien entre texte et photographie doit absolument passer par cet effort de composition technique pour être effectif.

Paul Valéry, au sujet d'*Un Coup de dés*, fait un rapprochement clair entre le travail de Mallarmé et le savoir-faire de l'industriel typographe :

Toute son invention, déduite d'analyses du langage, du livre, de la musique, poursuivies pendant des années, se fonde sur la considération de la page, *unité visuelle*. Il avait étudié très soigneusement (même sur les affiches, sur les journaux), l'efficace des distributions de blancs et de noirs, l'intensité comparée des types.⁴⁰

Mallarmé rejoint ainsi, à l'aide de la modernité technique, le souhait que Rodenbach exprimait dans son « Avertissement » à *Bruges-la-Morte* : faire sentir avant tout « l'ombre des hautes tours allongées sur le texte⁴¹ », dans une fusion idéale entre éléments visuels et textuels. Considérer la page comme une « unité visuelle », c'est accéder à une représentation du livre proche de la toile du peintre, ou encore du papier photo-sensible. Le support-livre prête son espace à une mise en scène théâtrale des vides. Le travail de l'écrivain consiste alors à utiliser la disposition typographique, la « distribution des blancs et des noirs » comme une toile ou une photographie à composer. Faisant du texte un théâtre d'apparitions et de disparitions entre blancs, noirs et gris,

³⁷ Il ajoute en commentaire que « Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème, mais sans doute qu'on s'embarrasse de trop d'éléments, avec une juxtaposition moins exacte qu'ici », « Lettre de Stéphane Mallarmé à Georges Rodenbach, Paris, 28 juin [1892] », reproduite dans *Bruges-la-Morte, op. cit.*, p. 292.

³⁸ « Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire. Sur le livre illustré. », *Bruges-la-Morte, op. cit.*, p. 325.

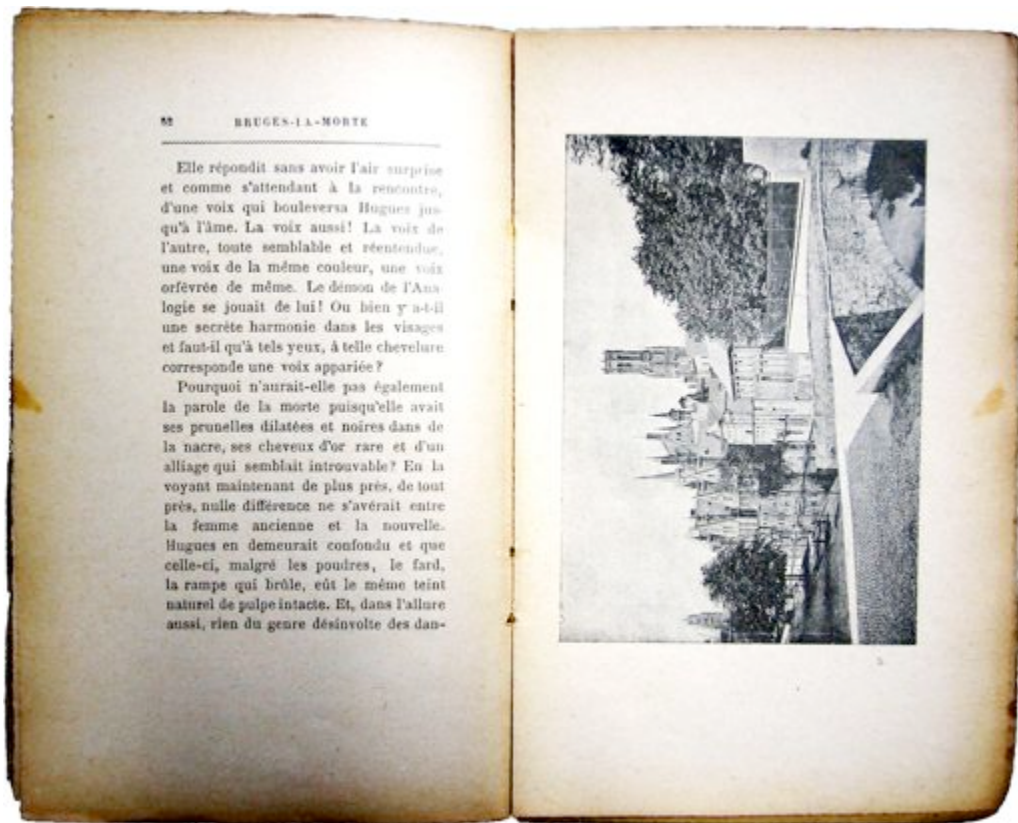
³⁹ Florence Penny, *Mallarmé, Manet and Redon. Visual and aural signs and the generation of meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, spécialement le chapitre 4, « *Un Coup de dés as illustrated poem* », p. 84 - 126. Sur les quatre esquisses préparatoires d'Odilon Redon, il n'en reste que trois. L'ensemble était alors entre les mains de Mallarmé et l'éditeur Vollard s'était engagé à le publier avec des lithographies pour une édition de luxe. Voir James Kearns, « Révolution impressionniste et écriture mallarméenne », *48/14, Revue du Musée d'Orsay*, n°9, automne 1999.

⁴⁰ *Idem*, p. 108.

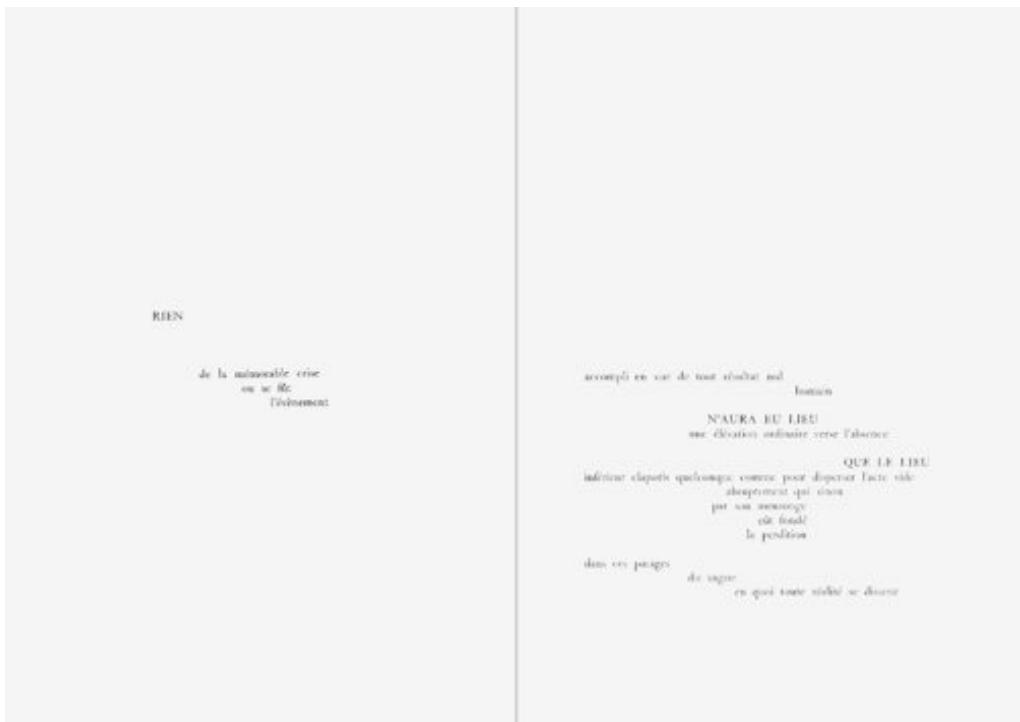
⁴¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte, op. cit.*, p. 50.

Bruges-la-Morte et *Un Coup de dés* plantent, chacun à leur façon, un décor du vide où le pouvoir spectral de la photographie trouvera sa place.

Bruges-la-Morte et Mallarmé



Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Garnier – Flammarion, 1892.



Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Nouvelle revue française, 1914, non paginé.

C. La disparition du sujet dans *Bruges-la-Morte* et *Un Coup de dés*

Malgré leurs fondamentales différences, *Bruges-la-Morte* et *Un Coup de dés* présentent des caractéristiques similaires. Ces deux oeuvres, bien que l'une soit narrative, l'autre poétique, font des propositions comparables quant à la mise en scène du texte dans le livre. Elles proposent toutes deux une expérience de l'image qui joue sur l'impression de vide, sur le rythme ou sur l'accointance entre ce qui doit être *lu* et ce qui doit être *vu*. Les illustrations de *Bruges-la-Morte* ont pour fonction de correspondre au deuil interminable de Hugues Viane⁴². Le sentiment d'absence qui se dégage du récit est augmenté par la disparition des personnages sur les photographies ou les références récurrentes à la ville comme décor spectral, suivant une métaphore de l'illusion fantomatique⁴³. *Un Coup de dés* mise pour sa part sur une simultanéité de la perception entre le texte et ses blancs qui met la lecture en tension et la maintient en *suspens*. Les vides de la page font directement écho aux expressions du poème comme « disparition », « voile d'illusion », « fantôme d'un geste⁴⁴ » ou encore avec un grand « rien » qui se détache en majuscules sur la page en face des mots « absence » ou « acte vide⁴⁵ ».

Mallarmé investit surtout les espaces vierges du livre pour établir un rythme de lecture qui marque un *tempo*, une saccade qui fragmente le *continuum* syntaxique et disloque la langue visuellement. Cette rythmique, loin d'être structurante dans le texte, déplace les enchaînements logiques de la syntaxe verbale, à un niveau *micro-structural*. Cette déstabilisation du continuum syntaxique trouve son équivalence sur un plan *macro-structural* chez Rodenbach, dans la mesure où les photographies proposent littéralement des *arrêts sur image*. Ces pauses perturbent le fil du récit et trouent visuellement le livre : la trame du roman est fragmentée comme la phrase mallarméenne est disloquée. Malheureusement, Rodenbach ne s'est jamais intéressé à l'image sur un plan critique, condamnant son *Bruges-la-morte* à n'être qu'un hapax. Philippe Ortel considère que les recherches de Mallarmé sur le visuel, la temporalité et la langue poétique, malgré son silence sur l'image photographique, témoignent d'une relation trouble avec les images en général et le cinématographe en particulier, dont le poète disait qu'il pourrait remplacer « images et texte,

⁴² On pourrait dans ce cas parler de la *fonction d'ancrage* des images pour reprendre un terme de Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », [1964], *Œuvres Complètes. Livres, textes, entretiens 1962 - 1967*, t. 2, éd. présentée par Eric Marty, Seuil, 2002, p. 579-580.

⁴³ Pour un commentaire précis des effets d'absence et du caractère mortifère des images, voir Daniel Grojnowski, « Présentation », Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 17-24.

⁴⁴ Stéphane Mallarmé, « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, éd. de Bertrand Marchal, Poésie, Gallimard, 2003, p. 428.

⁴⁵ *Idem*, p. 438-439.

maint volume, avantageusement⁴⁶ ».

Comme le souligne Ortel, les « vertus cinétiques » d'*Un Coup de dés* peuvent certes suggérer le mouvement des images cinématographiques, dans la mesure où le poème est à la fois « bande d'images et bande son⁴⁷ », une expérience résolument « verbi-voco-visuelle⁴⁸ ». Mais Philippe Ortel voit plutôt dans *Un Coup de dés* un rejet de la *mimesis* et de la structure narrative dans le texte pour déplacer les effets cinétiques dans un autre espace situé dans le hors-champ du texte. Ainsi, évoquant les illustrations de Redon, Ortel conclut que si les lithographies n'avaient : « rien à voir, bien sûr avec les illustrations plus courantes qu'on trouvait, à l'époque, dans les romans populaires », Mallarmé se dédit quand même. En effet, Ortel poursuit : « une telle contradiction montre que la question de l'image est bien centrale : d'abord exclu d'un poème qui refuse toute *mimesis*, notamment la *mimesis* narrative (« on évite le récit »), le visuel revient par la bande⁴⁹ ».

En 1898, la question de la *mimesis* est bien en peine de satisfaire artistes ou écrivains : remplacée par une expérience de plus en plus intime du réel, du temps ou de la conscience, elle ne correspond plus en rien au *drame* aristotélicien⁵⁰. La sortie de la *mimesis* narrative, déclarée obsolète, et la confrontation du langage avec les images ouvrent des perspectives nouvelles dont Mallarmé sera le relais dans les avant-gardes au début du vingtième siècle. Il distingue en effet une correspondance étroite entre texte et image, certifiée par les brouillons relatifs à *Un Coup de dés*, dans lesquels il écrit avoir « pensé [...] une suite d'images reliées rattachées par un fil [phrase inachevée]⁵¹ ». Il fait ainsi appel à l'ambivalence du cliché poétique qui se forme dans l'imaginaire

⁴⁶ « Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire. Sur le livre illustré. », *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 328.

⁴⁷ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁸ « Verbi-voco-visuel » est un terme emprunté à Jacques Donguy, historien de la poésie expérimentale, forgé sur le modèle « verbivocovisual » que Joyce utilise dans son roman *Finnegan's wake* (1939), « Panorama de la poésie numérique : vers une écriture verbi-voco-visuelle » communication prononcée au colloque *Contrées de la poésie numérique*, organisé par Jean Clément, Bibliothèque Nationale de France, 17 novembre 2005.

⁴⁹ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 139. La citation entre parenthèses, provient du texte introducteur de l'édition pré-originale, parue en 1897, voir Stéphane Mallarmé, « Préface de l'édition *Cosmopolis* », *Igitur*, *op. cit.*, p. 442-443 : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit ». Quant aux « romans populaires », ils étaient des aventures galantes illustrées dont les éditions Nilsson s'étaient fait une spécialité, voir à ce sujet notamment, « Le Roman illustré par la photographie », Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, *op. cit.*, p. 121-145.

⁵⁰ Aristote, *Poétique*, trad. d'Odette Belvenue et Séverine Auffret, Mille et une nuits, 1997 : « on a appelé leurs œuvres des drames (*dramata*), parce qu'ils imitent des personnages en action (*drôntas*) », p. 11. Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires* [1977] trad. de l'all. par Pierre Cadot, Poétique, Seuil, 1986, rappelle qu'Aristote entendait le terme de *mimesis* comme « fiction » lorsqu'il est question, dit-elle, de « littérature », p. 197.

⁵¹ Stéphane Mallarmé, [Notes en vue du « Livre »], dans *Œuvres Complètes*, t. 1, présenté par Bertrand Marchal, Pléiade, Gallimard, 1998, p. 543 à 626 ou encore voir Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*,

et dont la matérialité s'esquisse avec la métaphore du fil.

La mise en page du poème et sa cascade typographique spectaculaire rappellent le tape-à-l'œil caractéristique des manchettes de journaux⁵². La publication dans une revue, *Cosmopolis*, peut être considérée comme une parodie ou un hommage aux affiches publicitaires qui envahissent déjà les revues illustrées⁵³ : le sujet du poème est avant tout une mise en forme et en espace d'unités signifiantes qui a pour vocation de réactiver le mot face au naufrage « en quoi toute réalité se dissout⁵⁴ ». La disparition touche à la figure du poète autant qu'à l'unité de la langue : désarticulée, démembrée dans l'espace, elle se compose de trous qui conduisent le texte au seuil de l'abstraction (ou encore, de l'hermétisme). Pousser l'écriture vers sa dislocation, c'est mettre en péril l'unité de la référence : la photographie, en son temps, incarnait aussi le péril en la demeure artistique. À l'instar de l'écriture poétique de Mallarmé, elle signale une disparition, une résurgence des blancs et des noirs, en somme, du vide et ses contours : elle indique un rapport au réel et à sa représentation qui tient à une tension double, celle de la trace et de l'absence.

Mais entre les revues illustrées, les romans populaires, la multiplication des images, comment cette poésie peut-elle vraiment participer à la création de récits autobiographiques illustrés de photographies ? Elle le fait dans la mesure où l'abandon progressif de la *mimesis* narrative voit la poésie se concentrer davantage sur les *signes*, les réseaux, l'esthétique formelle et renouveler par conséquent la notion de « sujet en art ». La poésie proclame, comme la peinture, une disparition et ce naufrage du sujet poétique est visuellement *scénographié* dans *Un Coup de dés*⁵⁵.

Devant le vide laissé par cette absence, pour le philosophe Michel Servière, le sujet de l'art

Premières recherches sur des documents inédits, Gallimard, 1957, qui reproduit des fac-similés du manuscrit.

⁵² Deux études sont consacrées à cette question dans la revue *Word&Image*, Volume 22, N°4, octobre – décembre 2006, Routledge - Francis Taylor : Linda Goddard, « Mallarmé, Picasso and the aesthetic of the newspaper », p. 293-303 et Anna Sigridur Arnar, « 'A modern popular poem' : Stéphane Mallarmé on the visual, rhetorical and democratic potentials of the fin-de-siècle newspaper », p. 304-326.

⁵³ Pour preuve, cette phrase de Rodenbach au sujet de « l'enthousiasme de Mallarmé pour l'affiche publicitaire à cause de sa typographie : « Avec des lettres grasses qui s'imposent et entrent d'elles-mêmes dans les yeux [...] Ainsi la typographie nuancerait la pensée comme une sorte d'intonations imprimées », *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits 1887-1898*, *op. cit.*, cité par Jacques Donguy, « Panorama de la poésie numérique : vers une écriture verbi-voco-visuelle », *op. cit.*

⁵⁴ Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés*, *op. cit.* p. 439.

⁵⁵ Voir à ce sujet Kees Bros, « Letter, woord, tekst, beeld – Letter, Word, Text, Image », *De Woorden en de Beelden, tekst en beeld in de kunst van de twintigste eeuw – Words and Images, text and image in the art of the twentieth century*, cat. exp. du 26 avril au 15 octobre 1991, commissaires de l'exposition, Jan Brand, Nicolette Gast et Robert-Jan Muller, Central Museum Utrecht, 1991, p. 17-41. Kees Bros montre comment, du *Coup de dés* au *Manifest II van De Stijl 1920 – De literatuur*, l'aspect visuel de l'écriture est devenu un enjeu majeur des avant-gardes, au point que l'acte d'écriture s'engage dans une matérialité qui aboutira sur la poésie concrète (voir « *Over de nieuwe woordbeelding* » [Nouveau plasticisme verbal], Piet Mondrian, *De Stijl*, IV, 2, p. 20 et *Detached Sentences on Concrete Poetry*, Ian Hamilton Finlay, p. 139).

devient « ainsi une absence, absence de tout sujet autre que soi⁵⁶ ». L'art se détourne résolument de la *mimesis* pour se tourner vers un nouveau sujet qui apparaît par défaut : l'auteur ou l'artiste⁵⁷. L'expérience du sujet comme producteur d'art prend le pas sur un sujet qui serait en fait l'*objet* d'une représentation. Michel Servière résume parfaitement ce mouvement tautologique en art en indiquant, je cite, que : « « Ce désastre du sujet » et cet « art-et-philosophie » aboutissent à faire de l'*artiste*, du seul artiste, le sujet de l'art⁵⁸ ». Pour franchir le pas qui déplacerait définitivement le lien entre le sujet créateur, l'œuvre et son « sujet », les outils de la représentation et du rendu d'expérience doivent se défaire des habitudes de représentations pour en reconstruire intégrant les modernités techniques et artistiques. Les prémisses cubistes et poétiques des avant-gardes modèlent cette image nouvelle dégagée de ses contingences formelles et porteuse d'un regard neuf sur le réel. Elle acquiert et transmet la capacité de se fondre dans une poétique *trans-artistique* dont les limites déborderaient la page et le cadre.

⁵⁶ Michel Servière, *Le Sujet de l'art, précédé de « Comme s'il y avait un art de la signature » de Jacques Derrida*, La Philosophie en commun, L'Harmattan, 1997, p. 29.

⁵⁷ Michel Servière pose la question du « sujet de l'art » en la reliant à la question du sujet, parce qu'elle représente une problématique philosophique moderne. Selon lui, elle « remonte à Leibniz en tant qu'il est « l'adversaire de Descartes » et qu'il promet le sujet, non plus comme *cogito*, mais comme *individuum* affecté d'inconscient, et/ou remonte à Kant, moins le Kant du sujet transcendantal, du « *ich denke* » qui doit pouvoir accompagner toutes les représentations (à la fois sujet vide et inconnu-inconnaissable) que le philosophie d'un *autre sujet* ou d'un *sujet autre*, celui de l'imagination, de « l'art caché » [...], *idem*, p. 27.

⁵⁸ *Id.*, p. 29.

La culture du fragment dans les avant-gardes : contre la *mimesis* narrative

A. L'expérience subjective du quotidien ou le nouveau sujet de l'art (1907-1917)

Dans la filiation de Mallarmé, les travaux de Marinetti et Apollinaire démontrent, pour reprendre les propos d'Henri Meschonnic, qu'« on ne peut pas séparer la modernité dans l'art, la littérature, et la modernité du monde, technique⁵⁹ ». Les poètes modèlent au début du siècle une esthétique de l'image qui adhère au monde moderne et qui inclut dans leurs productions leur expérience du quotidien : ils en prélèvent indifféremment la matière sur les affiches dans la rue ou dans les ateliers d'artistes. Durant ces années, entre 1907 et 1917, où le cubisme domine, les interactions entre l'écrit et le visuel structurent les avant-gardes : elles participent à associer durablement l'image au texte autant dans les pratiques artistiques que littéraires⁶⁰. Les techniques cubistes de déconstruction mimétique des objets puis le collage amorcent une reconquête de ce réel dé-composé, elles proposent une relecture de la représentation dégagée de ses ambitions figuratives⁶¹.

Apollinaire déclare d'ailleurs en 1912 dans son article « Du Sujet dans la peinture moderne » :

Les peintres nouveaux peignent des tableaux où il n'y a pas de sujet véritable. Et les dénominations que l'on trouve dans les catalogues jouent désormais le rôle des noms qui désignent les hommes sans les caractériser.⁶²

La valeur artistique intrinsèque de l'objet d'art, détenteur d'une aura, selon les mots de Benjamin, se déplace : l'art vient se nicher dans le geste et le regard de l'artiste, couronnant la subjectivité de l'auteur et soldant, comme le proclame Apollinaire, les grands sujets en art et dans la poésie, c'est-à-dire principalement, la peinture d'Histoire. Au « sujet de l'art » se substitue une *subjectivité* dont l'émergence entraîne dans son sillage une redéfinition du statut d'artiste et de ses

⁵⁹ Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, [Verdier], Folio Essais, Gallimard, 1988, p. 39.

⁶⁰ Sur les interactions entre l'écrit et le mouvement cubiste, voir Claude Leroy (dir.), *Cubisme et littérature. Europe*, n° 638-639, juin-juillet 1982.

⁶¹ Les deux premières périodes du cubisme sont dites « géométrique » (1907-1910) puis « analytique » (1910-1912). La dernière période qui correspond au collage (papiers collés) est dite « synthétique » (1912-1917). Elle commence avec Pablo Picasso et la *Nature morte à la chaise cannée*, printemps 1912, huile sur toile cirée entourée de corde, 29 x 37cm, Musée National Picasso, Paris.

⁶² Werner Spies pour sa part relève que dès 1906 « Picasso avait abandonné les sujets littéraires et psychologiques, ce sacrifice étant un préalable aux variations formelles qui allaient conduire au cubisme », Werner Spies (dir.), *La Révolution surréaliste*, cat. exp. du 6 mars au 24 juin 2002 au Centre Pompidou ; Centre Pompidou, 2002, p. 33.

productions. Les œuvres qui ne réfèrent plus à des mythes ou des histoires collectifs nécessitent alors une documentation nouvelle, basée sur l'expérience et la démarche originale de son auteur.

Illustrant le déplacement du « sujet » dans l'art, la modernité technique et l'apologie du quotidien s'immiscent dans les avant-gardes en 1909, grâce à Filippo Tommaso Marinetti, le directeur de la revue *Poesia*, lorsqu'il publie le 20 février à la une du *Figaro* son *Manifeste du futurisme*⁶³. Le format choisi, un journal quotidien à grand tirage, met le programme des avant-gardes en perspective avec une esthétique de la presse de masse et de la reproduction mécanique que Walter Benjamin désigne comme une charnière dans la production d'œuvres d'art, « un ébranlement de la tradition⁶⁴ ».

Ces supports mixtes (journaux, magazines ou revues) participent en effet à la généralisation des outils médiatiques dans les récits, dont la photographie. Le texte de Marinetti inaugure en force une ère où le grand public et où le quotidien (au sens propre de « journal ») se trouvent engagés dans la marche en avant de l'Art. Le discours apologétique de Marinetti annonce l'avènement d'une modernité mécanique et *inhumaine* comme nouvelle référence esthétique :

11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail ; [...] la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; [...] les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des avions.⁶⁵

Son programme consacre la machine comme une alliée pour l'établissement d'une esthétique virile, portée par un individu dissout dans la masse⁶⁶ ; elle s'incarne dans la vitesse des automobiles, la multitude anonyme et la guerre⁶⁷. Le nouveau sujet de la poésie et de l'art doit pour Marinetti, ressortir d'un quotidien d'actualité vécu par tous ; l'image d'un poète en retrait, reclus dans ses visions idéales et empreintes de lyrisme, cède le pas à une figure du poète chroniqueur

⁶³ La première version qui ne contenait que onze points avait été imprimée en janvier 1909 sur un tract distribué à Milan dans les galeries et parmi les proches de Marinetti. Il publie son manifeste en préambule de *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du futurisme par F. T. Marinetti*, Milan, Poesia, 1909 : Emile Verhaeren, Camille Maclair, Francis Jammes, Rachilde répondent, entre autres, à l'enquête.

⁶⁴ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 17.

⁶⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme*, op. cit.

⁶⁶ La libération du langage poétique passe également par une désacralisation des mots et des signes : apologie de la guerre, onomatopées, répétitions cacophoniques de sons inharmonieux que Marinetti pratiquait déjà de façon spectaculaire. Comme le relate Apollinaire le 31 mai 1914 dans ses *Chroniques*, Marinetti semble avoir lancé la performance artistique et poétique bien avant les artistes Dada : « Marinetti empoigne un feu de Bengale enflammé et commence à parler de dynamisme plastique [...] Et pour finir, les peintres et le public exécutèrent en chœur la célèbre symphonie onomatopéique du parolibre Cangiullo, intitulé *Piedigrotta*. Après quoi, chacun s'en fut coucher. », *Chroniques d'art, 1902-1918*, présenté par L.-C. Breunig, Folio Essais, Gallimard, 1960, p. 485.

⁶⁷ Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* signale que les techniques de reproductions sont « en étroite corrélation avec les mouvements de masse contemporains » et que « leur agent le plus puissant est le film », op. cit., p. 17.

ouvrier, toujours clairvoyant et inspiré par la modernité. Le déplacement du sujet abstrait et vapoureux de la poésie mallarméenne transite par une modernité en plein essor qui reconfigure les sujets poétiques dans une multitude temporairement informe, éclatée et bruyante.

Marinetti s'inspire pourtant de Mallarmé lorsqu'il met en application ses principes dans les *Mots en liberté futuristes* qui utilisent l'espace de la page comme une toile, un espace à investir, un territoire à conquérir et à peupler « d'images nouvelles »⁶⁸. La page se dégage de la linéarité qui caractérisait la constellation mallarméenne : il suffit de voir le *Zang Tumb Tumb, Adrianopoli, ottobre 1912* pour se rendre compte que l'écriture circule librement sur la page, de haut en bas et inversement, renversant ainsi l'ordre formel de la syntaxe⁶⁹. Apollinaire, dans une chronique des *Soirées de Paris*, reconnaît le poète italien comme l'inventeur des « nouveautés [...] qui [...] inaugurèrent la simultanéité typographique entrevue par Villiers, par Mallarmé, et non encore entièrement explorée⁷⁰ » et, reliant la poésie aux arts sous l'égide du concept de *simultanéité*, il cite ensuite Blaise Cendrars, Sébastien Voirol et lui-même mais aussi Pablo Picasso, Georges Braque et Marcel Duchamp comme les représentants contemporains de cette nouvelle *mise en oeuvre du temps*.

Ce principe de simultanéité cristallise autour de 1910 - 1912 les recherches des poètes et des artistes qui bousculent la temporalité narrative linéaire et qui opposent le fragment à l'unité d'un sujet associé à un seul point de vue. Si, dans un premier temps, le regard de Picasso sur les objets en trois dimensions défie en effet la peinture traditionnelle qui figure un point de vue unique sur un sujet figé, de même, la technique « parolibre » fait éclater la temporalité linéaire du poème, en jouant avec les signes et leur répartition spatio-temporelle. Ces expérimentations sont à mettre en perspective avec une actualité scientifique elle aussi d'avant-garde, comme celle, majeure, qu'Einstein présente en 1905 : sa théorie de la relativité restreinte qui pose le temps et l'espace comme des entités insécables donne naissance à un *espace-temps* entièrement structuré par la lumière⁷¹. La photographie, seule technique à permettre une perception, même illusoire et partielle de cet espace-temps, bénéficie d'un regain d'intérêt. Les futuristes et cubistes redécouvrent alors

⁶⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, préface de Giovanni Lista, Lausanne, Avant-gardes, L'Age d'homme, 1987 et *Zang Tumb Tumb, Adrianopoli, Ottobre 1912, (Parole in libertà, Tuuuumb, tuuuuum tuuuuum tuuuuum)*, Milan, Poesia, 1914.

⁶⁹ Johanna Drucker, *The Century of Artist's Books*, New York, Granary Books, [1994], 2004, surtout le chapitre « Artist's Books and the Early 20th Century Avant-Garde », p. 45-67.

⁷⁰ Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme » [15 juin 1914], *Les Soirées de Paris*, vol. 2, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 322-325, cité par Linda Goddard, *op. cit.*, p. 300.

⁷¹ L'influence d'Einstein ainsi que du philosophe Henri Bergson, sur les arts et tout particulièrement sur Marcel Duchamp, ont été mises en lumière à plusieurs reprises par Elie During, philosophe et professeur à l'école des Beaux-Arts de Lyon, notamment dans « La Relativité comme accélérateur de métaphysiques », revue *Palais*, n°1, Palais de Tokyo, automne - hiver 2006, p. 40-48.

les chronophotographies d'Eadweard Muybridge et de Jules-Etienne Marey, ainsi que son ouvrage sur *Le Mouvement* (1894). Marcel Duchamp, pendant les soirées avec Apollinaire, en entendait beaucoup parler : son *Nu descendant l'escalier* (1911) est par ailleurs exemplaire du style futuriste qui découle de ces intérêts pour une représentation du temps à l'époque⁷². La vision déconstruite du mouvement donne en effet un point de vue inédit sur la dimension spatiale d'un temps qui se développe visiblement sur l'image. Toutefois, ce maintien de la figuration dans une *mimesis* narrative amène les futuristes dans une impasse et ils se voient dépassés par la notion de « simultanésisme ».

La simultanésité dont parle Apollinaire entre véritablement en opposition avec la fonction narrative des futuristes qui scénarisent encore le *déroulement* du temps à la façon des chronophotographies. Futurisme et cubisme se distinguent alors nettement au tournant de 1912 : si la modernité photographique est mise au service de l'art, ce n'est pas pour tenter de reproduire encore sur un mode mimétique une temporalité linéaire obsolète. La simultanésité poétique d'Apollinaire et celle des cubistes s'orientent alors plutôt vers une mise en co-présence d'éléments hétérogènes qui recomposent un réel fragmenté *sans* l'impératif narratif : mots, espace, temps, objets, etc. dont on trouve la matérialisation dans les *Calligrammes* d'Apollinaire et la série des « papiers collés » de Picasso, préludes aux montages et collages surréalistes.

⁷² Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, [1975] Champs, Flammarion, 1994, p. 170-171. Voir Jean Clair, *Marcel Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*, Chêne, Paris, 1977. Marcel Duchamp, *Nu descendant l'escalier n°1*, 1911, huile sur toile, 98x60,5 cm, Philadelphia Museum of Art.

B. Les débordements du cadre et de la page : infiltrations réciproques

La transition que permet l'explosion typographique de la poésie entraîne Marinetti dans une « *ut pictura poesis* » littérale qui fait communiquer le texte et l'image dans un même espace. La poésie, en se soumettant à une mise en scène spatiale qui perturbe sa lecture, désacralise le monopole du texte dans le livre et permet un dialogue entre signes, dépassant le clivage mots *versus* images : la grammaire ou la syntaxe sont des structures dépassées et englobées par la forme visuelle du texte. Cette pollution visuelle du texte et du livre détourne le regard et déconstruit, en le déviant ou le trouant, le *sens* du discours. Il crée de ces interstices, nous les avons déjà vus chez Mallarmé et Rodenbach, qui brouillent la lecture.

Michel Butor, dans un intéressant chapitre sur le « Livre comme objet », cite Apollinaire alors qu'il commente son propre poème visuel dans les *Soirées de Paris*, sous le pseudonyme de Gabriel Arbouin :

Dans la *Lettre-Océan*, ce qui s'impose et l'emporte, c'est l'aspect typographique, précisément l'image, soit le dessin. Que cette image soit composée de fragments de langage parlé, il n'importe *psychologiquement*, car le lien entre ces fragments n'est pas celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive.⁷³

Apollinaire, qui a bien conscience de l'effet spectaculaire de son poème, pointe dans cet auto-commentaire d'une part, l'impact « psychologique » du dessin et d'autre part, la déstructuration de l'aspect discursif dans le poème. Cette entreprise de déconstruction rejoint dans la déclaration de principe ce que les cubistes poursuivent alors depuis sept années. Elle conduit la peinture à expérimenter ce que Philippe Lacoue-Labarthe appelle, selon les mots de Blanchot, le « désastre du sujet⁷⁴ ». La poésie n'est à son tour pas loin de vivre le désastre annoncé par Mallarmé, puisque Apollinaire, qui a déjà proclamé la fin du sujet en peinture, revendique que son poème « est le contraire d'une narration, puisque la narration est de tous les genres littéraires celui qui exige le plus de logique discursive⁷⁵ ». Le développement spatial du poème s'oppose donc à

⁷³ Michel Butor, *Répertoires I, Etudes et conférences, 1959-1963*, Minuit, 1964, p. 120. Voir le chapitre, « Le livre comme objet », p. 104-123. Guillaume Apollinaire, « Lettre-Océan », *Soirées de Paris*, n°25 [15 juin 1914] et Gabriel Arbouin, « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », *Soirées de Paris*, n°26 [juillet-août 1914], *Soirées de Paris*, vol. 2, *op. cit.*, p. 372-383.

⁷⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, « Le désastre du sujet », François Cohen (dir.), *Vies d'artistes*, cat. exp. du 12 octobre 1990 au 15 janvier 1991, Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre ; Mobile matière, La différence, 1990, p. 73-84.

⁷⁵ Gabriel Arbouin, « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », *op. cit.*

une logique textuelle contraignante, à savoir une narration linéaire. Il entame par conséquent le tissu discursif puisque son aspect iconographique induit une lecture en rupture, que je qualifierais de *disruptive*⁷⁶.

À l'heure où les photographies cartes-postales sont un moyen privilégié de communication avec un entourage éloigné par la guerre, on ne s'étonnera pas de trouver chez Apollinaire un poème justement intitulé *Photographie*⁷⁷. Symptôme de cet intérêt pour un objet moderne et complexe qui introduit un rapport différent au réel, Apollinaire opère d'abord une habile mise en abyme entre le poème-image et son sujet plutôt familier (la photographie d'un être cher). La disposition typographique de *Photographie* n'est pas spectaculaire comme dans *La Lettre-Océan*, elle se distingue plutôt par une alternance irrégulière de vers longs avec des vers très courts :

Ton sourire m'attire comme
Pourrait m'attirer une fleur
Photographie tu es le champignon brun
De la forêt
Qu'est sa beauté
Les blancs y sont
Un clair de lune [...]
Et il y a en toi
Photographie
Des tons alanguis⁷⁸.

Ce balancement instaure une rythmique qui saccade la lecture et reproduit un *tempo* très marqué autour du long mot « photographie » qui occupe un vers entier. Mis en lumière au centre du poème, la disjonction des syllabes qui accompagne la lecture des vers segmente littéralement le mot, le débitant en petits fragments. Le poème met aussi en scène un objet moderne qui projette de ces visions nouvelles telles que le promeneur de *Zone* les rapporte, avec son lot de termes savoureusement techniques : « les prospectus, les catalogues, les affiches qui chantent tout haut / voilà la poésie ce matin », « les belles sténo-dactylographes », etc. Signalons qu'ici encore, un objet du quotidien se mêle à l'imaginaire poétique pour perpétuer la fascination pour cette étrange machine qui produit, comme les poètes, des images d'un autre *type*.

⁷⁶ Notons que dans le même numéro que « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », Frank Stuart Flint fait état d'un nouveau groupe de poètes baptisé « Imagistes » et fondé par Ezra Pound, *Soirées de Paris*, vol. 2, *op. cit.*, p. 372-383.

⁷⁷ Le poème appartient à la série « Lueur des tirs », Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, [1925], Poésie, Gallimard, 1966, p. 121. Le poème fut initialement publié dans *La Grande Revue*, n°11, novembre 1917 mais il est daté de 1915.

⁷⁸ La photographie peut apparaître comme l'objet de la contemplation amoureuse : l'adjectif possessif de « ton sourire m'attire » réfère au premier abord à l'adresse : « photographie, tu es le champignon [...] », comme si c'était la photographie elle-même qui souriait. En créant cette légère confusion entre l'objet (le tirage papier) et son sujet (le portrait), Apollinaire pointe subtilement un des paradoxes de cette représentation analogique et des effets de confusion mentale qu'elle produit.

On peut cependant se demander pourquoi les « calligrammes », distillés dans un premier temps dans les *Soirées de Paris*, constitueraient une étape particulièrement significative dans l'élaboration d'un récit illustré de photographies chez Breton, et plus largement dans l'autobiographie illustrée ? Tout d'abord, parce que l'apport d'Apollinaire est majeur pour André Breton : il milite explicitement pour une libération de la poésie par l'image *contre* le narratif. La chronologie établie à l'occasion de l'exposition *André Breton. La Beauté convulsive*⁷⁹, montre que dès 1914, Breton, qui était en contact avec Paul Valéry, se procurait régulièrement les numéros des *Soirées de Paris* et suivait l'actualité artistique du mieux qu'il pouvait pendant ses permissions. Le fait que dix ans plus tard il bâtit son mouvement à partir d'un néologisme d'Apollinaire inscrit Breton dans une filiation directe et néanmoins complexe. Bien sûr, le principe de « calligrammes »⁸⁰ n'est pas fondamentalement nouveau en 1914, et ce n'est certainement pas cette fausse nouveauté qui impressionne Breton. Mais il déclare dans une série d'*Entretiens* radiophoniques, en mentionnant Mallarmé, Huysmans et Moreau qu'« on ne peut pas imaginer à quel point il était important pour [lui] d'approcher à cette époque ceux qui à cette époque perpétuaient leur tradition⁸¹ ». Plus que perpétuer une tradition, Apollinaire développe une pensée de l'image qui a tout pour séduire Breton, surtout quand il présente *Calligrammes* comme : « une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique [...] à l'aurore des nouveaux moyens de reproduction que sont le cinéma et le phonographe⁸² », des techniques d'enregistrement qui établissent, comme la photographie à ses débuts, une nouvelle relation du poétique avec les moyens de captation du réel. André Breton en 1935, mettant sur le même plan cet ouvrage ébauché d'Apollinaire et *Un Coup de dés* de Mallarmé confirme l'intuition qu'il avait eue de « la possibilité et au grand intérêt de l'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent leur place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux⁸³ ».

⁷⁹ Dominique Bozo (dir.), *André Breton. La Beauté convulsive*, cat. exp. du 25 avril au 26 août 1991, Centre Pompidou, 1991, p. 86.

⁸⁰ Bien que paru tardivement, le premier « calligramme » d'Apollinaire date en fait de 1895 : on le retrouve dans le recueil *Il y a*, une publication posthume de 1925, sous le titre « Minuit », voir Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, préfacé par André Billy et présenté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, Pléiade, 1965, p. 317. Apollinaire projetait en 1914 de publier une plaquette restée pourtant inédite pendant un siècle : *Et moi aussi je suis peintre*, éd. présentée par Daniel Grojnowski, Le Temps qu'il fait, 2006. La guerre a modifié son projet : c'est au début de 1917 qu'il choisit le nom de « calligramme » pour l'édition que l'on connaît, en atteste la correspondance avec André Breton, Michel Décaudin (dir.), *Œuvres Complètes de Guillaume Apollinaire*, t. 4, André Balland et Jacques Lecat, p. 879.

⁸¹ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, Le Point du jour-NRF, 1952, p. 11.

⁸² Cité par Michel Butor dans « Préface » à Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, op. cit., p. 7.

⁸³ André Breton, « Situation surréaliste de l'objet – situation de l'objet surréaliste », conférence prononcée le 29 mars 1935 à Prague, « Position politique du surréalisme » [1935], *Œuvres complètes*, t. 2, éd. établie par Marguerite Bonnet, Pléiade, Gallimard, 1992, p. 480.

La notoriété de *Calligrammes* ne saurait pourtant occulter les autres expérimentations d'importance qui ont jalonné cette période d'intense production de livres illustrés. Dès 1914, Apollinaire se réjouit par ailleurs du « renouveau dans l'art du livre illustré⁸⁴ ». On constate, sous l'impulsion futuriste, un engouement pour les expérimentations graphiques radicales autour du livre. Johanna Drucker fait remarquer que « ce travail reconceptualise radicalement le livre en tant que forme artistique, et non pas une entreprise éditoriale, ni une édition de luxe ou un portfolio de gravures mais une nouvelle forme hybride sans règles ou limites⁸⁵ ». Le livre de poésie se présente comme un espace privilégié pour expérimenter une structure fusionnelle du texte et de l'image : Blaise Cendrars publie en novembre 1913 (donc un peu avant les premiers calligrammes d'Apollinaire mais après le premier collage de Picasso⁸⁶) *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*⁸⁷. Sous l'impulsion du simultanisme orphique développé par le couple Robert et Sonia Delaunay, il déconstruit le codex pour le remplacer par quatre grands feuillets à assembler soi-même afin d'obtenir une planche de deux mètres de long où figurent à droite, les quatre-cent-quarante-cinq vers du poème et à gauche, les peintures abstraites et en couleur de Sonia Delaunay-Terk⁸⁸. Annoncé comme le « premier poème simultané », il incarne cette fusion entre arts plastiques et poésie.

La photographie, qui fournit un précieux outil de documentation, participe à cette mutation des sujets dans l'art et la littérature : bien que les artistes en fassent un fréquent usage, elle reste cependant en retrait, supplantée par la domination de la peinture cubiste et en attente d'une véritable habilitation auprès des surréalistes⁸⁹. Les reproductions de qualité dans les livres restent coûteuses : il faut attendre 1925 et la découverte de la technique de l'*offset* pour voir apparaître des photographies en librairie. Pourtant, les mécanismes qui animent un ouvrage comme *Nadja* existent déjà virtuellement dans les compositions cubistes (synthétiques) et poétiques des avant-gardes. Les exemples de débordements entre l'espace de la toile et celui de la page rendent compte de l'intense circulation entre, d'une part, une dynamique *poétique* de déconstruction *narrative* directement

⁸⁴ Guillaume Apollinaire, « Livres d'art » [26 juillet 1914], *Chroniques d'art, 1902-1918*, *op. cit.*, p. 519. Il ajoute : « Nul doute qu'avant qu'il ne soit longtemps [la profession d'illustrateur] ne devienne une vaillante phalange qui rendra illustre le livre illustré au 19e siècle. »

⁸⁵ Johanna Drucker, *The Century of Artist's Books*, *op. cit.*, trad. de l'aut., p. 50.

⁸⁶ Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, *op. cit.*

⁸⁷ Blaise Cendrars, Sonia Delaunay-Terk, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Hommes nouveaux, 1913 (quatre feuillets 57cm x 38,5cm). La totalité des exemplaires mis bout à bout devaient faire 300 mètres, soit la hauteur de la Tour Eiffel.

⁸⁸ Les Delaunay avaient développé la notion de simultanité en peinture et Apollinaire avait forgé pour eux le terme d'*orphisme* au sujet de la série des *Fenêtres* (1912) de Robert Delaunay.

⁸⁹ « Le Poème visuel » est le titre d'un séminaire de Michel Murat qui s'est tenu en Sorbonne du 10 octobre 2006 au 16 janvier 2007. Philippe Ortel y a présenté le 27 novembre avec Anne Reverseau une intervention sous la forme d'une question qui nous intéresse ici au premier chef : « Un paradigme photographique pour la poésie moderne ? »

héritière de Mallarmé et, d'autre part, une dynamique *plastique* de déconstruction *mimétique* dont Breton fera la synthèse croisée en 1924 dans le *Manifeste du surréalisme*⁹⁰.

De Marinetti à Apollinaire en passant par Cendrars, la prolifération du visuel dans le livre sur les bases mêmes que Mallarmé avait posées se double d'un réinvestissement du quotidien de l'artiste-poète et des objets qui l'entourent. Ce qui apparaît également, c'est l'interpénétration qui advient de manière manifeste entre les espaces du texte et celui de la peinture, jusqu'à dépasser les cadres. André Breton en 1916 apparaît déjà sensible à cette poussée du visuel dans le texte si l'on en croit une lettre écrite alors à Théodore Fraenkel en surimpression sur un autoportrait dessiné au crayon⁹¹. Chez les artistes Dada puis les surréalistes, la production littéraire ne peut ignorer ses liens à l'art : l'apparition du texte dans les tableaux, et réciproquement, inaugure l'entrée des artistes dans une ère du *montage* que nous qualifierons de *trans-artistique*, une ère inaugurée par les « papiers collés » de Pablo Picasso dès 1911. Bien que les surréalistes, et surtout Breton, conceptualisent différemment leur rapport à l'image, ils doivent à la technique du collage les fondements de cette représentation subjective qui organise ses comptes-rendus d'expériences à partir d'une collection d'objets à valeur indicielle.

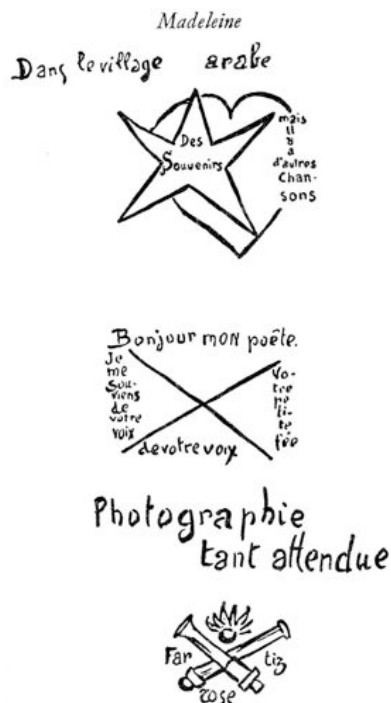
⁹⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme* [octobre 1924], *Œuvres Complètes*, t. 1, éd. présentée par Marguerite Bonnet, La Pléiade, Gallimard, 1988, p. 309 - 346.

⁹¹ *Lettre du 3 janvier 1916 (Nantes)*, adressée à Théodore Fraenkel, avec un portrait au crayon, 20x20cm, coll. Jean Jacques Lebel, Paris, reproduite dans André Breton, *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, présenté par Octavio Paz, Gallimard, 1991, p. 143.

Contre la *mimesis* narrative



Filippo Tommaso Marinetti. *Vive la France*. 1914 - 1915.
Encre, crayon et collage, 30.9 x 32.6 cm, MoMA, New York



Photographie

Ton sourire m'attire comme
Pourrait m'attirer une fleur
Photographie tu es le champignon brun
De la forêt
Qu'est sa beauté
Les blancs y sont
Un clair de lune
Dans un jardin pacifique
Plein d'eaux vives et de jardiniers endiablés
Photographie tu es la fumée de l'ardeur
Qu'est sa beauté
Et il y a en toi
Photographie
Des tons alanguis
On y entend
Une mélodie
Photographie tu es l'ombre
Du Soleil
Qu'est sa beauté

Guillaume Apollinaire, « Madelaine » [1915], *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Poésie Gallimard, 1925

Guillaume Apollinaire, « Photographie » [1915], *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Poésie Gallimard, 1925



Pablo Picasso, *La Nature morte à la chaise cannée*, 1912,
Huile et toile cirée sur toile entourée de corde, 27 x 35 cm, Musée Picasso, Paris



Pablo Picasso, *Bouteille, journal et verre sur une table (un coup de thé)*, 1912
Papier collé, fusain et gouache, 62 x 48 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

C. Les « machines à voir » cubistes : recomposer le réel

Le cubisme a déconstruit la représentation mimétique des objets pour ensuite recomposer, à l'aide du collage, un réel à partir de lambeaux : petits bouts de papier, de corde ou de toile cirée, la référence au réel passe par une évocation fragmentaire qui a valeur d'indice. La conséquence première de ce travail qui révolutionne la peinture a été de générer une relecture du réel *et* de renouveler le regard sur la production d'une oeuvre d'art. L'insertion des objets du quotidien et des morceaux de *quotidiens* (du papier journal) a pour premier effet d'actualiser la subjectivité de l'artiste dans un espace concret. Dans un second temps, la stratégie indicielle de ces insertions projette l'œuvre dans un rapport à l'objet qui dépasse la tentation d'une figuration. Afin d'éviter la *mimesis*, Picasso a élu l'objet lui-même pour en disposer les *indices* sur ses toiles⁹² : pour reprendre une analyse de Daniel Bounoux, comme « ce qui manque à l'indice, c'est le *re* de la représentation⁹³ », Picasso instaure donc un rapport de contiguïté entre l'indice et la chose qu'il *figure* de façon métonymique. La photographie joue dans une certaine mesure un rôle similaire puisqu'elle est à la fois objet et trace d'un objet/sujet absent : les papiers collés contiennent une esthétique indicielle dont les surréalistes reprendront les qualités « objectives » pour en faire des comptes-rendus d'expérience les plus bruts possibles, des comptes-rendus qui *adhèrent* au réel. L'opération de collage – décollage permet de monter les éléments en superposition et non plus uniquement en juxtaposition⁹⁴.

Cette série des papiers collés a été l'objet d'une multitude d'études qui toutes ont pointé l'influence réciproque d'Apollinaire, Marinetti et Braque sur cette révolution de la représentation. D'une part, certains leitmotifs des poèmes visuels se retrouvent également dans des peintures cubistes, particulièrement des objets emblématiques comme l'instrument de musique, la montre, la

⁹² La définition de l'indice que nous reprenons est la suivante : « un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part », Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe* [1893], trad. de l'angl. par Gérard Deledalle, Seuil, 1978, p. 158.

⁹³ Cité par Martine Joly, dans *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe* [1994], Cinéma, Armand Colin, 2005, p. 75.

⁹⁴ La notion de « décollage » a été précisée et amplifiée dans les années soixante par des artistes de la mouvance Fluxus, dont l'allemand Wolf Vostell : photo-lithographe, il s'associe à l'affichisme à la suite des Nouveaux réalistes qui lacéraient des affiches publicitaires. Il publie une revue *Dé-collage* mais étendra son principe aux téléviseurs, en installant des écrans qui diffusent en simultané des images changeantes.

bouteille, etc⁹⁵. D'autre part, dès 1911, on décèle chez Georges Braque de façon fragmentaire des traces de texte dessinées au pochoir : les mots, incomplets, sont à déchiffrer, comme « ORERO » ou « BAL »⁹⁶. À partir de 1912 cependant, Picasso intègre des coupures de journaux qui réfèrent au réel non plus selon un mode imitatif mais indiciel comme dans *Verre et bouteille de Suze*⁹⁷. Anne Baldassari rapproche également l'usage de la photographie à celle du journal et nous informe que pour Picasso :

À l'instar de la photographie, le papier journal est un *signe*, un indice qui porte la trace durable du battement rythmique du temps. [...] Les recherches menées au sein des archives de l'artiste sur ses rapports à la photographie ont mis en évidence son recours récurrent aux clichés de presse comme support matériel de son œuvre graphique.⁹⁸

Le pouvoir du collage réside dans cette capacité de simultanéité anti-narrative tout en conservant sa vertu principale de dépasser la *mimesis* grâce à ce rapport très étroit à l'*objet* : les éléments mis en co-présence sont eux-mêmes des parties d'objets et non plus des représentations d'objets, ce que Marcel Duchamp poussera à l'extrême avec ses *ready-made*.

Picasso cependant, à l'inverse des futuristes qui tentent de recréer par le dynamisme spatial un semblant de narrativité, préfère travailler sur les signes et leur référence au réel : la photographie se présente comme un adjuvant de choix. Picasso entre alors dans une phase de recomposition de la référence picturale au réel : il choisit une simultanéité des signes fondée sur l'immédiateté, qui le conduira à la construction en volume avec des objets et non à une composition en deux dimensions encore placée sous l'égide du mimétique narratif. Mais cette année de 1912 laisse le temps à une esthétique du collage de se propager selon un principe de parenté formelle à la poésie, aussi en raison de la présence des fragments de journaux puis de poèmes sur les toiles.

⁹⁵ Guillaume Apollinaire, *L'Horloge de demain*, 1917, calligramme peint, coll. part., Paris, reproduit dans Anne Egger, *Le Surréalisme, la révolution du regard*, Tableaux choisis, Scala, 2002, p. 52.

⁹⁶ Georges Braque, *Nature morte avec une paire de banderilles*, été 1911, 65,4x54,9 cm, huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York et *Le Portugais*, 1911, 116x81cm, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Bâle.

⁹⁷ Simon Morley, *Writing on the Wall, Word and Image in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 2003, voir le chapitre « KUB : cubist words » p. 37 à 45. Pablo Picasso, *Glass and a bottle of Suze [Verre et bouteille de Suze]*, papiers collés, gouache et fusain, 65,4x50,2cm, Washington University of art, Washington. Les coupures de journaux rapportent les derniers événements de la guerre aux Balkans.

⁹⁸ Anne Baldassari, *Picasso, papiers journaux*, Tallandier, 2003, p. 8. C'est nous qui soulignons. Voir du même auteur, *Picasso et la photographie : « À plus grande vitesse que les images »*, cat. exp. *Picasso et la photographie* d'octobre à décembre 1995, Musée Picasso/Réunion des Musées Nationaux, 1995. D'autres expositions d'Anne Baldassari au Musée Picasso ont abordé la question : *Picasso photographe 1901-1916*, du 1er juin au 17 juillet 1994 et *Le Miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*, du 12 mars au 9 juin 1997, Musée Picasso, Paris.

C'est Pierre Reverdy dans son essai « Le Cubisme, poésie plastique » qui reconnaît explicitement les raisons communes de cette nouvelle peinture et de la poésie. Jennifer Pap le cite :

Dégager, pour créer, les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher, a été de tout temps le propre de la poésie. Les peintres ont appliqué ce moyen aux objets et, au lieu de les représenter, se sont servis de rapports qu'ils découvraient entre eux. Il s'ensuit une reformation au lieu d'une imitation ou d'une interprétation. C'est un art de conception : ce que fut de tout temps l'art poétique⁹⁹.

On trouve déjà dans cet essai les traits essentiels de ce qui posera les fondations de l'image surréaliste basée sur une esthétique du « rapprochement ». Et loin d'être une pratique décrochée de la poésie, le collage cubiste tire lui aussi ses origines de la poétique mallarméenne : Picasso propose une réponse visuelle à Mallarmé et sert de transition vers la synthèse surréaliste. Pierre Daix rapporte que Picasso lisait Mallarmé lors de son arrivée à Paris¹⁰⁰ et les critiques ont fréquemment relevé l'accointance entre les déboîtements syntaxiques mallarméens et les démontages cubistes¹⁰¹. Le point de ralliement entre le poète symboliste et le peintre cubiste se serait spécifiquement noué durant la période des collages qui intègrent tous les deux ce que Linda Goddard nomme « *the aesthetic of the newspaper*¹⁰² » : l'hommage à Mallarmé est explicite en 1912 dans le « papier collé » intitulé *Guitare, partition, verre*, sous-titré de façon ambiguë, « un coup de thé¹⁰³ ».

L'apparition de cette technique revêt un caractère particulièrement intéressant dans l'élaboration d'un texte monté à partir de photographies. En effet, Jean Paulhan qui avait baptisé ces œuvres de Picasso « papiers collés » les considérait dans *La Peinture cubiste* comme des « machines à voir¹⁰⁴ », dans la mesure où elles ne comportaient parfois aucun élément dessiné à la main¹⁰⁵. Les papiers collés entretiennent avec la photographie un lien consubstantiel qui tient à leurs respectifs caractères indiciels : le papier collé, particulièrement le journal, fonctionne pour l'artiste comme une trace du réel à l'instar du cliché photographique. Michael North dans son ouvrage *Camera Works. Photography and the Twentieth Century Word* en conclut que :

⁹⁹ « Le Cubisme, poésie plastique », *Nord-Sud*, février 1918, p. 144, cité par Jennifer Pap, « *Entre quatre murs : Reverdy, Cubism, and the espace of still life* », *Word&Image*, volume 12, n°2, avril-juin 1996, p. 181. Il est intéressant de mettre cette citation en regard de la composition *Nature morte avec poème* réalisée en 1915 par Juan Gris et qui inclut un morceau du poème signé Pierre Reverdy. Jennifer Pap nous informe qu'il s'agit d'une première version de *Bouteille ou Moulin à café*, p. 184.

¹⁰⁰ Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, 1995, p. 548.

¹⁰¹ Voir à cet égard Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, *op. cit.*, spécifiquement le chapitre « Mallarmé et le cubisme », p. 109-180.

¹⁰² Linda Goddard, « Mallarmé, Picasso and the aesthetic of the newspaper », *op. cit.*

¹⁰³ Pablo Picasso, *Guitare, partition, verre*, novembre 1912, 47,9cm x 36,5cm, papiers collés, gouache et fusain sur papier, McNay Art Museum, San Antonio.

¹⁰⁴ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste* [1957], Folio Essais, Gallimard, 1970, p. 133. Paul Virilio utilise une terminologie similaire dans son ouvrage, *La Machine de vision*, Espace critique, Galilée, 1988.

¹⁰⁵ De plus, Picasso photographiait ses collages et ses compositions dans son atelier, compositions parfois éphémères à partir d'objets hétéroclites.

[...] ces assemblages étaient par essence photographiques, que l'expérience du mouvement constant entre l'image et le signe ne peut avoir lieu que lorsque les deux sont incorporés dans le même espace par la « machine voyante » originale, l'appareil photo.¹⁰⁶

Paulhan précise encore qu'« un autre caractère serait l'anonymat. Un papier collé, le plus souvent, n'est pas signé¹⁰⁷ ». Le collage promulguerait définitivement la disparition du sujet, voire de l'auteur, une disparition qui hantait déjà les clichés absents de *Bruges-la-Morte*. La notion de collage, et donc de montage, est fondamentale dans l'appréhension d'une nouvelle représentation qui, d'un côté, déstabilise la narration pour la faire entrer visuellement dans une temporalité non-discursive. Et de l'autre côté, cette représentation sans « sujet » remet déjà en question la notion d'auteur. Ces deux versants sont revendiqués par le surréalisme à travers le rejet de la trame romanesque classique et son projet de créations collectives¹⁰⁸.

Le collage convoque une dialectique de la juxtaposition où la photographie, comme objet indiciel, prend de plus en plus de place : à partir de 1916, John Heartfield et Georg Grosz, appliquent cette technique à la photographie, conduisant une forme de photo-collage qui incarne tout un pan de l'esthétique Dada. André Breton, déjà initié au collage avec Picasso, fera une suite de rencontres visuelles fortes avec des artistes Dada venus d'Allemagne (Max Ernst, Hans Arp) ou des États-Unis (Man Ray) : ces pratiques inédites de collage le poussent à dépasser sa lecture de la poésie mallarméenne pour intégrer à son tour des effets de juxtaposition insolite. Après la publication de son premier recueil *Mont de Piété* et son expérience d'interne en psychiatrie, son regard sur la composition en poésie évolue radicalement : délaissant ses pièces imprégnées de la rythmique mallarméenne, il expérimente alors avec le *Corset mystère*, ce que Marguerite Bonnet définit comme un véritable « poème-collage »¹⁰⁹. Elle commente cette pièce composée uniquement d'annonces publicitaires, locutions figées et libres fulgurances :

Breton cherche à aller plus loin que ne l'a fait Apollinaire dans l'utilisation des éléments tout faits ; il ne se contente pas de jouer sur la surprise et les

¹⁰⁶ Michael North, *Camera Works. Photography and the Twentieth Century Word*, Oxford University Press, 2005, p. 18 : « En fait, l'intrigant terme de *papiers collés* que Picasso accepta de Jean Paulhan qui les appelait des « machines voyantes », [...]. Comme un appareil photo, Picasso et Braque composaient leurs assemblages en choisissant, pas nécessairement en créant : comme Poggi le note, beaucoup des premiers *papiers collés* ne contenaient aucun éléments faits main. », trad. de l'aut. Le terme de « machine voyante » a été repris par Michael North chez Pierre Daix, voir Lynn Zelevansky (dir.), *Picasso/Braque : A Symposium*, MoMA/Harry N. Abrams, New York, 1992, p. 76.

¹⁰⁷ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste*, op. cit., p. 133.

¹⁰⁸ Jean-Yves Tadié inscrit ce moment influencé par le cubisme comme celui de « la structure en morceaux » et considère qu'il anticipe formellement les collages et montages surréalistes, *Le Roman au vingtième-siècle*, Pocket Agora, Pierre Belfond, 1990, p. 109-114.

¹⁰⁹ André Breton, *Mont de Piété (1913-1919)*, Au Sans pareil, 1919, mais composé de 1911 à 1919.

ruptures ; il s'efforce de donner aux éléments apportés par le hasard, par leur regroupement, une vie plus profonde et plus mystérieuse.¹¹⁰

Tout le travail de déconstruction poétique se rejoint pendant quelques années sous l'influence de Dada dans une jouissance ludique, visuelle et physique. Dawn Ades, spécialiste du photomontage, a également interrogé l'accointance entre le cubisme et « l'esthétique surréaliste » en rappelant que pour Breton, il n'y avait pas de rupture de mouvement entre « cubisme, futurisme et Dada¹¹¹ ». Dans cette optique de continuité, mais en nous limitant aux photo- et au ciné-collages, nous allons donc voir comment ces réalisations parachèvent l'éclatement du mimétique narratif et comment André Breton s'inspire de ces expériences de la juxtaposition et de l'*indice* pour formaliser une esthétique de l'image surréaliste viscéralement liée à la photographie mais aussi à une tentative d'étude objective de la psyché, c'est-à-dire, du moi.

¹¹⁰ André Breton, *Œuvres Complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1098. L'invocation du hasard implique un dérèglement de l'ordre attendu des choses. Henri Bergson, dans *L'Évolution créatrice*, considère que « le jeu tout mécanique des causes » configure l'attente face à des enchaînements de faits : on parle de hasard quand un événement semble ne pas avoir de cause, ni de finalité. On considère donc abstraitement que dans un « monde anarchique, où les phénomènes se succèderaient au gré de leur caprice, [...] c'est le règne du hasard ». L'événement hasardeux, aux yeux de celui qui est témoin, n'est en fait que la déception d'une attente de l'ordre normal et imaginaire des choses, qui seraient soumis à une mécanique de précision. Le hasard est donc avant tout un dérèglement, cité dans André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926], Quadrige, PUF, 2006, p. 405.

¹¹¹ Dawn Ades, « Visions de la matière », Jacqueline Chénieux-Gendron (dir.), *Lire le regard : André Breton et la peinture* ; Louvain – Arles, Pleine Marge n°2, Lachenal et Ritter, 1993, p. 63, citation de Breton tirée « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », conférence donnée à Barcelone, novembre 1922, reprise dans *Les Pas perdus*, *op. cit.*

Première époque

Le dispositif photographique et l'invention de l'autobiographie moderne :



*L'écriture
automatique*

autour de *Nadja* d'André Breton

André Breton (et Man Ray), *Écriture automatique*, 1938, photomontage, 14,2x10cm, coll. Arturo Schwarz.

Contenu du chapitre :

La photographie entre traces indicielles et déconstruction narrative	59
A. Les stratégies indicielles du photo-collage	59
B. Les déconstructions narratives : montages et photogrammes	64
C. Man Ray, concepteur de l'iconographie surréaliste	71
Image et propagande anti-narrative dans les publications surréalistes	75
A. L'image mécanique dans le <i>Manifeste du surréalisme</i>	75
B. La subversion du récit en dispositif photographique	85
C. Les paradoxes du hasard objectif	91
Nadja, récit autobiographique et dispositif documentaire	95
A. Le dispositif photographique	95
B. Un documentaire aux marges de la fiction	101
C. Un journal d'événements mystérieux	105
Un (auto)portrait fragmentaire	113
A. Une chronologie déboîtée des événements	113
B. L'auteur sous le stroboscope : fragmentation et dissolution	118
C. L'écriture photographique : l'absence de style ?	123
Le récit de soi : entre document et création mythographique	135
A. La photographie, instrument d'une mythologie moderne	135
B. La naissance d'un mythe personnel et collectif	140
C. Le tournant de 1929 et l'établissement des mythes surréalistes	146

La photographie entre traces indicielles et déconstruction narrative

A. Les stratégies indicielles du photo-collage

La photographie, telle qu'elle se présente à Paris par l'entremise des photomonteurs allemands ou en la personne de Man Ray, revêt tout d'abord pour les jeunes dadaïstes une valeur brute, considérée comme un objet directement extrait du réel et plus précisément, du quotidien. Elle participe par conséquent à une entreprise généralisée de documentation d'expériences : ce qui a été vu ou vécu doit être rapporté de la façon la plus directe possible. C'est par ailleurs la fonction exclusive de la Centrale surréaliste qui aura pour mission de collecter à partir de 1924 le plus d'éléments qui tendraient à démontrer que « la vraie vie est ailleurs », selon les mots de Rimbaud, à travers une accumulation d'objets et de documents récupérés dans tout Paris. Cependant, la fonction de la photographie au sein du groupe surréaliste se dessine aussi à la suite de diverses expériences autour de l'image, et particulièrement à travers la technique hétéroclite du collage qui utilise une grande variété de matériaux bruts, des images d'origines diverses prélevées parfois dans des magazines. Faisant écho à la recomposition du réel cubiste, c'est le mouvement Dada en Allemagne qui s'approprie l'esthétique du collage en l'orientant soit vers des compositions aléatoires (Hans Arp) soit vers des montages considérés comme de véritables *constructions*.

Si John Heartfield (de son vrai nom Helmut Herzfelde) s'attribue avec Georg Grosz son invention en 1915, Hannah Höch raconte qu'en visite avec Raoul Hausmann sur la côte Baltique, ils avaient été frappés que les habitants du village aient substitué au personnage d'une lithographie en couleur le visage de leur enfant soldat pour rendre l'image plus « personnelle » : cela inspira à Hausmann l'idée de développer des compositions entièrement faites à partir de photographies¹. Le photomontage revêt en fait plusieurs acceptions : John Heartfield le définit en 1960 comme un assemblage de photographies entre elles, avec du texte ou des dessins, définition retenue plus tard par Rosalind Krauss pour désigner les photomontages surréalistes². Pour les dadaïstes berlinois, il

¹ Les portraits-cartes ou cartes postales sentimentales faisaient l'objet de manipulations photographiques dans la presse illustrée du siècle précédent, où les exemples de trucages ne manquent pas. Le colloque « L'image et les périodiques européens entre deux siècles (1880-1920) » organisé par Evangelina Stead et Hélène Védrine du 23 au 25 novembre 2006, Paris-4 Sorbonne – INHA, avait permis de mettre en lumière l'importance de la photographie dans les revues au tournant du siècle. Une publication propose renvoi à ces questions, voir *La Trame des images, histoire de l'illustration photographique. Études photographiques*, n°20, SFP, juin 2007.

² Pour Krauss, le photomontage est un « procédé distinct du tirage de négatifs combinés, puisque ce mot signifie le plus souvent le découpage et l'assemblage de tirages déjà réalisés », Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. de Marc Bloch et

s'agit avant tout d'un travail technique de « montage ». Dawn Ades le rapporte, Raoul Hausmann explique qu'ils se considéraient comme des « ingénieurs » qui « construisaient et assemblaient³ » leurs œuvres, comme si l'artiste se plaçait au même niveau que l'ouvrier d'usine qui assemble des pièces à la chaîne. Pour Hannah Höch, « le but était d'intégrer des objets du monde des machines et de l'industrie dans le monde de l'art⁴ » : l'injonction de Marinetti se réalise dix ans après son manifeste, sans pour autant que l'esthétique de la machine ne s'oppose à la création artistique ou qu'elle en soit simplement l'objet⁵. Au contraire, elle participe et concourt à son élaboration, l'appareil photographique restant un moyen d'aboutir à une nouvelle forme de représentation que l'artiste arrange par la suite : ce dernier utilise des fragments bruts pour re-composer un autre sujet que celui que la photographie originale présentait.

Clara Orban désigne cette pratique du texte et de l'image comme une véritable « culture du fragment⁶ » qui se développe au plus près de la vie quotidienne : les « photomonteurs » font usage d'images populaires et de caractères d'imprimerie découpés « au couteau de cuisine⁷ » directement dans les journaux. Les artistes utilisent alors en priorité des objets de masse, du quotidien et faciles d'accès, donnant l'impression que les œuvres pourraient être réalisées par un ouvrier-monteur ou une femme au foyer. La prédominance de l'objet et des traces indicielles caractérise donc un recul du sujet composé dans l'œuvre qui se double de celui de la fonction d'auteur. Sa subjectivité laisse place à une pratique de « hasard objectif » et, soumis aux lois du hasard dont les coïncidences sont en fait les raisons secrètes de la nécessité, l'auteur transforme des images pré-existantes à travers une simple opération d'assemblage. La photographie acquiert une valeur d'objet, comme un *ready-made*, puisqu'elle s'apparente à une extraction directe du réel, tout en impliquant une représentation de masse duplicable. Au tournant de 1920, peu de différence donc, en termes de reproductibilité, entre l'urinoir de Marcel Duchamp ou une photographie. Rosalind Krauss considère toutefois la photographie, et particulièrement le photomontage, comme le vecteur d'une transformation profonde des moyens et fonctions de la représentation au sein des avant-gardes :

Jean Kempf, *Histoire et Théorie de la photographie*, Macula, 1990, p. 111. William Rubin distingue pour sa part photomontage et photo-collage « [quand] les images ne sont pas montées dans une chambre noire », William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and their Heritage*, cat. exp. du 27 mars au 9 juin 1968, The Museum of Modern Art, New York ; MoMA, 1968, p. 42.

³ Cité par Dawn Ades, *Photomontage*, [1976, révisée et augmentée], Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 12-13.

⁴ *Ibidem*.

⁵ On pense à l'anti-peinture de Picabia, qui, fasciné par les mécaniques automobiles, peignait avec une grande précision technique des moteurs et leurs cylindres luisants, comme pour le *Très rare tableau sur la terre*, 1915, huile et peinture métallique sur carton, feuille d'or et d'argent sur bois, 125x97 cm, Peggy Guggenheim Collection, New York.

⁶ Clara Orban, *The Culture of Fragments. Words and Images in Futurism and Surrealism*, Amsterdam, Text, Studies in comparative literature, n°11, Rodopi, 1997.

⁷ Hannah Höch, *Coupé au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne, celle de la grosse bedaine weimarienne*, 1919, photomontage, colle et papier, 114 x 90cm, Nationalgalerie, Berlin.

Pour l'ensemble de l'avant-garde des années vingt, le photomontage était considéré comme un moyen de faire pénétrer le sens à l'intérieur d'une simple image de la réalité. Il s'agit le plus souvent de la juxtaposition de deux photographies, ou d'une photographie et d'un dessin, ou encore d'une photographie et d'un texte.⁸

Le photomontage permet par un procédé simple de collage d'intégrer les fragments d'images dans des dispositifs qui allient texte, représentation graphique et mécanique. Mais l'objectivité du photomontage dépossède l'auteur de sa fonction auctoriale toute-puissante pour favoriser une réappropriation directe d'indices bruts simplement mis en relation les uns avec les autres par juxtaposition, qui devient pour Breton l'opération surréaliste par excellence.

Le collage étant déjà connu à Paris depuis 1912 avec les cubistes, le photomontage atteint d'abord le groupe Dada grâce à Max Ernst⁹. Dès le mois d'avril 1920, Breton entame avec lui une correspondance : immédiatement adopté par le groupe parisien (Paul Éluard, Benjamin Péret et Aragon), l'année suivante, le numéro dix-neuf de *Littérature* reproduit son « Relief tricoté » avec un court texte de l'artiste et ses œuvres sont exposées, sans lui, du trois mai au trois juin 1921 à la librairie Au Sans Pareil¹⁰. On peut voir des photomontages tels que *La Santé par le sport*, *Here Everything is Still Floating* ou *Anatomie d'un marié*, dont les titres longs font partie intégrante de l'œuvre. Lorsque Ernst arrive à Paris durant l'été 1922, ses derniers collages acquièrent immédiatement un statut de premier plan pour Breton et ses publications illustrées, notamment *Répétitions* et *Le Malheur des immortels* composés avec Paul Éluard en 1922, donnent le ton de la création verbi-visuelle chez les futurs surréalistes¹¹.

C'est dans la préface à l'exposition de 1921, republiée en 1924 dans *Les Pas perdus*, que Breton formule pour la première fois sa définition de l'image surréaliste, précisément au sujet des collages d'Ernst qui ont : « la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience,

⁸ Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », *op. cit.*, p. 112.

⁹ Ce dernier avait d'abord travaillé sur des combinaisons aléatoires à Cologne avec Hans Arp et Johannes Theodor Baargeld, en marge des dadaïstes berlinois beaucoup plus engagés politiquement : notamment pour la série *Fatagaga*, qui résulte de la « Fabrication de Tableaux Garantis Gazométriques », une dénomination réservée aux œuvres collectives. Pour un aperçu plus large des pratiques de photomontage durant cette période, voir Michel Frizot, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux guerres*, CNP/Photopoche, 1987 et Werner Spies, *Max Ernst. Les Collages* [1974], Gallimard, 1984.

¹⁰ Max Ernst, « Relief tricoté », *Littérature*, n°19, mai 1921, p. 4 et 5.

¹¹ Max Ernst, *La Santé par le sport*, 1920, agrandissement photographique d'un photomontage sur bois, 100x60cm, The Menil Collection, Houston, *Here Everything is Still Floating*, 1920, collage de photographies imprimées avec crayon sur papier, 10,5x12,3cm, MoMA, New York et *Anatomie d'un marié*, photographie d'un collage rehaussée à la gouache blanche, 23,7x17,2cm, coll. Jean Jacques Lebel, reproductions dans Roger Théron, *Surréalisme*, Chêne, 2001, pp. 4, 47 et 134. Le premier est une parodie de la revue *La Santé par les sports* publiée en janvier 1920 par « l'organe officiel de la société d'encouragement à l'amélioration de la race ». Les collages sont assemblés puis photographiés : les clichés gommant les interstices que les dadaïstes berlinois laissaient quant à eux visibles. Max Ernst et Paul Éluard, *Répétitions*, Au Sans Pareil, 1922 et *Les Malheurs des immortels*, Librairie Six, 1922.

d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement tirer une étincelle¹² », définition qui sera reprise telle quelle dans le *Manifeste*. La découverte des compositions de Max Ernst parachève dans l'esprit de Breton un processus à l'œuvre depuis plusieurs années. D'une part, il reconnaît dans l'opération de découpage-remontage un processus créatif similaire à sa pratique poétique contemporaine, déjà expérimentée pour *Mont-de-Piété*. Mais, d'autre part, grâce au dépassement d'un réalisme rémanent dans les collages cubistes, Breton constate qu'à travers l'assemblage d'éléments réalistes Ernst produit du désordre, des failles, des ruptures internes et des associations inédites : il parvient à faire se rencontrer, selon les mots de Lautréamont, « une machine à coudre et un parapluie sur une table de dissection ».

Outre la pratique du collage qui utilise photographie, texte et dessin, un autre procédé résultant de l'exposition directe des objets sur le papier sensible est associé à la pratique du photomontage : les photogrammes. L'une des originalités de ces derniers est de changer de nom en fonction de son auteur : les clichés de Christian Schad sont baptisés par Tzara en 1919 « schadographes », ceux de Man Ray, par lui-même en 1921, « rayographes »¹³. C'est la dernière appellation qui se répand le plus, profitant de la notoriété du photographe américain. Louis Aragon, dans sa préface « La Peinture au défi » considère immédiatement que les « rayographes devraient être reliés au collage en tant qu'opération philosophique¹⁴ ». Il dresse ainsi une continuité claire entre les papiers collés, les photomontages, les photogrammes mais aussi le poème-objet. Le rayogramme vaudra par conséquent à Man Ray une renommée d'estime chez les dadaïstes parisiens et accrédiitera la capacité créative de la photographie à sortir d'une esthétique tributaire du réalisme mimétique¹⁵. Man Ray qui était monté de Philadelphie à New York, se rêvait peintre à Paris : toutefois, il se consacre vite entièrement à la photographie, presque malgré lui. Bien que souvent simple technicien portraitiste, il jouit néanmoins d'un double statut qui lui permet d'exposer ses œuvres à la Librairie Six en décembre 1921, seulement quelques mois après son arrivée à Paris et l'exposition de Max Ernst.

¹² *Les Pas perdus*, op. cit., p. 246. « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image* [...]. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue », André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p. 337.

¹³ Christian Schad dit pour sa part avoir inventé le procédé en 1918 à Genève (« Notes autobiographiques », Catalogue *Schadada*, galerie Schwarz, Milan, 1970) mais Man Ray l'a développé en 1921 à New York sans en avoir connaissance. Par ailleurs, Henry Fox Talbot en 1839 avait en fait le premier exposé des feuilles et de la dentelle au papier dont il essayait de garder une trace sur des papiers sensibilisés à la lumière, ses « *photogenic drawings* », décrits dans *The Pencil of Nature*, 1844-46, un des premiers livres illustrés de photographies - « calotypes ».

¹⁴ Louis Aragon, « La Peinture au défi », *Exposition de collages : Arp, Braque, Dali, Duchamp, Ernst, Miro, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso, Tanguy*, cat. exp. du 29 mars -12 avril 1930, Galerie Goemans, Paris, 1930.

¹⁵ Si les photographes pictorialistes, comme Robert Demachy, avaient déjà tenté de déréaliser la photographie pour la rapprocher de la peinture, il n'en restait pas moins qu'ils cherchaient encore à imiter et à recréer un « effet peint » et non à créer un style propre au procédé photographique.

L'élargissement de la notion de collage redéfinit profondément l'activité artistique et poétique au sein des avant-gardes parisiennes : du premier *ready-made* intitulé *Roue de bicyclette* (1913) de Marcel Duchamp aux *Fatagaga* de Ernst en passant par les photomontages de Hannah Höch, l'artiste s'inscrit entièrement dans le même « art de la conception » évoqué par Pierre Reverdy au sujet de la poésie¹⁶. Le sujet de l'œuvre évoqué en prologue s'efface au profit de son dispositif et rend signifiant son hétérogénéité. Dans son *Art poétique*, Horace anticipant, on pourrait le croire, les futures œuvres surréalistes dénonçait justement l'assemblage « d'éléments hétérogènes » comme des tableaux « semblables à des rêves de malade, des figures sans réalité¹⁷ » : les œuvres de Max Ernst correspondent à ce qui se présente comme l'antithèse de l'arrangement poétique. Ce renversement des valeurs retient toute l'attention d'Aragon et de Breton : ce dernier déclare en phrase d'attaque de son premier article sur Ernst que : « L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie¹⁸ ». Breton qui à cette époque fait feu de tout bois s'engage alors dans une expérimentation totale qui combine création poétique, visuelle et personnelle : il s'agit d'étendre le concept de collage au-delà de ses limites esthétiques et d'en faire une véritable philosophie de l'existence.

¹⁶ C'est le postulat que développe Brandon Taylor, dans son livre *Collage. The Making of Modern Art*, Thames and Hudson, Londres, 2004, surtout dans le chapitre « *The Tension between Matter and Text* », p. 67-69.

¹⁷ Horace, « Épitre aux Pisons », *Œuvres*, trad. du latin par François Richard, GF – Flammarion, 1967 : « Si un peintre voulait ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes, de sorte qu'un beau buste de femme se termine en laide queue de poisson, à ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ? Croyez-moi, chers Pisons, un tel tableau donnera tout à fait l'image d'un livre dans lequel seraient représentées, semblables à des rêves de malade, des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y aurait pas d'unité. Mais, direz-vous, peintres et poètes ont toujours eu le droit de tout oser. », p. 259.

¹⁸ *Les Pas perdus*, p. 245.

B. Les déconstructions narratives : montages et photogrammes

Avant que Breton ne définisse dans le *Manifeste* sa conception de l'image et du surréalisme, ce dernier s'initie à des expériences visuelles et des performances qui participent de près ou de loin à la déconstruction de la *mimesis* narrative et parachèvent la disparition des sujets en peinture et en poésie. Le rôle de Man Ray et du photogramme est d'autant plus décisif dans cette remise en question de la représentation du réel ; ils introduisent dans l'image une part obscure et en apparence, insensée. La technique photographique parvient donc à s'émanciper de la fatalité mimétique en jouant des ruptures et des effets de distorsion visuelle. Ces manipulations photographiques se doublent chez les surréalistes, et surtout chez Breton, d'un iconoclasme généralisé qui revêt chez lui une valeur philosophique à même d'orienter l'existence.

Féru de distractions nouvelles comme beaucoup de ses jeunes amis artistes et poètes, André Breton aimait aller au cinéma. Il appréciait tout particulièrement les films populaires, tels que *Fantômas* de Louis Feuillade (1913-14) ou *Les Vampires* avec le sulfureux personnage d'Irma Vep (1915-16) et en suivait les épisodes avec assiduité¹⁹. Il fera de même pour *L'Étreinte de la pieuvre*, un *serial* fantastique dont l'affiche et le résumé du cinquième épisode figurent dans *Nadja*, son premier récit illustré par ses soins²⁰. Mais l'expérience cinématographique n'est pas seulement le fruit d'une fascination passive chez Breton : en 1951, pour un article paru dans *L'Âge du cinéma*, il était revenu sur la technique qu'il avait mise au point à l'époque avec Jacques Vaché qui consistait à passer d'une salle de projection à l'autre, « à la première approche d'ennui – de satiété²¹ », sans même parfois connaître le titre du film. Cette activité ludique avait sur lui un pouvoir « magnétisant » qui le remplissait d'énergie : « L'important est qu'on sortait de là « chargé » pour quelques jours²² », disait-il. Cette expérience de la boîte noire cinématographique, sorte de caverne platonicienne moderne, est aussi concomitante de son internat en hôpital psychiatrique, qui le voit se familiariser avec les écrits de Freud et à sa théorie psychanalytique d'un inconscient peuplé d'images²³. Théodore Fraenkel rapporte qu'à cette époque Breton avait

¹⁹ Irma Vep, jouée par l'actrice et acrobate Musidora, portait un collant noir intégral qui a largement contribué à sa rapide célébrité. L'équivoque Catwoman, personnage de *comics* des séries *Marvel*, en est l'avatar américain. Voir sa première apparition dans l'épisode deux, « La bague qui tue », 20', 1915.

²⁰ Sur ce film, voir Marguerite Bonnet, *Œuvres complètes*, t.1., *op. cit.*, p. 1533.

²¹ André Breton, « Comme dans un bois », *L'Âge du cinéma*, numéro spécial surréaliste, n°4/5 – août / novembre 1951, p. 27. L'expérience est également évoquée dans *Nadja*, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 663.

²² *Ibidem*.

²³ Il faut par exemple attendre 1922 pour une traduction française de *La Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901] par Samuel Jankélévitch chez Payot et 1926 pour *La Science des rêves* [1900] par Ignace Meyerson, chez Felix Alcan. Breton dispose donc auparavant d'un corpus inégal, même s'il est allé

vécu un changement radical dans sa perception de la poésie à laquelle s'étaient agglomérés la découverte des dadaïstes et le patronage apollinarien²⁴. La technique de visionnage cinématographique selon Breton correspond au collage-montage aléatoire qui préfigure les expériences automatiques. En passant d'une salle à l'autre, il construisait en effet un autre film, fait de bouts de l'un et de l'autre, au *hasard* de ses pulsions, à la manière d'un cadavre exquis.

Si le dispositif cinématographique et sa propre façon de tronçonner les films « magnétisent » Breton, son intérêt pour le cinéma expérimental n'est pas aussi fort que l'on aurait pu le penser. Initié aux premiers films expérimentaux qui furent projetés lors des festivals Dada, il n'en fit que rarement mention. La fameuse *Soirée du Cœur à barbe* le 6 juillet 1923 est cependant un exemple qui rend compte à la fois de l'éclectisme de ces pots-pourris mais aussi de l'influence réciproque entre les performances dada, qui reverront le jour dans les années soixante sous le nom de *happening*, et la pratique de la poésie. Le photographe et cinéaste Man Ray fait dans son autobiographie un récit de la représentation qui avait commencé ainsi :

[...] une lecture de poèmes, presque tous du charabia que les jeunes poètes – Aragon, Breton, Éluard, Péret, Ribemont-Dessaignes, Soupault – accompagnèrent de pitreries. Fraenkel lisait un journal et sonnait une cloche. Toute cette partie du spectacle fut accueillie, comme il se devait, par des huées et des sifflements.²⁵

Toujours selon Man Ray, « au grand soulagement du public », Tristan Tzara annonça la projection du film *Retour à la raison*, « tourné par le célèbre artiste Man Ray, dans un moment de lucidité²⁶ ». Man Ray raconte qu'il n'avait pas eu le temps de visionner son film bricolé pendant la nuit à partir de courtes séquences précédemment tournées et de rayogrammes faits à la va-vite avec des clous, du sel et du poivre. Le matin, il avait donc collé les bouts de pellicule les uns aux autres : si la pellicule augurait, vue en extension, une réussite technique, Man Ray n'avait aucune idée de l'effet que produirait ces images projetées en bande. Il fit, dit-il, son montage à l'aveugle et au hasard. La suite se fait l'écho de la grande confusion qui règne au Théâtre Michel. Lorsque la bobine « montée maladroitement » se rompit, la salle laissa libre cours au pugilat qui avait déjà commencé dans le noir. La police dut finalement évacuer le théâtre pour ce qui fut « une des dernières manifestations publiques des dadaïstes²⁷ ». Bien entendu, sa version des faits diffère beaucoup de celle que l'on peut lire dans le très documenté *Dada à Paris* de Michel Sanouillet et il

rencontrer Freud à Vienne le 10 octobre 1921, voir « Interview du Professeur Freud à Vienne », [*Littérature*, n°1, 1922], repris dans *Les Pas perdus*, p. 255.

²⁴ Lors de sa conférence « L'Esprit nouveau et les poètes » du 26 novembre 1917 (publié dans *Le Mercure de France* du 1^{er} décembre 1918), Apollinaire avait décrété qu'il fallait « se préparer à cet art nouveau » qu'était le cinéma.

²⁵ Man Ray, *Autoportrait*, [1963] trad. de l'anglais par Anne Guérin, Babel, 1998, p. 341.

²⁶ *Idem*, p. 342. Man Ray, *Le Retour à la raison*, 1923, 35mm, 2', noir et blanc, muet.

²⁷ *Id.*, p. 342-43.

semble que Man Ray ait superposé à cette soirée des souvenirs d'autres représentations²⁸. Il ressort toutefois de ce récit que Man Ray, « directeur du *mauvais movies* », réalise un film par des manipulations directes de la pellicule photo-sensible pour déconstruire le *continuum* cinématographique²⁹. Son récit tend aussi à considérer que le photogramme révèle *par hasard* son caractère duplice. Celui-ci reste cohérent comme unité statique (le travail paraissait bon lorsque le négatif avait été développé) mais incohérent pendant une projection linéaire (les images clignotaient et ne ressemblaient plus du tout au rendu initial).

On sait pourtant, comme le signale Alain Sayag à la vue des fonds d'archives, que Man Ray truquait sans vergogne ses films pour *créer* ces effets de hasard³⁰. Man Ray pratique en fait le cinéma de la même manière que la photographie : ses films sont des *compositions* dans lesquelles l'aléatoire mais surtout les effets de déréalisation, selon un principe dadaïste qui sera repris par les surréalistes, ont une grande part. Après la sécession surréaliste de Breton en 1924, Man Ray conserve une place de premier ordre dans le mouvement, participant à l'établissement de leur identité esthétique. Avant la rupture avec Tzara, Francis Picabia, Fernand Léger, Marcel Duchamp et Man Ray vont entre 1923 et 1926 produire des courts-métrages qui utilisent la technique du *cut-up*. Le rendu final est une narration volontairement discordante à la manière du modèle poétique proposé par Tristan Tzara dans son célèbre *Pour faire un poème dadaïste*³¹. Les films, comme les tableaux et photomontages, explorent à leur tour des possibilités visuelles et narratives en utilisant la technique comme un instrument de déconstruction du sens : aux images abstraites succèdent des micro-séquences sans liens les unes avec les autres, suivant un montage fait au hasard qui imite la succession des images telles qu'elles apparaissent en rêve.

²⁸ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, [1965, Jean Jacques Pauvert], éd. revue et corrigée par Anne Sanouillet, CNRS, 2005, p. 334-338. Trois films avaient été présentés pendant la soirée : *Fumées de New York* de Charles Sheeler, *Rythmus 21* de Hans Richter et *Le Retour à la raison* de Man Ray. En fait, les futurs surréalistes n'ont pas lu de poèmes sur scène : ils étaient dans la salle et ont participé activement aux scènes de pugilat qui ont éclaté sur scène, dans le public et avec les forces de l'ordre.

²⁹ C'est le titre du livre de Jean-Michel Bouhours (dir.), *Man Ray, directeur du mauvais movies*, Centre George Pompidou, 2002. Voir également Dr. Kim Knowles, *A Cinematic Artist : The Film of Man Ray*, thèse de doctorat, University of Edinburgh, Royaume-Uni, 2007, inédit.

³⁰ Alain Sayag, « Cette photographie qu'on n'approche qu'en rêve », Roger Thérond, *Surréalisme, op. cit.*, p. 12.

³¹ Man Ray a signé *L'Œil cacodylate* de Picabia, toile que le peintre gardait dans son atelier et qu'il faisait remplir à ses visiteurs comme un livre d'or. Picabia, comme Satie et les artistes Dada sont des adeptes du *cacophonique*, ou plus précisément du *kakos* – le mauvais, incarné par le fils de Méduse et d'Héphaïstos, un monstre à trois têtes qui vivait dans une grotte. *L'Œil cacodylate* de Picabia, œil mauvais ou mauvais œil, fournit un autre exemple de montage qui associe des fragments écrits, des dessins et des photographies. Bien que le tableau soit attribué à Picabia, il est signé par une multitude d'auteurs : le collage revêt une autre forme d'anonymat, celui de la masse indiscernable, monstrueuse, mettant à mal la figure unique de l'auteur. L'œuvre s'étant considérablement dégradée on consultera pour une comparaison des clichés de la toile, http://dadaparis.blogspot.com/2005_07_19_archive.html. *L'Œil cacodylate* de Francis Picabia, 1921, huile sur toile et collage de photographies, cartes postales, papiers découpés, 148,6 x 117, 4cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Après 1924 et l'avènement du mouvement surréaliste, Man Ray réalise encore d'autres moyens-métrages comme *Emak Bakia* (1926), *L'Étoile de mer* (1928) et *Le Mystère du château de Dé* (1929)³², pour lequel la référence au poème de Mallarmé, *Un Coup de dés* est transparente. Mais le photographe, qui pratique aussi le *home movie* en dilettante, sera le plus souvent associé à l'illustration de revues ou publications surréalistes, ou même grand public en tant que photographe de mode pour les collections Paul Poiret. Sa participation aux expérimentations qui combinent photographie et texte montre toutefois que les publications intègrent désormais l'image photographique comme un élément esthétique actif. La part expérimentale héritée du montage cinématographique et dada s'insère dès lors dans une pratique globale.

³² Breton considère parmi les films surréalistes ceux de Man Ray seulement à partir d'*Emak bakia*, 35 mm, 18 min, noir et blanc, muet, 1926.

Photocollages et stratégies indicielles de Dada au surréalisme.



Hannah Höch, *Coupé au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne, celle de la grosse bedaine weimarienne*, 1919, photomontage, colle et papier, 114 x 90cm, Nationalgalerie, Berlin.



Max Ernst, *La Santé par le sport*, 1920, agrandissement photographique d'un photomontage sur bois, 100x60cm, The Menil Collection, Houston.



Man Ray, « Voici le domaine de RRose Sélavy – comme il est aride – comme il est fertile – comme il est joyeux – comme il est triste ! », *Littérature, nouvelle série. RRose Sélavy*, n°5, 1^{er} octobre 1922, p. 10 et 11.

C. Man Ray, concepteur de l'iconographie surréaliste

Dès 1921, Man Ray a pour beaucoup participé à l'établissement d'une iconographie surréaliste photographique. Récemment arrivé de New York où il a travaillé avec Marcel Duchamp, il rejoint par son entremise la constellation formée avec Aragon, Breton, Éluard, Fraenkel, Picabia, Ribemont-Dessaignes et Tzara, et commence un travail photographique dont l'influence sera déterminante pour les choix iconographiques de Breton dans *Nadja* mais aussi dans les autres publications du groupe. Les premières reproductions de photographies de Man Ray apparaissent dès 1922 dans la « nouvelle série » de la revue *Littérature*, fondée en 1919 par Aragon, Breton et Soupault. Le groupuscule commence à prendre ses distances avec le Dada des origines importé du Cabaret Voltaire à Zürich et régenté à Paris par Tzara et Picabia. Le tournant de la revue *Littérature* et son évolution vers le surréalisme est nettement marqué par l'entrée de la photographie dans la nouvelle série de *Littérature* : dans la longue liste qui compose son « Projet d'histoire littéraire contemporaine », Aragon intègre officiellement « Man Ray, grand photographe³³ » à son panthéon de l'année 1922.

La photographie apparaît dans les publications d'avant-garde parisiennes au tournant de 1922 dans *Littérature* mais aussi dans d'autres revues comme *391*, la revue voyageuse de Picabia fondée à Barcelone qui n'est autre qu'une suite de *291*, une revue créée à New York par Alfred Stieglitz, fondateur de *Camera Work* en 1903. L'influence du photographe américain est loin d'être négligeable : il avait directement participé à *Blind Man*, la revue à deux numéros que Duchamp fonde en 1917. Ce dernier fera revivre cette période américaine très marquée par la photographie pour une dernière publication intitulée *New York Dada* en 1921 et qui présente Rose Sélavy. Dans toutes ces revues, la photographie est utilisée à titre de procédé de reproduction mais aussi en tant qu'œuvre à part entière, notamment pour les catalogues d'expositions photographiques, dont évidemment celui de Man Ray publié en 1921 à la librairie Au Sans Pareil.

Le numéro suivant de *Littérature* dédié à Rose Sélavy (l'*alter ego* féminin de Duchamp) présente encore des photographies de Man Ray en hors-texte, sa *Vue prise en aéroplane par Man Ray – 1921* rebaptisée plus tard *Élevage de poussière*. Cette image n'est en fait qu'un document intermédiaire du *Grand verre* de Duchamp prise à sa demande à New York l'année précédente³⁴.

³³ *Littérature, nouvelle série*, n°4, 1^{er} septembre 1922, p. 6.

³⁴ La légende de la photographie indique : « Voici le domaine de Rose Sélavy – comme il est aride – comme il est fertile – comme il est joyeux – comme il est triste ! », *Littérature, nouvelle série*. Rose Sélavy,

La modification du titre, qui a le pouvoir de changer la référence contenue dans la représentation photographique, renvoie dans ce cas à un usage falsificateur de la photographie comme témoin du réel, puisque le document n'a en l'occurrence aucune vertu authentifiante ou encore moins réaliste³⁵. Cette pratique inaugure chez les futurs surréalistes un rapport à l'image photographique librement dégagé des contraintes mimétiques. Walter Benjamin qui fut l'un des principaux commentateurs de cette révolution par l'image la considère dans sa « Petite histoire de la photographie » comme une mécanique dont les effets sont en fait soumis, non pas à la domination des Beaux-Arts, mais plutôt au langage. L'usage que les artistes et poètes dada en faisaient révèle selon lui ce changement de régime notamment parce que « la légende [...] inclut la photographie dans le processus de littérisation de nos conditions d'existence³⁶ ». Dans ce même texte, évoquant l'analphabète de demain qui serait celui qui ne saura lire les images, Benjamin se demande encore : « La légende ne va-t-elle pas devenir l'élément essentiel du cliché ?³⁷ », une question qui témoigne aussi d'une certaine perte d'innocence face à l'illusion photographique.

Marcel Duchamp avec Man Ray, en jouant des faux, rendent plus évident les écarts d'interprétation entre les images et les textes. L'indice pictural est dans ces conditions à déchiffrer en tant que représentation dépendante du langage et de la *dénomination*, qui participe elle-même à l'acte créateur. Duchamp, qui restera toujours à la marge des mouvements dada puis surréaliste, opère et révèle des déplacements de sens et des représentations par les jeux de langage pour lesquels Breton l'admira toujours³⁸. La présence du photographe américain, sollicité régulièrement au fil des publications, indique aussi et surtout l'importance de ce nouveau médium pour Breton et le groupe surréaliste. En 1922, Man Ray publie son premier livre de photographies, un recueil de douze rayogrammes intitulé *Les Champs délicieux* avec une préface de Tristan Tzara, « La photographie à l'envers ». L'hommage aux *Champs magnétiques* de Soupault et Breton

n°5, 1^{er} octobre 1922, entre p. 10 et 11. Nota : Duchamp lui-même faisait parfois varier l'orthographe de Rrose en RRose. Le *Grand Verre* est l'autre nom de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1922).

³⁵ Voir Thierry de Duve et son ouvrage de référence, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Critique, Minuit, 1984.

³⁶ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], *Œuvres II*, trad. de Maurice Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Folio Essais, Gallimard, 2000, p. 320.

³⁷ *Idem*, p. 321.

³⁸ Dans le très court poème de Breton « À Rrose Sélavy », l'épigraphe cite le « Journal du peuple – Avril 1923 » qui avait intitulé un entretien avec Roger Vitrac : « André Breton n'écrira plus », *Clair de terre, Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 189. Breton évoquera encore en 1952 « ces jeux de mots », d'un type lyrique tout à fait inédit, [que Desnos] fut longtemps en mesure de faire se succéder à un rythme qui tenait du prodige. Ces « jeux de mots » [...] se donnaient pour le produit d'une communication télépathique avec Marcel Duchamp, alors à New York », *Entretiens 1913-1952, op. cit.*, p. 90.

indique là encore le lien consubstantiel qui va s'établir entre écriture automatique et appareil photographique³⁹.

Bien entendu, la production de Man Ray ne se limite pas aux rayogrammes et dans le neuvième puis le dernier numéro de *Littérature*, il présente deux photomontages : *Monsieur...*, *Inventeur, Constructeur, 6 seconds* ainsi que son célèbre nu intitulé *Violon d'Ingres*. La photographie reprend le nu comme modèle classique et le métamorphose en instrument de musique : cette simple retouche contient, à partir d'une représentation mimétique et académique, le principe de collusion que Breton revendique quelques mois plus tard dans le *Manifeste du surréalisme* comme un élément constitutif de l'image surréaliste. Le corpus photographique de Man Ray dans les revues *Littérature* et *La Révolution surréaliste*, mais aussi dans ses catalogues, vient avec les images de Max Ernst presque exclusivement illustrer les préceptes de Breton. Ainsi, comme le fait remarquer Rosalind Krauss : « on en arrive à la conviction que ce sont avant tout les publications qui constituent la véritable production surréaliste⁴⁰ », production qui se diversifiera en effet après le *Second Manifeste*⁴¹. L'analyse concomitante de Benjamin sur le « magazine illustré » qu'il considère comme un phénomène subséquent à « l'art-après-la-photographie » forme alors un parallèle théorique significatif aux formes expérimentales surréalistes de « présence combinée de la photographie et du texte⁴² ».

Lorsque le surréalisme est proclamé en 1924, Man Ray est donc intégré au groupe comme un véritable artiste et collaborateur. Il imprime de fait une facture photographique à toutes les publications surréalistes, dès la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste* qui montre un montage avec trois de ses clichés du groupe à la Centrale⁴³. Sa présence auprès de Breton fut d'ailleurs d'une constance invariable et a étonné plusieurs observateurs. Même sans être politiquement engagé, il resta longtemps l'observateur distant qu'il incarnait parfaitement de par son statut de photographe mais aussi en raison de la discrétion et la subtilité des effets visuels de

³⁹ Le relais de Walter Benjamin sera décisif dans l'établissement de l'esthétique photographique surréaliste, notamment grâce à sa traduction en 1924 du texte de Tzara en allemand, puis à ses références à ce texte dans sa « Petite histoire de la photographie » et dans son article de 1936, « Le Surréalisme, le dernier instantané de l'intelligence européenne », *Œuvres II, op. cit.*, p. 113-134.

⁴⁰ Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », *op. cit.*, p. 109.

⁴¹ Nous renvoyons à Gaëtan Picon, *Journal du surréalisme, 1919-1939*, Genève, Skira, 1976 dont l'abondante illustration et documentation montre l'importance de la photographie dans les diverses publications. Malheureusement, l'auteur des clichés n'est pas toujours mentionné.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ On y voit le groupe au complet, aligné comme pour une photographie de promotion, sur une autre on reconnaît André Breton qui semble donner l'hostie (ou une cigarette) à un jeune homme dans une pièce peu éclairée en compagnie d'autres personnes et enfin, on voit une séance collective d'écriture automatique autour de Robert Desnos.

ses images⁴⁴. Les liens entre photographie et surréalisme vont former en partie le substrat de la théorie poétique révolutionnaire de Breton, une théorie qu'il va mettre à l'œuvre d'abord dans les revues illustrées du groupe surréaliste puis dans son premier récit autobiographique en 1928. Il choisit alors de documenter ce dernier selon une méthode scientifique dont il se réclame dès 1924 et qui marque la rupture définitive avec Dada.

⁴⁴ Ses prises de vues du *Grand verre* ou *L'Énigme d'Isidore Ducasse* sont des images non-manipulées, « *straight* », comme le dit Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », *op. cit.*, p. 110. L'épithète sur la tombe de Man Ray au cimetière Montparnasse résume cette attitude : « *Unconcerned, but not indifferent* ».

Image et propagande anti-narrative dans les publications surréalistes

A. L'image mécanique dans le Manifeste du surréalisme

Breton dans son premier *Manifeste du surréalisme* expose un programme qui entend répondre à l'indigence théorique du mouvement Dada régenté par Tzara et Picabia à Paris. Il s'agit de poursuivre l'expérimentation mais surtout d'aller plus loin dans la perspective d'une révolution qui passerait par une réinterprétation quasi-clinique et philosophique de nos perceptions du réel. En introduction de son *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Michel Carrouges, habité par une doctrine dont il se fait le porte-parole, présente les raisons profondes de cette entreprise qui touche aux arts, à la littérature, aux médias mais aussi à une certaine façon de considérer le *vivre* et le vécu : « Ce que nous appelons d'ordinaire la vie, n'est que la face médiocre de la réalité⁴⁵ ». Après la révolution picturale cubiste, la Grande guerre, la découverte de la psychanalyse et l'anti-art absurde revendiqué par Dada, Breton estime en 1924 qu'il est temps de poser les bases d'une esthétique qui s'affranchirait du réalisme, permettrait de découvrir cette autre face de la vie et sortirait l'individu d'un quotidien médiocre qui a perdu son sens. Quand la préface de *Poisson soluble* devient le *Manifeste du surréalisme*, Breton prend un parti radical en faveur d'un merveilleux au quotidien revalorisé par la subjectivité, contre un réalisme prétendument objectif qui ressortirait de la vieille *mimesis* narrative.

Paradoxalement, cet anti-réalisme peut sembler déjà galvaudé, puisqu'en définitive, la mise en cause de la *mimesis* narrative n'est plus un véritable enjeu des avant-gardes littéraires⁴⁶. Mais il s'agit de formaliser et théoriser une esthétique dadaïste qui se refusait jusqu'à présent à tout endoctrinement⁴⁷. Ainsi pour Breton et de façon méthodique : « le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit⁴⁸ ». Son programme se fonde sur une exploration qu'il veut scientifique de

⁴⁵ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Idées, Gallimard, 1950, p. 7.

⁴⁶ Depuis plusieurs années déjà, la pratique du monologue intérieur (ou *stream of consciousness*) a déplacé la focalisation narrative du côté d'une intimité qui communique avec l'extérieur. On pourrait cependant objecter qu'il s'agit toujours d'une tentative de rendre compte de manière mimétique du fonctionnement de la psyché.

⁴⁷ Par ailleurs, après avoir fondé en 1919 avec Philippe Soupault la revue *Littérature*, Breton a acquis au fil des années un *leadership* qu'il compte bien conserver face à un Francis Picabia qui renouvelle régulièrement ses tentatives d'éviction. Picabia pousse par ailleurs Ivan Goll à publier une revue appelée *Surréalisme* qui s'ouvre sur un court manifeste qui proclame que : « Le réalisme est la base de tout grand art ». La déclaration, complètement à contre-courant du mouvement Dada a pour effet de saborder immédiatement cette initiative isolée.

⁴⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 313.

l'inconscient, une revalorisation du « merveilleux » et une définition des pratiques associées au terme de « surréalisme ». Le mot a deux origines, dont l'une est liée, on le sait, au néologisme qu'Apollinaire a formé au sujet de son drame *Les Mamelles de Tirésias*⁴⁹. Le terme sera utilisé pour la première fois par Breton le 1^{er} août 1920, dans l'article « Pour Dada » qui sera publié dans *La Nouvelle revue française*. L'autre origine est le « supranaturalisme » de Gérard de Nerval dont Breton prend toutefois bien soin de se distancier. La définition qu'il donne « une fois pour toutes » est fondée sur une exploration intime des mécanismes de la subjectivité :

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.

L'ambition de Breton est d'atteindre la vie au plus intime, au plus profond pour en faire avant tout des comptes rendus scientifiques d'expériences. Encore pétri de son internat en psychiatrie, Breton se fait sémiologue, au sens originel médical du terme : il cherche à débusquer et interpréter les signes (ou symptômes) d'une autre réalité qui chercherait à se révéler et dont la connaissance modifierait profondément la vie de chaque individu.

Le surréalisme est, en ce sens, toujours à considérer en lien avec le réalisme qu'il réproouve : cependant, comme l'expérience du *réel* vécu a considérablement évolué sous l'influence notamment des écrits de Sigmund Freud, elle semble commander une nouvelle approche dont Breton est prêt à assumer la conduite⁵⁰. Breton tente de fonder un système de connaissance du réel hérité des modèles philosophiques dans la droite lignée de Berkeley, Hegel et plus tard Engels. Dans le domaine de la peinture tout comme en poésie, la déroute des sujets entraîne un changement d'« attitude » artistique, pour reprendre encore un terme du *Manifeste*. Breton s'empare alors de l'esprit dialectique et de l'esthétique du collage pour forger cette conception de l'image surréaliste comme matrice d'expériences, qui se caractérise, non plus seulement par une origine technique, mais par son *automatisme*.

⁴⁹ Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias, drame surréaliste en deux actes et un prologue*, Sic, 1918. « Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme qu'on me pardonnera car cela m'arrive rarement et j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symboliste [...] mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire. [...] Et pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir. », « Préface », p. 11-12. Apollinaire avait déjà utilisé l'adjectif « surréaliste » dans le programme pour le ballet *Parade* en 1917.

⁵⁰ Freud mais aussi Albert Einstein, Henri Bergson, Pablo Picasso, etc. ont chacun à leur façon participé à ce démontage du « réel » et poussé l'exploration d'autres dimensions en art et en littérature. En mars 1925 dans la revue *Commerce*, Breton publie son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, un texte daté toutefois de septembre 1924 et repris en 1934 dans *Point du jour*. Voir André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 265-280.

L'art de la surprise moderne dont Baudelaire se plaignait justement dans « Le Public moderne et la photographie » s'est finalement propagé positivement avec l'idée du rapprochement « inattendu », grâce aux « machines à voir » cubistes et aux photomontages dada. Dans le recueil *Les Pas perdus*, au sujet d'Apollinaire qu'il nomme « le dernier poète », Breton invite à « laisser place à la trouvaille⁵¹ », une idée qu'il complète en invoquant la figure de Man Ray « à partir de qui nous en aurons fini avec les peintres » et qui représente la victoire d'un « subjectivisme presque total, qui ne respecte même plus le concept général de l'objet⁵² ». Même si la condamnation de la peinture peut paraître exagérée, elle se justifie rétrospectivement puisqu'à partir de Marcel Duchamp émerge la figure de l'artiste qui supprime progressivement celle, désuète, de peintre. Breton identifie alors le poète *post-apollinarien* à ce nouveau type d'artiste, notamment à travers une anecdote autour de la petite cage de Duchamp (*Why not sneeze, Rrose Sélavy ?*) contenant de petits cubes de marbre identiques à des morceaux de sucre et qui trompait par son poids ceux qui voulaient la soulever. Breton la présente comme un argument qui « paraphrase assez bien la nouveauté des recherches de Man Ray [et] qu'il devient difficile de les distinguer des recherches proprement poétiques⁵³ ». Cette comparaison permet à Breton de tisser un réseau de références mécaniques modernes autour de la double conception d'une image à la fois picturale et poétique. Usant de la métaphore et de l'ambiguïté du terme « sensible », il ajoute en 1922 qu'il a choisi pour s'exprimer « cet instrument moderne, et j'oserai dire, révélateur par excellence : le papier sensible⁵⁴ ». « Papier sensible », « moderne » et « révélateur » : les qualités de la photographie se mettent naturellement au service de l'image surréaliste dont la définition de Reverdy semblait déjà décrire les facultés de représentation.

Originellement, en effet, la notion « d'image » relève des termes proposés par Pierre Reverdy dans son « article » abruptement intitulé « L'Image » et publié dans la revue *Nord-Sud* en vis-à-vis d'une gravure de Georges Braque. Son concept d'image se place d'emblée sous l'égide d'une création ambiguë, à la fois subjective et spirituelle. Le texte suit une typographie qu'il nous

⁵¹ « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus*, p. 211.

⁵² « Caractères de l'évolution moderne et de ce qui y participe », *idem*, p. 299-300. Dans ce discours prononcé à Barcelone en 1922, Breton compare alors clairement le travail de Picasso, qui « pour se délasser de la peinture, [fabrique] avec de la tôle et des bouts de journaux, de petits objets pour son menu plaisir », à celui de Man Ray qui « par un procédé à lui [le rayogramme], obtient un résultat analogue sur une feuille de papier », *ibidem*.

⁵³ *Les Pas perdus*, p. 300. Marcel Duchamp, *Why not sneeze Rrose Selavy ?*, 1921-1964, cage à oiseaux en métal peint, cubes de marbre, thermomètre, os de seiche, 11,5x22,2x16cm, coll. MNAM, Centre Pompidou, Paris. Duchamp accueille Man Ray à son arrivée à Paris en 1921 et l'introduit dans le cercle des futurs surréalistes. A New York, il lui avait demandé à plusieurs reprises de prendre des clichés intermédiaires de ses œuvres, qui participent aussi de la documentation et de la mythologie autour de ses œuvres.

⁵⁴ Et comparant le travail de mise à l'*index* du réel avec celui de Picasso, Breton trouve là « une perspective plus riche en surprise que la peinture », qu'il rapproche non seulement de Marcel Duchamp mais aussi et surtout, des « recherches proprement poétiques », *Les Pas perdus*, p. 299-300.

paraît significatif de respecter dans la citation que nous en faisons, puisque la distribution des blancs et la forme presque versifiée fait directement écho à Mallarmé :

L'Image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut pas naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

[...] Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association.⁵⁵

C'est sur ce dernier point que Breton se distancie de Reverdy en affirmant pour sa part que cette opération ne peut être le résultat d'une volonté, car selon lui, tout simplement, « le rapprochement se fait ou pas, voilà tout⁵⁶ ». Dans le *Manifeste*, Breton ne fait pas pour sa part ce rapprochement explicite entre photographie, peinture et poésie. Il est presque décevant de ne trouver qu'une seule mention de la photographie noyée dans une « rêverie scientifique » où la syphilis côtoie le téléphone : « La photographie ? Je n'y vois pas d'inconvénient⁵⁷ ». En 1924, le programme surréaliste a pour horizon plus général la mise en correspondance d'*images* poétiques, le terme « image » revêtant un sens on ne peut plus vague : cette latitude a le mérite de laisser à Breton toute la marge nécessaire pour une esthétique surréaliste totalisante, héritée du mouvement Dada. C'est donc d'image dans son rapport subjectif, quotidien et poétique qu'il est d'abord question : toutefois, une conjonction se profile entre cette première définition de l'« image » avec la photographie, à travers la métaphore de l'éclair.

En effet, l'image surréaliste dépend « de la beauté de l'étincelle obtenue⁵⁸ » lors de la rencontre de ces deux « éléments distants ». La comparaison avec le procédé photographique est tentante puisque le récepteur de cette image réagit comme du papier argentique à cette lumière surréaliste, comme Breton l'explique dans le *Manifeste* : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment *sensibles*⁵⁹ ». André Breton perçoit dans cette machine qui permet de consigner ses résultats sur du papier sensible la possibilité de garder trace de phénomènes ou *événements*, qu'ils soient poétiques et émotionnels. En plaçant la métaphore de la prise de vue photographique au cœur de la définition de l'image surréaliste, il institue sa production mécanique

⁵⁵ Pierre Reverdy, « L'Image », revue *Nord-Sud*, n°13, mars 1918, non paginé.

⁵⁶ *Manifeste du surréalisme*, p. 337.

⁵⁷ *Idem*, p. 345.

⁵⁸ *Id.*, p. 337-38.

⁵⁹ *Id.*, p. 337. Breton considère également que « nous sommes [...] les modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent », *id.*, p. 330.

comme un élément constitutif du surréalisme. Breton pourrait se ranger à travers cette métaphore du coup de projecteur derrière un procédé qui se rapproche d'une acception vériste de la beauté : la révélation foudroyante et stupéfiante de la photographie fonctionne aussi comme un motif philosophique, esthétique et mythique.

Mais chez Breton, l'ambiguïté autour de la nature exacte de l'« image » n'est jamais complètement levée et il oscille sans jamais la clarifier totalement entre deux idées. D'une part, l'écriture automatique pourrait transcrire mécaniquement la psyché comme une « photographie de la pensée » et d'autre part, l'éclair photographique ferait « voir mais alors *voir* mieux que tout autre⁶⁰ ». Cet éclair transperce aussi, pour les surréalistes, l'obscurantisme cartésien. La révélation par un éclair tombé du ciel en pleine nuit est une métaphore récurrente que l'on retrouvera figurée en couverture du numéro douze de *La Révolution surréaliste* du 15 décembre 1929⁶¹. En 1934, une photographie d'étoile qui fait la couverture du numéro cinq de *Minotaure* traduit encore cette métaphore lumineuse par la légende qui rend le rapport entre flash et mécanique de pensée explicite : « L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique⁶² ». L'aveuglement provoqué par le *flash* naturel de l'éclair, artificiel de la photographie ou les phénomènes électriques en général fait encore partie de ces phénomènes qui alimentent une stratégie de la surprise faite de « pétrifiantes coïncidences » gorgonéennes et qui convoquent des représentations imaginaires de la fixation et du saisissement. Dans son article « Politique de l'éclair. André Breton et la photographie », Michel Poivert indique à la suite de Krauss les points d'accointance entre l'idée d'une écriture automatique et photographique en insistant sur le fait que « les figures de l'automatisme psychique – l'éclair et la photographie – étaient tout entières contenues dans les métaphores littéraires » et que, « muées en métaphores visuelles, elles vont opérer dans la stratégie surréaliste tout entière engagée dans une concrétisation de la pensée abstraite⁶³ ».

Le *topos* surréaliste de l'automatisme permet surtout à Breton de faire coïncider son désir d'objectivation du réel avec son désir d'image, dans une perspective où collage, photomontage, métaphore littéraire, scientifique et réflexion matérialiste se confondraient. Après *Poisson soluble* et à partir de 1925, Breton abandonne certes l'automatisme en tant que tel, mais il n'en reste pas moins que l'appareil photographique répond formellement au fantasme de documentation et de

⁶⁰ *Nadja*, p. 651.

⁶¹ Le numéro précédent avait fait paraître un extrait de *Nadja* et célébré le *Cinquantième de l'hystérie* avec Aragon et une série de photographies de la Pitié Salpêtrière par Bourneville et Régnaud. Voir au sujet de ces images, Georges Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie. Iconographie de la Pitié Salpêtrière*, Macula, 1982.

⁶² *Minotaure*, n°5, mai 1934, p. 10.

⁶³ Michel Poivert, « Politique de l'éclair. André Breton et la photographie » [2000, *Études photographiques*] *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Le Point du jour, 2006, p. 74.

captation magique d'une parole surgie de la nuit. Le vocable utilisé pour désigner la photographie, l'écriture automatique et l'image surréaliste sont toujours proches : « pris sur le vif », « éclairs qui feraient voir⁶⁴ », « lumière de l'image à laquelle nous nous trouvons particulièrement sensibles », « phénomène lumineux », « étincelle », « atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique », « la nuit des éclairs⁶⁵ », etc. Le choix de la photographie dans les années vingt semble en tout cas motivé par son mécanisme objectif : considérée elle-même comme une pure « écriture automatique », elle redouble concrètement, dans le champ du visible et sans médiation humaine, les images poétiques brutes que Robert Desnos transcrivait lors de ses « sommeils », un état hypnotique de semi-conscience pendant lequel il livrait sans contraintes apparentes dans un flux écrit les secrets de sa psyché. Rosalind Krauss considère que ce lien étroit entre photographie et pensée a été mis en lumière par Breton lui-même dans un photomontage réalisé en 1938 et sur lequel on le voit occupé avec un microscope :

Et s'[il] fait cela, c'est pour établir la corrélation intellectuelle entre l'automatisme psychique en tant que procédé d'enregistrement mécanique, et l'automatisme associé à l'appareil photographique – « cet instrument aveugle », comme il l'appelle. Lui-même associait ces deux moyens mécaniques d'enregistrement, lorsqu'il déclarait que « l'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée »⁶⁶.

Composé plus de dix ans après *Nadja*, ce photomontage montre également que Breton analyse rétrospectivement la triade poétique qui s'articulerait entre écriture automatique, photographie mais aussi autoportrait, une trivalence développée pendant les premières années du surréalisme à titre expérimental jusqu'à *Nadja*⁶⁷. Si à partir des années trente, Breton devient un praticien régulier du photomontage, cette activité s'apparente au montage du texte et de l'image telle qu'elle se met en place dans les revues et ses récits d'avant-guerre, et cela avant l'arrivée de René Magritte, qu'on considère plus volontiers comme l'instigateur de ce mélange des genres, en grande partie à cause de son article fondateur « Les Mots et les images » publié dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* en 1929⁶⁸. Il ressort cependant que les publications qui précèdent et accompagnent la parution de *Nadja* témoignent de la fonction hautement subversive

⁶⁴ *Nadja*, p. 646 et 651.

⁶⁵ *Manifeste du surréalisme*, p. 328, 337 et 338.

⁶⁶ Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », *op. cit.*, p. 112. La citation de Breton est tirée de « Max Ernst », *Les Pas perdus*, p. 245.

⁶⁷ Rosalind Krauss va plus loin et nous la rejoignons sur ce point : « le concept d'écriture est dépeint dans cette œuvre [*L'Écriture automatique*] à travers la structure même du procédé de fabrication de l'image, c'est-à-dire par la technique du photomontage », *ibidem*.

⁶⁸ René Magritte, « Les Mots et les images », *La Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929, p. 32-33. Cette seconde période, marquée par la publication du *Second manifeste du surréalisme*, s'oppose en terme de contenu à celle qui avait commencé en 1924. Entre 1924 et 1929, Breton est alors encore dans l'antichambre de l'expérimentation : il publie sa première mouture de *Le Surréalisme et la peinture*, les onze premiers numéros de *La Révolution Surréaliste* et bien entendu, son premier livre illustré de photographies, *Nadja*. Dawn Ades, « La Photographie et le texte surréaliste », *Exposante-fixe. Photographie et surréalisme, op. cit.*, p. 155-189.

de l'illustration photographique qui parvient à casser la structure traditionnelle du récit pour imposer à sa place une esthétique du dispositif documentaire dans laquelle la figure de l'auteur va progressivement s'instituer comme le pivot central.

La documentation photographique des surréalistes



La Révolution surréaliste, n°1, décembre 1924, photographies de Man Ray.



28 ANNÉE. — N° 1410.

2 JUIN 1900.

LA NATURE

REVUE DES SCIENCES

ET DE LEURS APPLICATIONS AUX ARTS ET A L'INDUSTRIE



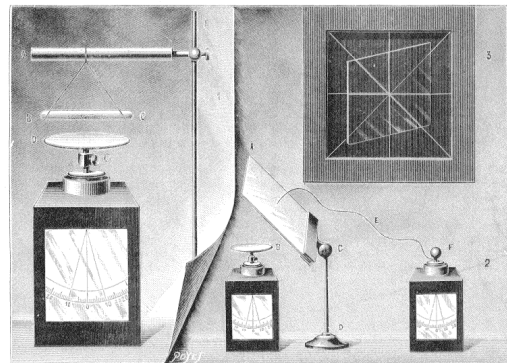
LA LUMIÈRE NOIRE

ET LES FORMES ÉLIMÉES DE LA MATIÈRE

M. le Dr Gustave Le Bon continue ses études sur la lumière noire commencées depuis déjà quatre ans.

Sous ce nom général de *lumière noire* on sait qu'il désigne aujourd'hui les radiations suivantes :

1° *La luminescence invisible*. — Grâce à elle on peut photographier dans une obscurité profonde des corps qui n'ont pas vu la lumière depuis 18 mois.



Appareils de M. Gustave Le Bon destinés à montrer le passage, à travers des obstacles matériels, des effluves de matière dissociée produit par les réactions chimiques, l'action de la lumière sur les métaux, etc.; et à démontrer que ces effluves ne sont pas analogues à la lumière.

2° *Les radiations invisibles de grande longueur d'onde*. — Elles rendent possible la photographie à la chambre noire à travers les corps opaques ainsi que nous l'avons déjà expliqué dans ce journal.

3° *Les émissions métalliques*. — Ces dernières déchargent les corps électrisés et impressionnent les plaques photographiques à travers les obstacles mais n'agissent qu'à petite distance. Bien que ces émissions soient les premières dont M. Gustave Le Bon se

soit occupé ce sont celles dont l'étude est la moins avancée encore.

Les métaux ordinaires ont une émission très faible. M. Becquerel et d'autres observateurs découvrirent plus tard que l'uranium, le thorium, etc., sont de beaucoup plus actifs. On reconnut aussi que certains sels dits radio-actifs possèdent les mêmes propriétés à un degré bien plus élevé encore. Quelques-uns de ces composés, le chlorure de laryum radifère par exemple, sont spontanément phosphorescents.

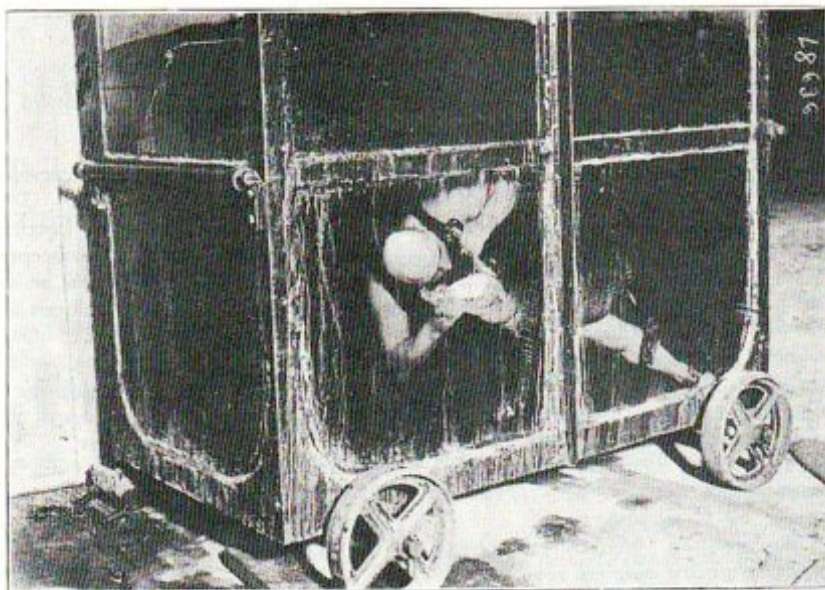
28 août. — 2 semaine.

1

Germaine Berton et les surréalistes, *La Révolution surréaliste*, n°1, décembre 1924, p. 17.

La Nature, revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, 2 juin 1900, A. de Marsy, « La Lumière noire ».

Le merveilleux moderne



CHRONIQUES

Un exemple iconographique de quotidien merveilleux, anonyme, *La Révolution surréaliste*, n°2, janvier 1925, p. 20.



« L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique », *Minotaure*, n°5, mai 1934, p. 10

B. La subversion du récit en dispositif photographique

Breton inclut d'abord, dans les revues mais aussi dans *Nadja*, des photographies en tant que documents à valeur indicielle d'une réalité à dévoiler et décrypter. La photographie apparaît surtout comme un instrument de connaissance et de révélation, dont le statut esthétique reste pour l'heure imprécis. C'est *La Révolution surréaliste* qui donne pour l'essentiel le ton des premières années jusqu'au *Second manifeste* et Rosalind Krauss y reconnaît dans l'entreprise scientifique et anti-esthétique l'influence de Pierre Naville dont « l'hostilité [...] pour les Beaux-Arts traditionnels était bien connue⁶⁹ ». *La Révolution* était en effet conçue sur « le modèle de la revue scientifique *La Nature* » et les premiers numéros étaient « destinés presque exclusivement à la publication de documents⁷⁰ ». Ce processus de reproductions visuelles brutes, qu'on pourrait croire sans intention artistique, est à mettre en rapport avec certaines pratiques dadaïstes qui se réappropriaient des modèles populaires ou communs pour les réévaluer esthétiquement. Ainsi, lorsqu'en 1952, Breton reconnaît rétrospectivement aux « objets manufacturés⁷¹ » (*ready-made*) de Duchamp la primauté de cette démarche « non-conformiste » qui définit la production « d'œuvres [surréalistes] à caractère poétique ou plastique⁷² », il admet que ce non-conformisme et l'anti-esthétisme avaient opéré à ses yeux un déplacement fondamental de la valeur de l'art et du goût⁷³. Dans la lignée d'Apollinaire et de son poème urbain *Zone*, les surréalistes explorent aussi les rues à la recherche d'expériences directes. Délivrés des carcans classiques, leur attention se porte sur un quotidien fait d'affiches publicitaires, revues populaires, « romans de gare », feuillets cinématographiques, etc. : une *pop'* culture avant l'heure. Cette attitude propose un nouveau rapport entre l'individu et son environnement moderne, un quotidien modifié par les productions de masse, et consacre cette relation comme le nouveau sujet d'un récit qui, en raison de la prééminence de la subjectivité, s'écrit d'abord à la première personne.

⁶⁹ Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », *op. cit.*, p. 109. Krauss précise que la publication n'avait rien à voir « avec les extravagances typographiques avant-gardistes des feuilles dadaïstes ». *La Nature, revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, hebdomadaire illustré, a été fondé en 1873.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Il s'agit de *Roue de bicyclette* [1913], 1964, une roue montée sur un tabouret, en métal et bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, coll. Centre George Pompidou qui est suivi l'année suivante du *Porte-bouteille* (anciennement intitulé *Hérisson*, 1914, fer galvanisé, 62,5x42cm, Centre Pompidou) acheté au Bazar de l'Hôtel de Ville à Paris et de *In Advance of the Broken Arm*, 1915, 125cm, métal et bois, Yale Center for British Art, New Haven, qui est une pelle à neige.

⁷² André Breton, *Entretiens, 1913-1952*, *op. cit.*, p. 163.

⁷³ Sur le déplacement des objets et leur représentation dans le monde de l'art, voir Arthur Danto, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art* [1981], trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Poétique, Seuil, 1989.

Toutefois, à cette subversion formelle s'ajoute une valorisation de thèmes privilégiés qui vont interagir avec le domaine public et proposer une relecture de son actualité pour en réécrire l'histoire collective. La célébration en images du *Cinquantième de l'hystérie* témoigne du déplacement culturel souhaité par les surréalistes, choisissant la symbolique de la crise hystérique comme premier symptôme de la révolution en marche⁷⁴. La photographie dans *Nadja* ou les numéros de la *Révolution surréaliste* supportent cette fonction subversive qui détermine un rapport à la fois poétique et social du couple texte-image. À travers les sujets photographiés, tout d'abord, que ce soit Germaine Berton, la librairie de *L'Humanité* ou même les statuettes primitives, Breton et les surréalistes imposent par la force une esthétique documentaire nouvelle dans des cadres neutralisés par les mises en page connues de revues comme *La Nature*. Par contre, si les statuettes primitives avaient déjà été source d'inspiration pour les artistes fauves puis cubistes, elles n'ont pas encore été présentées comme des œuvres à part entière. La reproduction objective et neutre de la photographie retranscrit directement, à la façon d'une revue ethnographique, ce caractère primitif des statues qui va à contre-courant de la sophistication romanesque et des artifices de la fiction : ces incursions propagandes de la photographie participent insidieusement à l'établissement d'une esthétique encore radicalement d'avant-garde.

Un autre élément marquant de cette subversion critique par l'image est la publication du portrait de Germaine Berton (surprenant anagramme de Breton) mise à l'honneur dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* en décembre 1924, et placée au centre des photos d'identité des surréalistes⁷⁵. Cette figure féminine, meurtrière anarchiste qui a assassiné le directeur de la revue d'extrême droite *L'Action française*, s'impose comme une égérie inaugurale⁷⁶. Michel Poivert dans son article « Le Phénomène de l'extase »⁷⁷ évoque cette vénération fétichiste pour l'image de la femme et plus particulièrement pour les portraits photographiques, spécifiquement les « photomatons » que les surréalistes utilisaient souvent :

⁷⁴ Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1975, développe justement cette thèse à propos de l'écriture mallarméenne qui se voulait attentatoire comme les bombes anarchistes. Georges Bataille dans le numéro 5 de la revue *Acéphale, Folie, guerre et mort*, juin 1939 choisira lui aussi la célébration d'un moment tragique comme élément subversif en fêtant le cinquantième anniversaire de « l'Événement de Turin », jour où, le « 3 janvier 1889, Nietzsche succombait à la folie sur la piazza Carlo-Alberto ».

⁷⁵ Le même principe de montage sera repris dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* autour du tableau de Magritte, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, 1929, où les surréalistes ont tous les yeux fermés.

⁷⁶ Bien qu'acquittée lors de son procès, le choix de Berton est loin d'être consensuel : elle incarne une icône qui représente une violence pardonnée au service de la révolution mais aussi la femme comme objet incontrôlable et poétique avec l'hystérie, la folie, le meurtre pour « moyen suprême d'expression ».

⁷⁷ L'extase est représentée par Dali dans un photomontage paru dans *Minotaure*, n°3-4, 1933, p. 76, mais avant lui, Maurice Heine avait fait, en marge de son livre éponyme publié en 1920, un photomontage intitulé *Le Phénomène de l'extase* vers 1930. On trouve les reproductions des deux montages dans Édouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Flammarion, 1982, pp. 61 et 62.

Scène de dévotion même, où la photographie d'identité judiciaire se serait substituée à l'image de piété. L'iconographie de l'anthropologie criminelle fait ici une incursion au moment même où le groupe cherche à définir une identité révolutionnaire. Dès lors, la personnalité de Germaine Berton et la rhétorique photographique de la délinquance fusionnent, pour revendiquer la nature subversive du surréalisme.⁷⁸

Cette esthétique affecte comme on peut s'en douter la lecture du texte programmatique de ce premier numéro et son appréhension comme un tout organique : les thèmes qui apparaissent dans les photographies infléchissent la réception des textes, et spécifiquement dans *Nadja* qui paraît dans un contexte éditorial surréaliste déjà circonscrit depuis plusieurs années, où le paysage visuel est composé de références mixtes qui s'influencent mutuellement.

La valeur indicielle de la photographie confère donc à cette dernière un statut privilégié dans le livre : elle est à même de rapporter des éléments comme directement extraits de la réalité, ancrés dans un quotidien et une actualité partagée, mais aussi et surtout liés au vécu sensible du narrateur. Ainsi, à la fiction narrative se superpose une sensation de réalité plus forte, due justement à cette preuve par l'image apportée par la mécanique photographique. Dans son « Avant-dire » à *Nadja* écrit en 1962, André Breton présente rétrospectivement les illustrations comme une volonté, finalement assez simpliste, de supprimer les descriptions : « de même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description – celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme*⁷⁹ ». Son expérimentation visuelle avait été d'aveugler ces passages du texte avec des instantanés photographiques, ce qu'il avait en effet envisagé trois ans auparavant, dans le *Manifeste* : « Et les descriptions ! rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur [...] saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales⁸⁰ ». Ironiquement, Breton glisse à son tour dans *Nadja* quelques vues de Paris qui ressemblent elles aussi parfois à des cartes postales, même si leur but est de permettre au lecteur d'envisager des lieux, personnes et objets à travers une « image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont [il] les avai[t lui]-même considérés⁸¹ ». Ce refus de la description au profit de l'image avait été encore appuyé en 1928 dans *Le Surréalisme et la peinture* où Breton, parlant de Man Ray, demandait : « quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies ?⁸² ». Ces déclarations d'intention posent certes un préalable anti-descriptif bien qu'elles ne disent pas la nouvelle fonction de la photographie dans ces

⁷⁸ Michel Poivert, « « Le Phénomène de l'extase » ou le portrait du surréalisme même », *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme et politique*, Le Point du jour, 2006, p. 37.

⁷⁹ *Nadja*, p. 645.

⁸⁰ *Manifeste du surréalisme*, p. 314.

⁸¹ *Nadja*, p. 746.

⁸² André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* [1928], (éd. revue et corrigée), Gallimard, 1965, p. 32.

publications qui voient subversions formelles et référentielles se conjuguer dans ce que nous qualifierons désormais de *dispositif narratif*, par opposition à la notion univoque de récit.

La subversion de cette écriture réaliste obsolète se matérialise donc par l'insertion d'images dont la fonction est double. Breton exploite son pouvoir référentiel, d'une part, pour réévaluer la perception du réel à l'aune de ces vues mécaniques, et d'autre part, pour profiter de sa capacité à *actualiser* son discours, écrit dans *Nadja* à la première personne. Pour Denis Hollier, la force subversive des récits illustrés de Breton tient à l'usage combiné de deux *index* de natures différentes⁸³. Il explique dans son article « Précipités surréalistes » que la trilogie de Breton utilise la photographie et la première personne du singulier comme des *embrayeurs* dont Hollier remarque l'articulation précisément « dans ses essais autobiographiques d'avant-guerre, *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou* ». Hollier conclut :

[ils] combinent les deux types d'index, linguistique et plastique, avec leur récit à la première personne entrelardé de photographies. Ces deux ingrédients sont les pièces décisives de la subversion anti-romanesque poursuivie par le récit surréaliste.⁸⁴

Il y aurait donc deux rapports de l'image surréaliste avec la photographie. Premièrement, l'éclair saisit au vif et fait percevoir une nouvelle réalité, et deuxièmement, cette « machine à voir » produit des représentations mécaniques qui remettent en question l'esthétique du texte et la fonction auctoriale. La multiplication des photographies dans les publications surréalistes, et tout spécialement chez Breton entre 1924 et 1929, témoigne d'une reconquête de la représentation à travers les images mais aussi le texte. L'insertion de ce nouveau mode de référence dans le texte, selon les lois de l'« automatisme », véhicule une force propagande révolutionnaire tant dans sa forme que dans les thèmes qu'il met en scène.

Denis Hollier revient sur cette question ambiguë de l'illustration photographique en prenant appui sur la déperdition romanesque dans *Nadja* dans la mesure où justement, « un personnage romanesque peut être défini comme quelqu'un qui ne se laisse pas prendre en photo⁸⁵ ». *Nadja*, avant son apparition partielle dans la réédition de 1963 sous la forme d'un photomontage « Les Yeux de fougère », a bien failli rester un personnage fictif sans aucune apparence. Denis Hollier poursuit en éclairant le statut des photographies dont « la fonction [...], selon lui, n'est pas d'éliminer les descriptions mais d'indexer le récit. Elle le fait passer d'un

⁸³ La notion provient de Charles Sanders Peirce et renvoie à l'acception répandue par Rosalind Krauss dans « Note sur l'index », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1985], trad. de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Macula, 1993, p. 63-91.

⁸⁴ Denis Hollier, « Précipités surréalistes (à l'ombre du préfixe *sur*) », Jacqueline Chénieux-Gendron (dir.), *Lire le regard : André Breton et la peinture*, Louvain – Arles, Pleine Marge n°2, Lachenal et Ritter, 1993, p. 49.

⁸⁵ *Idem*, p. 50-51.

réalisme descriptif à un réalisme performatif⁸⁶ ». Le texte en incluant des images indicielles joue en fait sur l'entre-deux de l'opération narrative et de l'attestation documentaire ; les photographies comme des portes à double battant font passer alternativement le récit *narré* d'un monde retranscrit par un énonciateur à celui *indexé* du monde photographiable⁸⁷.

La photographie telle qu'elle est utilisée par Breton dans son récit aboutit par conséquent à un dispositif actionné par deux mouvements : l'un tend à présenter un rapport authentique à travers une instrumentation indicielle (les *shifters* pronominaux, les photographies, les noms propres), l'autre produit une narration discordante et chaotique qui ne cache pas ses lacunes et ses interstices. Nous sommes alors en présence d'un dispositif autonome au sens où Michel Foucault le définit dans *Le Souci de soi* :

Certains événements ont eu lieu et ces auteurs, pris du désir de les raconter, élaborent ce que l'on peut qualifier de *dispositif*. Le dispositif lui-même, c'est le réseau que l'on peut établir entre les éléments.⁸⁸

Ce réseau soutient un ensemble d'éléments hétérogènes et il incombe au dispositif de devenir signifiant en induisant des correspondances internes. C'est le cas dans *Nadja* où photographies, noms propres et narration à la première personne se trouvent reliés dans une même cohérence thématique, malgré leur différence de nature. Les compétences du lecteur sont alors plus que jamais sollicitées, dans la mesure Breton constitue un dispositif qui va à contresens de la *mimesis* narrative et qui repose sur une *structure hétérogène fragmentée*.

Comme le font remarquer Hugues Peeters et Philippe Charlier dans leur très importante étude sur la notion de dispositif, ce dernier est « avant tout perçu comme un concept de l'*entre-deux* » qui propose des structures totalisantes ou rhizomatiques laissant une certaine part de chaos et de désordre. Comment intégrer dans ces circonstances une cohérence dans le dispositif ? Sur quels principes repose la conjonction entre la photographie et les *shifters* nominaux et pronominaux ? Peeters et Charlier insistent sur la singularité du principe de dispositif qui, quel que soit son champ d'application, opère une « recentration sur l'individu » : « D'une manière générale, écrivent-ils, l'individu autonome, conçu comme porteur d'une intentionnalité propre, apparaît

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Gérard Genette propose une synthèse de cette opposition à travers la notion de discours narratif qui doit « raconter une histoire » et être « proféré par quelqu'un », sans quoi, « comme une collection de documents archéologiques » il ne forme pas « en lui-même un discours », *Discours du récit* [1972, 1983], Points Essais, Seuil, 2007, p. 17. Rappelons que Genette considère également que « tout récit introduit dans son histoire une « mise en intrigue » qui est déjà une mise en fiction », *Fiction et diction*, Poétique, Seuil, 1991, p. 32.

⁸⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, t. 3. Le Souci de soi*, Gallimard, 1984, cité dans Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contribution à une théorie du dispositif », *Le Dispositif. Entre usage et concept*, Hermès N°25, CNRS, 1999, p. 16.

comme la figure centrale du dispositif⁸⁹ ». Avant d'étudier plus précisément la place de l'individu dans le dispositif narratif, remarquons que Breton revendique dans *Nadja* d'autres articulations signifiantes pour pallier le chaos de la déconstruction narrative. Placé sous le signe du paradoxe, le dispositif *Nadja* met en scène une philosophie du « hasard objectif », deux termes *a priori* antithétiques : il fournit cependant à l'ensemble un liant qui agglomère tout en les justifiant les défaillances du récit et qui fait basculer l'expérience narrative autobiographique dans un espace surréaliste *mythologique*.

⁸⁹ *Idem*, p. 18.

C. Les paradoxes du hasard objectif

Breton s'explique sur la notion de « hasard objectif » dans *L'Amour fou* en 1937. Cette force mystérieuse est celle qui motive ses récits qui ne seraient finalement que des comptes rendus de son attention pour les phénomènes étranges dont il fait l'expérience au quotidien. Parmi les enquêtes effectuées dans le cadre des recherches surréalistes, Breton disait tenir tout particulièrement à celle parue dans *Minotaure* et dont la question était : « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? – Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ?⁹⁰ ». À cette occasion, Breton avait souscrit à cette philosophie du hasard qui « [aboutit] à celle des matérialistes modernes selon laquelle le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain⁹¹ ». L'attitude du sujet face à ce hasard objectif doit être une disponibilité totale aux événements et rencontres qui croisent la route de sa subjectivité. L'appareil photographique permet de garder et présenter une trace de ces moments. Dans *L'Amour fou*, Breton explique que cette « disponibilité » s'entend comme une « soif d'errer à la rencontre de tout⁹² » et comme un papier sensible, Breton se laisse passivement marquer par les objets qu'il croise. Cette disponibilité témoigne aussi d'une autre exigence au regard de laquelle la rue est le « seul champ d'expérience valable ».

Errer rue Lafayette est donc une activité poétique dans l'absolu mais aussi spécifiquement surréaliste : la promenade, comme un récit de voyage, est le moment de l'expérience et de la collection des futurs fragments qui vont composer le récit. Cependant, ce que l'on dit moins dans le cas de Breton, c'est que ce dernier s'ennuie, d'un ennui profond et mortifiant. Maurice Blanchot suggère toute l'instabilité qui secoue alors l'individu, presque en état de manque :

Ainsi le hasard : l'indéterminant qui détermine.

Dans ce manque, l'obscur désir, celui qui ne peut se réaliser comme désir, cherche et trouve son lieu. [...] Le hasard est le désir : ce qui signifie que le désir ou désire le hasard en ce qu'il a d'aléatoire, ou le séduit pour le rendre inconsciemment semblable à ce qui est désiré.⁹³

⁹⁰ André Breton, *L'Amour fou* [1937], *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 688.

⁹¹ *Idem*, p. 690. C'est Breton qui souligne. Sur la reprise du hasard selon Friedrich Engels, voir la note de Marguerite Bonnet, *id.*, p. 1712.

⁹² *Id.*, p. 697.

⁹³ Maurice Blanchot, « Le Demain joueur », *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*, *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} avril 1967, 15^e année, n° 172, reprint Gallimard, 1990, p. 299.

La recherche du merveilleux dans le quotidien s'entend aussi comme une échappée de la mélancolie, état dans lequel toute forme de désir est éteinte. Si Breton va « sans but », aussi « morne et désœuvré » que son après-midi, c'est aussi dans l'espoir de laisser au hasard l'opportunité de redonner un sens à ses pas perdus : l'apparition de Nadja, passante idéale, lui offre cet expédient. Cette disposition préalable intensifie son attrait pour elle, puisqu'au moment de l'aborder il admet s'attendre « au pire⁹⁴ ». Une fois sa crainte déçue, il passe à l'examen de la jeune femme, « la regarde mieux » et s'attache immédiatement à son organe visuel : « Je n'avais jamais vu de tels yeux⁹⁵ ». Le prologue, qui précédait l'arrivée de Nadja dans le livre, avait multiplié les apparitions féminines ; pour chacune, Breton s'attache à un détail qui éveille sa curiosité et son désir, sans pour autant aller jusqu'à son terme. Nadja quant à elle autorise la progression : disponible également, elle va devenir l'objet des obsessions de Breton, avec un soupçon de complaisance, jusqu'à incarner un personnage surréaliste mythique, sorte de nouvelle muse idéale surgie de la foule.

Pour que le désir émerge et acquière la force esthétique que Breton lui attribue, il lui faut un terrain fécond : une rencontre avec le « hasard objectif » doit se préparer. Le 4 octobre 1926, première date de son journal de bord, Breton décrit « un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme [il a] le secret d'en passer⁹⁶ ». Lorsque commence ce journal, un long prologue a reporté de nombreuses fois l'entrée en scène tant attendue de l'héroïne supposée du récit. Bien plus tôt, Breton avait annoncé : « Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes... » qu'illustre une photographie de Jacques-André Boiffard. Mais le point de départ de l'histoire elle-même, qui devait prendre aussi « pour étape le Manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer⁹⁷ », surgit réellement dans cette seconde partie où Breton raconte qu'après s'être « arrêté [...] devant la vitrine de la librairie de l'Humanité », se « trouva[nt] rue Lafayette », il décide de poursuivre son chemin « sans but⁹⁸ » vers l'Opéra. Le motif poétique de l'errance au hasard répond à un schéma extrêmement traditionnel et romanesque qui suggère invariablement une rencontre, généralement une femme, qui va bouleverser le destin du promeneur.

Deux ans seulement après la rédaction du premier *Manifeste du Surréalisme*, Breton fait donc par hasard la connaissance d'une jeune héroïnomane, Nadja, qui au terme de la métamorphose du récit va incarner la femme surréaliste par excellence. La rencontre est placée sous le signe d'un hasard qui court depuis plusieurs années et que Breton relie à une autre

⁹⁴ *Nadja*, p. 685.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Idem*, p. 683.

⁹⁷ *Id.* p. 653.

⁹⁸ *Id.*, p. 683.

rencontre, relatée dans son récit « L'Esprit nouveau » publié en 1924 dans *Les Pas perdus*. Une trame autoréférentielle se tisse, laissant penser à Breton que l'histoire qu'il était en train de vivre (et de raconter en août 1927 au Manoir d'Ango) fait écho à ce récit qui relate la rencontre que Derain, Aragon et Breton feront en une journée d'une même jeune femme. Le fait qu'aucun commentaire n'accompagne ce récit, donné tel quel dans l'article, pousse à croire que le compte rendu d'expérience avait une valeur en tant que forme signifiante et volontairement neutre. Les faits se suffisent à eux-mêmes pour peu qu'on les mette en lumière. Breton reviendra dans ses *Entretiens* sur cet « esprit nouveau » résolument lié à une philosophie du « hasard objectif » et à la photographie :

Le titre sous lequel paraît ce texte : « l'Esprit nouveau » (il est reproduit dans *Les Pas perdus*) indique assez le genre d'importance que nous lui accordons. On est là sur la piste, ou plutôt à l'affût, de ce « hasard objectif », selon les termes de Hegel, dont je ne cesserai d'épier les manifestations, non seulement dans *Nadja*, mais plus tard dans *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*.⁹⁹

Les trois ouvrages où sont perceptibles ces « manifestations » font partie de la trilogie que Breton voulait faire de ses récits illustrés de photographies. Breton explique les raisons de cette mécanique des choses :

[...] philosophiquement, le hasard objectif (qui n'est rien d'autre que le lieu géométrique de ces coïncidences) me paraissait constituer le nœud de ce qui était pour moi le problème des problèmes. Il s'agissait de l'élucidation des rapports qui existent entre la « nécessité naturelle » et la « nécessité humaine », corrélativement entre la nécessité et la liberté.¹⁰⁰

De cette philosophie, Breton explique en 1934 qu'elle est « venue *normalement* à Marx par Hegel, comme elle était venue *normalement* à Hegel par Berkeley et Hume¹⁰¹ ». La référence à Hegel réside essentiellement à cette époque pour Breton à une transposition et une illustration concrètes du hasard objectif qu'il tente de rendre palpable dans ses récits, à travers des dispositifs expérimentaux à la fois empiriques et théoriques. La lecture de Berkeley participe elle-même de cet arrière-plan philosophique dans *Nadja* : la pratique de l'écriture se double d'une argumentation théorique qui vient appuyer l'empirisme de la situation relatée. En effet, deux illustrations vont concrètement étayer cette théorie du hasard objectif pour former un argumentaire à la fois narratif et visuel : une vignette du *Dialogue entre Hylas et Philonous* est reproduite en contrepoint d'une photographie de Jacques-André Boiffard qui montre la courbe de la fontaine des Tuileries¹⁰². Breton explique que la vignette est légendée d'une phrase qui reprend les mots de *Nadja*, presque à l'identique, lorsqu'elle évoque la chute du jet d'eau qui est à l'image des pensées : « Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est

⁹⁹ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ André Breton, « Qu'est ce que le surréalisme ? » [1934], *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 233.

¹⁰² *Nadja*, p. 699-700.

encore plus joli quand elles retombent¹⁰³ ». Breton mélange les genres pour élaborer une représentation sensible de ses théories révolutionnaires et philosophiques. Il utilise à des fins presque didactiques l'illustration photographique et la reproduction de document donnant à voir la genèse et le processus d'associations qui ont traversé sa conscience à ce moment. En dévoilant les mécanismes de son propre système analytique du réel, Breton fait de *Nadja* un récit conceptuel, à mi-chemin entre anecdote personnelle et expérimentation théorique. La photographie et les documents participent en fait à donner une allure scientifique à l'ensemble qui fonctionne en permanence dans l'entre-deux de la fiction romanesque et de l'attestation documentaire.

¹⁰³ *Idem*, p. 698. La légende est : « *Urget aquas vis sursum eadem flectit que deorsum* » [la même force lance les eaux vers le ciel et les fait retomber], trad. M. Bonnet, voir *Œuvres complètes*, t. 1, p. 1546.

Nadja, récit autobiographique et dispositif documentaire

A. Le dispositif photographique

André Breton a publié trois textes illustrés de photographies, tous chez Gallimard¹⁰⁴. L'ensemble devait constituer une trilogie d'un seul tenant, ce qu'il expose dans une lettre à Jean Paulhan : « Ainsi pourrait être obtenue l'unification que je souhaite rendre manifeste entre les trois livres¹⁰⁵ ». Cependant, pour des questions de tirage, la trilogie ne verra pas le jour et le succès du premier volet *Nadja* fera un peu d'ombre aux deux récits suivants. D'ailleurs, Breton lui-même y accorde une attention toute particulière puisqu'il révisé l'édition originale en 1962, privilège exceptionnel qu'il n'accordera à aucun autre livre¹⁰⁶. Dans *L'Amour fou* et *Les Vases communicants*, avec ses références multiples à Freud, Marx, Engels et le réalisme révolutionnaire, on est bien loin du dispositif encore « romanesque » qui structure *Nadja* et dont quelques scories émergent vaguement dans *L'Amour fou* autour d'anecdotes, confessions ou rencontres aux allures galantes ; scories seulement car ce dernier supporte les travers de l'analyse systématique et de la pédagogie révolutionnaire forcée qui seynt mal au récit.

Le statut de *Nadja* est singulier, aussi en raison du contexte dans lequel il apparaît¹⁰⁷. Le livre se situe dans une phase charnière de l'histoire du surréalisme : quatre ans après le *Manifeste du surréalisme* et deux ans avant sa seconde mouture. L'année 1929 marque en effet une crise au sein du groupe, dont les prémisses s'étaient fait sentir dès 1927. L'atmosphère qui règne au sein du groupe surréaliste, l'émergence des tensions avec Naville, Desnos, Soupault ou Artaud, mais aussi avec le Parti Communiste, poussent Breton à redéfinir le cadre du mouvement dans le *Second Manifeste* en 1930. Toutefois, afin de s'extraire de l'éclatement larvé qui menace certainement de le retarder et pour mener son projet de récit à terme, Breton préfère se retirer au Manoir d'Ango

¹⁰⁴ En 1928, *Nadja*, puis *Les Vases communicants* en 1932 et enfin *L'Amour fou*, en 1937. Ce n'est qu'en 1939 que Breton envoie des illustrations à Gaston Gallimard pour une réimpression des *Vases communicants* : l'édition originale n'en présentait aucune. L'édition de référence est André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, La Pléiade, Gallimard, présentée par Marguerite Bonnet, 1988.

¹⁰⁵ « Lettre à Jean Paulhan, 2 décembre 1939 », citée par Marguerite Bonnet, *Œuvres complètes*, t. 1, p 1560.

¹⁰⁶ De plus, si *L'Amour fou* se trouve régulièrement associé à *Nadja* dans les études critiques, bénéficiant ainsi d'une partie de sa notoriété, *Les Vases communicants* en sont pour leur part presque systématiquement exclus. Un seul ouvrage publié reprend comme thème principal « La trilogie surréaliste », il s'agit de Victor Crastre, *André Breton. Trilogie surréaliste* : *Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*, Société d'Édition de l'Enseignement Supérieur, 1971.

¹⁰⁷ Le livre ayant été mis au programme du baccalauréat en 2003, de nombreux ouvrages et éditions critiques ont été publiés à cette période : ils reprennent pour beaucoup des informations de l'édition en Pléiade. Voir la partie de la bibliographie consacrée à *Nadja*.

pour rédiger *Nadja*, loin des luttes intestines. *Nadja* est donc écrit dans une semi-retraite, lieu favorable à l'introspection : c'est aussi le dernier livre d'un surréalisme qui va dès 1929 changer de visage et se scinder en deux groupes¹⁰⁸. La situation personnelle de Breton quant à elle ne se présente pas sous un meilleur jour. Si l'on peut penser qu'il a été affecté par l'internement de son égérie, la jeune Nadja, sa vie sentimentale partagée entre sa femme Simone et sa nouvelle maîtresse Suzanne Muzard connaît en outre des démêlés qui ont leurs incidences sur le récit. Le livre, clairement autobiographique, fait dire à Jean Pfeiffer, empruntant une phrase de Nerval, que Breton fait résolument partie « du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître¹⁰⁹ », tant les personnages et les faits impliqués renvoient à une histoire qui dépasse le simple cadre de la fiction narrative.

La rédaction de *Nadja* est rapide mais fractionnée. Elle débute en août 1927 au Manoir d'Ango, près d'Aragon qui travaille à son *Traité du style*, et se termine à la fin de l'année après une interruption de quelques mois, période pendant laquelle Breton rencontre Suzanne, qui se cache derrière le pronom « Toi » dans l'épilogue de *Nadja*. Une prépublication a lieu en automne dans la revue *Commerce*¹¹⁰. À ce moment, Breton a déjà l'intention d'illustrer son texte de photographies, comme il l'explique dans une lettre à Lise Meyer datée du 2 septembre où il présente son projet d'établir un réseau de significations complet pour rendre son livre plus « troublant » :

Je vais publier l'histoire que vous connaissez en l'accompagnant d'une cinquantaine de photographies relatives à tous les éléments qu'elle met en jeu : l'hôtel des Grands Hommes, la statue d'Étienne Dolet, et celle de Becque, une enseigne « Bois-Charbons », un portrait de Paul Éluard, de Desnos endormi, la porte Saint-Denis, une scène des Détraquées, le portrait de Blanche Derval, de Mme Sacco, un coin du marché aux puces, l'objet blanc en écrin, la librairie de l'Humanité, le marchand de vins de la place Dauphine, la fenêtre de la Conciergerie, la réclame de Mazda, le portrait du professeur Claude, la femme du musée Grévin. Il faut aussi que j'aie photographier l'enseigne « Maison Rouge » à Pourville, le Manoir d'Ango. Me permettez-vous, Lise, de faire photographier le gant de bronze et ne pouvez-vous, j'y tiendrais essentiellement, tâcher d'obtenir une reproduction du tableau de Mordal, vu de face et de profil. Vous savez que rien

¹⁰⁸ Maurice Nadeau dans son *Histoire du surréalisme* appelle cette période « La Crise de 1929 », Points Essais, Seuil, 1964, p. 118. La rupture est consommée avec la publication d'*Un Cadavre* en 1930, signé par Bataille, Boiffard, Leiris, Queneau, Prévert ou encore Ribemont-Dessaignes.

¹⁰⁹ Jean Pfeiffer, « Breton, le moi, la littérature », *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste, La Nouvelle Revue Française, op. cit.*, p. 275.

¹¹⁰ Revue *Commerce*, cahier XIII, automne 1927, « Nadja. Première partie », Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969, p. 77-120. Un autre extrait sera publié dans le n°11 de *La Révolution surréaliste*, « Nadja (fragment) », Mars 1928, Gallimard, avec la reproduction d'un tableau de Chirico qui ne figure pas dans l'édition définitive. Pour information, la première édition de *Nadja* est vendue à 12 francs, comme le *Traité du Style* d'Aragon qui n'a pourtant pas d'illustrations. À titre de comparaison, publié la même année, *Le Surréalisme et la peinture*, in-4° avec 77 planches en photogravure, était vendu 65 francs. *Nadja* n'est donc pas à considérer comme un « beau livre ».

n'aurait de sens sans cela. Voulez-vous me dire si c'est possible ? Je crois que cela ferait un livre beaucoup plus troublant.¹¹¹

Il est intéressant de constater à quel point Breton insiste, pour convaincre sa destinataire d'exécuter sa requête (« J'y tiens essentiellement ») sur la perte de sens qu'induirait l'absence du tableau de Mordal, qui ne sera pourtant pas publié : « Vous savez que rien n'aurait de sens sans cela », écrit-il. Toutefois, avec ou sans le tableau de Mordal, André Breton a une vision claire des ajouts qu'il veut effectuer et jamais son texte ne sera publié sans les photographies, excepté pour la prépublication dans *Commerce*. Les images sont donc dès le départ, on le voit dans sa lettre, viscéralement liées au récit en tant que dispositif global.

Quinze jours après cette première missive, Breton dresse une liste complète des clichés qu'il souhaite publier, ainsi que les reproductions des œuvres qu'il veut intégrer. Il demande à l'assistant de Man Ray, Jacques-André Boiffard, de réaliser les photographies qu'il ne peut se procurer directement. Au terme de ses recherches, il ne manquera finalement que quatre images et il remplacera la photographie du Manoir d'Ango par son colombier. Dans la réédition de 1963, Breton ajoute encore quatre photographies : il comble deux lacunes, des images qu'il n'avait pas été possible de prendre à l'époque, la jarretelle du musée Grévin et le buste de Becque, caché par des palissades¹¹². Il fait deux ajouts, « Les Yeux de fougère » et « Les Aubes » qui augmentent donc le nombre des illustrations de l'édition originale de quarante-quatre à quarante-huit. Dans la nouvelle édition, certaines retouches sont faites sur les images, notamment des recadrages qui nécessitent parfois de prendre une autre vue¹¹³. L'ordre des illustrations n'est pas non plus strictement conservé, en partie à cause des différentes éditions qui utilisent parfois des planches en hors-texte sous forme de cahiers. Il est par conséquent difficile de tirer des conclusions sur la mise en page. Toutefois, l'essentiel de l'appareil illustratif est défini à la fin de l'année 1927. Sans les images, le texte de *Nadja* forme une structure narrative certes originale, mais moins novatrice que

¹¹¹ « Lettre à Lise Meyer, 16 septembre 1927 », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1505.

¹¹² Il s'agit de : « Ses yeux de fougère... », la photographie n'est pas créditée, mais le montage est de Breton lui-même (*Nadja*, p. 715) et « Les Aubes – Une vaste plaque indicatrice bleu ciel... » de Valentine Hugo (*idem.*, p. 750).

Valentine Hugo (1887-1968, née Gross) était peintre et tenait son nom de son mariage avec Jean Hugo, arrière petit-fils du poète. Elle eut une liaison avec André Breton entre 1930 et 1932 et intégra le groupe surréaliste à cette époque. C'est elle qui lui offrit un lavis de Victor Hugo, « Aube », qui est le titre d'un poème des *Châtiments* et le prénom de la fille de Breton.

¹¹³ Parmi les modifications, on relève le remplacement de la photographie du Manoir d'Ango par celle du pigeonier. La Statue d'Étienne Dolet est reprise en photo sous un autre angle et plus proche, voir *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 27 et *Nadja*, p. 656. Le portrait de Benjamin Péret est net dans l'édition de 1928, p. 30, légèrement flou en 1962, p. 660. Par ailleurs, dans l'édition originale, Breton utilise la légende « Film Man Ray » pour le portrait de Péret mais « Photo Man Ray » pour le double portrait de Desnos, qui est réduit à deux images, alors que l'édition originale montrait les marges des deux autres clichés figurant sur la bobine, voir *Nadja* [1928], p. 39 (il peut cependant s'agir d'une confusion de l'éditeur, car les termes sont inversés sur les épreuves manuscrites). L'objet « pervers enfin comme cette sorte de demi-cercle... » en 1928, p. 71, est présenté dans sa boîte ouverte, dans l'édition de 1963, en gros plan, p. 678.

Le Paysan de Paris paru deux ans plus tôt. Néanmoins, Breton parvient à éviter l'écueil de la redite grâce à un système en dispositif photographique qui rend visible sa philosophie des signes où les éléments hétérogènes fonctionnent comme les fragments d'un grand puzzle¹¹⁴. Inversement, les photographies ne sont jamais présentées comme un corpus autonome : l'enveloppe A4 annotée « Nadja – épreuves » que l'on a pu découvrir lors de la vente publique en 2003 du fonds Breton, recueille les clichés qui ont servi aux illustrations en un album de photographies hétéroclites. L'ensemble en hors-texte souffre d'une apparente incohérence : seul le récit permet la mise en réseau de ces éléments disparates.

La chemise estampillée « Nadja » fut vendue aux enchères en avril 2003 par les commissaires-priseurs Calmels-Cohen : il contenait les vingt-sept lettres de la correspondance entre Breton et la jeune femme. Ce dossier était doublé d'une seconde pochette qui compilait trente-neuf illustrations photographiques reproduites dans le livre. Ces photographies sont titrées et créditées avec le nom des photographes de la main de Breton mais aussi de Paul Éluard qui a donc participé à la composition du livre, certainement fort de ses précédentes expériences illustrées avec Max Ernst. Les photographies sont collées sur des feuilles *in-12°*, c'est-à-dire le format même qui sera utilisé pour la première édition : Breton choisit lui-même la disposition des clichés dans le livre, les numérote et les légende de sa main avec un texte qui figurera dans la version imprimée définitive¹¹⁵. Considéré en hors-texte, l'ensemble ne présente pas de cohérence thématique ou picturale, donnant l'impression d'un bric-à-brac de souvenirs divers. Seules les légendes gardent trace de leur fonction illustrative, mais ainsi déracinées, les images semblent en attente, dépendantes des intentions de l'auteur qui pourrait en mettre certaines au rebut. La confrontation de ces clichés sans le récit pour les relier met au jour le caractère en apparence aléatoire de sa sélection. Cette dernière témoigne néanmoins d'une véritable singularité puisqu'elle ne répond pas à des canons surréalistes et ne produit pas une série signifiante, qu'un tiers pourrait tout aussi bien discerner. Prise en dehors du texte, la masse d'archives forme un ensemble auquel il serait bien malaisé de donner une cohésion : c'est donc à travers la reconfiguration narrative que Breton autorise une mise en réseau des fragments, dans un véritable processus de reconstitution historique.

Pour ce qui est du choix des illustrateurs, il suit la logique double de communauté de production et de composition hétéroclite du récit. Breton fait appel à deux catégories de

¹¹⁴ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926. Composé de 1924 à 1925, des prépublications avaient eu lieu dans *La Revue Européenne*, dont « Préface à une mythologie moderne », dans le n°16 de *La Revue Européenne*, Sagittaire, le 1^{er} juin 1924, quelques mois avant *Le Manifeste du surréalisme*.

¹¹⁵ Au dos de l'enveloppe, Breton note la liste numérotée des clichés au crayon à papier : tous les chiffres sont cochés d'une croix, sauf les numéro 22 et 40. Dans cette pochette, ne se trouve pas le portrait de Breton par Henri Manuel.

photographes, d'abord, aux surréalistes « primitifs » : Man Ray et Jacques-André Boiffard, son assistant¹¹⁶. Les contributions des autres photographes font intervenir un « second cercle » plus périphérique et tardif, avec des clichés de Pablo Volta (1959) ou d'André Bouin (1962). Il faut également intégrer à ce second groupe le portraitiste Henri Manuel ou encore Valentine Hugo, dont les techniques respectives ne laissent en rien présumer d'une quelconque appartenance au mouvement. La photographie telle qu'elle apparaît dans *Nadja* n'est donc pas particulièrement représentative de ce que l'on a plus tard tenté de définir comme une esthétique surréaliste, qui utiliserait des ressorts formels, trucages et prothèses en tous genres pour déréaliser la photographie et susciter par elle une impression d'*estrangement*. Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades dans leur catalogue de référence *Explosante-fixe, photographie et surréalisme* mais aussi Roger Théron dans *Surréalisme* montrent très bien comment le style surréaliste s'est radicalement modifié entre les premières années très marquées par les expérimentations au hasard dadaïstes, jusqu'à la troisième génération de l'après-guerre et qui n'a littéralement plus *rien à voir* avec le surréalisme des débuts.

En effet, habitués comme nous sommes à un certain corpus surréaliste établi et complété pendant plus d'une trentaine d'années, l'iconographie de *Nadja* a de quoi surprendre par sa banalité dans la mesure où l'on n'y trouve ni rayogrammes, la technique de Man Ray rendue célèbre depuis 1922 par la publication de *Les Champs délicieux* avec Tzara, ni cadrages excentriques ou représentations paradoxales dont *L'Amour fou* par exemple, abonde. La photographie sert d'argument esthétique manifeste et l'un des exemples les plus parlants reste le commentaire de Breton au sujet de la photographie *Explosante-fixe* de Man Ray qui synthétise les recherches visuelles menées par Breton depuis le *Manifeste* : « La beauté convulsive sera érotique voilée, explosante-fixe, magique circonstancielle ou ne sera pas¹¹⁷ ». Livre esthétiquement déroutant dans le corpus bretonien, *Nadja* est pour Henry Miller « un des plus étranges petits livres qui aient vu le jour à notre époque » aux photographies selon lui « très ordinaires (délibérément choisies ainsi, sans nul doute)¹¹⁸ ». Les clichés dans *Nadja* répondent donc à une esthétique documentaire, commune et presque digne du reportage de presse. La première édition de *Nadja* ne mentionnait

¹¹⁶ **Jacques-André Boiffard** (1902-1961) a étudié à l'École Alsacienne et en faculté de médecine avec Pierre Naville qui le présente à Breton en 1924. De 1924 à 1929, il est apprenti chez Man Ray mais sa rupture avec Breton après *Nadja* le pousse à rédiger avec Prévert « Un Cadavre », le pamphlet contre Breton publié en 1930. Il se range alors du côté de Georges Bataille, collaborera avec lui à *Documents* et comme photographe jusqu'en 1935. A partir de cette date, mises à part quelques incursions dans le monde cinématographique, il reprendra sa carrière médicale.

¹¹⁷ André Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 687. Le commentaire est non seulement redondant vis-à-vis de l'image et de son titre mais il assure une continuité relativement artificielle avec l'épilogue de *Nadja*, comme pour forcer l'idéologie esthétique accolée au récit poétique paru bien des années plus tôt.

¹¹⁸ Henry Miller, « Paysage », André Breton et Marcel Duchamp, *Exposition internationale du surréalisme. Le Surréalisme en 1947*, Pierre à feu – Maeght, 1947, p. 28.

même pas Jacques-André Boiffard, qui a fait toutes les vues de lieux, et seuls les clichés de Man Ray et d'Henri Manuel, déjà plus célèbres, étaient attribués¹¹⁹. À la banalité des photographies se surajoutait leur anonymat, contribuant à les dépouiller encore plus d'une quelconque touche personnelle¹²⁰. Le style des clichés trompe par conséquent l'attente d'un lecteur avide de curiosités surréalistes : les épreuves sont de strictes reproductions (de dessins, tableaux, lieux) rapportées que l'auteur a seulement sélectionnées et assemblées dans son dispositif narratif qui fonctionne comme un compte rendu ou encore comme une version en volume d'une revue illustrée.

¹¹⁹ Sur les portraits dans *Nadja* et plus précisément Henri Manuel, voir Ian Walker, « « Her Eyes of Fern » : *The Photographic Portrait in Nadja* », *History of Photography*, vol. 29, n°2, Londres, Francis & Taylor, été 2005.

¹²⁰ La seconde édition en 1963 crédite les clichés de Boiffard. Mais l'absence de son nom a certainement aggravé la brouille avec Breton en 1928.

B. Un documentaire aux marges de la fiction

Directement tiré de la rue et du quotidien, le défilé panoramique du prologue ressemble à la promenade du *Paysan de Paris*, où se superposent et se côtoient affiches publicitaires, images, mots et passantes à même de stimuler l'imaginaire de l'écrivain-poète¹²¹. Les contours du Paris surréaliste (personnage presque aussi actif que Bruges dans le roman de Rodenbach) se profilent de publications en publications et participent à une mythologie de la rencontre : dans la ville, à chaque coin de rue, le hasard est l'occasion d'une révélation métaphysique sur le monde pour l'individu qui le traverse. Le réseau urbain et les routes sont un terrain d'expérience privilégié pour les surréalistes, un réseau dont le centre nerveux se situe pour un temps au Bureau de recherches surréalistes. Comme des reporters, ils explorent la ville et en ramènent des objets, images et textes pour en faire des comptes rendus. Les photographies de Man Ray, Eugène Atget ou plus tard Brassai, participent ainsi à la grande collection de preuves et d'éléments d'analyse que Breton souhaite rassembler pour valider ses hypothèses sur la connaissance du monde à travers la dérive, le hasard objectif et l'étude de la psyché.

Comme la plupart des œuvres de Breton, *Nadja* vaut pour une mise en pratique de sa doctrine précédemment synthétisée dans le *Manifeste*. Dans son *Avant-Dire* de 1962 – et avec le recul du temps – André Breton qualifie son entreprise « d'antilitéraire » et en incluant des illustrations estime avoir confectionné un « document pris sur le vif¹²² ». *Nadja* n'a donc rien d'un roman traditionnel, principalement parce que, sans être donné pour une histoire vraie, le récit de Breton est d'une authenticité indiscutable : bien des témoignages viendraient accréditer les faits relatés, et l'existence de Léona D. est avérée. De même, la première partie du récit qui précède l'arrivée de Nadja a une valeur documentaire historique qui nous introduit dans la vie du Bureau des Recherches surréalistes, aussi appelé Centrale surréaliste, et dans son quotidien. Elle retrace des souvenirs qui concernent de grandes figures du mouvement proches de l'auteur : Paul Éluard ou Benjamin Péret, Louis Aragon, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, le mécène et collectionneur Jacques Doucet pour lequel Breton est chargé de constituer une bibliothèque littéraire, etc¹²³. Ces

¹²¹ Dans *Nadja*, Breton reproduit une toile cubiste de Georges Braque, *Le Joueur de guitare*, 1911-12, huile sur toile, 116x80cm, MoMA, New York, dont il dit que « le clou et la corde extérieurs au personnage [l']ont toujours intrigué », il s'agit d'un clou et d'une corde peints en trompe-l'œil, *Nadja*, p. 729.

¹²² Le choix de l'expression « Avant-dire » fait directement référence à celui de Mallarmé au *Traité du verbe* de René Ghil. Breton disait beaucoup admirer ce dernier, voir *Entretiens 1919-1962*, p. 22.

¹²³ Le Bureau des Recherches surréalistes, situé dans l'Hôtel de Berulle au 15, rue de Grenelle, était au départ dirigé par Pierre Naville et Benjamin Péret. Il s'y tenait une permanence quotidienne de 16h30 à 18h30 : « Le Bureau [...] s'emploie à recueillir par tous les moyens appropriés les communications relatives aux diverses

figures sont elles-mêmes intégrées à un panthéon littéraire personnel qui émerge par petits bouts à travers des anecdotes (un échange de bons mots entre Victor Hugo et Juliette Drouet, au sujet d'une porte) ou des références glissées au détour d'une phrase : des allusions à Rimbaud, Huysmans, Apollinaire mais aussi à ses propres oeuvres tissent un réseau intertextuel qui fait déborder le récit et inscrit l'auteur dans un panorama historique plus vaste. En prélude à l'arrivée de Nadja, Breton propose une forme de « photographie » de la création surréaliste et de ses principaux enjeux : on assiste à des séances spirites, de cinéma ou des représentations théâtrales, des « pétrifiantes coïncidences » ou des découvertes étonnantes, telles qu'un gant de bronze, une anamorphose sur un hôtel à Pourville, etc.. La fonction de la photographie dans cet état des lieux est de venir témoigner des figures et objets qui sont apparus à Breton comme des éléments signifiants de son aventure mais cela rétrospectivement, au moment où il écrit son récit c'est-à-dire presque un an après les faits, comme des archives laissées en attente d'une reconstitution historique.

Cependant, les images sont trompeuses et trahissent la mémoire de l'auteur lui-même, tout comme elles ne donnent pas un aperçu historiquement fidèle du Paris des années folles. Elles ne reproduisent pas le réel, ni même les perceptions que Breton en a eues, au point qu'il constate que, ayant souhaité revoir « plusieurs des lieux », « quelques personnes et quelques objets » qu'ils « se défendaient plus ou moins contre son entreprise, de sorte que la partie illustrée de *Nadja* fût, à [son] gré, insuffisante¹²⁴ ». La photographie, tout en proposant une échappée au récit, échappe à son tour à l'auteur : la documentation d'expérience nécessite une reconfiguration des événements en fonction d'un scénario qui s'écrit et se documente *a posteriori*. Cette relative « déception » dévoile finalement plus le côté artificiel du dispositif que Breton met en place qu'une véritable trahison des images. Entre ce réel et sa représentation, Philippe Dubois décèle en effet une béance constitutive de la mécanique photographique. Reprenant la notion d'*index* de Charles Sanders Peirce, il développe pour sa part « le principe d'une séparation à la fois dans le temps et dans l'espace » qui « vient souligner radicalement que la photographie, en tant qu'*index*, toute liée physiquement, toute proche qu'elle soit de l'objet qu'elle représente et dont elle émane, n'en reste pas moins absolument coupée de lui¹²⁵ ». Philippe Dubois poursuit : « À l'illusion d'une identification avec le Réel, la photographie oppose un clivage constitutif, d'une distance qui vient ébranler le rapport

formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit », *La Révolution surréaliste*, n°2, première année, 15 janvier 1925, p. 31.

¹²⁴ *Nadja*, p. 746. Il précise : « Becque entouré de palissades sinistres, Pourville morte et désillusionnante comme aucune ville de France, la disparition de tout ce qui se rapporte à *L'Étreinte de la pieuvre*, [...] ». On remarquera que ce ne sont en aucun cas les photographies qui sont « mortes et désillusionnantes » comme veut le laisser penser Rosalind Krauss dans « La Photographie au service du surréalisme », Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, [L'Amour fou : *photography and surrealism*, 1985] trad. de l'anglais par Dominique Le Bourg, Dominique Saran et Camille Hercot, Hazan, 2002, p. 15.

¹²⁵ Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Labor - Nathan, Bruxelles - Paris, 1990, p. 93.

même de l'image à son objet, et par conséquent notre propre rapport de l'un à l'autre¹²⁶ ». Cette insuffisance de l'iconographie renvoie aussi à une expérience qui invite le lecteur à se faire détective et traducteur des indices : ceux-ci, placés dans un « paysage mental » laissé « à l'état d'ébauche¹²⁷ », sont comme un ensemble de traces à interpréter par un archéologue face à des fragments et documents lacunaires.

Le résultat final reste par conséquent ambigu, à mi-chemin entre réalité et fiction, entre compte rendu authentique et roman. Le livre ressemble à un grand montage qui hériterait de deux traditions : l'une cinématographique, plutôt à chercher du côté des films expérimentaux de Man Ray ou des *serials* vus dans les salles populaires, avec une trame générale scénarisée. L'autre tradition déconstruit la narration et reconstitue artificiellement une représentation globale mystérieuse et composite, à la manière des collages de Max Ernst ou des photomontages dadaïstes. En adoptant les codes poétiques et visuels des avant-gardes, *Nadja* s'inscrit donc dans le prolongement direct du collage tel qu'il s'était révélé à Breton par Max Ernst, comme un rapprochement entre deux réalités distantes. Pour Breton, ces manifestations du hasard objectif sont des « faits [...] qui présentent chaque fois les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal¹²⁸ », les faits sont rapportés de façon brute mais leur signification n'est ni claire, ni donnée. Les photographies agissent surtout comme des avertisseurs, des *signaux de signes*, qui sont rapportés dans un ensemble d'indices à décrypter, comme un rapport judiciaire qui n'aurait pas encore été analysé ou jugé. Présenté et transformé par la narration en un cryptogramme à déchiffrer, Breton utilise pour désigner son entreprise narrative une terminologie qui frôle l'ésotérisme : parchemin, carte, mystère ou arcane. Ce vocabulaire prépare un terrain propice au surgissement de figures mythologiques et merveilleuses : la véracité du rapport des faits et des photographies est insidieusement troublée par les références à des univers fabuleux. Le récit revêt une apparence brute, composite, laissant penser qu'il est donné tel quel au lecteur, à la manière d'une scène de crime dont on n'aurait pas encore relevé et classé tous les indices¹²⁹. Pierre Albouy relève tout particulièrement cette phrase dans *Nadja* : « Il se peut que la vie soit à déchiffrer comme un cryptogramme¹³⁰ ». Le lecteur comme l'auteur sont placés de force dans une position de sémiologue mais Albouy met à juste titre l'accent sur la sidération donc est victime Breton : « [il] se veut moins tenace décrypteur de signes que *témoin hagard* » et si « cette épithète ne convient

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Nadja*, p. 749.

¹²⁸ *Idem*, p. 652.

¹²⁹ André Breton rappellera l'omniprésence de ces indices dans *L'Amour fou* (qui semble parfois un commentaire de *Nadja* qui ne dirait pas son nom) : « Le délire d'interprétation ne commence qu'où l'homme mal préparé prend peur dans cette *forêt d'indices*. », *id.*, p. 677.

¹³⁰ *Id.*, p. 716.

guère à un chercheur¹³¹ », il renvoie surtout à une posture poétique hugolienne, et fait de la tentative de connaissance de la vie une entreprise esthétique. De ces écarts dont on constate qu'ils sont récurrents. Il faut en conclure avant tout que la photographie doit être considérée comme un *médium* au sens propre qui permet le passage d'une réalité à une autre, comme une porte toujours à moitié ouverte et fermée¹³².

Combinant effets romanesques et authentiques, *Nadja* digresse souvent et renverse les attentes du lecteur : tantôt discours poétique, où les métaphores et les symboles abondent, le texte peut se figer ensuite dans une rhétorique scientifique, presque médicale. Toutefois, la structure générale offre un canevas rigoureux en forme de triptyque. Un long prologue prépare l'entrée en scène de la jeune femme : c'est à cette occasion que le quotidien du surréaliste André Breton sera le plus mis en avant. À l'arrivée de Nadja correspond un autre type de narration : un journal daté rapporte les faits consignés chaque jour de la durée de leur relation. Enfin, bien après l'internement et la disparition de la jeune femme, l'épilogue dresse un bilan qui superpose le devenir du livre et celui de son héroïne éponyme. Cette ultime partie montre bien que Nadja a un statut avant tout poétique puisque le nom de « Nadja, la personne de Nadja est si loin... » passe à l'italique sur la même page : « de sorte que la partie illustrée de *Nadja* fût, à mon gré, insuffisante¹³³ ». La jeune femme se transforme littéralement en titre de livre, se réifie. Il résulte une ambivalence entre le réel, authentifié par les photographies pour le « document pris sur le vif » et les effets poético-merveilleux qui prennent corps dans le texte. L'ambiguïté de ce récit fragmentaire, à la marge des genres, rejaillit sur les personnages et objets participant à l'aventure de Breton, ils forment alors une constellation labile autour de sa figure d'auteur-narrateur.

¹³¹ Pierre Albouy, *Mythographies*, José Corti, p. 48-49, 1976.

¹³² Marcel Duchamp, dans son appartement new-yorkais, avait installé une porte dans un angle, si elle était fermée pour l'escalier, était ouverte pour l'atelier qui en était perpendiculaire, et vice-versa.

¹³³ *Nadja*, p. 746.

C. Un journal d'événements mystérieux

Dans *Nadja*, Breton ne raconte qu'un épisode particulier de sa vie qui aurait très bien pu rester anodin. Le récit de la rencontre en elle-même, trop court pour être plus qu'une nouvelle, est augmenté de quelques anecdotes préalables à sa rencontre singulière un après-midi d'octobre, en 1926. La photographie et la documentation associée (les dessins de Nadja en font partie) transforment le petit livre en un recueil complet constitué d'une multitude de rapports : une « revue » littéraire, un passage en « revue » du panorama surréaliste, une « revue » théâtrale, une « revue » des événements vécus par l'auteur et une « revue » de son paysage intérieur, qui élaborent en guise d'autobiographie, un reportage sur une partie de la vie de l'auteur. Le modèle médiatique de la revue illustrée est en 1928 en train de devenir dominant : Lucien Vogel lance le premier numéro du magazine illustré *Vu* et Siegfried Kracauer en Allemagne, dans son texte « La Photographie » paru en 1927 alors que Breton rédige *Nadja*, observe à cette époque « l'augmentation du nombre des journaux illustrés¹³⁴ ». Il analyse cette prolifération comme une « intention [...] de restituer dans sa totalité le monde accessible à l'appareil photographique¹³⁵ », entreprise à laquelle participent les surréalistes puisqu'ils se conforment à des formes médiatiques populaires contemporaines. L'écriture d'un journal intime se trouve par conséquent sous l'influence d'un autre type de journal, le quotidien illustré, qui fournit chaque jour son lot de dépêches et de photographies.

La seconde partie de *Nadja* est marquée par ce modèle et la forme de rapport choisie retranscrit une actualité brûlante et procure une sensation d'immédiateté. Le journal de bord, que

¹³⁴ Siegfried Kracauer, « La Photographie » [1927], *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, présenté par Philippe Despoix, Saint Denis, PUV, 1996, p. 52. Ce texte qui précède de quatre ans la « Petite histoire de la photographie » (1931) de Walter Benjamin, en a été une inspiration évidente.

Siegfried Kracauer (1889-1966), journaliste au *Frankfurter Zeitung* de 1922 à 1933 et sociologue, fut l'un des représentants actifs de la gauche allemande sous la république de Weimar et de l'École de Francfort. Ami de Walter Benjamin et d'Ernst Bloch, il a été le professeur de Theodor W. Adorno. Contraint à l'exil en 1933, après un passage à Paris, il rejoint l'Amérique en 1938 : il publiera dès lors en anglais ses livres, notamment *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], *L'Age d'homme*, 1973 ou traduira en anglais *Das Ornament der Masse* [1927] dans lequel il propose des méthodes analytiques néo-marxistes sur des phénomènes de masse tels que la photographie, la danse, le cinéma, la publicité, etc. Théoricien éminent du cinéma, il a aussi travaillé au MoMA de New York et à l'Université de Columbia. A été notamment traduit en français, *De Caligari à Hitler et L'Histoire des avant-dernières choses* ; Stock, 2006. Son texte majeur *Theory of Film. The Redemption of physical reality*, Univ. Press Oxford, 1960, qui reprend son texte « La Photographie », est seulement aujourd'hui en cours de traduction, avec une publication prévue en 2009 chez Flammarion, cf. Arnaud Macé, « Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écritures de la hantise », *Cahiers du cinéma*, n°627, octobre 2007, p. 68-71.

¹³⁵ *Ibidem*.

Breton reproduit tel quel dans son livre, consigne une trace à chaud¹³⁶. A-t-il été vraiment rédigé en octobre 1926, ou reconstitué pendant l'été suivant au Manoir d'Ango ? Le doute ne résiste pas longtemps : le prétendu journal commence par une évocation au passé : « Le 4 octobre dernier, [...] je me trouvais rue Lafayette¹³⁷ », raconte Breton. De l'imparfait, on passe « tout à coup » au présent : « je vois une jeune femme¹³⁸ » écrit-il, présent de narration qui fait s'accélérer le récit et donne l'illusion d'une proximité temporelle plus grande avec le lecteur. Quelques pages plus loin, le récit de la seconde rencontre imite sur le même mode le rapport de détective ou le journal intime : « 5 octobre – Nadja, arrivée la première, n'est plus la même¹³⁹ ». Le journal et le choix du présent de narration, pour ses effets d'immédiateté et de brièveté, se rapprochent en cela du procédé photographique qui découpe le temps et le condense en quelques traits prélevés en un éclair : les photographies transforment le journal en revue, exactement sur le même modèle que *La Révolution surréaliste*.

Ce reportage commence en fait avant l'arrivée de Nadja et finalement, tout le livre semble composé sur le modèle de la revue, voire du feuilleton. De nombreuses figures traversent le livre avant la rencontre de la rue Lafayette : elles laissent un nom au détour d'une porte, d'une rue ou d'un souvenir, tissant un réseau *préambulatoire* et *pré-ambulatoire* autour de l'auteur. Les portraits présentent des visages connus, dont celui de Paul Éluard qui est le premier. Mais Breton introduit ces personnes réelles comme s'ils étaient des personnages dont les apparitions revêtent toutes plus ou moins un caractère extraordinaire et magique : littéralement, Breton dramatise et met en scène la façon dont ses amis sont entrés dans sa vie pour en faire de belles histoires parfois pleines de suspens, dont la rencontre avec Éluard représente un exemple stéréotypé¹⁴⁰.

Racontant qu'il était à la première de *Couleur du temps*, une pièce d'Apollinaire, Breton présente au détour d'une anecdote l'initiateur du terme « surréalisme » : on ne s'étonnera pas qu'un « hasard objectif » se prépare dans ces circonstances. Pendant l'entracte, tandis que Breton discute avec Picasso, un jeune homme l'aborde sur un malentendu : « Il m'avait pris pour un de ses amis, tenu mort à la guerre. Naturellement, nous en restons là ». Breton poursuit : « Peu après j'entre en

¹³⁶ Voir l'étude de Jacques Dürrenmatt, « Journal et « écriture photographique » (ou comment Guibert lit Goethe au lieu de Stendhal) », Véronique Campan et Catherine Rannoux (dir.), *Le Journal aux frontières de l'art*, Rennes, La Licorne, PUR, 2005, p. 13-23.

¹³⁷ *Nadja*, p. 683.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Idem*, p. 689.

¹⁴⁰ Christian Salmon a identifié cette pratique somme toute très commune dans l'univers de l'auto-promotion sous le nom de « *storytelling* ». Il s'agit de construire un récit autour d'un individu pour le faire connaître du public, nous verrons qu'il s'agit là d'une notion équivalente à la « mythologie personnelle », voir Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Cahiers libres, La Découverte, 2007.

correspondance avec Paul Éluard sans qu'alors nous ayons la moindre représentation physique l'un de l'autre¹⁴¹ ». Le lien entre le jeune inconnu et Paul Éluard (Eugène Grindel) se fait subrepticement par un lien temporel qui a en fait une valeur logique (le « peu après »). Une phrase conclut le paragraphe de cette rencontre et comme cela était prévisible, les deux personnages liés par cet enchaînement d'événements troublants ne faisaient qu'un. Le portrait d'Éluard par Man Ray semble alors surgir trébuchant du texte, quelques pages après la photographie de l'Hôtel des Grands hommes, dont Breton disait qu'il était le véritable « point de départ¹⁴² » du récit. Éluard, qui sera un des fidèles compagnons de route de Breton, lui est en fait officiellement présenté en 1919 dans ce même hôtel, place du Panthéon : on comprend alors que la photographie marque aussi le point de départ de ce qui sera l'aventure dada puis surréaliste. Cette place située derrière le Panthéon devient dans le récit un lieu mythique et fondateur d'une histoire dont Breton confectionne et arrange les faits marquants.

D'autres entrées en scène, comme celle de Benjamin Péret, sont également rapportées suivant une modalité que Breton définira dans *L'Amour fou* comme « magique-circonstantielle », une caractéristique attribuée plus tard à une photographie de Brassai¹⁴³. Breton crée ainsi une atmosphère qui a pour but de produire une aura fascinante autour de ses personnages et des images : Robert Desnos pendant une séance de « l'époque des sommeils » est présenté sur une image redoublée où l'on voit le poète les yeux mi-clos¹⁴⁴. Le récit commence comme une évocation magique : « Je revois maintenant Robert Desnos...¹⁴⁵ » qui signale une apparition à la fois imaginaire et photographique puisque la phrase sert également de légende à la photographie. Il s'ensuivra une description emphatique de ces énigmatiques séances d'écriture qui prennent « une valeur absolue d'oracle¹⁴⁶ » apollinien et qui fait basculer cette pratique censée être scientifique d'exploration de la psyché à travers l'automatisme poétique dans une mystique fabuleuse et moderne.

¹⁴¹ *Nadja*, p. 653.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ L'expression apparaît pour la première fois dans *Minotaure*, n°5, 1934 p. 10, avant d'être reprise dans *L'Amour fou* en 1937 : « La beauté convulsive sera érotique voilée, explosante-fixe, magique-circonstantielle ou ne sera pas. » Les trois adjectifs désignaient des photographies de Man Ray, *Érotique voilée*, 1933, (extrait de la série du même nom) épreuve argentique, 11x6,9cm, coll. privée, *Explosante-fixe*, 1934, épreuve argentique, 22,8x17,8cm, coll. privée et la photographie de Brassai. (Clichés de Man Ray reproduits dans *Man Ray. La Photographie à l'envers*, cat. exp du 29 avril au 19 juin 1998, commissariat d'Emmanuel de l'Écotais et Alain Sayag, Galeries Nationales du Grand Palais, Seuil – Centre Georges Pompidou, 1998, p. 172 et 228).

¹⁴⁴ L'original montre une succession de photos prises à un intervalle très réduit les unes des autres, la légende, écrite de la main d'André Breton dans son dossier « Nadja » précise : « film Man Ray », bien qu'il désigne ainsi la pellicule. Voir Robert Desnos, *Cinéma*, Gallimard, 1966, dont les chroniques relatent bien l'esprit du groupe surréaliste à l'égard des productions cinématographiques de l'époque : on trouve des critiques sur *Entr'acte*, *Fantômas*, *Le Cuirassé Potemkine*, etc. mais aussi des projets de scénarios.

¹⁴⁵ *Nadja*, p. 661.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

La présence de la jeune Nadja dans le livre est en définitive fort réduite, arrangée et romancée et cela pour deux raisons : d'une part pour rendre le récit plus troublant et entraîner le lecteur dans le paysage mental de l'auteur, mais aussi, pour que l'image de Breton ne soit pas trop écornée auprès de lui. On comprend en effet rapidement à la lecture du livre que l'aventure se solde par un fiasco sentimental et que Breton, malgré son internat en psychiatrie, n'a pas été en mesure d'évaluer la gravité de l'état psychologique de Nadja. En analysant prosaïquement la situation de Breton lorsqu'il la rencontre, il s'attache surtout à une inconnue qui a tout pour alimenter ses obsessions d'écrivain engagé dans la quête du merveilleux au quotidien : « elle est faite pour centrer sur elle l'appétit de merveilleux¹⁴⁷ », admettra-t-il à son sujet, des années plus tard. S'il rapporte méticuleusement ses rendez-vous avec elle pendant cinq jours dans le journal de bord, sa disparition en tant que personnage du livre survient assez vite. Mais la tension autour de ses apparitions est maintenue par Breton qui redoute de la voir s'évaporer dans la ville à tout instant¹⁴⁸. Il raconte qu'à la fin de sa tocade pour Nadja, il l'a « revue bien des fois » mais la rupture définitive avec elle est étrangement passée sous silence et il efface dans la réédition la nuit passée avec elle à Saint Germain à l'Hôtel du « Prince de Galles ». La reconstitution documentaire autour de la jeune femme est, à bien des égards, ambiguë : elle répond à un désir de résurrection, comme s'il pouvait marquer un rapport d'équivalence entre existence narrative et existence réelle¹⁴⁹. Nadja n'apparaît alors plus en tant que personne mais en tant que personnage, voire *objet* inaccessible qui ne se dévoile que peu à peu, à la manière de l'image de la jarretièrre au Musée Grévin et qui fait écho à celle apparue dans *Les Détraquées*.

Les représentations liées à Nadja, considérée comme un objet voilé et poétique, ont une force suggestive qui alimente un fantasme perpétuel et les photographies en signalent l'obsession focale et scopique de l'auteur¹⁵⁰. Comme on ne voit qu'une partie de la statue du musée Grévin, il

¹⁴⁷ *Entretiens 1913-1952*, p. 141.

¹⁴⁸ La jeune femme explique à Breton qu'elle avait failli mourir la veille d'un de leurs rendez-vous : « Je pleurais à l'idée que je ne devais plus revoir Nadja, non je ne le pourrais plus ». Étrange déclaration puisque le paragraphe suivant dément tout de suite cette éventualité : « J'ai revu Nadja bien des fois [...] », *Nadja*, p. 718.

¹⁴⁹ Breton éprouve de la culpabilité à l'égard de Nadja et le livre est aussi un procès à charge contre lui-même. Il rapporte l'injonction de cette dernière à écrire un livre sur elle : « André ? André ? ... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... », *idem*, p. 707-708. Jérôme Thélot, dans son article « Violence et morale » considère clairement la jeune femme comme une victime sacrificielle qui aurait servi la cause révolutionnaire de l'anti-roman, Jérôme Thélot, « *Nadja*. Violence et morale », Michel Murat (dir.), *Cahier de l'Herne, André Breton*, 1998, p. 283-298. Voir également, Magali Nachtergaele, « *Nadja*. Images, désir et sacrifice », *Postures, Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences*, n°7, Presses de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), 2005, p. 159-173.

¹⁵⁰ La photographie fait partie d'une série de trois images faites par Pablo Volta en 1959, publiée dans *Brève rencontre avec André Breton 1956-1966*, Placard, 2003. En anticipant dans le temps, Breton aurait pointé là

n'y aura qu'une partie du visage de Nadja, ses yeux qui se répètent quatre fois sur un photomontage. Et c'est bien le compte rendu d'une obsession chez Breton, qui voit sa compulsion poétique se doubler d'un désir fétichiste de collectionner des objets, une manie institutionnalisée à La Centrale surréaliste, perpétuée ensuite dans son très encombré appartement du 42, rue Fontaine. Si les objets ne peuvent entrer dans le livre, les photographies en deviennent les substituts, ce dont Eugène Atget qui vient de mourir en 1927 avait bien conscience lorsqu'il déclarait au sujet de son travail photographique urbain que « cette énorme collection artistique et documentaire est aujourd'hui terminée. Je puis dire que je possède tout le vieux Paris¹⁵¹ ». Tout son travail consistait en une « collection » qu'il produisait suivant des séries comme « Paris pittoresque » ou « L'art dans le vieux Paris ». Le désir de collection, commente Roger Théron, est « étrange comme la vie » : « nous collectionnons en refusant de savoir que notre quête, elle n'a pas de fin. Nous poursuivons Moby Dick, Shangrila, ce paradis où le but, enfin aurait été atteint : tout posséder puisque nous ne pouvons, aujourd'hui, tout savoir¹⁵² ».

Sillonner Paris à la recherche de Nadja, de rencontres ou de trouvailles est donc un motif gnostique et esthétique qui alimente un musée personnel. Dans *Les Sources du moi*, Charles Taylor développe un chapitre intitulé « Épiphanies de la modernité » qui puiserait ses codes chez les romantiques¹⁵³. Taylor avance l'hypothèse que Breton ne se défait pas totalement de cette tradition quand il part à la recherche de sa propre identité au fil de ces rencontres. Étant donné que Nadja excelle dans l'art de la surprise et qu'elle suscite l'intérêt d'un Breton tout imbibé de sa théorie hégélienne du « hasard objectif », un chassé-croisé prend place dans Paris, à la manière d'une enquête policière où filatures et révélations seraient soumises au jeu du hasard et aux « pétrifiantes coïncidences ». Les lieux fournissent alors des éléments précieux d'analyse, produisant une géographie fictionnelle. À chaque rencontre correspond un toponyme plus ou moins précis qui actualise la narration dans une réalité commune, le récit se trouve fortement ancré dans des espaces identifiables.

une version primitive du « *punctum* » barthésien, comme si Barthes avait choisi de ne montrer dans *La Chambre claire. Note sur la photographie*, à l'aide d'un montage, uniquement les détails qui le « poignaient ».

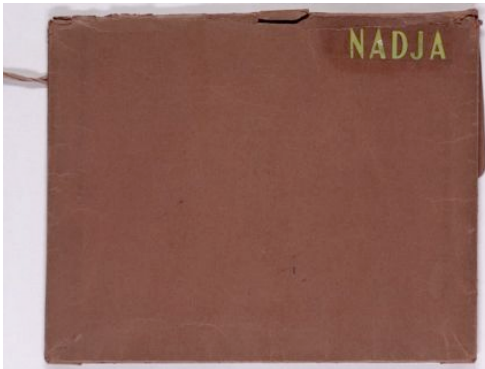
¹⁵¹ « Lettre d'Eugène Atget à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts de Paris », 12 novembre 1920, *Collection, série. La Recherche photographique, Histoire – esthétique*. n°10, juin 1991, Université Paris VIII et la Maison Européenne de la Photographie, p. 37.

¹⁵² Roger Théron, « Étrange comme la vie », *idem*, p. 41.

¹⁵³ Charles Taylor, *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, [1989] trad. de l'angl. par Charlotte Mélançon, Seuil, 1998, p. 575. Taylor prend exemple sur les personnages de Hans Castorp dans *La Montagne magique* de Thomas Mann ou sur le narrateur d'*A la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Cependant, chez les surréalistes, la subjectivité triomphe sur le miracle de l'épiphanie, puisque seul le spectateur a le pouvoir de la faire exister en tant qu'objet de connaissance et non de transcendance.

La thématique des faits-glissades et des faits-précipices emmène alors plus ou moins brutalement le lecteur dans une dimension double, ouverte comme l'image poétique, dans ses brisures et « saccades », entre représentation documentaire de l'expérience vécue et récit fictionnel qui lie les fragments imaginaires entre eux. L'illustration photographique et son texte afférent offrent donc une multitude de pistes pour l'interprétation du réseau de signes au sein du dispositif narratif. Ces signes sont liés à des thèmes récurrents dans l'œuvre de Breton : la rencontre, l'exploration de Paris, la figure de la passante, le désir et les hasards objectifs, l'esthétique du collage, etc. Mais la force du dispositif réside aussi dans la logique duplice de Breton, certes anti-narrative mais toujours romanesque. Le récit opère des disruptions, des glissements d'une topique à une autre et se double d'une ponctuation figurative, la photographie. L'ensemble donne alors une impression paradoxale de cohérence disparate qui a été qualifiée par la critique de « poétique de la discontinuité », une poétique fondée sur des brisures et des saccades. Cette configuration narrative se met en place dès la première partie bien que sur un mode mineur et durant tout le texte, la forme du fragment domine.

Épreuves et dossier *Nadja*.



André Breton, Paul Éluard, *Épreuves des illustrations de Nadja*, sans date, épreuves de 39 reproductions photographiques, numérotées et titrées par Éluard et Breton, contrecollées sur pages in-12°.



(en haut) Les lettres du dossier *Nadja*.

Anonyme, *Le Manoir d'Ango*, (*Nadja*, édition de 1928, p.18).



Man Ray, *Robert Desnos*, 1924, (*Nadja*, p.662).



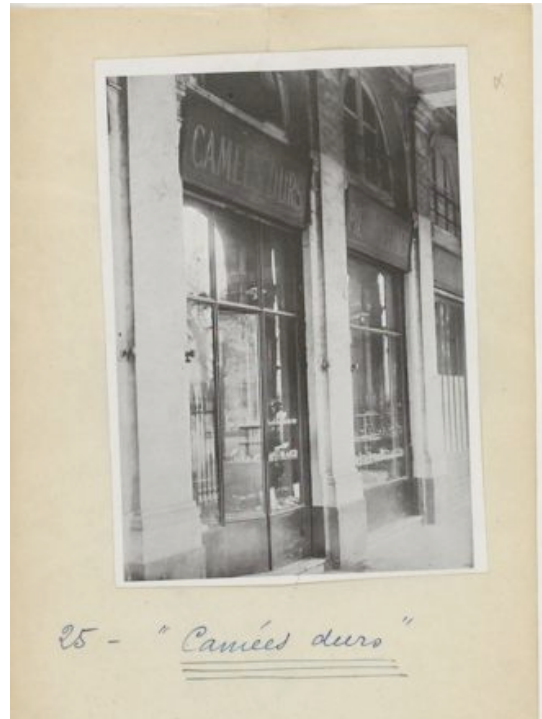
Jacques-André Boiffard, *Étienne Dolet*, 1927 (*Nadja*, p.656).



Anonyme, *Madame Sacco, voyante*, sans date (*Nadja*, p.674).



Eugène Atget, *Corsets, Boulevard de Strasbourg*, 1905, 23,3x17,2 cm, Museum Ludwig, Cologne.



Jacques-André Boiffard, *Camées durs*, 1927, (*Nadja*, p.709).



Henri Manuel, *Portrait d'André Breton*, tirage monté sur carton 22,7x16,5 cm, 1927, (*Nadja*, p.745).



Photomatons, André Breton et Suzanne Muzard, 5,3x3,6 cm, 1927.

Un (auto)portrait fragmentaire

A. Une chronologie déboîtée des événements

Les effets de confusion et de discontinuité, qui donnent l'impression que le texte s'écrit au fur et à mesure de la lecture, superposent les niveaux de temporalité narrative et de référence dans le récit : celui des événements, celui de l'écriture et enfin celui de la lecture, ce que Paul Ricoeur décrit dans *Temps et récit* comme trois niveaux de *mimesis*¹⁵⁴. L'intrigue, si l'on s'en rapporte à Paul Ricoeur, serait en toute logique « une synthèse de l'hétérogène¹⁵⁵ » bien que la synthèse dans le cas de *Nadja* génère paradoxalement de l'hétérogène. Breton, en dévoilant les rouages de ce deuxième niveau de la *mimesis*, c'est-à-dire l'homogénéisation ici très relative des événements vécus en un enchaînement de faits pour en faire un récit, entraîne avec lui le lecteur dans un processus de déconstruction qui esquivé en permanence les traditionnelles attentes romanesques. La reconfiguration ne s'appuie en effet plus seulement sur des suites d'événements dont l'articulation suivrait une logique de cause et de conséquence : au contraire, le « hasard objectif » est reproduit dans le livre de telle sorte qu'il organise des rencontres entre le lecteur et les personnages, les lieux, les objets évoqués, mais encore plus, avec Breton lui-même. La déconstruction romanesque implique une remise en question de la logique narrative mais aussi de la perception historique des événements.

Breton admet l'aspect hétéroclite de son récit puisque les faits qui produisent la matière brute de son récit seraient selon lui à « hiérarchiser¹⁵⁶ », dans la mesure où ils procèdent de « rapprochements soudains », qu'ils s'apparentent à des « accords plaqués comme au piano » ou à des « pétrifiantes coïncidences ». Breton explique qu'il fournit les « épisodes les plus marquants de [sa] vie telle qu'[il peut] la concevoir hors de son plan organique¹⁵⁷ » : il ne faut donc pas attendre

¹⁵⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit. L'Intrigue et le récit historique*, t.1, Points Essais, Seuil, 1983. Ricoeur décrit la *mimesis I* comme une compréhension première « du monde et de l'action » qui permet d'agencer en seconde instance, selon la tradition aristotélicienne, un récit (*muthos*) selon un agencement d'action (*drôntas*). La *mimesis II* ressort donc de cette *mimesis* narrative, de la fiction du langage et de sa capacité à créer un monde vraisemblable à travers une configuration structurelle, symbolique et temporelle logique. La *mimesis III* repose sur les compétences du lecteur à traduire cette configuration en un univers de référence connu, chapitre « La triple *mimesis* », p. 105 - 145, pour notre analyse.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 109. Chloé Conant a développé cette question de l'hétérogène dans le récit illustré de photographies dans sa thèse de doctorat : *La littérature, la photographie, l'hétérogène : étude d'interactions contemporaines* (C. Boltanski, W. Boyd, S. Calle, G. Davenport, J. Roubaud, W.G. Sebald), Université de Limoges, 2003. C'est à partir de sa définition que nous entendrons l'« hétérogénéité » dans le texte.

¹⁵⁶ *Nadja*, p. 651.

¹⁵⁷ *Id.*, p. 651.

de lui « le compte global », préférant se « souvenir sans effort », sans répondre « à aucune démarche de [sa] part¹⁵⁸ ». Il conclut : « j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage¹⁵⁹ ». Ainsi, la temporalité du texte suit les sautes de l'esprit dont la logique souterraine échappe. Le récit obéit à une configuration subjective dont les fragments s'enchaînent à la fantaisie de Breton et d'une temporalité capricieuse.

Comment s'organise la progression narrative du texte ? Tout d'abord, une première partie répond formellement à ce programme de glissements successifs à travers une suite de paragraphes séparés, « douze observations¹⁶⁰ » comme l'écrivait Breton dans l'édition de 1928, qui dressent son « paysage mental ». Il s'agit d'une partie relativement classique si on la replace dans le contexte des avant-gardes et si on la compare par exemple à la structure de *Le Paysan de Paris*. Le texte se métamorphose toutefois au fil de la lecture, jusqu'à être composé d'un matériau mixte et devenir un immense collage textuel : Breton insère son journal au quotidien une revue théâtrale, des réflexions philosophiques, des apparitions successives de personnages connus ou non, une dépêche de journal... À la suite de la première partie qui fonctionne comme un prélude à l'apparition de l'héroïne, l'insertion du journal de rendez-vous avec Nadja débute après une belle page qui marque une rupture manifeste de discours. Ce changement de régime narratif participe alors d'une logique d'accélération du récit : tout à coup avec le journal, le narrateur se positionne au plus près de l'événement. En mettant le journal en perspective avec une narration rétrospective plus classique (les faits racontés dans la première partie de *Nadja* datent pour certains de plus de dix ans, notamment la rencontre avec Éluard en 1916), cette « narration intercalée », pour reprendre le mot de Genette, intègre un point de vue radicalement différent dans le livre, celui de l'immédiateté. Cette nouvelle modalité narrative redynamise le texte et relance le lecteur dans une perception une fois de plus basée sur un principe de discontinuité. Genette explique encore que, prenant le cas d'un roman épistolaire, « nous avons ici deux héroïnes successives, dont (seulement) la seconde est (aussi) narratrice, et impose son point de vue, qui est celui, juste assez décalé pour faire dissonance, de l'immédiat *après-coup*¹⁶¹ ». Breton passe de la même façon d'un temps d'écriture à un autre, se dédoublant lui-même avec la temporalité du récit : à celle du journal, écrit dans le plus frais *post-événementiel* répond celle plus rétrospective de la rédaction au Manoir d'Ango.

L'intégration des photographies et des documents relatifs à Nadja dans le « journal du 6 au 12 octobre » modifie également l'écart entre la temporalité photographique et les faits relatés. Les photographies s'intercalent dans ces variations de régime narratif et temporel tout en étant elles-

¹⁵⁸ *Id.*, p. 652.

¹⁵⁹ *Id.*, p. 653.

¹⁶⁰ André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 73.

¹⁶¹ Gérard Genette, *Figures III*, Poétique, Seuil, 1972, p. 231.

mêmes garantes d'un effet de fixation. Leur origine dans la chronologie des événements est bien entendu très variable dans la mesure où les clichés ont été pris à des moments différents, pour certains, bien après les faits : Breton s'en explique au sujet de la statue du Musée Grévin, dont il n'a pu obtenir le cliché réalisé par Pablo Volta qu'en 1959. L'impression post-événementielle de l'écriture diariste entre en friction avec des télescopages temporels provoqués par la photographie.

Alors que la photographie signale un écart entre le moment de la prise de vue et la lecture de l'image dans le texte, le journal rend le temps de la narration élastique, rétractable ou étirable à merci. Les photographies marquent des temps forts qui possèdent leur propre extensibilité dans le texte, rendant encore plus confuse la configuration temporelle de l'ensemble. Celui-ci se trouve doublement perturbé dans sa continuité, puisque la photographie induit des suspensions et des pauses dans sa réception, pauses qui figent le lecteur dans l'analyse d'une image indicielle à l'aide de laquelle il établit des connections dans la trame narrative. Cette dernière, régulièrement suspendue et tiraillée par l'image, peine à imposer son fil signifiant, puisque le lecteur en est constamment dévié, littéralement séduit par l'image : l'*epochè* du texte classique est rendue objective à travers la photographie. La photographie aide donc à opérer ce changement de direction (révolutionnaire) comme une diffraction nécessaire de la conscience face au texte classique et plus encore face au codage temporel de la continuité syntaxique.

Cette déconstruction du récit procède on le voit directement d'une reconfiguration narrative en forme de dispositif visuel et textuel. Nous pouvons rapprocher ce système illustré d'une remarque de Gérard Genette qui soulève le problème de la dualité temporelle du récit cinématographique qu'il met en perspective avec la bande séquentielle, en vignette, du « roman-photo ». Il considère que ce dernier « tout en constituant des séquences d'images et donc exigeant une lecture successive ou diachronique se prête aussi et même invite à une sorte de regard global et synchronique – ou du moins, un regard dont le parcours n'est plus commandé par la succession des images¹⁶² ». Cette lecture en simultané résonne comme un reliquat apollinarien : le simultanisme dans la narration relève d'une lecture qui atteint à l'intégrité du sujet actant du récit, un sujet renvoyé en permanence à des représentations indicielles. Le déroulement temporel, comme le lien référentiel des signes, n'a plus rien de stable et Breton les rend volontairement mouvants et polymorphes. Il utilise alors la photographie non pour donner une image stable du réel mais au contraire pour déstabiliser les articulations temporelles traditionnellement linéaires et relancer un processus de lecture en simultanéité, comme dans le collage surréaliste.

¹⁶² *Idem*, p. 77.

La photographie n'est pas seule à participer de cette disruption, au contraire, le texte accompagne également ce processus de fragmentation. En effet, il joue de ses variations typographiques pour infléchir la rythmique et le cinétisme de la lecture. Les lignes sont organisées en paragraphes, alinéas et sauts qui rompent partiellement le flux narratif dans son *continuum* à travers une mise en page fragmentaire, articulée selon une syntaxe globale qui procède par arrêts ou accélérations. La première partie prépare en amont la rupture majeure qui intervient par l'image, qui apparaît pour sa part, selon les éditions, après une dizaine de pages. Les dix-huit paragraphes nettement délimités par un saut de ligne composent l'incipit du texte dont le thème est une libre esquisse du « panorama » surréaliste de Breton. Chaque paragraphe relate une anecdote différente et l'un d'entre eux est par exemple entièrement entre parenthèses : la typographie et la ponctuation participent de la désarticulation du récit dont la suite est prise en charge par le journal de bord qui fractionne encore la narration en rapports quotidiens du 4 au 12 octobre, soit neuf fragments. C'est donc sous le signe de la déliaison que se présente le « récit » de Breton, interrompu parfois encore par des notes de bas de page qui introduisent une seconde voix, métanarrative qui fait glisser le récit vers l'essai¹⁶³. Celle-ci fournit son lot d'analyses périphériques et donne des informations annexes qui construisent un réseau souterrain au récit. Ce phénomène paraît très étroitement relié au récit illustré chez Breton puisqu'il le réutilisera pour *L'Amour fou*. Toutes ces interruptions sectionnent le récit en une multitude d'éléments disparates qui ne suivent pas toujours forcément un ordre chronologique, mais bien la fantaisie digressive de l'auteur.

Par conséquent, seules les opérations de décodage et de reconfiguration narrative peuvent rendre ces laps compréhensibles : la photographie impose une autre découpe, superficielle et supérieure, qui précède parfois les faits relatés et s'intercale dans le fil du texte. Elle se présente également comme une entité analogique et complexifie la réception de l'ensemble, notamment le processus habituel de reconstruction progressive de la narration pendant la lecture¹⁶⁴. Deux modes de lecture sont à l'œuvre en alternance, créant l'effet d'une scission en deux représentations qui opposeraient d'une part le textuel et de l'autre le visuel. On assiste alors, après l'expérience de la lecture disruptive, déjà expérimentée chez Mallarmé ou Apollinaire, à un éclatement du récit qui fait cohabiter deux « réalités distinctes » en reprenant à son compte l'esthétique du collage. Il résulte de cette apposition d'images un effet paratactique qui fait fonctionner en parallèle deux types de représentations, bien que des topiques communes et les indices créent des passerelles qui signalent des articulations entre ces univers mis face à face. Lorsque la photographie est intégrée de

¹⁶³ Breton rajoute la plupart des notes dans l'édition de 1963. Denis Hollier désigne par ailleurs la trilogie de Breton comme des « essais autobiographiques », « Précipités surréalistes (à l'ombre du préfixe *sur*) », *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁴ Il s'agit là de ce que Paul Ricoeur nomme *mimesis III*, c'est-à-dire le moment de la réception de la configuration narrative fictionnelle, Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t.1, *op. cit.*, p. 136.

cette manière à une configuration narrative discordante, le texte se diffracte doublement au contact de l'image et induit un rapport rhizomique à la représentation mimétique, qui tout à coup se démultiplie¹⁶⁵. L'analyse de Paul Ricoeur sur la confrontation entre le « monde du texte » et celui « du lecteur » est éclairante : le texte ne se départit pas d'une *praxis* de lecture qui marque « l'intersection du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique¹⁶⁶ ». En cela, le dispositif de Breton approche l'idéal d'un livre qui serait une expérience à entrées multiples, « battant comme une porte » puisque la configuration de ce long poème photographique se voulait en effet une intersection entre deux expériences subjectives, l'une vécue et relatée, l'autre, vécue à travers la lecture.

La révolution du texte par l'image reconfigure donc en profondeur la temporalité narrative classique. Breton semble aller plus loin encore lorsqu'il remet en question l'illusion d'une temporalité linéaire empirique en créant un tissu de signes à partir d'indices qui fonctionnent parfois en simultanéité, comme dans les collages et les calligrammes. La photographie fait à ce moment éclater la crise du texte, comme si l'image en était son horizon hystérique : elle dévie et exacerbe la *mimésis* du récit pour mieux la dénoncer. Toutefois, le texte ne va pas à l'encontre de cette crise, au contraire, il accompagne son mouvement puisqu'il répond en toute liberté à la temporalité subjective de l'auteur. Ainsi, pour Marguerite Bonnet, la critique de Breton à l'égard du roman n'est pas seulement d'ordre littéraire mais éthique et existentiel dans la mesure où ce n'est pas l'aspect des choses qu'il faut retenir mais ce qui fait signe en elles et ce qui annonce une révélation sur nous-mêmes et le monde¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Le lecteur par conséquent voit double, même triple : Breton raconte dans *Nadja* un épisode de *L'Étreinte de la Pieuvre* qui met en abyme cette démultiplication stupéfiante. En effet, rendant visite au Président Wilson lorsque le héros chinois entre dans son bureau, « suivi de lui-même, et de lui-même, et de lui-même », p. 663. Le thème de la duplicité se décline encore au sujet de Desnos : pendant ses « sommeils », Breton raconte qu'il « empruntait la personnalité [...] de Marcel Duchamp », plus précisément aux « jeux de mots » de Rose Sélavy, le double féminin de Duchamp, *idem*, p. 662.

¹⁶⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t.1, *op. cit.*, p. 136.

¹⁶⁷ Marguerite Bonnet dans André Breton, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1346 : « Le refus de la description est ancien chez Breton. [...] En fait, ce n'est jamais l'aspect apparent des choses qui le retient, mais ce qui, en elles, fait incompréhensiblement signe et promet sur nous-même et notre rapport au monde une révélation ».

B. L'auteur sous le stroboscope : fragmentation et dissolution

Breton introduit pour caractériser son récit et sa théorie du « hasard objectif » une dialectique du fait-glissade et du fait-précipice pour justifier les laps et trouées dans le fil du texte. Ces événements sont matérialisés par des ruptures dans le récit (la forme du journal segmente déjà la narration) et de forts arrêts que la photographie va rendre *visibles*, répondant à l'injonction de Breton qui souhaitait que cet éclair saisissant « fasse voir mais alors vraiment *voir*, mieux que tout autre¹⁶⁸ ». Le rôle de l'auteur dans cette réécriture des événements change radicalement : les capricieuses sautes de la narration selon le principe d'association d'idées coïncident avec un certain automatisme de l'écriture pour « un texte aussi erratique que le sillage d'une comète¹⁶⁹ », commente Henry Miller. Paradoxalement, si la subjectivité de l'auteur fonctionne comme une matrice narrative, le style choisi doit se réduire à un rapport d'expérience authentique. Breton, en déléguant au dispositif photo-texte la prise en charge de la configuration narrative, tente d'approcher cette écriture objective qui serait en mesure de traduire et expliquer les méandres de sa subjectivité, le « fonctionnement réel de sa pensée¹⁷⁰ », en somme : son identité. L'édition de 1963 traduit cette conscience aiguë de Breton pour les blancs typographiques, silences et lacunes qui trouent le texte. Il augmente même le nombre de ces blancs ainsi que les points de suspension qui laissent visuellement le texte ouvert¹⁷¹. Il en résulte un effet de stroboscope à la manière des constructions lumineuses de László Mólóly-Nagy qui font alterner lumière et ombre sur les sujets mis en scène.

Dans *Nadja* qui intègre sa philosophie singulière de la photographie au cœur même de l'expérience narrative et poétique, Breton fait entrer le récit autobiographique dans une ère moderne mécanisée, marquée par l'esthétique du hasard et de l'intermittence. Le récit tout entier se trouve en effet hanté, à l'instar de l'auteur, par une évocation stroboscopique de la passante : « Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté¹⁷² ». Cette beauté elle-même promet d'être « convulsive » et striée d'éclairs si rapides qu'ils révèlent et masquent à la fois, comme l'obturateur d'un appareil photo doit s'ouvrir et se fermer afin de garder trace d'une ombre fugace qui, à peine entrevue, a

¹⁶⁸ *Nadja*, p. 651. Les « faits-glissages et faits-précipices » sont évoqués p. 652, il s'agit de « certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement ».

¹⁶⁹ Henry Miller, « Paysages », *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁷⁰ « Se connaître soi-même » est en définitive la définition même du surréalisme : « Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, le fonctionnement réel de la pensée. », *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 328.

¹⁷¹ Pascaline Mourier Casile, *Nadja d'André Breton*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁷² Charles Baudelaire, « À une passante » dans « Tableaux parisiens », *Les Fleurs du mal*, éd. de Claude Pichois, Folio classique, Gallimard, 1999, p. 127.

déjà disparu. C'est au milieu de ces béances que se crée un espace poétique de flottement, où l'imprécision gagne du terrain et dans lequel les personnages qui traversent la vie de Breton se font toujours plus évanescents. Le récit commence par une interrogation : « Qui suis-je ? » se demande le narrateur, dont on comprend tout de suite qu'elle porte sur l'identité même de l'auteur. Ce questionnement sur sa propre identité s'oriente vers les objets d'un désir changeant mais dont la somme pourrait apporter une réponse à travers ce qui « hante¹⁷³ » Breton, selon sa propre expression. « Dis-moi ce qui te hante, je te dirai qui tu es » : cette collection et son compte-rendu global aurait alors le pouvoir d'agir comme un révélateur sur l'auteur lui-même.

André Breton développe des thèmes qui renvoient systématiquement à sa quête d'identité plus qu'à celle de Nadja dont le lecteur ne saura finalement pas grand chose : « La rencontre nous rencontre¹⁷⁴ » avant tout, pour reprendre les termes de Maurice Blanchot au sujet du livre. On comprend alors mieux pourquoi au « Qui suis-je ? » initial répond, après la disparition de Nadja la question « Qui vive ? », que Breton prolonge jusqu'à lui-même : « 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 ?¹⁷⁵ ». Dans *Nadja*, André Breton fait donc le récit d'une rencontre qui surpasse finalement toutes les autres : celle de son propre fantôme. La figure la plus absente et la plus désirée revient toujours et à la fin de son texte dans l'édition originale, son portrait par Henri Manuel indique clairement qu'il était le seul et véritable *sujet* du livre et son point d'arrivée¹⁷⁶.

Les photographies participent au récit le faisant rebondir d'un lieu ou d'un personnage à un autre mais elles contribuent aussi directement à l'édification d'un « musée personnel », traces mémorielles associées à des événements métonymiquement matérialisés dans des lieux ou des objets. Dans son article « La photographie dans *Nadja* », Jean Arrouye établit quatre catégories : les « lieux », les « portraits », les « documents » et les « objets pervers, objets d'art ». Les « lieux » représentent presque tous des vues de Paris. Quant aux « documents », ils reproduisent les dessins de Nadja. « Les objets pervers et d'art » regroupent par exemple le demi-cylindre du marché aux Pucelles, le gant de bronze ou les fétiches de Breton¹⁷⁷. Les lieux représentés sur les photographies restent généralement vides, en attente ou peuplés de figures invisibles. De fait, la possible absence ou disparition des protagonistes s'insinue dans le récit sous ses formes les plus diverses et

¹⁷³ « Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? », *Nadja*, p. 647.

¹⁷⁴ Maurice Blanchot, « Le Demain joueur », *op. cit.*, p. 297.

¹⁷⁵ *Nadja*, p. 743.

¹⁷⁶ La légende du portrait est « J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre », *idem*, p. 745.

¹⁷⁷ Jean Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », *Le Livre surréaliste. Mélusine IV*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 123 à 150. Par ailleurs, on pourrait aussi distinguer les reproductions d'œuvres des photographies elles-mêmes.

discrètes. Génératrice du récit, les effets d'absence perdurent dans le processus d'écriture : « Il est vrai que l'absent est toujours le destinataire de l'écrit. *Sa cause*. Efficente est cette cause », nous dit Pierre Fédida, qui reconnaît dans cette entreprise un processus de reconstitution identitaire. Il poursuit : « L'écrit – écrire – entretient un rapport interne avec l'absence : sans doute par l'effet d'un miroir imaginaire propre aux tentations de reconstituer l'identité perdue¹⁷⁸ ». Chaque cliché et rencontre fonctionnent alors comme une projection parcellaire de l'identité fantomatique de Breton, poursuivant le projet initial lancé par le « Qui suis-je ? ». Sa réponse tient en une accumulation de fragments narratifs, photographies et documents, qui se déroule comme une quête de reconstitution par associations d'images et scènes vécues ou imaginées.

La photographie a dans ces circonstances surtout une valeur suggestive. Les clichés partiels de Nadja ou de la statue de cire au Musée Grévin prouvent que Breton a conscience de ses manquements qu'il ne cherche pas à combler par une exhaustivité impossible. Les photographies présentent aussi dans leur composition des lignes de fuite ou des clôtures qui appuient ces effets de hors-champ ou d'incomplétude. La dernière image, les *Aubes*, ouvre une perspective fuyante, tandis que la photographie de la librairie de l'Humanité, « On signe ici » indique un panneau, au-dessus d'une porte noire qui ressemble à un gouffre débouchant sur du vide¹⁷⁹. La photographie amplifie les effets d'absence : les images présentent des ruelles vides, un lieu qui apparaît immuable et figé, hors du temps. La ville de Paris semble vidée de ses habitants et les divers espaces où se situent les actions paraissent habitées seulement de quelques figures égarées : là un serveur maladroit sert le couple à la Nouvelle France, ici une femme habillée en noir apporte un gant en bronze ou une voyante sortie de l'ombre annonce à Max Ernst que Nadja lui sera néfaste. Le hors-champ contribue alors à rendre les personnages plus abstraits, les images ne montrant rien des faits qui se sont déroulés. Formellement, la photographie tout comme le texte fait alterner blancs et noirs, avec des dégradés, des zones d'ombres, des espaces à combler ou encore des ellipses. Par conséquent, seules l'image et l'identité de Breton persistent comme référence stable, incarnée par la première personne du singulier tout au long du récit. Nadja elle-même, dont tout porte à croire qu'elle n'était apparue dans la foule que pour disparaître à nouveau plus tard, a vu son temps de présence en quelque sorte artificiellement augmenté par Breton : la rencontre apparaît comme le vecteur d'une question essentiellement identitaire, le « qui suis-je » qui indique le point de départ du processus de narration par Breton.

¹⁷⁸ Pierre Fédida, *L'Absence*, Connaissance de l'inconscient, Gallimard, 1978, p. 7-8.

¹⁷⁹ Daniel Grojnowski dans *Photographie et langage* présente ces effets de hors-champ et d'invisibilité sur quelques photographies de *Nadja*, *op. cit.*, p. 155-160.

Pour voyager au sein de son récit, la propre figure de Breton est associée à celle du fantôme qui était apparue dès l'*incipit* comme un motif identitaire et esthétique dont l'ombre se déplace, invisible jusqu'à l'épilogue qui montre un portrait de l'auteur-narrateur. Breton considère que ce mot de « hanter » lui fait « jouer de [son] vivant le rôle d'un fantôme » et lui fait supposer que sa « vie ne soit qu'une image de ce genre¹⁸⁰ » dont il ne pourra jamais connaître qu'une faible partie au milieu de l'oubli qui le guette. Le retour du fantôme est fréquent dans *Nadja* au point que la photographie augmente et redouble des évocations dans le récit : on pense à Mme Sacco, la voyante qui traite avec les esprits, mais aussi Desnos qui pendant ses trances communique par télépathie avec Marcel Duchamp alors à New York ou encore à l'aventure avec Éluard qui avait pris Breton pour un ami mort à la guerre, un fantôme. Breton semble dire qu'il n'est lui-même qu'une image : avec le portrait photographique qui clôt la première édition de son livre, il pose aussi la question de l'identité de l'auteur et de son identification. En 1917, Marcel Duchamp dans *Around the table*, avait expérimenté une machine qui permettait de faire simultanément plusieurs clichés panoramiques de la personne assise au centre du dispositif panoptique. Le résultat est une reprise inversée de l'autoportrait tournant de Nadar, et montre plusieurs Marcel Duchamp se faisant face autour d'une table¹⁸¹ : on peut voir dans cette démultiplication de l'auteur, à la fois sujet et objet de son image, une préfiguration de l'éclatement que Breton développe à partir de son « Qui suis-je ? » initial, qui dans l'édition originale de 1928 est la toute première phrase du livre. La question engendre, comme l'indique Marguerite Bonnet, une relation sur un mode anecdotique, de menus faits, en somme, une multiplicité de facettes qui composent sa propre histoire. Le même processus de décomposition identitaire est perceptible chez Louis Aragon¹⁸². En 1924, la méthode d'exploration du quotidien dans *Le Paysan de Paris* met en scène les expériences des dadaïstes qui modèlent leur vie suivant des expériences hétéroclites : le narrateur, se promène dans Paris comme André Breton va au cinéma, et passant d'un ennui à l'autre, il collecte des visions qu'il compile ou recolle dans son récit. À cette composition narrative correspond une quête d'identité récurrente chez Aragon et la promenade du *Paysan* travaille en sous-main les errances de Breton dans Paris. Michel Meyer affirme à ce sujet que : « le risque de la perte d'identité, de la dissolution du moi, de son éclatement dans l'infini des expériences et des possibles est patent¹⁸³ ».

Cette angoisse de dissolution de soi, en tant qu'individu mais aussi en tant qu'auteur, est indiquée selon Alan Waite, par l'insertion d'une coupure de journal dans le tout dernier paragraphe

¹⁸⁰ *Nadja*, p. 647.

¹⁸¹ Marcel Duchamp, *Around the table*, 1917, photographie argentique noir et blanc, 20 x 30cm, coll. Musée National d'Art Moderne, Paris.

¹⁸² La question de l'identité chez Aragon est d'autant plus problématique qu'il découvrira être un enfant illégitime en 1917, fils de Louis Andrieux, préfet de police, et que la personne qu'il croyait être sa grande sœur était en fait sa mère.

¹⁸³ Michel Meyer, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, Foliothèque, Gallimard, 2001, p. 52.

du récit¹⁸⁴. Dans cette partie écrite à la fin de 1927, Breton y parle du génie de l'amour et de sa nouvelle rencontre, « toi », *alias* Suzanne Muzard. Le dernier paragraphe introduit une déclaration impersonnelle sur la beauté qui « sera CONVULSIVE ou ne sera pas¹⁸⁵ » à travers une anecdote étrange impliquant une dépêche de journal et la disparition d'un aéronef. Le dernier message envoyé en « TSF » par un avion en perdition est comparé au « journal du matin [qui] suffira toujours à me donner de mes nouvelles » : c'est donc une voix venue d'ailleurs qui informe Breton sur son propre état. Interrogeant l'origine présumée de ces nouvelles, Alan Waite relie alors « l'équivoque existentielle du fantôme à la question de l'identité qui domine l'ouverture du texte¹⁸⁶ ». C'est dans la dissolution et la disparition que se fonderait le désir d'écriture : l'avion en déperdition envoie un dernier message qui ferme le récit et prend la place de Breton pour clore son livre, comme si cette voix transmise par ondes radios remplaçait l'auteur dans son travail d'écriture, tandis que lui-même peut s'absenter.

Breton tient également par les « analogies poétiques » et les associations d'images « à faire entrevoir et valoir la vraie vie « absente »¹⁸⁷ », une vie absente qui risquerait de devenir la sienne, si toutes les traces de son passage venaient elles aussi à disparaître. Finalement, toutes les théories autour du hasard objectif se font l'instrument de cette mise en scène qui fait progressivement disparaître Nadja pour laisser mieux apparaître Breton. L'absence de Nadja marquerait d'autant plus « le commencement de Breton » dans la mesure où « sa disparition fonderait sa présence à lui¹⁸⁸ ». La jeune femme légitime elle-même ce rapport d'effacement à travers des propos que Breton rapporte : « Avec la fin de mon souffle, qui est le commencement du vôtre » ou « Si vous voulez, pour vous je ne serais rien, qu'une trace¹⁸⁹ ». Le dernier portrait de Breton est le sien et la première édition ne montrait aucune photographie de Nadja : l'ultime photographie remplaçait donc *in fine* toutes les figures apparues dans le récit et vient répondre à la question initiale de l'identité ou plus encore de l'*ipséité*¹⁹⁰. En effet, comme le remarque Michel Carrouges : « Le fantôme qui est dessiné en filigrane à chaque page de *Nadja* devient le symbole troublant du moi le plus secret, du narcissisme, du double, des puissances nocturnes, de l'âme, de la mort, de l'immortalité, bref de tout ce que vous aviez coutume de chasser de votre pensée¹⁹¹ ». La figure du

¹⁸⁴ Alan Waite, « Sens et absence dans *Nadja* », *The Romanic Review*, vol. 77, n°4, novembre 1986 ; New York, p. 376.

¹⁸⁵ *Nadja*, p. 753.

¹⁸⁶ Alan Waite, « Sens et absence dans *Nadja* », *op. cit.*, p. 382.

¹⁸⁷ André Breton, « Signe ascendant » [1942], *La Clé des champs, Œuvres complètes*, t. 3, présentée par Étienne-Alain Hubert, Pléiade, Gallimard, 1999, p. 767.

¹⁸⁸ Alan Waite, « Sens et absence dans *Nadja* », *op. cit.*, p. 382.

¹⁸⁹ *Nadja*, p. 719.

¹⁹⁰ Dans l'édition de 1963, la photographie « Les Aubes » qui devient la dernière du livre symbolise toutefois encore un prolongement de Breton puisqu'il s'agit du prénom de sa fille, Aube.

¹⁹¹ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, *op. cit.*, p. 252.

fantôme ou du revenant (au sens de « disparu qui revient ») ne fait que révéler un peu plus de l'identité de celui qui en est hanté.

Les photographies, montrant leurs ombres et leurs trous dans le texte, confrontent encore plus l'auteur-narrateur du récit à ses propres béances et absences. Même le procédé narratif de remplacement des descriptions par des images peut renvoyer à un usage fantomatique de l'*ekphrasis* : dans les musées ou les bibliothèques, les cartels qui remplacent les œuvres pendant leur absence sont d'ailleurs appelés des fantômes¹⁹². Les photographies sont en quelque sorte aussi les fantômes du texte absent et des visions de l'auteur. Ce substitut descriptif a pour mission (utopique) de retranscrire non seulement une représentation du réel qui provoquerait le même effet sur le lecteur que la *réalité* sur Breton. Mais chaque cliché agit aussi comme une projection parcellaire de son histoire dont la somme de clichés serait le produit presque direct de ses propres visions.

Dans l'édition de 1928, la dernière photographie est le portrait de Breton, prise en 1927 par Henri Manuel qui a photographié toutes les célébrités du début du vingtième siècle. On voit André Breton en costume dans une pose austère et l'aspect général est celui d'une prise de vue classique dans un studio professionnel, bien loin d'autres images de lui plus fantaisistes, par exemple sur les photographies de Man Ray, bien entendu, ou encore sur les nombreuses séries réalisées dans les *photomaton*s, ces cabines automatiques apparues en France en 1927 et de laquelle l'opérateur est absent¹⁹³. Ce portrait réalisé par Manuel s'apparente à une réplique immatérielle de « soi », conventionnelle mais fantomatique, comme si Breton abandonnait à la mécanique photographique une part de vérité. La photographie choisie fait preuve d'une surprenante neutralité, une platitude qui ne dit rien d'autre que la présence de son sujet. Elle installe Breton dans le livre de façon directe, l'auteur apparaissant tout à coup dans son propre rôle. Sans aller jusqu'à l'automatisme photographique absolu et l'absence totale d'auteur, notamment dans le système du *photomaton*, le choix de Manuel pourrait plutôt être celui d'un certain style convenu, sans singularité, qui met juste l'auteur « en vedette » de son texte. Paradoxalement, l'affirmation de la subjectivité et de la création au hasard dans *Nadja* voit s'affaïsser, visuellement et narrativement, la notion de style au profit d'une écriture neutre.

C. L'écriture photographique : l'absence de style ?

¹⁹² C'est le titre d'une œuvre de Sophie Calle réalisée en juin 1989, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000 : les œuvres ayant été décrochées pour un prêt, elle demande aux gardiens et au personnel du musée de les décrire et les remplace temporairement par ces descriptions.

¹⁹³ On connaît de nombreux portraits « surréalistes » de Breton : yeux fermés, avec ses lunettes ou encore posant, maquillé, devant une toile de Chirico par Man Ray, tous conservés dans ses albums personnels. Voir Roger Théron, *Surréalisme*, Chêne, 2001.

Le souci d'objectivité et du compte rendu neutre permet-il de parler d'une écriture photographique dans le cas de Breton ? Ce dernier associe très clairement l'écriture automatique à une photographie de la pensée : ses antécédents d'interne en psychiatrie ont modelé chez lui une certaine conception du compte rendu scientifique et médical, influencé également par les études de Bourneville et Régnaud sur l'hystérie dont les surréalistes célèbrent le cinquantenaire dans leur revue. Il serait certes périlleux de chercher à tout prix une parfaite concordance entre l'expérimentation de l'automatisme psychique et le style de *Nadja* qui ne saurait être considéré comme résultant d'un « automatisme ». Lors de sa rédaction en 1927, les expériences automatiques sont déjà lointaines et Breton les évoque comme la période des « sommeils¹⁹⁴ ». Toutefois, Breton n'a pas totalement abandonné l'espoir d'accéder aux moyens mécaniques qui lui révéleront une réalité supérieure. Le surgissement de la pensée brute résulte de procédés plus élaborés mais qui s'appuient toujours sur une liberté de ton dans une écriture qui se veut libérée des entraves stylistiques.

Afin d'y parvenir, il convient pour lui de se délester de toute ambition personnalisée dans l'écriture, ce qui sera réaffirmé dans « l'Avant-dire » de 1962 : « le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale¹⁹⁵ », ce qui place d'emblée le texte dans une neutralité où seul compterait le contenu. Breton poursuit pour en arriver à un point significatif, celui de l'abandon du souci stylistique, puisque ce ton en effet « tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style¹⁹⁶ ». Le dispositif photographique participe néanmoins à un souci esthétique négatif : celui de supprimer les descriptions, vœu réitéré à plusieurs reprises par Breton. L'image permettrait donc, d'une part, d'éviter l'écueil du conformisme descriptif et d'autre part, ses qualités objectives et la neutralité induisent face au roman traditionnel une dynamique moderniste qui modifie en profondeur l'esthétique même du récit. Le choix des reproductions photographiques d'objets, à la manière d'une revue scientifique, et non des photographies en tant que telles, c'est-à-dire comme des œuvres à part entière qui témoigneraient du travail de l'artiste sur l'image pourrait affaiblir l'originalité de l'ensemble, qui ne mettrait rien de très frappant ou saisissant en scène. Mais Breton ne souhaite pas faire de *Nadja*, pas plus par la suite de *L'Amour fou*, une de ces « vies romancées » qu'il considère comme une mode « ridicule et abjecte¹⁹⁷ ». La reconstitution de ses récits passe par la production de photographies comme scènes de crime et documents authentiques qui vont à

¹⁹⁴ *Les Champs magnétiques*, premiers écrits automatiques réalisés avec Philippe Soupault, datent de 1920.

¹⁹⁵ *Nadja*, p. 645.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ André Breton, *Les Vases communicants* [1932], *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 207.

l'encontre de l'ornementation fictionnelle par l'image. Rien d'esthétiquement recherché, donc, dans les photographies de *Nadja* : le récit s'articule comme une enquête policière ou un compte rendu médico-légal.

La photographie 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. Dans le contexte de *Nadja*, et en gardant à l'esprit que son vif intérêt pour la jeune femme est aussi celui d'un ancien interne au centre neurologique du Professeur Babinski, Breton estime comme un matériau précieux la révélation brute et brusque qu'offre toute forme de langage spontané et incontrôlé¹⁹⁸. Les fulgurances de *Nadja* aideraient à la saisie d'une réalité cachée, tout comme les photographies font voir grâce à des éclairs ce que l'œil n'avait pas eu le temps d'apercevoir. Photographies et écriture automatique permettraient ces aperçus (ou pour utiliser un terme anglais, des *glimpses*¹⁹⁹) sur une réalité invisible sans qu'une interprétation univoque s'impose d'elle-même. La neutralité du rapport garantit donc, par convention, l'authenticité des éléments relatés mais cet ensemble participe avant tout à la quête des mécanismes qui régissent sa propre identité. Lorsque le texte émerge dans la lignée du collage dadaïste, c'est-à-dire sans contrôle et sans souci esthétique, l'objectif avoué est d'obtenir une parole qui n'ait pas été déformée et modelée par des codes académiques jugés non seulement obsolètes, mais encore plus vides de sens. Dans la mesure où la forme diariste est un élément supplémentaire dans la restitution d'une parole brute, courte et ramassée, qui n'a pas été retravaillée et reconfigurée dans une *mimésis* narrative, le diariste donne alors l'illusion de fournir un « instantané de sa pensée », à partir d'un souvenir fraîchement constitué. Le rapprochement entre écriture photographique et écriture diariste a été mis en lumière en raison de cette proximité temporelle au plus près du « post-événementiel », précédemment évoqué au sujet du « journal de bord ».

L'absence de style serait l'apanage de l'écrivain qui plagie, copie et ne fait que redire ce qui a eu lieu, sans y apporter sa patte : Breton serait-il alors un auteur sans œuvre, une sorte de « *ghost writer* »²⁰⁰ ? En choisissant une esthétique du collage et de l'écriture automatisée, il jette en

¹⁹⁸ Son ancien professeur avait participé à l'écriture des *Détraquées* comme le mentionne Breton en note de bas de page dans la réédition de 1963, *Nadja*, p. 673.

¹⁹⁹ Ce terme a été repris par une artiste contemporaine française, Marcelline Delbecq (1976 - ...), qui utilise de façon régulière le texte et l'image dans ses œuvres. Dans *Glimpses* (2005), elle relate d'un ton neutre toutes ses rencontres furtives avec des célébrités lors de différents séjours à New York, Berlin ou Paris. Gérard Genette explique que ce type d'expérience *métaleptique* est vécu « comme une transgression miraculeuse de l'ordre courant des choses », *Métalepse. De la figure à la fiction*, Poétique, Seuil, 2004, p. 63.

²⁰⁰ Ce terme est employé par Genette au sujet de la « pseudo-autobiographie allographe », l'*Autobiographie d'Alice Toklas* par Gertrude Stein, qui aurait été écrite par la secrétaire de Stein, elle-même trop occupée pour écrire. Genette considère dans ce cas que le « je » ne désigne nul autre que ce témoin – spectatrice

effet l'écriture dans une tempête dans laquelle l'auteur ne semble plus maître à bord. Il se départit du prestige lié au savoir-faire de l'écrivain, un prestige que Marcel Duchamp le premier a remis en cause dans le domaine de la sculpture avec le principe de *ready-made*. Si l'écriture automatique traduit directement les mécanismes de la pensée, la photographie apporte une trace brute du réel, *ready-made* indexé sur le réel, trace que la main de l'homme n'a pas altérée ni modifiée : l'action du photographe se limite à un choix.

Les photographies qui illustrent *Nadja* semblent dépourvues d'un style particulier. Cette volonté de neutralité correspond certainement au choix de Jacques-André Boiffard, étudiant en médecine et ami de Pierre Naville, apprenti chez Man Ray, pour la réalisation des clichés que Breton souhaitait dans son livre. Son répertoire, bien plus scientifique et neutre, s'inscrivait dans un souci de documentation objective qui privilégiait les effets-loupes ou les prises de vues frontales²⁰¹. Après sa brouille en 1928 avec Breton justement au sujet des photographies de *Nadja*, Boiffard se rapprochera du groupe dissident formé par Georges Bataille et travaillera activement pour la revue *Documents* à partir de 1929. Les images de Boiffard se distinguent pourtant par leur objectivité neutre qui répond à l'exigence de l'objet surréaliste trouvé par hasard. Mais le choix de Boiffard est en fait, pour reprendre le mot de Daniel Grojnowski, par défaut celui d'un « exécutant²⁰² » : sans doute Breton désirait-il des vues de Paris comme il en avait découvertes avec Atget ou des images dont le photographe soit suffisamment absent pour que Breton en devienne l'auteur indirect. On sent néanmoins l'écart qui sépare Atget de Boiffard en comparant la vitrine qui figure sur la photographie d'Atget *Corsets, Boulevard de Strasbourg* et qui illustre l'article « Rêves » de Marcel Noll dans le septième numéro de *La Révolution surréaliste* à celles de « La Nouvelle France », place Dauphine, ou de la boutique de « Camées durs » qui illustrent *Nadja*²⁰³. On comprend alors que c'est aussi Boiffard qui impose précisément ce style pur et dur qui se réclame de l'objectivité, et qu'il se démarque à cet égard d'Atget même si ce n'est que par des déplacements légers. Signalons encore qu'aucun cliché illustrant *Nadja* n'a bénéficié d'une manipulation et d'un traitement quelconque, hormis le portrait de Paul Éluard par Man Ray dont les yeux ont été

complaisante, et pour cause, d'un écrivain qui se fait ainsi, sous couvert d'autrui, son propre *ghost writer* », *Métalepse, op. cit.*, p. 111.

²⁰¹ Ce goût du grossissement rappelle les macrophotographies de plantes par Karl Blossfeldt et apparaît dans son illustration pour « Le Gros orteil », Georges Bataille et Jacques-André Boiffard, « Le Gros orteil », *Documents 1. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n°6, novembre 1929.

²⁰² Daniel Grojnowski, dans *Photographie et langage*, lui attribue une fonction de « transcripteur », réduit par ailleurs au rang de simple « exécutant », José Corti, 2002, p. 166.

²⁰³ Eugène Atget, *Corsets, Boulevard de Strasbourg*, 1905, 23,3x17,2 cm, Museum Ludwig, Cologne. Reproduite dans le n°7 de *La Révolution surréaliste*, 15 juin 1926, p. 6. Trois clichés d'Atget avaient été introduits dans ce numéro à l'instigation de Man Ray qui avait fait sa connaissance entre 1921 et 1925 alors qu'ils logeaient tous deux à Montparnasse. Il s'agit de la photographie de couverture « Avant l'éclipse, 17 avril 1912 » rebaptisée « Les dernières conversions », des *Corsets* et d'une photographie de maison close à Versailles. Les clichés n'étaient pas crédités.

légèrement éclaircis, créant un effet qui reste malgré tout très discret. Par conséquent, le résultat iconographique est relativement net et précis, avec des reproductions de documents comme autant d'indices qui constitueraient un dossier d'instruction ou un dossier médical, pour reprendre la métaphore de Breton. Il restitue les images et les faits en s'astreignant à une économie stylistique qui frôle parfois une platitude saisissante, qui est justement la marque de fabrique d'un photographe comme Boiffard.

Quant au dispositif lui-même, il ne fait pas non plus preuve d'une grande originalité si on le compare aux fantaisies typographiques d'un livre comme *Bonjour Cinéma* de Jean Epstein paru en 1921 qui utilisait la mise en page et l'illustration photographique de façon très graphique en jouant de la typographie pour reproduire le déroulement d'une séance de cinéma²⁰⁴. Dans le cas de *Nadja*, comme dans les illustrations de *La Révolution surréaliste*, la mise en page reste très *fin-de-siècle*, reprenant des codes que l'on pouvait voir dans des revues illustrées comme *La Grande vie* (1899-1901). Cette anti-esthétique n'aura pas échappé à Walter Benjamin, qui constate que les photographies dans *Nadja*, à l'instar des « anciennes brochures pour femmes de chambre²⁰⁵ », sont légendées de près. Elles sont associées à des passages précis et paginés par les soins de l'auteur afin que la lectrice ne s'égaré dans les méandres de l'intrigue pourtant bien rarement complexe. Cette indigence formelle du dispositif le dispute donc à la popularité de collections que l'on ne trouve pas publiées chez Gallimard, mais plutôt du côté des livres de la librairie Nilsson, comme le fait remarquer Daniel Grojnowski²⁰⁶, et qui font penser à ce que Breton appelle en 1962 citant Rimbaud, les « livres érotiques sans orthographe²⁰⁷ ». Cette précarité de l'image ressurgit encore dans les différentes éditions de *Nadja* : dans les éditions originales les photographies étaient regroupées en petits cahiers de quatre pages en papier couché afin d'optimiser leur qualité. Les éditions suivantes et tout particulièrement en format de poche sont d'une qualité nettement moindre et cet aspect ajoute à la pauvreté de l'objet photographique en tant que document dont la facture avoisine celle des clichés de presse.

²⁰⁴ Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, Tracts, La Sirène, 1921.

²⁰⁵ Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le Dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres II*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Folio Essais, Gallimard, 2000, p. 122.

²⁰⁶ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, op. cit., p. 171. Pour exemple, Gyp (Comtesse de Martel), prolifique auteur depuis *Totote* (1897) a publié ensuite *Doudou, roman inédit*, orné de nombreuses illustrations photographiques, 1907 ou encore *L'Entrevue*, (illustré par la photographie d'après nature) Les Romanciers modernes, Nilsson, 1907. Pour plus de détails sur le sujet et les origines du roman-photo, nous renvoyons à Hubertus von Amelunxen, « Zwischen Wirklichkeit und Fiktion Photographische Buchillustrationen in Frankreich im 19. Jahrhundert », Enrico Straub (dir.), *Photographie und Literatur II, Lendemains*, n°34, vol. 9 ; Cologne, Pahl Rugenstein, 1984, p. 13-24 ; Voir également Paul Edwards, « Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/Per Lamm et Offenstadt Frères) », dans lequel il présente un livre illustré de Willy [Henry Gauthiers-Villars], *En Bombe*, Nilsson, 1904, pour lequel il a posé lui-même avec Colette, cité dans Daniel Grojnowski et Philippe Ortel (dir.), *L'Imaginaire photographique. Romantisme*, n°105, 1999, p. 133-144.

²⁰⁷ *Nadja*, p. 646.

Le rejet du style se trouve également lié à des éléments biographiques, et aux circonstances qui entourent l'écriture de *Nadja*. Pendant la rédaction du texte, Breton se plaint justement dans des lettres à sa femme Simone de la platitude de son style qu'il compare à celui d'Aragon qui travaille justement sur son *Traité du style*. Breton confie à cette époque pour une préface inédite à *Nadja* : « la narration n'a jamais été mon fort²⁰⁸ ». L'insertion de photographies dans le récit écrit à la même période ne serait-il pas pour Breton une possible échappée de la lourdeur d'un « style » ? Aragon (que l'on peut cependant suspecter de coquetterie) avait pourtant répondu à Breton avoir « l'impression d'écrire d'une manière si creuse²⁰⁹ » à côté de lui. Durant l'été 1927, ils se retrouvaient régulièrement pour se lire mutuellement leurs derniers écrits et Aragon racontera bien des années après ces confrontations, en 1974 : « j'entends toujours le rire d'André aux pages du *Traité*²¹⁰ ». Et malgré la justification idéologique de ses attaques contre le style et les clichés romanesques (ou les phrases comme « La Marquise sortit à cinq heures²¹¹ »), cette question du style semble bel et bien poser un problème à Breton.

Le remplacement des descriptions par des photographies pourrait bien apparaître comme un aveu de faiblesse ou une sortie du texte pour se libérer du poids trop lourd de la tradition. Toutefois ce serait ignorer que dans le récit illustré l'élément photographique s'intègre parfaitement à la narration, créant une esthétique qui dépasse la seule question du style : y aurait-il alors un style propre à l'association texte et photographie ? Si l'on a vu comment l'idée de la photographie avait pu participer au morcellement de la trame narrative, par son effet d'arrêt sur image, son influence semble s'étendre à l'esthétique du récit qui tend à la neutralisation des styles tant littéraire que pictural. Pourtant, comme le fait remarquer Philippe Lavergne : « À l'enregistrement de cette vie plate, [Breton] n'a cessé de superposer, tant bien que mal, l'écriture d'un destin²¹² ». Malgré l'aspect mal dégrossi des fragments qui composent ce grand assemblage narratif, Breton falsifie la trivialité des rencontres, des scènes de ménage, des passantes en « hasards objectifs », « sombres présages » ou muses surréalistes. Il développe des « thèmes verbaux » qui forment un style qui lui est propre et ces thèmes « finissent, dans leur récurrence, par lui assurer son autonomie, son langage, son pouvoir magique, en un mot : sa mythologie²¹³ ». L'évocation dans *Nadja* de figures mythiques comme la sorcière « Madame Camée », Mélusine ou

²⁰⁸ Cette préface, précise M. Bonnet, était destinée au collectionneur René Gaffé en avril 1930. Le document fait partie d'une collection particulière, voir Marguerite Bonnet, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1503.

²⁰⁹ « Lettre d'André Breton à Simone Breton, 22 août 1927 », citée par M. Bonnet, *ibidem*.

²¹⁰ Louis Aragon, « Préface », *L'Œuvre poétique. 1927-1929*, t. 4, Livre Club Diderot, 1974, p. 28.

²¹¹ *Manifeste du surréalisme*, p. 314, il s'agit, bien entendu, de Paul Valéry qui « se refuserait toujours à écrire » cette phrase : Breton ne fait que reprendre sa position.

²¹² Philippe Lavergne, *André Breton et les mythes*, José Corti, 1985, p. 101.

²¹³ *Ibidem*.

même du dieu de la lumière Ahura-Mazda (représenté dans la publicité pour les ampoules du même nom), ancre le récit autobiographique dans une forme dégénérée d'hagiographie où le visage de l'auteur apparaît sur un ultime document. La prétendue objectivité de la photographie participe en fait au premier chef à la constitution d'une mythologie moderne et individuelle qui dialogue avec des formes mythiques plus anciennes et dont la figure de l'auteur fonctionne comme pivot central.

Fragmentation et dissolution



Marcel Duchamp, *Around the table*, photographie prise dans une machine panoptique à New York, 1917.

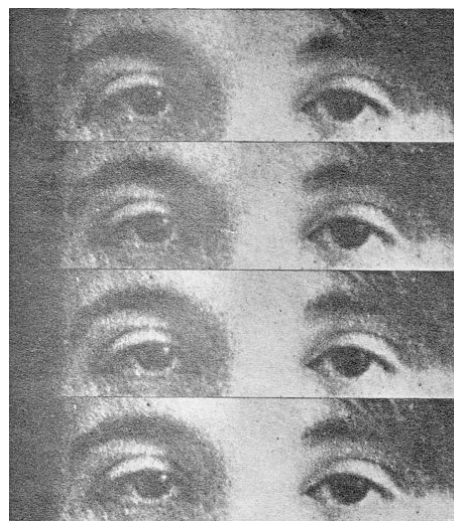


Nadar, Autoportrait « tournant », 1865, BNF, Estampes et photographie.

Les photomontages d'André Breton



Anonyme, *Les Yeux de fougères* (détail)



André Breton, *Les Yeux de fougères*,
photomontage reproduit dans *Nadja*, Gallimard,
1963.



Page de l'album d'André Breton, 1927, dix tirages :
photomatons de Suzanne Muzard, André Breton, portrait de groupe, gros plan des yeux de Suzanne Muzard retouché au
crayon.



André Breton, *Tragic à la manière des comics*, 1943, collage contrecollé sur carton, 28x21,5 cm, coll. part. Paris (*Je vois, j'imagine*, p. 69).



André Breton, *Sans titre (Sade - N)*, 1937, photomontage, 29,4x22,6 cm, coll. part. Paris (*Je vois, j'imagine*, p. 71).

Le récit de soi : entre document et création mythographique

A. La photographie, instrument d'une mythologie moderne

La première position que Breton adopte, pour marquer symboliquement une rupture avec le roman traditionnel mais aussi une poésie symboliste élégante avec laquelle il ne veut plus rivaliser depuis ses années dada, est celle d'une nouvelle « guerre du goût ». L'habilitation ou réhabilitation d'objets simples et populaires profite de façon directe à la photographie qui reste l'enfant pauvre des Beaux-Arts. Les surréalistes fréquentent donc assidûment les marchés aux puces pour glaner leurs trouvailles tout en restant à l'affût des nouveautés techniques. A son tour et à sa manière, Breton laisse ouverte la porte aux éléments de la modernité par un esprit rebelle, ce qu'il avait déjà annoncé dans le *Manifeste* : « Il me prend une grande envie de considérer avec indulgence la rêverie scientifique, si malséante en fin de compte, à tous égards²¹⁴ ». Le caractère impur, anti-littéraire et à l'opposé des qualités poétiques des avancées scientifiques pourrait bien trouver une place dans les catégories esthétiques en pleine redéfinition depuis Dada : « Les sans-fil ? Bien. [...] La photographie ? Je n'y vois pas d'inconvénient. Le cinéma ? Bravo pour les salles obscures. [...] Le téléphone ? Allô, oui²¹⁵ ». Ainsi, bien que Breton propose un cadre théorique au surréalisme, il prône une liberté d'association dont les éléments peuvent provenir de partout. La pratique de la dérive urbaine et le plaisir de la découverte au hasard ordonnent l'arrière-plan du panorama surréaliste. Toutefois, les lieux fréquentés répondent eux aussi à des espaces eux-mêmes en pleine construction mythologique moderne, celui du cinéma par exemple, mais aussi du *music-hall*.

Le déplacement du beau s'accompagne d'un déplacement du sacré : le mythe n'est plus une fable venue d'en-haut pour transcender l'individu et le tirer vers l'idéal, il est au contraire une expérience au quotidien dont le récit tisse la trame d'une mythologie résolument moderne. Le mouvement est alors ascendant. C'est la mise en récit, par l'action de la subjectivité de l'auteur, qui mythologise le vécu et donne à chacun le pouvoir de vivre une double expérience qui tient à la fois du prosaïsme quotidien et d'un mouvement plus vaste, le surréalisme. Isidore Isou, poète lettriste, avait rencontré Breton après son retour d'exil pendant la guerre. Ce dernier, observant les manifestations lettristes, avait confié que « les manifestations dadaïstes et surréalistes ne se passaient pas autrement. C'est le temps qui, après coup, ajoute à la légende, gonfle et arrange²¹⁶ ».

²¹⁴ *Manifeste du surréalisme*, p. 345.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Isidore Isou, *Réflexions sur André Breton*, [1948], revue *Lettrisme*, n°14, octobre 1970, p. 13.

Le passage à une philosophie marxiste n'est pas étranger à ce recentrage sur un quotidien vécu par la subjectivité de l'individu, dont l'impact est amplifié par le récit qui en est fait. Nicolas Bourriaud, critique d'art et co-fondateur avec Jérôme Sans de l'actuel Palais de Tokyo à Paris, y voit le résultat « d'un processus déclenché par la révolution industrielle ». « La pensée de Marx [...], écrit-il, montre que la production de biens matériels (la *poiésis*), et la production de soi à travers des pratiques individuelles (la *praxis*), s'équivalent dans le cadre général de la production des conditions d'existence de la collectivité²¹⁷ ». Il en conclut : « *Praxis égale poiésis*. Créer, c'est se créer²¹⁸ ».

Élever son quotidien au rang d'œuvre d'art engage chez les surréalistes les aspects les plus hétérodoxes de l'environnement. Ils s'emploient à revaloriser des objets mis au ban pour des raisons morales, esthétiques ou conventionnelles dans l'espoir de voir apparaître en eux une poésie inédite mais aussi pour souligner leur propre singularité par des choix surprenants. Breton déclare : « dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre²¹⁹ », affirmant son individualité artistique par un certain goût pour des assemblages inattendus, décalés ou inharmonieux. On conçoit alors mieux pourquoi la revue *La Révolution surréaliste* ressemble à *La Nature* mais aussi à ce quotidien illustré de la fin du siècle précédent, *La Grande vie* (1899-1901), qui présente une composition typographique et une mise en page exactement identiques. Breton déclarera cependant ne pas être entièrement satisfait de cette maquette : du « kitsch » poétique à une facile platitude, la frontière est parfois ténue. Toutefois, les élections de Breton en matière de mauvais goût font appel à des expériences partagées par une grande partie de la population pendant les années folles.

La photographie, instrument de la reproduction de masse, est très largement popularisée sans pour autant accéder à un véritable statut artistique²²⁰. Ainsi, André Breton s'inscrit, tout en allant plus loin, dans ce goût du vulgaire. La plupart de ses choix iconographiques ou esthétiques rejoint des thèmes populaires qui traversent *Nadja*. Les photographies voulues par Breton sont empreintes d'un certain mauvais goût qui n'a rien en commun avec la plastique très composée de Man Ray ou Brassai. Les photographies rendent plutôt compte d'une esthétique de l'objet et de

²¹⁷ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'Art moderne et l'invention de soi* [1999], Denoël, 2003, p. 13.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Manifeste du surréalisme*, p. 337 et 321.

²²⁰ André Gunthert fait remarquer dans une étude sur les textes de Benjamin sur la photographie que l'engouement entre 1927 et 1930 pour la photographie, particulièrement dans l'intelligentsia allemande, « ne doit pas conduire à minimiser l'originalité ou le risque que comportait un tel sujet », André Gunthert, « Le Temps retrouvé », Marie D. Garnier (dir.), *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Offshore, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 46. Il cite plusieurs articles importants de Siegfried Kracauer, « *Die Photographie* », [1927], *Aufsätze*, vol. 2, Francfort/Main, Suhrkamp, 1990, p. 83-98 ; Bertolt Brecht a lui aussi écrit un texte, « *Über Fotografie* » [1928], *Werke*, vol. 21, Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, p. 264-265 ; Alfred Döblin, « *Von Gesichtern, Bildern und ihre Wahrheit* », qui était la préface au catalogue d'August Sander, *Anlitz der Zeit*, München, Langen, 1929, p. 7-15.

l'icône *pop* : le portrait d'une voyante, les puces de Saint-Ouen ou *L'Étreinte de la Pieuvre* incarnent ce « kitsch » qui tient ses quartiers dans des lieux comme le Musée Grévin, l'Electric Palace ou le Théâtre Moderne, « aux grandes glaces usées, décorées vers le bas de cygnes gris glissant dans des roseaux jaunes²²¹ ». Walter Benjamin conserve pour les illustrations de *Nadja* une lucidité qui les éloigne de la « convulsive beauté » voulue par Breton :

Des rues, des portes, des places de la ville, [la photographie] fait des illustrations pour un roman populaire ; à ces architectures séculaires elle arrache leur banale évidence pour l'appliquer, avec sa plus originale intensité, à l'événement qu'elle présente et auquel ici renvoient, exactement comme dans les anciennes brochures pour les femmes de chambre, des citations littérales avec le numéro des pages.²²²

Le recyclage du quotidien populaire, l'art des affiches publicitaires qui fascinait déjà Mallarmé et a contribué à la réalisation d'*Un Coup de dés*, l'automatisation de l'écriture et la montée en puissance de la photographie préparent un terrain qui se pose en rupture totale avec les goûts littéraires de l'époque mais qui adhère à l'air du temps.

La photographie est à cette époque un instrument du populaire présent dans la presse qui s'adonne avec délectation aux unes sensationnelles, comme *Paris-Soir* lancé en 1923 et qui à partir de 1930 valorise encore plus les images par rapport au texte. Elle apparaît aussi dans un nouveau type de livres, les ciné-romans qui sont publiés en France au début des années vingt. Il s'agit de fascicules d'une petite dizaine de pages illustrés avec des photogrammes ou des lithogravures d'après photographie. Les titres, éloquentes, nous renseignent sur le type de films qui connaissent cette seconde vie : par exemple *Soyez une femme !* (1922), *Le Traquenard* (1922-23), *La Vénus de Montmartre* (1926) ou *Les Vagabonds du désert* (1926)²²³, bien que des films plus célèbres soient également réécrits comme *La Roue* (1923) d'Abel Gance par Riccioto Canudo²²⁴. Les vues choisies sont, pour la majeure partie, peu éclairantes quant à l'intrigue : on voit les protagonistes en pleines palabres ou des amoureux s'étreignant désespérément, fougueusement ou tendrement. Les textes relatent, comme dans un roman classique, les diverses péripéties en reproduisant des dialogues jugés importants et le récit s'en trouve, en raison du nombre limité de pages, réduit à l'essentiel. Mais ces livres sont, sur un plan formel, strictement équivalents à *Nadja* et ses ancêtres directs. Le

²²¹ *Nadja*, p. 668.

²²² Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Dernier instantané de l'intelligence européenne », *Œuvres II, op. cit.*, p. 122.

²²³ Ces titres sont tous parus dans la revue *Le Film complet du jeudi* ou *Le Film complet du dimanche*, 1922-1933.

²²⁴ Riccioto Canudo qui publie un « roman visuel » en 1921 dans *Le Figaro* avait annoncé en 1923 son intention de réaliser des « cinégrammes » sur le modèle du ciné-roman avec Marcel L'Herbier, mais sa mort prématurée l'empêchera de mener à bien ce projet. En 1921, Blaise Cendrars utilise par ailleurs le terme de « roman cinématographique » pour désigner son texte *La Perle fiévreuse* (1922). Deux ans auparavant, Jules Romains avait publié dans la *Nouvelle Revue Française*, puis en volume aux Éditions de la N.R.F. *Donogoo – Tonka ou les miracles de la science* qu'il avait sous-titré « conte cinématographique ».

récit de Breton serait donc une reprise d'un modèle déjà courant dans les années vingt, dans une version populaire et qui tire ses origines du cinéma.

Le scénario de *Nadja* s'apparente en effet au *script* d'un film dont Breton fournirait l'ébauche et les documents préliminaires à sa mise en scène. Le livre récupère les codes du cinéroman selon des modalités bien identifiables pour le public de l'époque et Breton retranscrit son histoire comme un film. Les références au cinéma sont par ailleurs nombreuses dans le récit. Breton relate dans la première partie de *Nadja* ses expériences de « montage subjectif » dans les salles obscures avec Benjamin Péret. La double photographie de Desnos semble tirée d'un film de Man Ray, dont les photogrammes (au sens d'« image de film ») sont souvent reproduits dans *La Révolution surréaliste*²²⁵. L'intervention d'une iconographie cinématographique trouble encore plus la catégorisation du texte de Breton, d'autant que les films dada et surréalistes prennent le contre-pied des grandes productions cinématographiques. Mais les références de Breton au cinéma expérimental restent limitées et celles au cinéma grand public ont plus à voir avec le monde du spectacle, un univers où les ampoules électriques et les projecteurs artificiels fabriquent les étoiles de l'époque.

Sur les affiches de cinéma et dans les revues illustrées, les icônes modernes apparaissent sous leur plus beau jour à travers des portraits photographiques qui fabriquent des personnages devenus mythiques comme Louise Brooks, Alla Nazimova ou Greta Garbo²²⁶. En France, le photographe de renom Henri Manuel officie dans les hautes sphères et dans la société du spectacle. Il a ouvert un studio de cinq étages sur le Faubourg Montmartre et est aussi le photographe officiel du gouvernement français entre 1914 et 1944. Deux clichés dans *Nadja* proviennent de la maison Henri Manuel, ceux du portrait du Professeur Claude et d'André Breton lui-même. Le conformisme de ce choix est révélateur d'une composition hétérogène dans *Nadja* qui fait alterner des exigences littéraires et esthétiques fortes et des choix populaires, en prise avec son époque. Les photographies de *Nadja* sont à plusieurs points de vue des images de leur temps, une iconographie variée qui traduit la prolifération des images mais aussi un certain rapport de Breton avec cette modernité esthétique issue d'un quotidien populaire en voie de mythologisation. La préface du *Paysan de Paris* ne s'ouvrirait-elle pas sur « une mythologie moderne » ? L'esthétique de *Nadja* pourrait bien être une double réponse au *Paysan de Paris* et au *Traité du Style* d'Aragon qui fonderait la

²²⁵ « Sans titre », *La Révolution surréaliste*, n°1, 1^{er} décembre 1924, p. 4, ou « Boulevard Edgar Quinet, à minuit », n°2, 15 janvier 1925, p. 22. Dans *Emak Bakia* (1926), la séquence finale montre une femme qui semble avoir les yeux grands ouverts alors que ses paupières sont en fait peintes et fermées, comme un sommeil paradoxal ou éveillé.

²²⁶ On trouve également une photographie de l'actrice américaine Phyllis Haver dans *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, p. 12. L'actrice Alla Nazimova est nommée durant une séance de sommeils, *Les Pas perdus*, op. cit., p. 277.

nouvelle mythologie de Breton, à travers une collection de clichés mythologiques modernes et personnels.

B. La naissance d'un mythe personnel et collectif

La question de l'identité posée au début du récit - « Qui suis-je ? » - ne se résout pas pour Breton dans la seule production de documents ou souvenirs relatifs à une expérience collective avec le groupe surréaliste. L'individualité de Breton, même s'il était l'incarnation même du mouvement dont il tenait de façon pontificale les rênes, occupe d'autant plus le devant de la scène que pour rédiger *Nadja*, il opère une retraite. La position de reclus, presque monastique, est le moment privilégié pour une introspection rétrospective. Le choix de la première personne du singulier s'impose presque naturellement dès lors que la troisième personne, trop romanesque, dénie la subjectivité de l'auteur et l'authenticité brute de son expérience. Les photographies pour leur part ont pour fonction de rappeler en permanence que le récit n'est en aucun cas un roman et que la réalité des faits, si étranges soient-ils, bénéficie de véritables preuves (ou indices) versées dans le dossier *Nadja*²²⁷. Maurice Blanchot considérait le surréalisme comme une « pure pratique de l'existence²²⁸ » et même si le jeune Breton honnissait l'homme qui voulait laisser des traces, il n'en reste pas moins que l'expérience, si elle n'est pas communiquée, mise en récit et racontée, disparaît sans rien laisser derrière elle. « Or personne ne peut vivre sans traces²²⁹ », dira plus tard Jean Baudrillard au sujet des expériences de Sophie Calle, ce dont *Nadja* a elle aussi une conscience aiguë : « De nous il faut que quelque chose reste²³⁰ », dit-elle à Breton.

L'histoire de *Nadja* n'est pas tant le récit d'une jeune femme qui sombre dans la folie que celui d'un Breton confronté à ce qu'il considère comme une des rencontres les plus déterminantes de sa vie. Le récit est autobiographique, si l'on s'en tient à la définition proposée par Philippe Lejeune, « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²³¹ ». Dans le cas de *Nadja*, on ne peut parler d'une autobiographie complète mais plutôt d'un épisode autobiographique qui revêt une valeur de révélation sur l'auteur, bien qu'il ne concerne que quelques semaines de sa vie. « L'auteur nous donne à connaître un moment particulièrement important de sa vie, ce qui veut dire que l'important est l'événement réel dont le livre serait

²²⁷ Le « dossier » rouge estampillé « *Nadja* » en lettres vertes contenait les lettres de *Nadja* comme autant de pièces à conviction. Voir Laurence Calmels et Cyrille Cohen, *André Breton, 42, rue Fontaine*, cat. de la vente Calmels Cohen à l'Hôtel Drouot, Paris, 2003.

²²⁸ Maurice Blanchot, « Le Demain joueur », *op. cit.*, p. 285.

²²⁹ Jean Baudrillard, « *Please follow me* » dans Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Écrits sur l'image, l'Étoile, 1983, p. 82.

²³⁰ *Nadja*, p. 708.

²³¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.

l'évocation « poétique »²³² », commente Maurice Blanchot qui considère que « cet événement, c'est la rencontre²³³ » avec Nadja. Cependant, malgré la volonté affichée *a posteriori* (dans l'« Avant-dire » de 1962) de faire un compte rendu clinique des faits, Breton métamorphose les événements en une suite de coïncidences qu'il souhaite rendre fatales et les personnes en une galerie de personnages aux pouvoirs presque surnaturels. La transformation des acteurs du récit en mages ou indicateurs entoure le récit autobiographique d'une aura fictive et mystérieuse. Ce traitement particulier du personnage s'accompagne d'une ambivalence entre le réel, authentifié par les photographies, dans le cadre du « document pris sur le vif » et les effets poétiques qui sillonnent le texte. L'ajout de photographies, loin d'aseptiser le récit, accentue son inquiétante étrangeté puisqu'il légitime et alimente le décryptage des signes qui jalonnent le parcours urbain des protagonistes : la place Dauphine cache selon Nadja des souterrains qui viennent du Palais de Justice, et c'est de cette place qu'elle indique à Breton qu'une fenêtre rouge va s'allumer comme par une extraordinaire prémonition²³⁴.

Ce mystère entretenu autour des personnages, Desnos comme pythie moderne, Éluard en revenant et Mme Sacco comme intercesseur des mondes occultes, concerne aussi Nadja elle-même, dont le véritable nom n'est jamais donné. Aucune précision n'est fournie par Breton sur son identité car, Mark Polizzotti le constate, bien qu'il insiste sur le fait qu'il connaît les noms de tous les protagonistes, Breton « ne mentionne jamais sa véritable identité²³⁵ » au point que les commentateurs ont eu du mal à retracer la véritable biographie de la jeune femme²³⁶. Il en résulte une impression confuse de fragments vagues qui jette sur l'ensemble une atmosphère de mystère. Comme dans un long travelling qui ferait alterner les scènes, Breton décrit une salle de musée la nuit où apparaissent escaliers secrets et archanges ou trouve à Nadja, avec sa cape « les airs du Diable²³⁷ ». Suzanne Muzard dont la rencontre marque l'épilogue du récit, n'est pas nommée non plus et Breton reste souvent allusif quant aux faits. Les imprécisions abondent et brouillent cette reconstitution ébauchée des événements. Les anecdotes restent évasives, notamment dans

²³² Maurice Blanchot, « Le Demain joueur », *op. cit.*, p. 294.

²³³ *Idem*, p. 295.

²³⁴ *Nadja*, p. 695-696.

²³⁵ Mark Polizzotti, *Revolution of the mind. The Life of André Breton*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 283. « despite on his insistence on « knowing the names », does he ever mention her true identity », (trad. de l'aut.).

²³⁶ Voir Pascaline Mourier Casile, *Nadja d'André Breton*, Foliothèque, Gallimard, 1994 et Marguerite Bonnet, « Notice », André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1509-1510. Léona Camille Ghislaine D. *alias* Nadja a été internée quatorze mois dans le sud de Paris à Perray-Vaucluse, et fut transférée en mai 1928 dans un hôpital près de Lille d'où elle était originaire. Elle y mourut le 15 janvier 1941, vraisemblablement d'un cancer. Le flou autour de son identité a participé au mythe et de nombreuses « Nadja » se sont présentées à Breton. Cette ambiguïté a été encore augmentée par l'article de Marcel Mariën, paru en 1975 dans *Les Lèvres nues*, qui déclare reconnaître l'actrice Blanche Derval dans la personne de Nadja.

²³⁷ *Nadja*, p. 716 et 708.

l'épilogue dédié à l'innommée « toi » qui relate des épisodes vécus par les deux amants : le « tout ou rien²³⁸ » cité à cet endroit fait directement allusion à une conversation entre Suzanne Muzard, sa nouvelle maîtresse, et Breton alors qu'ils étaient en Avignon, au restaurant « Sous les Aubes », et pendant laquelle elle enjoignait Breton de quitter sa femme Simone. Au même endroit, le train « qui bondit sans cesse dans la gare de *Lyon* et dont je sais qu'il ne va jamais partir²³⁹ » renvoie à un épisode assez épique où Breton, accompagné d'amis, voulait empêcher Suzanne de partir pour le sud avec Emmanuel Berl, son compagnon, etc..

Toutes les figures féminines restent en fait vaporeuses, comme la dame au gant *alias* Lise Meyer ou la poétesse Fanny Beznos, rencontrée au marché aux puces. L'identité multiple de Nadja, à la fois personne, personnage et titre de roman, l'érige comme le dit Victor Crastre, en « sainte du surréalisme²⁴⁰ ». Elle représente en effet tout ce que Breton cherche dans l'expérience surréaliste du quotidien dans la mesure où elle a réponse à toutes les questions et se fait l'intercesseur complaisant de la découverte d'un réel invisible au commun des mortels. « C'est une magicienne²⁴¹ », dira encore Breton en 1952 dans ses *Entretiens*. Muse, victime sacrificielle, identité spectrale et sacrifiée sur l'autel du surréalisme, Nadja n'est qu'un double fictif de la vraie Léona dont Breton ne produit que les yeux dans un photomontage qui semble bégayer. C'est en définitive cette figure désincarnée et fantomatique du double qui « hante » tout le livre mais aussi Breton.

Cette mythologisation de Nadja en magicienne ou en figure spectrale fait écho à la fascination de Breton pour un personnage populaire à l'identité trouble, Fantômas, « toujours deux personnes à la fois mais jamais lui-même », pour reprendre les termes de l'inspecteur Juve et qui renvoie encore au « Qui je hante ? » du début du livre²⁴². Cette question de l'identité et de ses traces plonge ses racines dans une esthétique populaire ancienne qui joue avec les déguisements, les dédoublements et les révélations. La photographie, qui se présente comme un *vrai-faux* reflet du réel comme le cinéma, offre un cadre scénique à l'image d'une scène de théâtre qui reproduirait le réel en falsifiant ses apparences²⁴³. Dans la perspective d'une mythologisation de masse du mouvement surréaliste dont Breton serait « le pape » (déjà désigné ainsi dès 1924) le mélange des

²³⁸ *Idem*, p. 752.

²³⁹ *Id.*, p. 753.

²⁴⁰ Victor Crastre, *André Breton. Trilogie surréaliste : Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou*, SEDES, 1971, voir le chapitre « Nadja, « sainte » du surréalisme », p. 19-47.

²⁴¹ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, p. 141.

²⁴² L'obsession de l'ipséité chez Breton trouve ses origines depuis bien longtemps, en témoigne une lettre à sa femme Simone à qui il demande en 1920 : « Comment faites-vous donc pour être toujours la même ? », cité par Marguerite Bonnet dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 1523.

²⁴³ Voir à ce sujet Robin Walz, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century in Paris*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 2000.

genres a de quoi séduire le plus grand nombre. La statue de cire au Musée Grévin, les actrices dans *Les Détraquées*, les personnages duplices comme Desnos entrant en télépathie avec Rose Sélavy, double féminin de Duchamp, ces figures alimentent une atmosphère où la banalité du quotidien est transcendée par les dédoublements merveilleux. La galerie de portraits se termine dans l'édition originale de 1928 par celui de l'auteur, la boucle se referme sur elle-même. Et à la question « Qui suis-je ? », Breton apporte finalement une réponse objective, un portrait de studio qui donne une image fixe et spectrale qui est encore un duplicata de lui-même.

Cette quête d'identité reste fortement liée à une autre figure fantasmagorique, celle de l'écrivain ou plutôt de l'auteur dont les livres seraient les produits d'une identité dissolue. Ce fantasme perpétue celui d'une disparition du sujet dans l'œuvre : « Rien ne me subjugué tant que la disparition totale de Lautréamont derrière son œuvre²⁴⁴ », écrit Breton dans *Nadja*. Le lien entre l'identité et l'acte d'écrire était déjà présent dans le *Manifeste*. Revendiquant l'engagement total de l'auteur, celui-ci abolirait la dichotomie entre l'art et la vie²⁴⁵. Ce souhait d'une fusion entre temps de vie et temps d'écriture s'exprime dans la dernière partie de *Nadja* où Breton déclare, en légende de son portrait : « J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre²⁴⁶ ». Ainsi, toute la question du « qui suis-je ? » correspond surtout à un désir de rencontre avec les autres facettes de ce moi qui trouvent leur prolongement dans l'altérité absolue (« Toi ») mais aussi dans le hasard, l'écriture et les photographies. Il est en effet frappant que les textes d'André Breton que la critique considère comme les plus liés à la vie de l'auteur soient justement ceux de la « trilogie surréaliste » : « Pour André Breton, sa vie, sa vie personnelle (et le rêve fait partie de cette vie) ne cessa de se déverser dans la littérature²⁴⁷ », principalement dans *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*, précise Jean Pfeiffer. La photographie est directement liée non seulement à ce désir de constitution d'une identité mais aussi à une véritable intention esthétique en connexion directe avec un renouvellement de la narration qui permettrait la réconciliation entre vie vécue et vie écrite. Le récit propose de faire le reportage sur ce « moi » en quête de lui-même et d'organiser un discours qui prolonge cette identité fragmentaire ressentie par l'auteur. Pour Breton, « l'espace mythique est l'espace de la poésie, du langage informé par le désir, mais c'est aussi l'espace où se déroule une aventure fondamentale,

²⁴⁴ *Nadja*, p. 651.

²⁴⁵ Au sujet de la période qui précède immédiatement *Le Manifeste du Surréalisme*, Breton considère que : « « Lâchez tout... Partez sur les routes » est [son] thème d'exhortation à cette époque », André Breton, *Entretiens, 1913-1952, op. cit.*, p. 81.

²⁴⁶ *Nadja*, p. 745.

²⁴⁷ Jean Pfeiffer, « Breton, le moi, la littérature », *Nouvelle revue française, André Breton et le mouvement surréaliste, op. cit.*, p. 275.

celle de chacun d'entre nous et de nous tous²⁴⁸ », commente Michel Beaujour. Cet universel reportage du moi, comme un journal qui rendrait compte au jour le jour des remous et saccades de l'individu, Breton l'intègre dans un dispositif illustré qui renvoie directement à une esthétique populaire du roman illustré et de la presse quotidienne.

En 1924, André Breton dans *Poisson soluble* fait déjà part de cette rêverie du journal quotidien où la photographie fait des apparitions, comme si le texte défilait sous ses yeux : « La terre, sous mes pieds, n'est qu'un immense journal déplié. Parfois une photographie passe, c'est une curiosité quelconque et des fleurs monte uniformément l'odeur, la bonne odeur de l'encre d'imprimerie²⁴⁹ ». Ainsi, la presse quotidienne occupe une place importante dans la vie de Breton au point qu'il dit à la fin de *Nadja* : « Un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles²⁵⁰ » et qu'il insère, telle quelle, une coupure de presse en guise de conclusion de son récit. Cette dépêche datée du 26 décembre 1927 relate un accident qui a eu lieu près de l'Île du Sable, au large du Canada : le *Dawn*, « Aube » en anglais, est un avion dont toute trace a été perdue après la réception d'un ultime signal de détresse²⁵¹.

La dépêche peut aussi fonctionner comme un prolongement indiciel du journal intime tenu par Breton l'année précédente dans lequel il consignait ses rendez-vous avec Nadja, tissant un fil entre cette presse publique et son journal intérieur. Le signal de cette métaphore journalistique se reproduira dans l'édition de 1963. En effet, Breton annonce, en ouverture de sa réédition « entièrement revue et corrigée par l'auteur » que son « Avant-dire » est une « dépêche retardée²⁵² » de plus de trente ans. Le contexte de cette dépêche retardée, après une période qui a vu la Seconde Guerre Mondiale éclater, le surréalisme se ramifier et d'autres formes narratives et esthétiques émerger, s'inscrit dans une époque dont les enjeux sont fort différents de la première période du surréalisme. Le repentir (au sens de retouche sur une peinture) marque toutefois une véritable conscience de la modernité et de l'actualité de *Nadja* au début des années soixante,

²⁴⁸ Michel Beaujour « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Études françaises*, n°2, vol. 3, 1967, p. 216. Beaujour rapporte la dédicace inscrite par Breton dans l'exemplaire d'Armand Hoog « Les églises, à commencer par les plus belles, les démolir et qu'il n'en reste plus pierre sur pierre. *Et vive alors le mythe nouveau !* », p. 218.

²⁴⁹ André Breton, *Poisson soluble* [1924], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 356.

²⁵⁰ *Nadja*, p. 753.

²⁵¹ « Le message disait notamment « Il y a quelque chose qui ne va pas » mais il n'indiquait pas la position de l'avion à ce moment, et par suite de très mauvaises conditions atmosphériques et des interférences qui se produisaient, l'opérateur n'a pu comprendre aucune autre phrase, ni entrer de nouveau en communication », *ibidem*. Marguerite Bonnet fait également remarquer que « Aube » est à la fois le prénom de la fille qu'André Breton aura avec Jacqueline Lamba, le titre de la dernière photographie de *Nadja* et le nom de cet avion, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1564.

²⁵² *Nadja*, p. 645.

années qui ont vu la montée en puissance des médias de masse, de la presse illustrée et l'établissement définitif de la notion de mythologie moderne.

C. Le tournant de 1929 et l'établissement des mythes surréalistes

Après *Nadja*, comme si le livre marquait une véritable rupture entre deux époques, le mouvement surréaliste et son esthétique photographique vont considérablement évoluer. Outre les moments forts qu'ont constitué les grandes expositions surréalistes organisées par Breton à travers le monde à partir de 1936, les publications régulières du groupe fournissent un excellent baromètre de l'évolution des préoccupations formelles et esthétiques d'un surréalisme qui, à la suite de *La Révolution Surréaliste*, impose avec le *Second Manifeste* une véritable orthodoxie au sein du mouvement. Les revues témoignent bien des variations qui suivent ce recadrage. Après *Littérature (Nouvelle série)* en 1922 qui, contrairement aux autres revues littéraires, avait introduit des illustrations dans le texte, *La Révolution surréaliste* avait, sans discontinuer depuis 1924, produit des clichés et des reproductions d'œuvres. Ainsi, on trouve de nombreuses photographies dans chaque numéro et tout un corpus signé par Man Ray qui n'est absent que de deux numéros, le cinquième, paru en octobre 1925 mais surtout le douzième et ultime, daté de décembre 1929. Ce dernier numéro marque un changement de cap dans la mesure où il succède aux pré-publications de *Nadja* et du *Traité du style* qui ont lieu dans le numéro onze du 15 mars 1928. Depuis 1927, les tensions sont vives dans le groupe surréaliste et l'adhésion de Breton au Parti Communiste n'y est pas étrangère. Dans cet ultime numéro, il explique « Pourquoi la Révolution surréaliste avait cessé de paraître²⁵³ » pendant une année entière en donnant le texte de son *Second Manifeste du surréalisme* : l'engagement politique se durcit très nettement, ce qui marque clairement le changement d'orientation de la publication duquel l'esprit dada semble désormais fort éloigné.

Pour autant, et bien qu'on ne puisse constater un revirement esthétique majeur dans la revue, l'apparition d'un nouveau contributeur signale le début d'une évolution progressive des codes visuels. Il s'agit de René Magritte qui présente un article en forme de planche dessinée intitulée sommairement « Les Mots et les images », article qui marquera des générations d'artistes suivantes. Les photographies de Man Ray semblent également céder la place à des montages-collages. On trouve en effet dans ce numéro *Paris Opéra*²⁵⁴ de René Magritte, un *Monument aux morts* fantaisiste d'Albert Valentin et des collages de Max Ernst qui servent à la *Femme cent têtes*. Un des montages les plus célèbres est celui qui illustre l'enquête sur la rencontre, intitulé *Je ne vois*

²⁵³ *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929, p. 1.

²⁵⁴ Attribué à René Magritte, *Paris Opéra*, photomontage, 1929, *La Révolution surréaliste*, n°12, 1929, illustration de « Bonne année ! Bonne santé ! » de Georges Sadoul, p. 46.

pas la [femme] cachée dans la forêt et dont Breton conservera la toile centrale chez lui²⁵⁵. En 1929, René Magritte marque en quelque sorte un nouveau départ en matière de choix visuels dans le groupe surréaliste, en revisitant le photomontage publié dans le premier numéro. Toutefois, ce n'est plus autour de Germaine Berton que gravite le groupe surréaliste re-formé, mais autour d'une femme déshabillée, le regard déporté vers un hors-champ, et que les hommes ne peuvent voir. Le montage associe des photomontons de seize surréalistes autour de la toile de Magritte qui, comme un rébus, remplace le mot femme par la représentation d'un nu féminin, à la tête légèrement penchée de côté²⁵⁶. Cette femme invisible de tous puisque les hommes ont les yeux fermés sur leurs portraits-photomontons semble elle-même aveugle. Mais cette composition est surtout un hommage direct à un fantasme de Breton avoué dans *Nadja* : « J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l'avoir rencontrée²⁵⁷ ».

David Sylvester nous informe par ailleurs que le tableau de Magritte, acheté par Breton, est resté invisible au public pendant un demi-siècle et avait commencé à se dégrader. Il commente cette disparition physique de l'oeuvre : « C'est un phénomène assez traditionnel pour les icônes célèbres, que l'original disparaisse dans l'ombre tandis que se multiplient les copies de copies²⁵⁸ » et il ajoute que, comme sous l'égide d'un hasard objectif, le noircissement dont le tableau était victime ne faisait que rencontrer sa « transfiguration miraculeuse », puisque « le sujet même est la dissimulation d'une représentation idéale²⁵⁹ ». Cette icône invisible, tout comme *Nadja*, reste liée à une esthétique de la photographie chez les surréalistes, une esthétique qui évolue de façon considérable jusqu'aux illustrations de *L'Amour fou*. Dans ce dernier, la facture surréaliste ne ressort plus d'une documentation objective de l'esprit et du monde mais de l'étrangeté des associations inédites.

À partir de leur rencontre en 1926 à Paris, Breton gardera toujours avec Magritte des attaches malgré les dissensions qui suivront la publication de ce numéro de *La Révolution surréaliste*. Breton ne mentionne en effet pas le peintre belge dans sa première édition du *Surréalisme et la peinture* en 1928²⁶⁰. Cependant, en 1933, il lui propose quand même de participer

²⁵⁵ René Magritte, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, huile sur toile, 1929, *idem*, p. 73.

²⁵⁶ Il s'agit de gauche à droite de : Alexandre, Aragon, Breton, Bunuel, Caupenne, Dali, Éluard, Ernst, Fourier, Goemans, Magritte, Nougé, Sadoul, Tanguy, Thirion, Valentin. Prévert n'y figure pas.

²⁵⁷ *Nadja*, p. 668.

²⁵⁸ David Sylvester, « La Grande icône surréaliste », Dominique Bozo (dir.) *André Breton. La Beauté convulsive*, *op. cit.*, p. 192. C'est le cas de *Fountain* de Marcel Duchamp dont l'original a été perdu : il n'en existe que des copies dans les musées.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Jean-Michel Goutier suggère que Breton « se serait autorisé, au grand dam des bien-pensants, une remarque désapprobatrice à l'égard de Georgette Magritte arborant à son cou une croix » au point qu'elle

au sixième salon des Surindépendants, invitation que Magritte accepte. Breton sollicite d'ailleurs régulièrement les conseils de Magritte pour la préparation des expositions surréalistes et l'associe aux projets en cours, comme en 1936 *L'Exposition surréaliste d'objets* chez Charles Ratton car il avait bien perçu ce que la dialectique magrittéenne pouvait apporter au mouvement²⁶¹. Il reconnaît également l'influence du peintre belge sur l'évolution de sa propre pratique du collage dont la matière uniquement poétique au début s'était étendue, on l'a vu, à la photographie pour finalement intégrer des objets. En effet, à la suite de *Nadja*, Breton pousse encore plus loin le principe de collage pour créer des œuvres en trois dimensions qu'il baptise « poème-objet », une forme complexe du *ready-made*, qu'il compare aux associations de Magritte :

J'ai défini le poème-objet comme une « composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque ». Partant, lui, de la plastique alors que je parlais de la poésie, Magritte de son côté, épiait ce qu'il pouvait résulter de la mise en rapport de mots concrets à grande résonance (le mot « montagne », le mot « pipe », les mots « tête d'enfant ») avec des formes qui les nient ou, tout au moins, ne leur correspondent pas rationnellement.²⁶²

Prenant la suite de Pierre Reverdy et de son article « Cubisme, poésie plastique »²⁶³, Breton marque une équivalence très forte entre les pratiques poétiques et plastiques à travers le système d'assemblage. C'est à partir d'un dispositif qui allie texte et image que le principe d'équivalence des signes fonctionne dans le cadre de l'expérimentation surréaliste. Ainsi, il semble que la culture du fragment et du collage persiste dans les préoccupations esthétiques et littéraires de Breton et qu'elle tende à se propager à tous les matériaux qu'ils soient poétiques, imaginaires, photographiques ou concrets. La stratégie indicielle atteint son acmé dans ces poèmes-objets qui créent des objets de pensée et esthétiques.

Pourtant, après 1929, plus rien ne sera vraiment comme avant. Les revues se succèdent mais les dissidences aussi, la plus notable étant celle de Georges Bataille qui commence à publier sa propre revue *Documents*, secondé par Boiffard qui s'est éloigné de Breton après *Nadja*. Plus tard, l'exil de Breton en 1942 aux États-Unis désunit encore le mouvement qui entrera, à la sortie de la guerre, dans une dernière phase où les sécessions (Cobra et L'Internationale lettriste)

quittera le lieu, suivi de son époux. De plus, « l'accueil triomphal réservé à Dali » lui aura sans doute fait ressentir « un certain dépit », Jean-Michel Goutier, « Le Grand pont sémantique », Daniel Abadie (dir.), *Magritte*, cat. exp. du 11 février au 9 juin 2003, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris ; Jeu de Paume - Ludion, 2003, p. 233-234.

²⁶¹ « Lettre d'André Breton à René Magritte » du 8 avril 1936 : « Ne pourriez-vous pas, demande Breton, pour votre part, m'assurer une collaboration théorique régulière (je songe en particulier à votre texte illustré de dessins qui a paru dans le n°12 de la *R.S.* et que j'ai fait reproduire dans le numéro surréaliste de *Konkretion*, à Copenhague). », *idem*, p. 235. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* [1928 et 1964], Folio Essais, Gallimard, 2002, p. 99.

²⁶² André Breton, *Entretiens 1913-1952*, *op. cit.*, p. 164.

²⁶³ Pierre Reverdy, « Cubisme, poésie plastique », *op. cit.*

formeront des contrepoids de taille à l'orthodoxie de Breton. Néanmoins, malgré les voyages et les ruptures, Breton continue à promouvoir le surréalisme à travers la publication de revues qui contribuent activement à constituer l'histoire mythique du mouvement. En effet, les revues restent un moyen de diffusion propre à l'esthétique surréaliste : on peut déjà presque parler de stratégie médiatique étant donné la régularité des publications et leur grande variété. C'est ainsi que la génération d'avant-garde émergente lors de l'immédiat après-guerre redécouvre des œuvres, des pratiques et une philosophie de plus de vingt ans. Les revues circulent plus aisément que les artistes ou les œuvres et les médias avec la généralisation de la photographie promeuvent des groupes qui se réunissent dans tous les pays. Pour autant, le surréalisme connaît un renouveau également à travers des rééditions régulières des œuvres de Breton et des expositions internationales organisées par ce dernier avec Marcel Duchamp.

Cette mise en scène du surréalisme dans les salles d'exposition et dans la presse spécialisée fait entrer le surréalisme en contact avec un public toujours plus large, tout en y injectant un mélange de mythologie antique, païenne et moderne. Michel Beaujour considère que toute l'œuvre de Breton a consisté en une adaptation du mythe au quotidien : « il est de ceux qui ont réintroduit le mythe dans la vie, comme Freud lui-même²⁶⁴ ». Certaines entreprises de Breton proclament ouvertement cet objectif ambitieux, comme cette exposition de 1947 dont le thème imposé était : « Un nouveau mythe collectif ». Breton, aidé par Duchamp, se mobilise pour préserver ce qui se présente comme un patrimoine mythologique à perpétuer après la guerre malgré l'éclatement du groupe d'origine et les fortes divergences qui en ont éloignés les membres, tant idéologiquement que sur un plan esthétique. L'exposition *Le Surréalisme en 1947*, dresse donc un état des lieux de la création surréaliste et recentre les forces autour d'œuvres pré-surréalistes « malgré eux ». Ces œuvres proto-surréalistes étaient situées au rez-de-chaussée avec des œuvres contemporaines : on y accédait par un escalier qui devait « porter vingt-et-un titres correspondant aux vingt-et-une arcanes majeurs du tarot²⁶⁵ », un jeu de cartes divinatoire que les surréalistes en exil à Marseille avaient revisité avec les membres du groupe.

²⁶⁴ Michel Beaujour, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Études françaises*, vol. 3, n°2, mai 1967, p. 217.

²⁶⁵ André Breton, Benjamin Péret, Victor Brauner, Henry Miller et *alii*, *Exposition internationale du surréalisme. Le Surréalisme en 1947*, Pierre à feu – Maeght, 1947. De nombreux pays sont représentés et trois photographies des précédentes grandes expositions surréalistes viennent marquer les grands événements de l'histoire du mouvement, celles de Londres en 1936, de Paris en 1938 et New York en 1942 (entièrement recouvertes de fils par Duchamp).

Breton envoie une lettre aux participants en guise de « Projet initial » qui plante résolument un décor mythologique dans lequel le surréalisme introduit ses objets et représentations fétiches²⁶⁶. La mythologie surréaliste s'édifie dans le cadre d'un lieu où douze alvéoles vont littéralement sacrer, entre autres :

[...] un être, une catégorie d'être ou un objet SUSCEPTIBLE D'ÊTRE DOUÉ DE VIE MYTHIQUE et auquel on aura élevé un autel sur le modèle des cultes païens (indiens ou caudou, par exemple). Se trouveraient ainsi promus à l'existence mythique :

[...] 7. Le Soigneur de gravité (resté à l'état intentionnel dans « La Mariée mise à nu » de Duchamp)

[...] 10. Raymond Roussel (en personne, mais commandant, en principe aux objets insolites : couteau de Lichtenberg, tasse pour gaucher d'Alphonse Allais, etc.)

11. Les Grands Transparents (cf. Breton, *VVV* n°1)

La couverture du catalogue était une œuvre de Duchamp intitulée « Prière de toucher »²⁶⁷, dont la surface en caoutchouc mousse représentait un sein de femme. La collaboration avec Marcel Duchamp, lui-même producteur de légendes autour de ses œuvres (*Fountain*, 1917, dont l'original perdu ne fut jamais exposé) et de ses propres doubles (Richard Mutt, George W. Welch ou Rose Sélavy) se fait sous le signe de la construction de nouvelles mythologies, esthétiques et personnelles.

En 1933, un nouveau venu, Maxime Alexandre, synthétise cette nouvelle tendance à élaborer ses propres mythologies. Dans son livre *Mythologie personnelle*, publié aux éditions des Cahiers Libres dont dix exemplaires ont été ornés d'un dessin de Man Ray, il livre comme dans *Nadja* un journal qui commence le 5 septembre et se termine le 13 octobre 1932 et qui n'est autre que le journal de ses rêves, illustrant bien la nouvelle tendance du mouvement à valoriser les représentations oniriques à la manière de Salvador Dalí. Le 10 octobre, en introduction de son livre il rend explicitement hommage à André Breton. Les mythes de Maxime Alexandre sont des rêves, et inversement puisque le sommeil est considéré selon lui comme une machine à mythes personnels, démultipliés et répétés par l'inconscient chaque nuit. La mythologie surréaliste, polymorphe, s'établit de façon manifeste autour du centre de gravité du mouvement, André Breton.

²⁶⁶ Les objets fétiches sont un leitmotiv chez Breton ; mais la fétichisation des objets s'accroît encore après l'épisode du gant de Lise Meyer rapporté dans *Nadja* ou encore celui de la jarrettière du Musée Grévin que Breton poursuit de façon obsessionnelle depuis 1928 jusqu'à en obtenir un cliché en 1959.

²⁶⁷ Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947, caoutchouc mousse peint, 23,5x20,5cm (13,5cm pour le diamètre du sein), diverses collections (999 exemplaires), couverture du catalogue *Exposition internationale du surréalisme. Le Surréalisme en 1947*, op. cit.

Proclamé « pape » du surréalisme, Breton de son côté établit un cadre religieux autour des œuvres et personnalités surréalistes. Il orchestre cette entrée des mythes populaires dans le monde païen où les signes du zodiaque le disputent au Tarot de Marseille. Le rôle de Marcel Duchamp dans cette constitution d'une mythologie du mouvement surréaliste paraît à Breton comme une évidence et il commente : « Sans cette célébration du monde des objets, liés à des textes et à des rencontres, ni le principe du *ready-made* de Duchamp ni les innombrables floraisons de mythologies individuelles ne se seraient inscrits avec autant de vigueur dans nos esprits²⁶⁸ ». La découverte du *ready-made* comme nouvel objet sacré est associée chez Breton à la constitution du mythe, une conviction dont la preuve en sont les propos rapportés par Patrick Wahlberg au sujet du rôle des objets :

Breton affirmait que la nature du mythe et sa représentation n'avaient aucune espèce d'importance, qu'il s'agissait au contraire de foncer tête baissée, de tout laisser au hasard, que pratiquement n'importe quoi, un objet quelconque, cette soucoupe, disait-il en brandissant le cendrier, pouvait parfaitement faire l'objet d'un culte.²⁶⁹

Le mythe s'établit pour Breton autour d'objets dont il précise, en prenant ceux de Marcel Duchamp comme exemple, que cet environnement matériel produit ce qu'il appelle le premier des « mythologies individuelles²⁷⁰ ». La médiation de ces objets, à travers les revues ou les expositions, participe en somme à la constitution d'un paradigme mythique dont Breton est le principal auteur et Marcel Duchamp, pour beaucoup le concepteur plastique.

Toutefois, ce cadre surréaliste, bien que polymorphe et en théorie ouvert, véhicule une certaine esthétique qui se trouve de plus en plus en rupture avec d'autres pratiques héritées elles aussi du surréalisme. Celles-ci vont utiliser les mêmes canaux médiatiques (revues, publications, expositions) pour opposer une contre-idéologie à Breton qui gardera, jusqu'à sa mort, la mainmise sur un mouvement surréaliste que nous qualifierons d'orthodoxe. Si les diverses expositions surréalistes sont chapeautées par Breton, les revues échappent par contre à son contrôle. Le développement des techniques et la baisse du coût des impressions permettent aux protestataires de trouver une plate-forme d'expression et de décider de leur propre ligne éditoriale. Ainsi, après *La Révolution surréaliste*, les publications surréalistes prolifèrent et profitent de l'habitude prise de publier des illustrations pour imposer des esthétiques différenciées à travers la reproduction

²⁶⁸ Werner Spies, « Introduction », Werner Spies (dir.), *La Révolution surréaliste*, op. cit., p. 25.

²⁶⁹ Patrick Wahlberg, « Vers un nouveau mythe ? Prémonitions et défiances », *VVV*, n°4, février 1944, p. 42. Le numéro reproduit un poème de Breton, « États généraux », qui reprend la mise en page de *Un Coup de dés*, p. 2-7.

²⁷⁰ *Ibidem*.

d'œuvres ou documents. La dissidence opère une rupture à laquelle Breton ne sera pas indifférent puisqu'en 1962 il décide de réviser *Nadja*, qui devient par ce repentir ultime, son dernier livre.

Les nouveaux régimes de l'image (1929 et après)

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



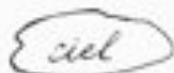
Il y a des objets qui se passent de nom :



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :

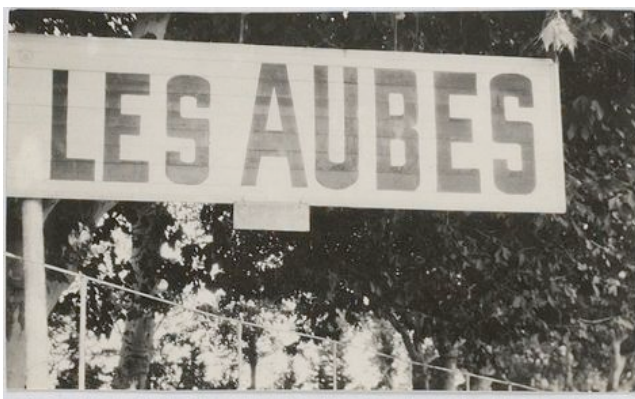


On voit autrement les images et les mots dans un tableau :





René Magritte, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, huile sur toile et photomatons, 1929
(montage réalisé pour le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, 1929)



Valentine Hugo, *Les Aubes*, sans date, 7,8 x 13,5 cm et 5,8 x 9,5 cm
(la première est recadrée par Breton et reproduite dans *Nadja*, Gallimard, 1963)



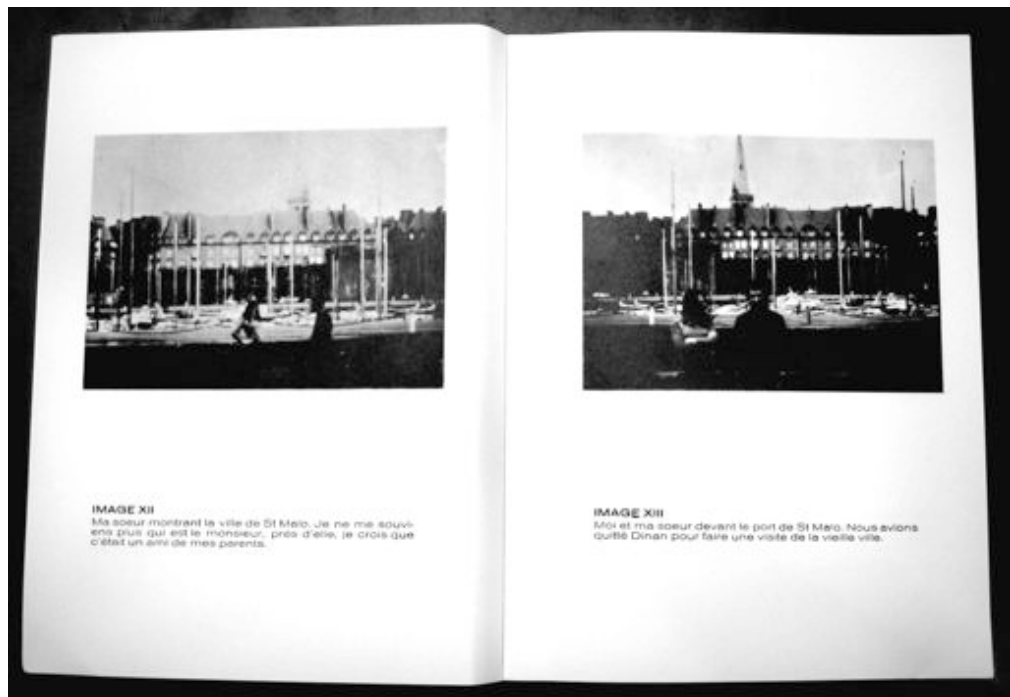
Man Ray, *Explosante-fixe*, 1934, épreuve argentique, 22,8x17,8cm, coll. privée
(reproduite dans André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937.)



Jacques André Boiffard, *Gros orteil*, (ancien titre : *Sujet masculin, 30 ans*), 1929, épreuve aux sels d'argent,
31x23,9cm, MNAM - Centre Pompidou.

Deuxième époque

Des mythologies quotidiennes aux mythologies individuelles :



les modèles esthétiques du récit de soi en images

(du surréalisme à Roland Barthes)

Christian Boltanski, *L'Album photographique de Christian Boltanski, 1948-1956*, extrait, Hamburg, Lebeer Hossman, Paris, Galerie Sonnabend, 1972.

Contenu du chapitre

Les mythologies modernes : entre photographie et texte.	159
A. La photographie dans les publications surréalistes après 1929 : les contre-modèles.	159
B. Après la guerre, la relève surréaliste s'active autour de l'Internationale situationniste.	165
C. <i>Nadja</i> : le repentir de 1962 dans un nouveau contexte littéraire.	173
L'avènement de la photographie mise en récit : les modèles modernes.	178
A. Le roman-photo et ses avatars face au Nouveau Roman.	178
B. La mécanique du récit photographique en mutation : le cas Duane Michals.	189
C. Le « photo-essay » comme modèle mythographique.	193
Le glissement du récit historique au mythe individuel.	200
A. La photographie face à l'Histoire et la critique de la vérité.	198
B. Le document photographique au service des mythologies familiales (la photo amateur).	204
C. Le champ sacré de la photographie face à la banalité du quotidien.	210
L'invention des mythologies au quotidien.	217
A. Sublimier un quotidien stéréotypé.	215
B. Faire un récit du quotidien : la mythologie selon Barthes.	221
C. Figures et faits divers pour un dispositif mythologique.	229
Une configuration narrative à inventer : l'expérience critique.	237
A. De la diversité des faits et du désordre des images.	235
B. Les archives du jour et la revue sur soi.	240
C. Un temps découpé par la photographie.	245

Les mythologies modernes : entre photographie et texte

A. La photographie dans les publications surréalistes après 1929 : les contre-modèles

Malgré l'influence de Man Ray sur Breton, les photographies parisiennes d'Eugène Atget et leur objectivité sont vraisemblablement à l'origine du désir qu'il a d'illustrer *Nadja*. Le 4 août 1927, alors que Breton est au Manoir d'Ango, Atget meurt. Man Ray avait déjà acheté plusieurs de ses clichés mais après sa mort il décide, avec son assistante Berenice Abbott, de faire l'acquisition de la plus grande partie de sa collection personnelle. La méthode photographique d'Atget, contrairement au désir compulsif de collection des surréalistes et surtout de Breton, avait le mérite d'être rigoureuse, puisqu'il explorait et photographiait Paris en suivant des cercles concentriques réguliers, arrondissement par arrondissement.

Toutefois, si Breton ne fait pas état des motifs profonds qui l'ont poussé à insérer des photographies, il connaît les clichés d'Atget que Man Ray a inséré en 1926 dans le septième numéro de la *Révolution Surréaliste*. Lui rend-il un hommage discret en décidant d'illustrer par la photographie le récit d'une autre disparue ? Dans *Nadja*, il se dit relativement insatisfait de l'iconographie qui est à son sens « insuffisante¹ » et certains clichés réalisés par Boiffard (à qui il avait passé une commande bien précise) le déçoivent. Cette relative déception ne l'éloigne pourtant pas de la photographie, bien au contraire puisque ses textes, qu'ils paraissent en volume ou en revue, sont très régulièrement associés à des clichés photographiques. Il collabore avec de nouveaux photographes (Brassaï, Claude Cahun, Pierre Molinier...), prouvant que la photographie n'était pas directement incriminée puisque, sans la pratiquer lui-même, il continue à la fréquenter comme un « objet » susceptible d'entrer en association avec d'autres représentations indicielles, picturales ou poétiques. Cependant, c'est d'une fonction particulière de la photographie que Breton s'éloigne et sa préférence se porte progressivement vers des représentations *manipulées* de l'image.

Breton se prête à la suite de *Nadja* au jeu des photomontages qu'il avait pourtant déjà vu éclore à la fin des années vingt au sein du mouvement dada. L'exemple archétypal de cette pratique est un autoportrait intitulé *Écriture Automatique*, daté de 1938. On l'y voit affairé à un microscope, tandis que derrière une treille, une jeune femme semble jouer à cache-cache. Il existe bien d'autres de ces photomontages aux titres volontairement décalés : *Sans titre (Bretagne)* (1930), *Un Temps*

¹ *Nadja*, p. 746 : au sujet des « quelques personnes et [...] quelques objets » dont Breton voulait montrer une image fidèle, il constate « qu'à quelques exceptions près ils se défendaient plus ou moins contre mon entreprise, de sorte que la partie illustrée de *Nadja* fût, à mon goût, insuffisante. »

de chien (1933), *Sans titre (Yeux zinzolins)* (1934), *Le Serpent* (1936), *Sade* (1937), *La Nourrice des étoiles*, (1938) qui utilise le portrait de Paul Éluard que l'on peut voir dans *Nadja*², *Tragic, à la manière des comics* (1943) ou encore *Hébé ! Nice te rit* (1953)³.

Un ouvrage posthume préfacé par Octavio Paz, *Je vois, j'imagine*, donne une idée de cette production viscéralement liée à l'art de l'assemblage que Breton pratiquera toute sa vie, sous diverses formes⁴. Son premier « poème-objet » est présenté en 1929, un an après la publication simultanée du *Surréalisme et la peinture* et de *Nadja* : s'appuyant sur les qualités indicelles des objets, Breton les utilise métonymiquement dans des assemblages hétéroclites dont *Nadja* peut être considéré comme le prototype. En 1931, il compose des tableaux-objets qui mélangent écrits, dessins et objets collés. En 1935, il signe un photomontage *Essai de simulation du délire cinématographique* pour un scénario du même nom, co-écrit avec Paul Éluard et réalisé par Man Ray. À la même époque, il publie encore « Rêve-objet », illustré de clichés de poèmes-objets et deux ans plus tard paraît *L'Amour fou* dont des extraits ont déjà été publiés dans *Minotaure*, illustrés par des clichés de Brassai et Man Ray⁵. Dans tous ces exemples, Breton n'apprécie pas dans la photographie à proprement parler une vision authentique et documentée du réel. Au contraire, comme en témoigne un court texte qui annonce la publication d'un recueil de photographies par Man Ray, Breton voit alors en lui une figure mythologique, le « dernier avatar du Sphinx⁶ » car ses photographies ne visent pas « à la ressemblance immédiate » mais « à la ressemblance profonde », comme « un oracle qu'on interroge⁷ ».

Breton soutient ainsi un certain style surréaliste en photographie dans des publications tant collectives que personnelles. En 1938, *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme* en collaboration

² Il s'agit du portrait fait par Man Ray et qui apparaît dans *Nadja*. Parmi les fragments qui composent ces montages, on retrouve souvent des photographies de Boiffard. Paul Éluard, dans les années 30, s'adonnera également à cette pratique, par exemple pour *L'Amour*, 1935-1937, 15x10cm, photomontage, The Israel Museum, Jérusalem. Le livre *Facile*, illustré par Man Ray et daté de 1931, peut apparaître comme un prolongement de ce travail de collage.

³ Tous ces photomontages ont été conservés dans un album personnel avec un lot d'autres photographies. Ils ont été pour la plupart vendus lors de la liquidation de son atelier du 42, rue Fontaine. Cette collection contient aussi des photomontages de Max Ernst dont l'un met en scène l'Opéra de Paris au milieu d'un pré aux vaches ou l'autre avec deux cathédrales éléphantiques en train de s'accoupler.

⁴ André Breton, *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, préface d'Octavio Paz, Gallimard, 1991.

⁵ André Breton, « La Beauté sera convulsive », *Minotaure*, n°5, 1933, p. 9-16. Il s'agit d'*Explosante-fixe*, Man Ray, p. 8 ; *La Maison que j'habite, ma vie que j'écris*, Brassai, p. 9 ; *L'Image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique**, anonyme, p. 10 ; *Entre les haies de mésange bleues de l'aragonite et la « grande barrière » australienne**, Brassai, p. 11 ; *Enée portant son père*, p. 12 ; *Moi, elle*, p. 13, *En pleine occultation de Vénus**, p. 14, *Erotique-voilée**, p. 15, Man Ray ; *Magique-circonstancielle**, Brassai, p. 16. Les clichés marqués d'un astérisque ne sont pas reproduits dans *L'Amour fou*.

⁶ *Minotaure*, n°5, cahier publicitaire non paginé : Man Ray, *Photographies. 1920-1934*, 104 photographies, textes de André Breton et alii, Genève, Albert Skira, 1934.

⁷ *Ibidem*. Les termes sont très proches de ceux qui accompagnent les photographies de Robert Desnos dans *Nadja*.

avec Paul Éluard fait figurer un grand nombre de vignettes et de photographies : des reproductions d'œuvres de Hans Bellmer, Marcel Duchamp, la première photographie de Man Ray parue dans *La Révolution surréaliste*, *La Nourrice des étoiles* de Breton, un portrait brisé de Max Ernst, etc.⁸. Par ailleurs, les revues auxquelles Breton participe comme *Minotaure* ou *VVV* (publiée pendant la guerre aux États-Unis) reproduisent également un grand nombre de clichés dont la facture et le style sont assez proches. Après la guerre en 1953, son livre *La Clé des champs* présente un lot d'illustrations photographiques suffisamment conséquent pour être aussi mentionné⁹ ; et lorsque *Les Vases communicants* reparaissent en 1955, il y ajoute huit photographies dans le but de former sa « trilogie surréaliste ». La photographie est donc pour Breton un véritable instrument de représentation surréaliste. Néanmoins, les illustrations de *Nadja* sont finalement assez éloignées de celles auxquelles le public sera familiarisé dans les années qui suivent 1929, de sorte que les photographies de Jacques-André Boiffard semblent parasiter son projet d'établissement d'une esthétique photographie surréaliste propre.

Nadja reste donc une expérience singulière, même au sein de la production photographique surréaliste. La revue *Minotaure*, publiée à partir de 1933, présente une iconographie dont Brassai est un des acteurs principaux et l'article d'André Breton sur Picasso y est abondamment illustré de clichés de l'atelier effectués par le photographe noctambule¹⁰. Malgré le caractère strictement documentaire de l'article, ce dernier effectue un travail d'esthétisation des sculptures par l'usage des effets de lumières qui mettent les formes en valeur ; la photographie se fait l'adjuvant de l'artiste pour diffuser ses œuvres¹¹. Dans *Minotaure*, le rapport entre écriture et photographie se fait plus précis et récurrent : une contribution de Tristan Tzara est illustrée de photographies de Man Ray et Paul Éluard présente un florilège intitulé « Les plus belles cartes postales » avec en frontispice, un photomontage qui compile des cartes datées de 1906 et 1907. Éluard tente une nomenclature qui va des « cartes-vue [qui] sont toutes pareilles » aux cartes de « Joyeuses Pâques généralement pornographiques¹² ». L'hommage à l'esthétique *fin-de-siècle* où les photomontages

⁸ André Breton *et alii*, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, présenté par Raymond Cogniat, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938. Une section des nombreuses illustrations est baptisée « La Femme surréaliste ». La plupart de ces clichés ne sont pas reproduits dans les *Œuvres complètes* des éditions Gallimard.

⁹ André Breton, *La Clé des champs* [1953], *Œuvres complètes*, t. 3, éd. présentée par Marguerite Bonnet et Etienne-Alain Hubert, Pléiade, Gallimard, 1999. Voir « Gradiva » qui représente l'entrée de la galerie éponyme réalisée par Duchamp, p. 673 ; « Un aspect de l'exposition internationale du surréalisme [...] (1938) », p. 743 ; un fac-similé déchiré de « La Chasse spirituelle », le faux Rimbaud qui n'avait pas trompé Breton, p. 803 ; « Maguelonne », une fillette avec qui Breton a entretenu une brève correspondance, p. 939. Des reproductions d'œuvres sont également visibles.

¹⁰ André Breton, « Picasso dans son élément, l'atelier de sculpture », *Minotaure*, n°1, 1933, p. 8-22 (suivi de « La Parole du sculpteur », *portfolio* par Brassai).

¹¹ Le double numéro 3 et 4 de *Minotaure* consacre également le fameux photomontage de Salvador Dalí, *Le Phénomène de l'extase* : voir le commentaire de Michel Poivert, « « Le Phénomène de l'extase » ou le portrait du surréalisme, même », *op. cit.* p. 31-48.

¹² *Minotaure*, n°3 et 4, 1933, p. 86.

étaient abondamment représentés, traverse encore le temps pour réapparaître dans les revues surréalistes¹³.

De son côté, Man Ray continue à réaliser de nombreux travaux en collaboration avec des membres du groupe surréaliste. En 1928, il prend les clichés pour un court roman-photo écrit avec Max Morise et Marcel Duhamel, *Les Tribulations de Monsieur Wzz...*, personnage en fil de laiton qui se promène dans Paris¹⁴. L'année suivante, il publie clandestinement en Belgique avec Benjamin Péret et Louis Aragon un court recueil de poèmes et photographies pornographiques, intitulé *1929*¹⁵. En 1935, il compose avec Paul Éluard le recueil de poèmes *Facile* dans lequel l'image est graphiquement indissociable du texte. Les poèmes de Paul Éluard sont littéralement habillés par les photographies du corps de Nusch¹⁶. À partir de 1930, il explore toutefois une autre technique qui renverse encore l'image photographique et la solarisation, après les rayographes, instaure une vision considérablement transformée des objets photographiés. L'inversion des contrastes, à la suite d'une exposition à la lumière vive pendant le processus de tirage sur papier ou pendant le développement, inspire ensuite les photographes Maurice Tabard et Raoul Ubac, dont les clichés sont souvent présents dans la revue *Minotaure* entre 1930 et 1933. En 1943, László Moholy-Nagy dans un article « Photographie et surréalisme » identifie les trois techniques privilégiées des surréalistes qui « ne s'intéressent plus seulement à ces procédés d'enregistrement mais aussi, en raison d'un changement d'attitude mentale, à des situations produites artificiellement¹⁷ ». Le photogramme, la surimpression et le photomontage pourraient selon lui incarner ce « langage photographique plus complexe, peut-être le « langage véritable » dont parlait André Breton¹⁸ » : la photographie surréaliste passe alors d'un régime documentaire à un statut artistique.

¹³ Michel Frizot, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux guerres*, CNP, Photopoché, 1987. Dans la postface, « Les antécédents du photomontage », il présente un portrait-carte d'Adolphus Pepper de 1860 où un visage d'homme a été placé sur le corps d'une nourrice, non paginé. Cf. également les magazines *La Vie de Paris* ou *Photo-gazette* (1890-1906).

¹⁴ Reproduit dans Édouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie*, op. cit. p. 47.

¹⁵ Benjamin Péret, Louis Aragon et Man Ray, *1929*, (Benjamin Péret et Man Ray, « Premier semestre », Louis Aragon et Man Ray, « Second semestre »), éd. inconnue, non paginé, 215 exemplaires. Les originaux seront tous confisqués à la frontière franco-belge. L'ouvrage a été réédité récemment aux éditions Allia, 2004.

¹⁶ Paul Éluard et Man Ray, *Facile* [1935, G.L.M.], La Bibliothèque des introuvables (*reprint*), 2004. Par la saturation des contrastes, la photographie se confond avec la page et on ne sait distinguer les limites de ce montage rendu possible grâce à l'héliogravure.

¹⁷ László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* [1926], trad. de l'all. par Catherine Wermester et de l'angl. par Jean Kempf et Georges Dallez, Folio Essais, Gallimard, 1993, p. 251.

¹⁸ *Ibidem*.

Paradoxalement, c'est la revue *Documents* fondée par Georges Bataille en 1929 qui adopte et développe le plus l'esthétique photographique documentaire et qui propose une vision nette et objective du réel, tandis que Breton persévère dans une conception de l'image de plus en plus éloignée de la transposition brute recherchée au début des années vingt¹⁹. Denis Hollier, dans sa préface à la réédition de *Documents*, relève les jeux de mots qui ont eu cours autour du titre choisi par Bataille mais qui pourraient s'appliquer tout aussi bien à *Nadja* : « documents [sur] son état d'esprit », « fort curieux « documents » photographiques²⁰ ». Le terme de « document », si général qu'il en devient ambigu, surprend en effet la critique de l'époque. Il faut dire que la documentation historique, ethnographique ou archéologique ne s'accorde pas chez Breton avec cette orthodoxie surréaliste qui se met en place parallèlement dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, sur le point de devenir *Le Surréalisme a.s.d.l.r.*. Dans ces revues, les photographies de Man Ray, des reproductions d'œuvres de Salvador Dali et des photomontages de Max Ernst, André Breton et Paul Éluard modèlent l'iconographie d'un surréalisme qui n'a plus grand chose en commun avec sa première époque²¹.

Dans *Documents* au contraire, il n'est donc pas question de transpositions oniriques, magiques ou merveilleuses, les archives brutes et directes suffisent, comme si l'auteur ne devait pas polluer de son individualité la représentation du réel. Selon Denis Hollier, Georges Bataille « restitue le réel en fac-similé, non métaphorisé, non idéalisé²² ». Le discours du document reviendrait alors à dire : « Je n'invente pas. Je n'y suis pour rien²³ ». Ainsi, lorsque Bataille commente un reportage photographique sur les gangs de Chicago, *X on the Spot*, il s'inscrit dans la sphère d'un mouvement photographique qui se développe simultanément en Allemagne sous le nom de Nouvelle Objectivité et qui se revendique d'Atget²⁴. Bataille prolonge certes d'une certaine manière l'entreprise commencée par Breton avec *Nadja*, en faisant passer l'objectivité de l'image et des faits au premier plan et en s'adjoignant les services de Boiffard. Mais cette association entre Bataille et Boiffard notamment pour *Le Gros Orteil* témoigne bien de la divergence esthétique à

¹⁹ La transition est nette entre la dernière image de *Nadja* qui représente un simple panneau routier « Les Aubes » et la première image de *L'Amour fou*, la célèbre *Explosante-fixe* de Man Ray qui change totalement la perception d'une danseuse fixée en plein mouvement, plus proche d'une peinture futuriste de Gino Severini (*Danseuse bleue*, 1912) que d'un simple document.

²⁰ Denis Hollier, « Préface », *Documents*, vol. 1 et 2, rééd. Les Cahiers de Gradiva, Jean Michel Place, 1991, p. 8.

²¹ *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°1 à 6, juillet 1930 à mai 1933, Jean Michel Place, 1976. Le cinéma de Luis Buñuel occupe une place de choix dans le premier numéro qui reproduit quelques photogrammes de *L'Âge d'or*. L'esthétique photographique prend un tour onirique qui s'accroît au fil des publications et dont *Documents* semble de plus en plus radicalement éloignée.

²² Denis Hollier, « Préface », *Documents*, op. cit., p. 20.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Un autre article mettra à l'honneur la Nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*) notamment dans un article de Bataille sur des macrophotographies de Karl Blossfeldt, « Le Langage des fleurs », *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n°3, vol. 1, première année, 1929, op. cit. p. 160-168.

laquelle on assiste en 1929 et de la radicalisation de l'orientation esthétique que prend Breton par la suite, alors que les vertus documentaires de la photographie recueillent de plus en plus les suffrages du grand public²⁵.

²⁵ Georges Bataille et Jacques-André Boiffard, « Le Gros orteil », *Documents*, n°6, vol. 1, 1929, p. 297-302.

B. Après la guerre, la relève surréaliste s'active autour de l'Internationale situationniste

Après son exil américain pendant la guerre, de retour en France, Breton reprend ses activités de promoteur du mouvement surréaliste. Lorsqu'il se joint au projet de publication d'une nouvelle revue, appelée *Le Surréalisme, même* et publiée de 1956 à 1958, il témoigne encore de choix esthétiques très caractéristiques d'un style surréaliste en matière de photographie. Le second numéro au printemps 1957 fait figurer en couverture un portrait masqué et travesti de Pierre Molinier, photographe bordelais sulfureux, célèbre pour ses mises en scène fétichistes. Le goût de Breton pour les fétiches et l'équivoque érotique occupent désormais une place prépondérante, formant un paysage mythologique personnel qui s'amalgame au mouvement surréaliste tout entier. Les cinq numéros qui paraissent sont abondamment illustrés de photographies de ce nouveau venu ainsi que de l'allemand Hans Bellmer dont les goûts sont plutôt portés vers les jeux de poupées²⁶. Bien que des reproductions de documents ethnographiques ou archéologiques indiquent une continuité fidèle avec les arts premiers, l'iconographie surréaliste des débuts a considérablement évolué, notamment avec l'arrivée de ces nouveaux photographes (dont l'ambiguë Claude Cahun fait partie)²⁷.

Ces nouveaux venus ont déjà métabolisé les deux décennies surréalistes passées. Il s'agit donc d'une autre génération sur laquelle Breton maintient, malgré les dissidences, son *leadership* historique. Dans le premier numéro du *Surréalisme, même*, il rend toutefois un hommage direct à son premier livre illustré, *Nadja*. Un petit carnet inséré en hors texte contient un extrait des *Détraquées* écrit par l'acteur Pierre-Léon Palau, dont Breton avait fait un compte-rendu dans son livre²⁸. Des photographies illustrent une fois encore l'évocation de ce texte à travers deux portraits, dont l'un déjà vu dans *Nadja*, celui de Blanche Derval et l'autre représentant le Professeur Joseph Babinski avec lequel Breton avait fait son internat de psychiatrie²⁹. Que ce soit dans *Minotaure*, *VVV* ou *Le Surréalisme, même*, la photographie occupe une place de choix, *Nadja* faisant toujours

²⁶ Les « jeux de poupées » de Hans Bellmer ont inspiré des réalisations surréalistes à la photographe Cindy Sherman, connue pour se mettre en scène dans ses clichés, cf. sa série *Horror and surrealist pictures*, photographies en couleur, dimensions et coll. diverses, 1994-1996.

²⁷ André Breton a beaucoup œuvré pour l'habilitation de formes artistiques méprisées : les arts premiers, qu'il a défendus et collectionnés toute sa vie, mais aussi l'art brut que Jean Dubuffet a mis à l'honneur en fondant avec Breton en 1948 la « Compagnie de l'art brut » à la galerie parisienne René Brouin.

²⁸ L'ajout de l'adjectif d'ipseité « même » est éclairant : s'il s'agit d'une allusion claire à l'œuvre de Duchamp, *Le Grand verre* (1915-1924) le titre affirme aussi l'authenticité de ce surréalisme-là, en opposition à de possibles contrefaçons.

²⁹ C'est à l'occasion de cette publication que Breton confie avoir découvert que Babinski avait participé à l'écriture de la pièce.

référence en la matière. Breton écrit par ailleurs le 8 avril 1955 à Pierre Molinier, qui lui « envoyait régulièrement des petits albums photos de ses œuvres » : « Pour moi, il [l'album photographique] me retient bien davantage que la plupart des œuvres picturales aujourd'hui en vogue. Il sollicite ma curiosité en ce qu'elle peut avoir de plus propre à moi-même, de plus impérieux, de plus insistant et il est tout à fait juste que vous me rappeliez *Nadja*³⁰ ». La photographie chez Breton, au fil du temps, reste liée de façon essentielle à sa pratique plastique, narrative et *autobio-poïétique*.

Toutefois, le contexte et l'esthétique de l'image ont bien changé depuis les premières publications surréalistes. Après la première importante sécession de Bataille en 1929 avec la revue *Documents*, l'après-guerre à Paris voit émerger un jeune courant d'avant-garde qui entend prendre le relais révolutionnaire du surréalisme et revenir aux sources esthétiques et poétiques de la première époque. Reprochant à Breton d'avoir par exemple laissé de côté l'aspect musical de la poésie, un groupe de jeunes poètes impose sous le nom de lettrisme un manifeste *Pour une nouvelle poésie, pour une nouvelle musique* secondé par une revue appelée *La Dictature lettriste*³¹. Isidore Isou raconte cependant comment il avait tenté en 1948 d'approcher André Breton pour relancer le mouvement surréaliste en y intégrant de nouveaux concepts, sans succès. Breton, qui était venu assister à une manifestation lettriste, le considère en effet rapidement comme un « arriviste » et ne donne pas suite au rapprochement escompté par Isou³². Ce dernier avait commencé à développer, dès 1945 et 1946, « un système d'une poésie et d'une musique à lettres, ainsi qu'une peinture de signes basée sur les caractères de l'alphabet latin d'abord, puis sur l'ensemble des écritures acquises ou inventées³³ ». Mais des publications régulières comme *Les Lèvres nues* (1954-1958 pour la première édition, Bruxelles) vont créer des jonctions entre ces mouvements qui cherchent tous à opposer leur singularité au mouvement de référence tenu par Breton.

En Belgique, le poète Christian Dotremont prend à son tour la relève en 1947 d'un surréalisme qui souhaite renouer avec sa tradition subversive. Cette dissidence succède à la conférence de Breton faite le 26 juin, une « Rupture inaugurale » qui était une réponse

³⁰ Cité dans Dominique Bozo (dir.), *André Breton. La Beauté convulsive, op. cit.*, p. 415.

³¹ L'Internationale lettriste, menée par Isidore Isou à partir de 1946, s'inscrit dans une tradition parolibriste et bruitiste qui s'inspire de Marinetti mais aussi des conceptions dadaïstes de la poésie et de la musique en se référant notamment à Kurt Schwitters, célèbre pour sa *Ursonate*. Michel Giroud, « Le Mouvement des revues d'avant-garde, 1937-1957 », Pontus Hulten (dir.), *Paris-Paris, 1937-1957* [1981], Centre Pompidou – Gallimard, 1992, p. 266.

³² Isidore Isou, *Réflexions sur André Breton, op. cit.* : « Il est venu à notre manifestation ; on a bafouillé comme d'habitude ; il a dit lui-même après : - « Les manifestations dadaïstes et surréalistes ne se passaient pas autrement. C'est le temps qui, après coup, ajoute à la légende, gonfle et arrange. » », p. 13.

³³ Gérard Rambert, *Lettrisme : les débuts 1944/1966*, cat. exp. du 22 janvier au 14 février 1987, Galerie Rambert, Paris, 1987, non paginé.

circonstancielle à des attaques de Sartre ; ce dernier vient de publier son premier volume de *Situations (critiques littéraires)*, des chroniques publiées dans la revue *Les Temps modernes*, et en prépare le second volume, *Littérature et engagement*. Christian Dotremont, qui a fréquenté Magritte, le photographe Raoul Ubac et participé au mouvement surréaliste belge dès 1939, fonde à Bruxelles avec Noël Arnaud le *Surréalisme révolutionnaire*. Le mouvement international Cobra, excentré de Paris et las de la « discussion-discutante », apparaît l'année suivante avec le peintre danois Asger Jorn³⁴.

À la fin des années cinquante, la suite de Cobra et de l'Internationale Lettriste est assurée par un projet qui tend à « la disparition de tout produit pour aboutir, dernière étape, à la sculpture sociale des situations (élaborée par Debord)³⁵ ». Ce programme est porté par *L'Internationale situationniste (L'I.S.)* et prend corps dans des revues : *Potlatch*, publiée de 1954 à 1957 (en même temps que la déjà institutionnelle revue *Le Surréalisme, même*) et suivie de *L'I.S.* de 1958 à 1969. Le situationnisme est vu « comme une extrême conséquence des positions Dada et surréalistes pour une transformation de la vie et une extension de l'art à la vie³⁶ », projet qui émerge clairement de la première phase du surréalisme. Asger Jorn et Constant, anciens de Cobra, y participeront avec le cinéaste Maurice Lemaître, inscrivant une certaine continuité entre les mouvements d'avant-garde de cette période qui s'étend de la fin des années quarante au début des années soixante. Certains principes dont celui de « psychogéographie » est lancé dès le premier numéro de la revue, il s'inspire de la « promenade surréaliste » pour reconstituer des cartographies de territoires entièrement subjectives³⁷. L'art de la dérive, « technique du passage hâtif à travers des ambiances variées³⁸ », procède formellement d'une réappropriation du quotidien qui correspond au souci de « hasard objectif », dont l'avatar moderne serait le « moment » ou plus précisément, la « situation ». Guy-Ernest Debord la définit comme un « moment de la vie concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu

³⁴ Le manifeste CoBrA (Copenhague – Bruxelles – Amsterdam), intitulé « La Cause était entendue », marque officiellement les débuts de ce qui sera *Le Centre Surréaliste Révolutionnaire en Belgique*, signé le 8 novembre 1948 à l'Hôtel Notre-Dame à Paris par Dotremont, Joseph Noiret, pour Bruxelles, Asger Jorn, pour Copenhague et Karel Appel, Constant et Corneille pour Amsterdam.

³⁵ Michel Giroud, « Le Mouvement des revues d'avant-garde, 1937-1957 », *op. cit.*, p. 268. L'Internationale situationniste procède de l'assimilation de L'Internationale lettriste, du Mouvement International pour un Bauhaus imaginiste et du Comité psychogéographique de Londres.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ « Définitions », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958, Arthème Fayard, 1997, p. 13 : « Psychogéographie. Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus », la première expérience rapportée et documentée s'intitule : « Venise a vaincu Ralph Rumney », *idem*, p. 28. On reconnaît aussi le style de définition du dictionnaire tel que Breton l'avait adopté pour sa définition de « Surréalisme » dans le premier *Manifeste*.

³⁸ « Définitions », *ibidem*. La « Théorie de la dérive » est développée dans le n°2 par Guy Debord, *Internationale situationniste [abrév. I. S.]*, *op. cit.*, p. 51-55.

d'événements³⁹ », une description large qui recouvre un champ de pratiques artistiques aussi étendu que celui revendiqué par Dada trente ans auparavant. Le quatrième numéro de l'*I.S.* présente par ailleurs une « Théorie des moments et construction des situations » qui s'appuie sur un extrait d'Henri Lefebvre (*La Somme et le reste*, 1959⁴⁰) où les « moments » se définiraient comme des « modalités de présence » à intensifier⁴¹ : « la *théorie des moments* [...] tente de créer, elle aussi, une brèche dans le ciment compact de la quotidienneté⁴² », commente Jacqueline Guittard qui entrevoit chez Lefebvre les prémisses du discours mythologique barthésien.

Tout en assumant ses positions politiques et sociales radicales, Debord prône alors, d'après les termes de Jean-Louis Violeau, le « retour aux choses elles-mêmes » pour « parvenir à une totalité vécue⁴³ ». Le dispositif de compte-rendu mis en œuvre dans *L'I.S.* est tout à fait comparable à celui qui prévalait dans les premières revues surréalistes : documents et photographies agrémentent les récits de « reconstitutions psychogéographiques » de Paris ou Venise, dans une mise en page sobre et resserrée. Ces formes de compte-rendus témoignent d'expériences subjectives, individuelles et surtout authentiquement vécues par les rapporteurs.

Les situationnistes, entre pratiques sociologiques et poétiques, renouent avec les débuts expérimentaux de Breton qui raconte dans ses *Entretiens* en 1952 qu'avec Aragon, Morise et Vitrac, ils avaient convenu de partir sur les routes au hasard, en direction de Blois, une ville tirée au sort vers laquelle ils se rendirent à pied⁴⁴. Guy Debord, qui animera l'*I.S.* avant de devenir un des pourfendeurs de la société spectaculaire-marchande, revendique cette filiation directe avec la doctrine surréaliste :

Le programme surréaliste, affirmant la souveraineté du désir et de la surprise, proposant un nouvel usage de la vie, est beaucoup plus riche de possibilités constructives qu'on ne le pense généralement. Il est certain que le manque de moyens matériels de réalisation a gravement limité l'ampleur du surréalisme⁴⁵.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Henri Lefebvre, *La Somme et le reste*, La nef de Paris, 1959. Dans un chapitre intitulé « Moments », comme des « modalités de présence », Lefebvre retrace son itinéraire philosophique dans une autobiographie intellectuelle qui décrit son entrée en philosophie par une « suite de hasards » et « de petits événements ridicules », p. 246.

⁴¹ Anonyme, « Théorie des moments et construction des situations », *I. S.*, *op. cit.* p. 118-119. Cette théorie sera reformulée dans le champ de l'art par John Cage et correspond aussi à des pratiques artistiques contemporaines comme le *happening*.

⁴² Jacqueline Guittard, *Roland Barthes : la photographie ou l'épreuve de l'écriture*, thèse de doctorat sous la direction d'Éric Marty, Paris VII – Diderot, 2004, inédit, p. 497.

⁴³ Jean-Louis Violeau, *Situations construites. Était « situationniste celui qui s'employait à construire des situations », 1952-1968*, Dits et contredits, Sens et Tonka, 1998.

⁴⁴ André Breton, *Entretiens, 1913-1952*, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁵ Guy-Ernest Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Sur le passage de quelques personnes à travers une*

La nouvelle organisation se distingue cependant par son fort ancrage révolutionnaire qui milite selon une tradition marxiste et revendique l'abolition pure et simple des classes dominantes. L'I.S puise ses références politiques dans différentes mouvances révolutionnaires apparues depuis le dix-neuvième siècle, notamment chez les théoriciens marxistes comme Henri Lefebvre, Georg Lukàcs ou Rosa Luxemburg : leur conception de l'Histoire se fonde sur une logique de l'événement attentatoire (ils sont proches en cela de la poésie selon Mallarmé⁴⁶) et sur la construction d'environnements dans lesquels des « situations » peuvent se développer. Les idées situationnistes se caractérisent par la volonté de libérer l'individu afin de lui permettre une réappropriation du réel qui soit applicable à tous les domaines artistiques, sociaux, littéraires ou politiques. Cette philosophie globalisante a peut-être contribué à laisser ce mouvement, malgré son impact sur les générations d'artistes et créateurs de l'époque, dans une relative marginalité jusqu'à la redécouverte récente de l'influence de ses axiomes sur les générations qui ont vécu les événements de Mai 68⁴⁷.

Sans être engagés et liés politiquement à des partis, les mouvements qui se développent en Europe dans les années cinquante s'inspirent pour beaucoup de pratiques dada et surréalistes qui mêlent étroitement l'art et la vie. Le rapport d'expérience, tel qu'on a pu le rencontrer dans les revues surréalistes et dans *Nadja*, se généralise pour garder trace des actions et situations provoquées collectivement ou individuellement. C'est dans ces mêmes années, en 1956, qu'ont lieu aux États-Unis les premiers « *happenings* » d'Allan Kaprow qui engagent directement la personne de l'artiste dans une création minutée et éphémère. Les documents succédant à ces performances constituent la matière première d'œuvres dont les traces forment un rapport sur des événements organisés par les artistes. Comme Marcel Duchamp, qui à partir de son *ready-made Fountain* avait réussi à bâtir une légende autour d'un scandale et d'un objet jamais exposé, les artistes utilisent la photographie et le texte pour reconfigurer leurs actions selon un *dispositif* documentaire qui restitue les événements⁴⁸. Généralement, suivant les vœux de l'artiste, il anticipe le récit qui en sera fait en

assez courte unité de temps, à propose de l'Internationale Situationniste, 1957-1972, cat. exp. du 21 février au 9 avril 1989, Centre Georges Pompidou, Paris, commissariat de Mark Francis et Peter Wollen, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 6.

⁴⁶ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les lettres », *Igitur*, *op. cit.*, « Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient, aussi à faire grand pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur », p. 382.

⁴⁷ Rien que pour le premier trimestre 2008, on compte trois parutions sur le sujet : Libero Andreotti, *Le Grand jeu à venir, textes situationnistes sur la ville*, La Villette ; Fabien Danesi, *Le Mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'Aventure d'une avant-garde*, Presses du réel ; Jérôme Duwa, *Surréalistes / Situationnistes, vies parallèles*, Dilecta.

⁴⁸ La seule représentation que nous avons du *ready-made* original *Fountain* est la photographie qu'en a faite Alfred Stieglitz et qui a été publiée dans la revue *The Blind Man*, n°2, en mai 1917 pour illustrer la défense de Duchamp intitulée « The Richard Mutt's case ». Sur la légende de *Fountain*, voir M. Nachtergaele,

organisant les prises de vues et en rédigeant par la suite les textes explicatifs qui recontextualisent les faits⁴⁹.

Le *happening* à l'américaine trouve ses origines dans le groupe japonais Gutai, lui-même descendant direct du dada japonais qui avait éclos dans les années vingt à Tokyo. Ainsi, la constellation dada et surréaliste qui s'est propagée depuis ses débuts revient sous des formes parfois inattendues mais toujours redevables, de façon explicite, aux performances de jeunes littérateurs qui se rencontraient à Paris autour de Tristan Tzara et agitaient la salle Gaveau pendant les festivals Dada. Outre ces performances, le contexte artistique est également marqué par des festivals d'avant-garde qui donnent le change à la grande rétrospective surréaliste de 1947. D'autres mythologies entièrement aux prises avec le quotidien sont à l'œuvre et un groupe, issu de l'École de Nice, proclame une « Déclaration constitutive du Nouveau réalisme » autour d'artistes comme Yves Klein, Arman, Martial Raysse ou Raymond Hains qui exploitent pour leurs oeuvres des objets du quotidien ou des représentations populaires tirées des magazines ou du cinéma. Ils signent le 27 octobre 1960 ce qui fait suite au texte inaugural rédigé par Pierre Restany à la Galerie Apollinaire de Milan, dont le titre était *40 degrés au dessus de Dada*. Les reprises et ruptures sont là encore lourdes de sens : ainsi, lorsque les ouvrages d'André Breton sont republiés dans les années cinquante, ils s'imposent comme des références paradigmatiques aux nouvelles formes de « réalisme » ou de « romanesque ».

« Quand les œuvres racontent des histoires », *Lectures de l'art contemporain, Textuel*, n°52, Université Paris 7 – Diderot, 2007, p. 13-14.

⁴⁹ Jean-Marc Poinsot appelle ces documents des « récits autorisés », Jean Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco et Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999.

Mythologies modernes : rencontres et dérives



« C'est l'automne, presque l'hiver, elle marche sur 21st Street vers le canal pour le plaisir de marcher, vêtue d'un manteau en organza acheté le matin même dans un magasin de seconde main tenu par un homme à la voix très douce. Son vieux manteau est dans un grand sac et ses souliers sont vernis. Elle le voit venir vers elle habillé d'un manteau sombre, il n'y a que lui, et elle, dans cette longue rue, pas une voiture ne passe pendant qu'ils avancent lentement l'un vers l'autre. Il approche. Elle le reconnaît. Elle reconnaît son visage. Il se rapproche. Elle se demande si c'est bien lui, elle se dit qu'il n'a pas vieilli. Elle croise son regard alors qu'il passe à sa gauche en longeant le mur, les mains dans les poches de son manteau sombre. Elle continue à avancer en retenant son souffle, fait maladroitement semblant de ne pas l'avoir vu, puis se retourne pour être sûre. Il a disparu. »

Lou Reed, 21st Street, NY

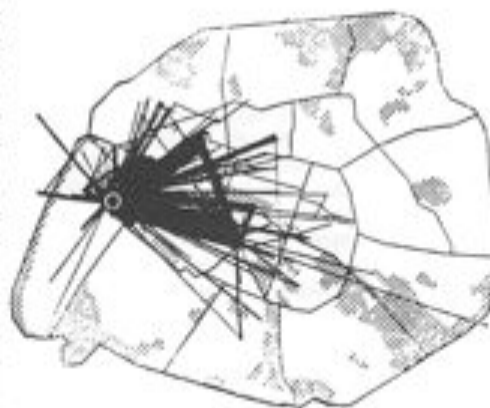
Marcelline Delbecq, *Glimpses*, 2005, vidéo et texte lu par l'artiste.

● VENISE A VAINCU RALPH RUMNEY

Le situationniste britannique Ralph Rumney qui avait mené dès le printemps de 1957 quelques reconnaissances psychogéographiques dans Venise, s'était ultérieurement fixé pour but l'exploration systématique de cette agglomération, et espérait pouvoir en présenter un compte rendu exhaustif autour de juin 1958 (cf. une annonce du n° 29 de *Pedatch*). L'en-reprise se développa d'abord favorablement. Rumney, qui était parvenu à établir les premiers éléments d'un plan de Venise dont la technique de notation surpassait nettement toute la cartographie psychogéographique antérieure, faisait part à ses camarades de ses découvertes, de ses premières conclusions, de ses espoirs. Vers le mois de janvier 1958, les nouvelles devinrent mauvaises. Rumney, aux prises avec des difficultés sans nombre, de plus en plus attaché par le milieu qu'il avait essayé de traverser, devait abandonner l'une après l'autre ses lignes de recherches et, pour finir, comme il nous le communiquait par son émouvant message du 20 mars, se voyait ramené à une position purement statique.

Les anciens explorateurs ont connu un pourcentage élevé de pertes au prix duquel on est parvenu à la connaissance d'une géographie objective. Il fallait s'attendre à voir des victimes parmi les nouveaux chercheurs, explorateurs de l'espace social et de ses modes d'emploi.

Les embûches sont d'un autre genre, comme l'enjeu est d'une autre nature : il s'agit de parvenir à un usage passionnant de la vie. On se heurte naturelle-



Relevé de tous les trajets effectués en un an par une étudiante habitant le XVI^e Arrondissement. Publié par Chambard de Leves dans « Paris et l'agglomération parisienne », (P.U.F.)

ment à toutes les défenses d'un monde de l'enrui. Rumney vient donc de disparaître, et son père n'est pas encore parti à sa recherche. Voilà que la jungle vénitienne a été la plus forte, et qu'elle se referme sur un jeune homme, plein de vie et de promesses, qui se perd, qui se dissout parmi nos multiples souvenirs.



Ralph Rumney

C. Nadja : le repentir de 1962 dans un nouveau contexte littéraire

Nadja est le seul texte que Breton retouche et la seconde version, commencée en 1962, est publiée en 1963 chez Gallimard. Cette révision trouve ses justifications dans une « Dépêche retardée, avant-dire », dont le titre est directement emprunté au célèbre « Avant-dire » que Stéphane Mallarmé avait rédigé pour le *Traité du verbe* de René Ghil, un poète qui avait retenu l'attention de Breton dans sa jeunesse⁵⁰. Ce patronage est d'autant plus significatif que la question du style, nous l'avons vu, travaillait en sous-main toute la genèse de *Nadja*, depuis sa rédaction sous l'influence du *Traité du style* qui impressionnait Breton par son brio. Malgré des variantes notables, Breton se défend pourtant de « réactualiser » ou de « moderniser » son récit qui, trente-cinq ans plus tard, incarne de façon archétypale le « ton surréaliste⁵¹ ». Il préfère donc invoquer la volonté légitime « de l'améliorer un tant soit peu dans sa forme ! » et de prodiguer les « légers soins » que réclame une œuvre travaillée par le sérieux de la « patine⁵² ». Il considère son récit comme un objet d'art à restaurer, partie du patrimoine surréaliste à l'égard duquel *Nadja* fait figure d'icône voire, de relique sacrée et André Breton adopte l'attitude d'un mémorialiste qui a conscience que ce quotidien narré s'inscrit désormais dans l'histoire littéraire. Et afin de toucher un nouveau lectorat plus jeune et populaire, la réédition chez Gallimard est suivie l'année suivante d'une publication dans *Le Livre de poche*⁵³.

Parmi les passages modifiés, on note la disparition de la nuit passée à Saint Germain avec Nadja ou la Soirée du *Cœur à barbe* de Tzara en juillet 1923, pendant laquelle la police était intervenue pour évacuer les agitateurs dont Breton faisait partie⁵⁴. Certains noms disparaissent aussi : Marcel Noll, devenu vraisemblablement trop obscur pour le public et Jean Paulhan pour cause de rupture. La rencontre avec Paul Éluard est réécrite pour souligner le caractère magique des coïncidences. L'effet de suspense analysé plus haut, se trouve augmenté dans la retouche de 1962 par l'évocation d'une correspondance écrite entre les deux protagonistes « sans qu'alors nous ayons la moindre représentation physique l'un de l'autre⁵⁵ », alors qu'ils s'étaient déjà croisés lors d'une représentation théâtrale. Cependant, en 1962, la clause diffère puisque là

⁵⁰ André Breton, *Entretiens, 1913-1952, op. cit.*, p. 22.

⁵¹ « Avant-dire », *Nadja*, p. 645.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ André Breton, *Nadja*, Le Livre de poche, Gallimard, 1964.

⁵⁴ La critique a souvent interprété cette ellipse comme une désincarnation de la relation entre Breton et Nadja afin de préserver la pureté de la passion de Breton qui n'en paraît que plus platonique et strictement poétique, Pascaline Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton, op. cit.*, p. 166-177.

⁵⁵ *Nadja*, p. 653-654.

où Breton signalait se trouver « en présence du même personnage », il fait disparaître le terme de « personnage », devenu apparemment inactuel depuis le débat autour du Nouveau Roman, pour le remplacer par une tournure réfléchie qui évoque la passivité : « c'est lui qui *s'était porté vers moi*⁵⁶ ». Les modifications répondent pour Breton à ce « souci » de la forme mais aussi à une mise en conformité d'une esthétique surréaliste inscrite dans une légende sur laquelle Breton souhaite garder la mainmise, et dans une idéologie qui laisse la part belle à l'objectivité stylistique, préoccupation tout à fait contemporaine de cette réédition.

Il est également question pour Breton, quatre années avant sa mort, de nettoyer son texte par « égard au mieux-dire » sans pour autant se préoccuper du « moindre apprêt quant au style⁵⁷ ». Cette neutralité de ton, fait remarquer Marguerite Bonnet, était déjà perceptible dans le récit « L'Esprit nouveau » daté de 1924⁵⁸. Le texte est un rapport circonstancié, daté et précisément localisé d'une rencontre qui implique Aragon, Derain et Breton et à laquelle il est à nouveau fait allusion dans *Nadja*. En 1924, le ton se rapprochait à s'y méprendre d'un rapport de police. L'*incipit* relate : « Le lundi 16 janvier, à 5h10, Louis Aragon montait la rue Bonaparte quand il vit venir en sens inverse une jeune femme vêtue d'un costume tailleur à carreaux beige et brun et coiffée d'une toque de la même étoffe que sa robe⁵⁹ ». De la même façon, *Nadja* qui apparaît rue Lafayette, le quatre octobre pendant l'après-midi, est décrite par une liste de signes particuliers (« très pauvrement vêtue », « la tête haute », « blonde », « curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir⁶⁰ »). Ce souci d'objectivité scientifique, si on le met en perspective avec les choix esthétiques qu'a fait Breton après 1929, peut paraître anachronique. Breton mentionne pour se justifier un lectorat renouvelé, témoignant par là d'une vraie conscience que si les temps ont changé, ce « style » de compte-rendu peut retrouver une actualité. On peut alors légitimement se demander si la dernière version de *Nadja* ne serait pas finalement un livre à dater précisément de 1963. Attentif au formalisme qui domine cette époque, marquée par l'émergence de groupes d'avant-gardes se réclamant d'un surréalisme d'origine mais aussi l'apparition des *néo* (Nouveau réalisme, Nouvelle vague et Nouveau roman), l'auteur repositionne son livre en fonction des nouveautés littéraires du moment.

⁵⁶ *Idem*, p. 658.

⁵⁷ *Id.*, p. 645.

⁵⁸ *Id.*, p. 1523.

⁵⁹ André Breton, « L'Esprit nouveau », *op. cit.*, p. 257. Ce récit suit directement l'« Interview du Professeur Freud » dans *Les Pas perdus*, liant par glissement le mot « esprit » non seulement à l'idée d'un *Zeitgeist* mais aussi à l'exploration de la psyché par l'analyse freudienne.

⁶⁰ *Nadja*, p. 681.

Il est alors intéressant de constater que « l'observation médicale [...] qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peut livrer⁶¹ » se place dans une étonnante perspective avec l'esthétique descriptive neutre et aseptisée du Nouveau Roman. La vague de l'écriture blanche pourrait-elle avoir touché Breton, dix ans après la parution du *Degré zéro de l'écriture* par Barthes ? Breton ne cache pas que le « dénuement volontaire d'un tel écrit a sans doute contribué au renouvellement de son audience⁶² ». L'argument anti-descriptif des photographies suggère même le dépassement d'un trait caractéristique du Nouveau roman dont les « textes-manifestes » paraissent régulièrement depuis 1956⁶³. Nous ne dresserons pas un historique des événements qui ont marqué ces années précédant la réédition de *Nadja*, mais pour donner une idée du contexte, cette énumération de Francis Marmande nous paraît éclairante :

1957 en vrac : *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, musique de Miles Davis) ; premier sputnik ; prix Nobel d'Albert Camus ; affaire du nouveau roman ; Michaux publie *L'infini turbulent*, Pasternak, *Docteur Jivago* ; Boulez fait jouer sa 3^e sonate pour piano, Stockhausen, *Klavierstück XI* ; « bleu » de Klein à Milan ; Kerouac, *On the Road* ; Beckett : *Fin de Partie* ; John Coltrane joue avec Thelonious Monk.⁶⁴

Nadja est donc un récit doublement daté en 1963, d'autant qu'en 1961, Alain Robbe-Grillet publie un ciné-roman illustré de photographies du film *L'Année dernière à Marienbad* et deux ans plus tard, la même année que *Nadja*, paraît *Pour un nouveau roman*, reléguant le refus romanesque de Breton à un combat d'arrière-garde⁶⁵. Pourtant, la question romanesque et l'utilisation des photographies, si elle n'apparaît pas sous le même jour, s'inscrit dans une actualité très vivante. C'est peut-être alerté par ces nouvelles formes littéraires que Breton choisit de retoucher ce texte qui incarne pour beaucoup de façon archétypale le ton surréaliste originel. S'il souhaite également apporter, comme en peinture, un repentir sur *Nadja*, en mettant en avant une illustration photographique qui doit remplacer les descriptions, il tente également d'inscrire son texte dans une avant-garde littéraire de laquelle on peut supposer qu'il est relativement exclu, si on compare sa position à celle de l'entre-deux guerres.

⁶¹ « Avant-dire », *idem*, p. 645. On peut également évoquer, p. 646, les « livres érotiques sans orthographe », expression d'Arthur Rimbaud tirée d'« Alchimie du verbe » dans *Une Saison en enfer*.

⁶² *Id.*, p. 646.

⁶³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963 : le livre rassemble des textes publiés entre 1956 et 1961. Nathalie Sarraute a pour sa part déjà publié *L'Ère du soupçon* en 1956, également chez Minuit. Cet extrait tiré des *Gommes* illustre à notre sens une certaine parenté dans « l'observation médicale », voire chirurgicale, entre le programme surréaliste édicté par Breton et l'écriture de Robbe-Grillet : « Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur », Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, Minuit, 1953, p. 161. Breton objecterait peut-être qu'une photographie de la tomate pourrait épargner au lecteur une si exacte description, mais rien de la tomate n'y sera perçu par le spectateur comme par Robbe-Grillet.

⁶⁴ Francis Marmande, « Qui connaît Noam Chomsky ? », *Le Monde*, jeudi 17 mai 2007, p. 2.

⁶⁵ Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad. Ciné-roman*, illustré de 48 photographies extraites du film réalisé par Alain Resnais, Minuit, 1961.

Mais le Nouveau Roman, et Robbe-Grillet le premier, ne s'en tient pas à une description minutieuse des choses : l'objectivité revendiquée des textes tend à l'effacement de l'auteur comme instance narrative absolue mais sans évacuer une certaine subjectivité du regard porté sur les choses. La notion d'auteur se trouve ébranlée de la même façon que les surréalistes l'avaient remise en cause à travers un travail collectif et automatisé. La problématique ressurgit chez les néo-romanciers ou même les néo-réalistes, quoique volontairement et radicalement dénuée d'une quelconque idéologie.

L'auteur, bien que sa mort soit bientôt annoncée, ne disparaît pas pour autant et les récits illustrés de photographies qui succèdent à *Nadja* renvoient systématiquement le texte à son ancrage référentiel, à un monde réel dont le nom de l'auteur en tant que personne réelle se fait le pivot presque exclusif⁶⁶. La photographie fait juste transiter le texte, tel Charon, entre le monde fictif du texte et celui du réel dont elle est l'*index* métonymique. La reconquête du récit romanesque passe peut-être par une épuration de la forme mais sous l'influence des médias populaires (la presse, le cinéma), les auteurs et les artistes vont utiliser à leur tour, comme Breton, la photographie dans des dispositifs autobiographiques et conceptuels. La mise en récit de soi subit alors des influences croisées, héritées de pratiques anciennes qui remontent jusqu'aux *Essais* de Montaigne mais dont l'ancrage moderne et technique caractérise les formes choisies par les avant-gardes des années cinquante et soixante. La question du « réalisme », que l'on aurait pu croire obsolète, revient sans cesse dans la pratique de l'écriture tandis que la photographie inonde le paysage médiatique dans des magazines illustrés à grand tirage qui glorifient les vertus documentaires de ce troisième œil. L'apparition des revues comme *Life* ou *Paris-Match* dans les années trente modifie également en profondeur la perception et la manière de raconter ces événements qui font l'histoire collective. Ils influencent aussi les modèles d'écriture des histoires individuelles. La réception de *Nadja*, récit autodocumenté sur un fait divers personnel, se transforme au contact d'une modernité marquée par l'essor de la presse de masse illustrée. Le récit historique se renouvelle en s'adjoignant les services de la photographie pour garantir son authenticité. L'auteur qui entreprend désormais pour son propre compte la configuration narrative de faits vécus sélectionne et scénarise, comme les journaux, les événements de sa vie qu'il juge significatifs. Ainsi, lorsque Breton révisé *Nadja* en

⁶⁶ Le débat est complexe : Michel Foucault nuancera l'impact de l'annonce fracassante de Barthes en répondant à une première question « Qu'est ce qu'un auteur ? » [1970], *Dits et écrits. 1954-1969*, t. 1, présenté par Daniel Defert *et alii*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1994, p. 789-821. La polémique avait débuté avec l'annonce par Maurice Blanchot en 1959 de « La disparition de la littérature », chapitre qui commente entre autres *Le Degré zéro de l'écriture* de Barthes, Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Folio Essais, Gallimard, 1959 : « la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition », p. 265. Le texte de Barthes « La Mort de l'auteur » date de 1968.

1963, le livre est publié au milieu de narrations documentaires, auto-historiques ou populaires qui peuplent désormais les domaines artistiques et médiatiques.

L'avènement de la photographie mise en récit : les modèles modernes

A. Le roman-photo et ses avatars face au Nouveau Roman

À la suite des surréalistes, les récits illustrés de photographies ont été bien souvent considérés comme une forme marginale ou détournée du roman-photo, devenu dès son apparition en 1947 un véritable paradigme photo-textuel malgré sa relative nouveauté, dans la mesure où il survient dans le paysage éditorial plus de cent ans après les premiers albums photographiques. Ce rapprochement systématique des textes illustrés par la photographie avec le roman-photo a par ailleurs donné ultérieurement naissance au terme formé sur le même modèle nominal, le « récit-photo ». Refusant comme André Breton pour *Nadja* l'appellation de « roman », ces récits s'articulent fort distinctement de leurs proches parents publiés dans une presse spécialisée à destination du public féminin. Le roman-photo est en effet issu d'une histoire toute différente qui plonge ses racines dans les années vingt, à l'époque même où les surréalistes incluent des illustrations photographiques dans leurs revues. Auparavant, il faut éclairer les divergences entre ces types de récits formellement similaires afin de dissiper les désignations erronées qui ont été parfois attribuées à des récits photographiques présentés dans des contextes à la fois artistiques et littéraires.

Le roman-photo découle du ciné-roman, petit fascicule illustré facilement transportable, qui avait le mérite de faire revivre au spectateur les plaisirs éprouvés dans les salles obscures en compilant les moments et images-clefs de l'intrigue. Le ciné-roman, aussi connu à ses débuts sous le nom de « roman-cinéma », apparaît dans les années vingt. Le nombre de publications pullule littéralement et accompagne les productions cinématographiques florissantes tant en Europe qu'aux États-Unis. Pour presque chaque sortie de film, un ciné-roman paraît⁶⁷ et en 1926 lorsque Breton rencontre Nadja rue Lafayette, on peut se procurer pour seize centimes la version imprimée du *Monde perdu* ou de *Nosferatu le Vampire*⁶⁸. Cependant, au sortir de la Seconde Guerre mondiale,

⁶⁷ Alain et Odette Virmaux, *Le Ciné-roman, un genre nouveau*, Médiathèque, EDILIG, 1983. Malgré les nombreuses et riches références citées dans l'ouvrage, les auteurs ne distinguent que rarement les ciné-romans illustrés de clichés du film ou ceux qui reprennent sans images le découpage du film avec des descriptions techniques.

⁶⁸ *Le Film complet du Jeudi. Le Monde perdu (Première partie)*, roman-ciné par Jean Le Hallier, d'après le film « First National », 5^e année, n°219, 16 pages, 11 ill. tirées du film, 25 février 1926 et *Le Film complet du Jeudi, Nosferatu le Vampire*, roman fantastique par Hugues Chelton, 4^e année, n°195, 16 pages, 9 ill. d'après clichés du film, 3 décembre 1925 : la série existe depuis 1921. Toutefois, ces fascicules ont une durée de vie

les frais de production cinématographique deviennent trop élevés en Europe pour en relancer l'industrie : le marché du ciné-roman s'écroule rapidement. C'est alors que les créateurs du roman-photo, au lieu de reprendre et documenter des fictions pré-existantes, décident en 1947 de créer directement leurs récits sans en passer par la caméra. Ils lui préfèrent l'appareil photo, plus aisément transportable et moins coûteux. Ces productions trouvent un créneau de parution dans des magazines hebdomadaires : les intrigues suivent le principe de la série ou du feuilleton, afin de tenir les lecteurs en haleine d'une semaine sur l'autre, jouant du même plaisir et de l'excitation qu'éprouvaient André Breton et ses amis lorsqu'ils attendaient impatiemment chaque nouvel épisode des « *serials* » cinématographiques comme *Les Vampires* ou *Fantômas*. C'est tout juste après la Libération, entre 1946 et 1947, que les premiers romans-photos (encore appelés *fotoromanzo*) paraissent d'abord en Italie dans des magazines comme *Grand Hotel*, *Sogno* et *Bolero Film*⁶⁹. En France, ils font leurs premières apparitions dans le magazine *Festival* en 1949 et continuent d'être publiés dans des magazines comme *Nous Deux*.

L'autre origine de ces romans-photos populaires est bien entendu la bande dessinée qui existe déjà depuis la fin du dix-neuvième siècle et qui se répand aux États-Unis sous le nom de *comics*. Les romans-photos empruntent à ce modèle la lecture en « bande » que les ciné-romans n'avaient pas adoptée. Ainsi, à la manière des *comics*, les vignettes photographiques placées les unes à la suite des autres conjuguent la représentation d'actions simples avec les propos des personnages ou d'un narrateur qui apparaissent dans des phylactères insérés sur les images⁷⁰. Dans ces séquences qui se succèdent, les dialogues sont limités au minimum nécessaire à la compréhension de l'intrigue et la grande expressivité des personnages pallie le plus souvent les didascalies. Les histoires quant à elles ne surprennent guère le lecteur, au contraire. Les intrigues sont simples et ressemblent à s'y méprendre aux scénarios des *telenovelas* contemporaines, ces feuilletons télévisés où les personnages rivalisent de machiavélisme pour obtenir pouvoir, argent ou amour dans un microcosme où l'ensoleillement est généralement proportionnel aux drames qui s'y produisent.

limitée : Breton se plaint d'ailleurs de « la disparition de presque tout ce qui se rapporte à *L'Étreinte de la pieuvre* », le film dont Breton produit l'affiche dans *Nadja*, p. 746.

⁶⁹ Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologne, Il Mulino, 2003, p. 15. Ce terme est apparu en Italie en 1947 : ce type de récit est inventé simultanément par deux hommes de la presse féminine (Stefano Reda et Damiano Damiani) et lancé sur le marché dans les magazines *Bolero film* et *Sogno*. Le *fotoromanzo* devient en français roman-photo et sera publié dans le magazine féminin *Festival* fondé le 27 juin 1949 par Cino Del Duca, le premier opus était « Au fond du cœur » avec Gina Lollobrigida. Voir Jacques Garnier, *Panorama*, « Les Romans-photos », qui montre les techniques de réalisations d'un roman-photo, 14', 27 janvier 1967, ORTF. Hubert Serra, réalisateur de romans-photos y déplore le manque de critique et de légitimation théorique qui, selon lui, a empêché le genre d'évoluer.

⁷⁰ Voir illustration « Les photomontages d'André Breton ».

Dans le roman-photo, pas de surprise donc, hors les traditionnels rebondissements voulus par le genre. Cette monotone répétitivité dans les séries n'est certainement pas ce qui a intéressé les auteurs ou artistes qui décidèrent de s'appuyer sur des formes similaires de narration photo-textuelle, s'imposant progressivement comme un genre à part entière. Les cas de reprises strictes du « roman-photo » restent en fait très isolés. Le terme sera utilisé, occasionnellement et à tort, pour qualifier la tradition dans laquelle s'inscrivent des artistes comme Duane Michals dans les années soixante, puis Jean Le Gac ou Christian Boltanski dans les années soixante-dix⁷¹. Mais force est de constater que le roman-photo devient un véritable paradigme de l'association entre récit et photographie, alors que, à observer de plus près les pratiques photo-textuelles des artistes et des écrivains, très peu de cas répondent au cahier des charges de cette esthétique populaire bien particulière.

Cette mauvaise presse des romans-photos ne décourage pas tout à fait des écrivains comme Alain Robbe-Grillet, qui après Breton sera le premier à publier sous son nom des textes illustrés de photographies chez un grand éditeur parisien. Dans les années cinquante, alors que le Nouveau Roman commence à le disputer à d'autres avant-gardes telles que la Nouvelle Vague ou le Nouveau Réalisme, Alain Robbe-Grillet porte sa préférence sur la formule « ciné-roman », moins connotée que le roman-photo, pour documenter son film *L'Année dernière à Marienbad* réalisé en 1961 par Alain Resnais. La maquette de ce livre, qui succède à une introduction préliminaire sur le métier de scénariste et le travail de montage visuel, ressemble à un *story-board* : c'est le scénario détaillé que Robbe-Grillet avait donné à Alain Resnais avant le tournage, illustré de photographies disposées deux par deux de façon régulière dans le texte. Les changements de plans ou de séquences et les artifices cinématographiques réalistes sont décrits aussi précisément que l'intrigue elle-même. Mais Robbe-Grillet pointe avec une naïve lucidité que : « le spectateur attentif remarquera naturellement des écarts entre cette description d'un film et le film réel qu'il aura vu⁷² » Et, le commentaire ne dit rien d'autre que les écarts entre les descriptions d'événements vécus et les événements eux-mêmes, si l'on considère que la vie est un film dont la description est toujours en décalage avec son spectacle vivant.

⁷¹ La presse se répond souvent à elle-même et le roman-photo fait des apparitions caricaturales sporadiques dans des magazines satyriques comme *Actuel* dans les années 70, *Fluide Glacial* ou plus récemment dans le mensuel *Technikart*.

⁷² Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad. Ciné-roman, op. cit.*, p. 18. Le film fait alterner des scènes où les personnages fixes ressemblent à des photographies dans lesquelles la caméra pourrait entrer : l'immobilité, le travail de la mémoire et la photographie de Delphine Seyrig assise dans le parc fonctionnent comme des leitmotifs dans le film qui se prête particulièrement bien à la découpe photographique qu'il exploite. L'artiste catalane Alicia Framis reprend le procédé dans une série de vidéos intitulées *Grève secrète* (2004-2006) et l'amplifie en filmant des personnes qui restent totalement immobiles devant sa *steady-cam* (caméra mobile portée aux hanches) tandis que la vie mécanique des bureaux (téléphones, photocopieurs ou ascenseurs) continue.

Deux ans plus tard en « Notes préliminaires » de *L'Immortelle*, paru la même année que la réédition de *Nadja* et que *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet récidive avec un autre cinéroman dans lequel il s'interroge sur la forme même de ce type de livre. Il y détaille un peu plus son entreprise non plus cinématographique mais documentaire qu'il considère encore une fois comme « une description⁷³ ». Son explication est encore approfondie plus de dix ans après, dans *Glissements progressifs du plaisir*, où il se défend encore explicitement de produire une « œuvre littéraire » et préfère présenter « un document concernant une œuvre qui existe ultérieurement à ce volume, indépendamment⁷⁴ ». Selon lui, « rien ne peut remplacer les images et les sons constituant la matière textuelle de cette œuvre⁷⁵ ». En 1974, le parti pris n'est plus celui d'une fiction photographique de type roman-photo mais bien d'une *documentation* autonome, qui, à l'instar du dispositif dans *Nadja*, introduit des représentations présumées fidèles des objets évoqués dans le texte. Le cas de Robbe-Grillet reste bien entendu distinct de l'entreprise de Breton puisqu'il documente une œuvre cinématographique qui appartient déjà au domaine de la fiction. Ce n'est pas un récit autobiographique, même en considérant ce rapport comme le fruit d'une expérience vécue par un auteur dans le monde du cinéma. Cette re-scénarisation à rebours du film dévoile, d'une part, son squelette avec ses coulisses techniques et son plan de montage, démontant la fiction cinématographique et renvoyant le travail de montage à une activité apparente. D'autre part, le lecteur découvre dans *Glissements progressifs* les intentions de l'auteur à travers sa sélection de clichés jugés « signifiants⁷⁶ » par la mise à l'index d'objets devenus pour lui des « pièces à convictions [...] : une chaussure d'été [...], un verre de grenadine trop rouge⁷⁷ », etc.

La documentation apporte un éclairage nouveau sur la continuité narrative du film et Robbe-Grillet, à travers la reconfiguration et le démontage de l'intrigue mise en scène à l'écran, le reconstitue à la manière d'une scène de crime avec ses « pièces à conviction ». La mise en récit fragmentaire, à travers une alternance de textes et de clichés, se rapproche formellement d'un récit-photo comme *Nadja*. Robbe-Grillet semble d'ailleurs se détacher de la continuité filmique au fil de ses publications pour donner plus d'autonomie à la photographie puisque *Glissements progressifs...*

⁷³ Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle. Ciné-roman*, illustré de 40 photographies extraites du film, Minuit, 1963, p. 7 : « Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une œuvre par lui-même. L'œuvre, c'est le film, [...]. On n'en trouvera ici qu'une description [...] ». Robbe-Grillet compare ensuite son texte à un livret d'opéra.

⁷⁴ Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir. Ciné-roman*, illustré de 56 photographies extraites du film, Minuit, 1974, p. 9.

⁷⁵ *Ibidem*. À la même époque, Robbe-Grillet a également publié un livre avec l'artiste Robert Rauschenberg, célèbre pour ses assemblages appelés des *combine paintings*, voir *Traces suspectes en surface, 1972-1978*, trente-six pages de lithographies comprenant le texte manuscrit de Robbe-Grillet avec des illustrations de Rauschenberg, Los Angeles, Universal limited art editions studio.

⁷⁶ *Idem*, p. 19.

⁷⁷ *Ibidem*.

n'est plus illustré de photogrammes « extraits du film » mais avec les photographies de plateau prises par sa femme Catherine Robbe-Grillet, « dans les mêmes lumières, reproduisant à peu de chose près les mêmes cadrages⁷⁸ ». Ce qui ressort clairement comme un élément pertinent dans la perspective d'une reconfiguration narrative par la photographie et le texte est encore une fois la forme documentaire que revêt ce dispositif hybride.

De 1961 à 1974, Alain Robbe-Grillet accorde à la photographie une place de choix dans ses livres et cette ouverture vers le récit photographique atteindra son paroxysme aux éditions de Minuit au début des années quatre-vingts quand Jérôme Lindon tentera de faire entrer ce genre populaire dans le giron de la littérature, en publiant notamment en 1981 *Chausse-trappes*, mis en scène par Edward Lachman avec des dialogues de Elieba Levine⁷⁹. La préface d'Alain Robbe-Grillet s'intitule alors « Pour le roman-photo », en écho direct à son recueil qui avait posé les fondements de la nouvelle vague narrative, *Pour un nouveau roman*. Son texte de 1981 s'articule encore autour de l'idée d'une double imposture de la photographie et du réalisme à prétendre « être le réel⁸⁰ ». Pour Robbe-Grillet, rejoignant ainsi les idées de Breton : « Le réel enregistré par mon œil, [...] est constitué de signes, multiples, ouverts, sans cesse mouvants et problématiques⁸¹ ». Derrière un attirail de faux-semblants chers à Robbe-Grillet, *Chausse-trappes* raconte en digne roman-photo une banale histoire d'adultère, à la différence qu'il se conclut par une triviale déclaration de divorce, signe de l'épanouissement de l'héroïne. Mais le récit qui met en scène une série de meurtres joue sur les cadrages et les enchaînements, augmentant les effets de suspens dans ce qui s'apparente en fait davantage à un *thriller* sentimental. Au lieu de couper la lecture comme dans *Bruges-la-Morte* ou *Nadja*, les clichés mis côte à côte l'accélèrent pour les faire défiler plus rapidement : la dynamique de lecture et sa temporalité sont plus proches d'une expérience purement visuelle que narrative. Les légendes sont quant à elles, comme à l'accoutumée dans le roman-photo traditionnel, très limitées, voire inexistantes. Robbe-Grillet pointe toutefois la « discontinuité des images » et remarque que « chaque cadrage est un pur instant du récit, sans durée mais figé pour toujours, auquel donc le regardeur va pouvoir se référer tout à son aise, comme à une phrase de roman à laquelle le lecteur se reporte, dix ou cent pages en arrière, pour jouir des relations⁸² ».

⁷⁸ *Id.*, p. 220.

⁷⁹ Edward Lachman et Elieba Levine, *Chausse-trappes*, préface d'Alain Robbe-Grillet, Minuit, 1981. Edward Lachman est un chef opérateur américain qui a travaillé en Europe notamment avec Werner Herzog ou Wim Wenders, cinéaste et photographe. En 2003, il coréalise *Ken Park* avec Larry Clark, également cinéaste et photographe. Elieba Levine est une écrivaine américaine.

⁸⁰ *Idem*, p. 1.

⁸¹ *Id.*, p. 2.

⁸² *Ibidem*.

Après s'être demandé « Qu'est ce qu'un ciné-roman ? » au sujet de *L'Immortelle*, Robbe-Grillet réactualise le débat à partir d'un « Qu'est-ce qu'un roman-photo ? » dans sa préface à *Chausse-trappes*. Jean-Claude Chirollet dans *Esthétique du photoroman* suggère en guise de réponse qu'il s'agit : « [d'] une séquence imagée discontinue, valorisant chaque image pour elle-même, donnant une autonomie artistique importante, primordiale, à chaque instantané⁸³ ». Cette façon de dérouler le récit le pousse à définir le roman-photo comme un « art minimal » qui « cultive cet art de la brisure, de l'isolement du détail, de la fragmentation de l'action et des apparences morphologiques⁸⁴ ». L'extrême économie de moyens du roman-photo, alliée à l'objectivité descriptive du ciné-roman, fournissent à Alain Robbe-Grillet un modèle textuel qui gagne ses lettres de noblesse en grande partie grâce à Jérôme Lindon, éditeur historique des nouveaux romanciers et concepteur de ce que la critique qualifie dans les années quatre-vingt-dix de « nouveau roman-photo⁸⁵ ».

Mais bien avant ces reprises littéraires qui arrivent tardivement dans les années quatre-vingts, le dispositif narratif illustré en photographies s'affranchit du genre figé « roman-photo » pour se réactualiser à travers le « *photo-essay* » et dans les galeries d'art. Depuis que les pictorialistes et les surréalistes ont contribué à élever la photographie au rang d'art, certains artistes-photographes la pratiquent désormais de façon exclusive, souvent en marge d'une activité professionnelle liée au reportage ou à la photographie de mode⁸⁶. La photographie est aussi utilisée par des artistes qui décident dans les années cinquante de pratiquer la performance artistique, sorte de petit événement esthétique éphémère, dont ils gardent une trace documentaire. Mais, avant que la photographie intervienne explicitement dans la constitution de « dossiers » à vocation autobiographique, le modèle du roman-photo s'est d'abord métamorphosé en « récits-photos » sous l'impulsion du photographe américain Duane Michals dont la production photo-narrative commence à la fin des années cinquante. Ses inspirations thématiques et formelles sont à trouver d'une part dans le photo-reportage qui l'a initié à la photographie, et d'autre part chez le surréaliste René Magritte, dont il fit une série de portraits juste avant sa mort. Son travail synthétise donc deux tendances de l'après-guerre : la photographie dans la presse de masse et l'héritage du montage photo-texte par les surréalistes.

⁸³ Jean-Claude Chirollet, *Esthétique du photoroman*, Médiathèque, EDILIG, 1983, p. 12.

⁸⁴ *Idem*, p. 15.

⁸⁵ Benoît Peeters, « Le roman-photo : un impossible renouveau ? », Jan Baetens et Michel Ribière, *Time, narrative and the fixed image – Temps, narration et image fixe*, Amsterdam – Atlanta, Faux Titre, Rodopi, 2001, p. 106.

⁸⁶ Le Museum of Modern Art de New York a commencé sa collection de photographies à partir de 1930 et a ouvert une section dans le musée en 1940 alors dirigée par Beaumont Newhall, auteur d'une histoire de la photographie (*History of Photography from 1839 to the Present*, New York, MoMA, 1964). Le photographe pictorialiste Edward Steichen prit sa suite au MoMA en 1947.

Les modèles modernes



Le Film complet du Jeudi. *Le Monde perdu* (Première partie), roman-ciné par Jean Le Hallier, d'après le film « First National », 5^e année, n°219, 16 pages, 11 ill. tirées du film, 25 février 1926.



M : Les costumes antiques sont de convention pure. (P. 26.)

VOIX DE X : C'est moi qui n'ai répondu. (P. 83.)

L'ANNÉE DERNIÈRE 65

nouveau croisé les bras. X a le bras à demi étendu vers la dernière allumette sur la table. Il reste avec eux deux ou trois curieux, mais ils regardent ailleurs. La caméra les montre en détail, tandis que reprend la voix off de X, qui n'est déjà plus sur l'image à ce moment-là. (Le silence a duré un certain temps, auparavant, alors que l'on voyait X et M.)

Voix de X : *Et une fois de plus tout était désert, dans cet hôtel immense, tout était vide.*

Silence assez marqué, qui se prolonge jusqu'à la fin de ce groupe et assez largement sur le suivant.

Ce sont ensuite d'autres groupes, à travers les salons, les halls, les galeries et les vestibules. Des gens assis à une table devant des verres pleins. Poursuivi de repos pleines de raideur. Ils s'ennuient peut-être un peu seulement. Au lieu de regarder les verres et le centre du cercle, beaucoup regardent vers l'extérieur, mais pas tous dans la même direction. La caméra tourne autour d'eux lentement : le plan doit malgré tout être assez rapide pour que l'immobilité des personnages ne paraisse pas trop invraisemblable.

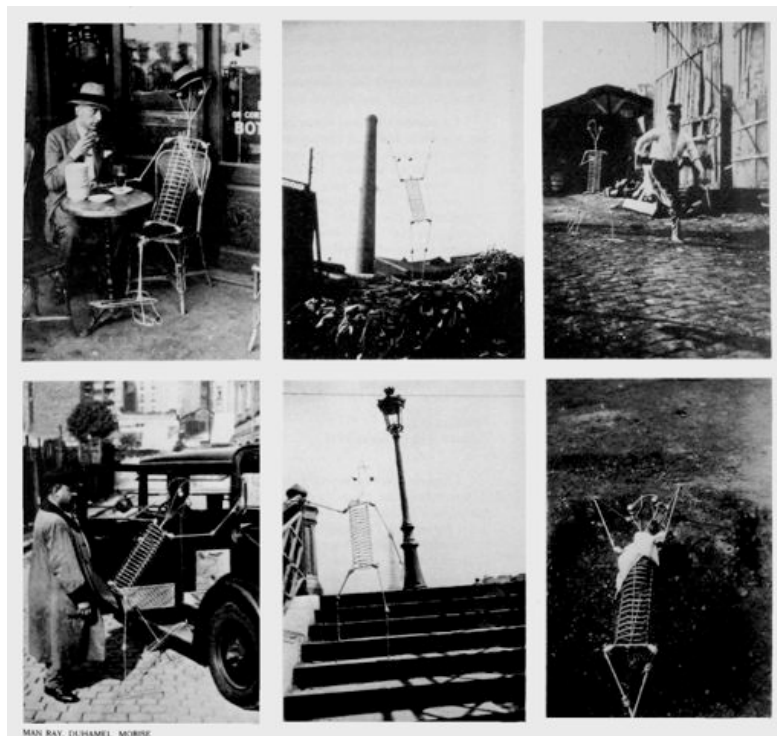
De même : des gens arrêtés dans une embrasure de porte, des gens à un bar, des gens fixés au milieu d'une partie de bridge (en train de réfléchir à un coup difficile), etc. Toutes ces vues ont les mêmes caractères que depuis le début : décor chargé, vêtements de soirée, bonne tenue, images sombres mais nettes et luisantes. Il y a aussi des domestiques au garde à vous, etc.

Après un arrêt, la voix de X a repris, accompagnant les images comme si elle les commentait. Pourtant il n'y a que peu de points communs, et toujours un cer-

Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Minuit, 1961, photogrammes tirés du film d'Alain Resnais



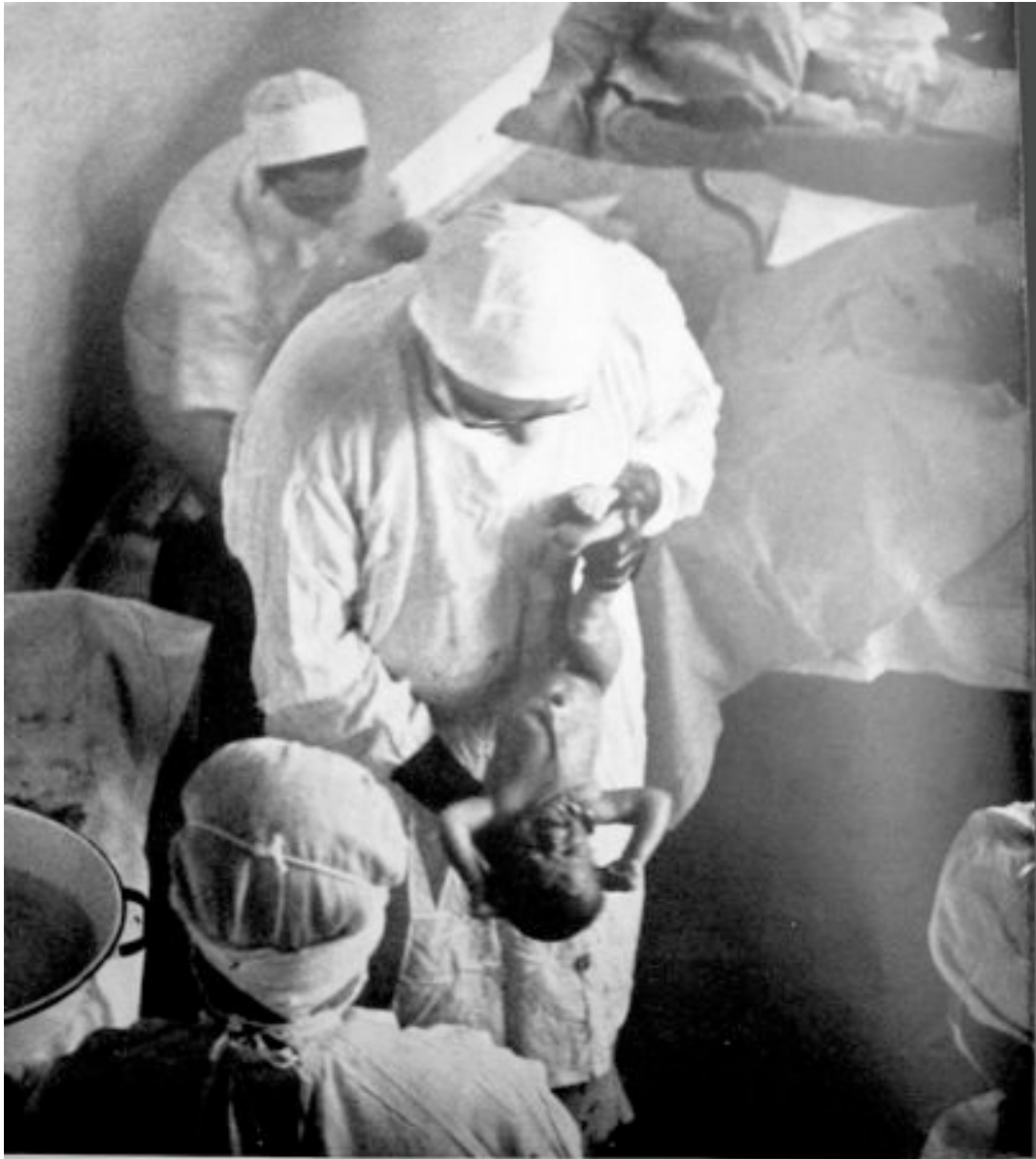
« Le Hasard est grand », parodie de roman-photo, *Les Lèvres nues*, 4^e de couverture, n°5, juin 1955, Bruxelles.



Max Morise, Marcel Duhamel et Man Ray, *Les tribulations de Monsieur Wzz...*, 1928, reproduit dans Édouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie*, op. cit. p. 47.



Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart, *Fugues*, Minuit, 1981, p. 107.



LIFE BEGINS

The camera records the most vital moment in any life: Its beginning. A few hours ago, the child lay restless in its mother's womb. A second ago, its fetal life was rudely ended when the surgeon snipped its umbilical cord—through which the unborn child had drawn all existence from its mother. Then, for a second or two, the child hung limp and unbreathing between two lives. Its blood circulated and its heart beat only on the impetus given by its mother. Suddenly the baby's new and independent life begins. He jerks up his arms, bends his knees and, with his first short breath, gives out a red-faced cry.

Life, « A few hours ago, the child lay restless in its mother's womb », n°1, 23 novembre 1936, p. 2.

B. La mécanique du récit photographique en mutation : le cas Duane Michals

L'influence des surréalistes, et tout particulièrement de Magritte, sur Alain Robbe-Grillet n'est plus à démontrer. Le meilleur exemple en est certainement son film *La Belle Captive* dans lequel les références récurrentes et échos au peintre belge sont explicites⁸⁷. Les nombreux jeux de doubles et d'échos mettent en abyme l'œuvre de Magritte dans le film, une mise en abyme qui fonctionne comme un motif dominant dans les peintures choisies par Robbe-Grillet pour la version en volume de *La Belle captive*. Cette version imprimée fait office de ciné-roman fort différent des précédents. Composé en collaboration avec Georgette Magritte, la veuve du peintre, il ne retient que des peintures pour illustrer le texte⁸⁸. Mais l'héritage de Magritte après-guerre indique surtout une croisée des chemins formelle entre ciné-roman littéraire et récit-photo artistique puisque le patronage du surréaliste belge sera également déterminant sur le photographe américain Duane Michals, qui fut le premier à produire des « *photo-stories* » dans le circuit artistique, réinterprétant les codes du roman-photo pour en reprendre le principe de séquence, mais réduit à son minimum. Duane Michals, photographe américain né en 1932 en Pennsylvanie, utilise alors consciemment la forme du récit illustré pour créer de courtes fictions ou autofictions photographiques.

Entré en 1953 à la Parsons School of Design de New York, Michals quitte rapidement le circuit académique pour gagner sa vie en tant que photographe de reportage, une activité alors en plein essor. Ce choix de la photographie s'est imposé à lui en 1958 lorsqu'il fut envoyé faire un reportage en URSS. Se trouvant amené par son travail à faire le portrait de célébrités, en 1965, il rencontre Magritte qui meurt peu de temps après. C'est à la suite de cette rencontre qu'il dit avoir poussé sa réflexion sur le traitement de l'image à travers la légende, sur la composition d'histoires fragmentaires fictives ou autobiographiques. Duane Michals, s'il connaissait très bien l'œuvre de Magritte, n'avait par contre étonnamment aucune connaissance de *Nadja* d'André Breton lorsqu'il a commencé à composer des séquences photographiques qu'il baptisa « *photo-story* »⁸⁹. Toutefois, les micro-séquences photographiques de Michals, si elles empruntent de loin aux codes du « *photo-*

⁸⁷ Voir Alain Robbe-Grillet et René Magritte, *La Belle captive*, Bruxelles, Cosmos, 1975 (illustrations produites par Georgette Magritte) ainsi que son film du même nom, sorti en 1983, 90', couleur, avec Daniel Mesguich et Arielle Dombasle.

⁸⁸ D'autres séries de Magritte sur « Les Mots et les images », comme *La Clef des songes* ou encore *Ceci n'est pas une pipe* sur lequel Michel Foucault écrit tout un essai en 1973, travaillent en sous-main les écrits de Robbe-Grillet qui jouent du simulacre, de la trahison des images et des faux-semblants des mots, voir Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

⁸⁹ Il possède à son domicile l'exemplaire original de *La Révolution surréaliste*, n°12, 1929, où figure « Les Mots et les images » mais n'avait jamais entendu parler de *Nadja*, entretien privé avec l'auteur, 23 juillet 2006, New York.

essay », ont la particularité de reproduire la même atmosphère onirique des tableaux de Magritte, dans lesquels la duplicité, le reflet ou les fantômes sont mis en scène dans des compositions à haute valeur symbolique. Ses premières réalisations qui s'apparentent plus à des saynètes qu'à des récits complets, se complexifient progressivement et, à partir des années soixante-dix, les visions représentées prennent un tour autobiographique.

Ses premières *Sequences* (1969) sont des suites d'images dont le titre fournit une trame réduite à l'extrême⁹⁰. Elles racontent des histoires d'abord silencieuses : sur une photographie, une jeune femme rêve à la fenêtre, sur la suivante un homme lui apporte une lettre et la dernière qui montre la femme effondrée résout l'énigme du titre « *The Girl is Hurt by a Letter* ». Ce même motif de la lettre réapparaîtra plus tard dans une série augmentée cette fois de textes. « *A Letter from my Father* » (1975) se fait le lieu d'une confidence à la première personne au sujet d'une lettre « très spéciale » que le narrateur a attendu en vain jusqu'à la mort de son père : le dispositif photo-texte se met au service dans ce cas d'une anecdote aux allures autobiographiques⁹¹. Adaptant le procédé journalistique de la micro-biographie (l'anecdote raconte les difficultés de communication avec le père), Duane Michals augmente néanmoins le *pathos* de la confidence en y mêlant l'évocation de son amour filial et la déception de n'avoir jamais obtenu de véritable marque d'affection. Le dispositif est celui d'un drame qui s'est joué entre le père dont on voit le portrait et le fils qui relate en un fragment un épisode malheureux de cette relation. Le court texte joue sur les interstices avec l'image, créant un effet de fiction sémiologique que Michel Foucault identifie dans une préface à la rétrospective de 1982 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Il y décrit le procédé de Michals : « Depuis longtemps déjà, [ses] photos se présentent enveloppées d'une longue chevelure de mots : des mots et des phrases écrites à la main sur le papier même de l'épreuve. Comme si elles sortaient toutes ruisselantes d'un bain peuplé de signes⁹² ».

Dans le cas de Michals, la photographie sert d'appui au texte. Inversement, ce dernier, seul, ne serait qu'un fragment isolé bien fragile. Les photographies donnent à ces bouts de textes un ancrage indiciel, et en retour, ils inscrivent les images dans des ébauches de fiction aux contours vagues. À propos de ces lacunes narratives, Michel Foucault considère que : « si Duane Michals a souvent recours aux séquences, ce n'est pas qu'il y voit une forme capable de réconcilier

⁹⁰ Duane Michals, *Sequences*, New York, Doubleday and Company, Inc. Garden City, 1970, non paginé.

⁹¹ Duane Michals, *Photographies de 1958 à 1982*, cat. exp. du 9 novembre 1982 au 9 janvier 1983, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, commissaires d'exposition François Marquet et Philippe Stoeckel, Paris Audiovisuel et Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, 1982. La préface est de Michel Foucault, « La Pensée, l'émotion », p. 3-7. L'intérêt de Foucault pour Michals est double : les rêves du photographe sont en effet souvent teintés d'un érotisme homosexuel, d'un souci d'esthétique des corps qui avait aussi attiré Foucault vers la photographie de Guibert. Mais ces deux photographes sont avant tout les représentants contemporains du principe de « dispositif » qui articule narration et représentation.

⁹² *Idem*, p. 5.

l'instantané de la photographie avec la continuité du temps pour raconter une histoire. C'est plutôt pour montrer, par la photographie, que le temps et l'expérience ne cessent de jouer ensemble⁹³ ». Ce rapport d'expérience fondamental articule un autre type de fiction qui a trait à des projections imaginaires. Pour Michel Foucault, c'est justement à titre d'expériences imaginaires et temporelles que ces images l'attirent. Elles ont aussi le don de concentrer une forme de rapport subjectif sur les « apparences du réel⁹⁴ », pour reprendre une expression de Michals.

Le rapport sur soi chez Michals se rapproche donc d'un compte rendu onirique, dans la ligne directe des surréalistes figuratifs comme Magritte ou Dalí, tout en incluant des questionnements identitaires et formels plus proches de Breton. Dans son ouvrage *Vrais rêves*, le credo de cette nouvelle photographie passe par une interrogation sur la mémoire, les événements et le cours du temps, dans une longue suite de questions autour de dates qui remontent jusqu'à celle de sa naissance : « ça a existé, 1954 ? Qu'est-ce que je faisais en juin 1971 ? Que s'est-il passé en 1945 ? Je pense qu'il y a eu un 1932⁹⁵ ». Pour *Vrais rêves*, Michals introduit un long texte avec des marques de subjectivité très fortes qui le mènent à s'interroger sur sa propre histoire et son rôle d'auteur : « Je suis mon propre héros », poursuit-il, suivant la logique du *storytelling*, comme s'il était le personnage principal d'une histoire à écrire, la sienne et celle de la photographie⁹⁶. Dans une adresse à lui-même, il déclare enfin, s'incluant dans une histoire qui le dépasse et l'englobe : « L'histoire de la photographie n'a pas été écrite. C'est toi qui vas l'écrire⁹⁷ ».

Ainsi, racontant qu'à neuf ans, il « avait l'habitude de rester immobile au bord de [son] lit », Michals explique que cette fixité toute photographique semblait pouvoir l'aider à se découvrir lui-même : « J'essayais de trouver le « je » de « moi ». Je pensais qu'en ne bougeant pas du tout, je trouverais ce lieu intérieur qui était « je »⁹⁸ ». Ce texte daté de 1974 nous projette dans une époque qui voit l'essor des mythologies individuelles dans le monde de l'art et sur lesquelles nous reviendrons. Le choix de la photographie chez Michals est donc intimement lié à un souvenir

⁹³ Écho de son autre remarque : « J'aime ces formes de travail [...] qui s'ouvrent parce qu'elles sont des expériences : Magritte, Bob Wilson, *Au-dessous du volcan, la Mort de Maria Malibran*, et, bien sûr, H.G. », p. 3. On reconnaît dans les initiales H.G., le critique, écrivain et photographe Hervé Guibert.

⁹⁴ Duane Michals, *Vrais rêves, histoires photographiques*, trad. de l'amér. par Didier Pernerle, Chêne, 1977, non paginé.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ Christian Salmon, *Storytelling, op. cit.* : « L'essor du *storytelling* ressemble à une victoire à la Pyrrhus, obtenue au prix de la banalisation du concept même de récit et de la confusion entretenue entre un véritable récit (*narrative*) et un simple échange d'anecdotes (*stories*), un témoignage et un récit de fiction, une narration spontanée [...] et un rapport d'activité », p. 13. Le *storytelling* est un procédé utilisé dans le *management* d'entreprise et par les psychologues : il est une forme adaptée de la thérapie verbale dans le monde du travail.

⁹⁷ Duane Michals, *Vrais rêves, op. cit.*

⁹⁸ *Idem* (texte manuscrit daté du 20 juin 1976, pour la version française et du 1^{er} septembre 1974, pour la version américaine, traduction de Duane Michals et Didier Pernerle).

d'enfance qui détermine le récit de vie autour de la fixité et de la quête identitaire. Les fragments sont donnés images après images, parfois reliés entre eux par des courts textes, toujours écrits à la main, comme pour garantir une authenticité et l'incarnation physique des propos de l'auteur. L'apparition du récit-photo dans les années soixante avec Duane Michals est liée, on le voit, d'une part à une filiation avec Magritte qui a marqué toute une génération d'artistes par son usage combiné de mots et images dans ses toiles. D'autre part, le dispositif photo-textuel s'impose comme un véritable modèle narratif populaire, qui découle chez les artistes directement d'une esthétique du quotidien illustré, elle-même déjà largement exploitée dans les publications surréalistes.

Dès 1961 et ses premiers montages photo-textes, Duane Michals suit un parcours qui semble illustrer parfaitement le processus de mise en récit par la photographie. Les histoires se forment autour d'anecdotes personnelles qui puisent leurs caractéristiques formelles dans la presse à grand tirage et les publications populaires⁹⁹. Le travail de Michals amorcé tôt dans les années soixante fournit également un modèle de référence pour les réalisations artistiques qui suivront chez des artistes français comme Jean Le Gac, Christian Boltanski et Sophie Calle. Toutefois, si la forme narrative proposée par Michals garde une dimension esthétique manifeste, les enjeux du récit illustré de photographies ne tiennent pas uniquement à une mise à distance de modèles stéréotypés comme le roman-photo ou le reportage journalistique. Au contraire, l'esthétique objective empruntée au « *photo-essay* » et au rapport d'investigation fonctionnera comme un gage d'authenticité notamment dans les récits autobiographiques de Sophie Calle. De la même façon, l'inspiration de Barthes pour *La Chambre claire* provient pour une grande part d'une photographie qui appartient au courant de la photographie de reportage ou de la « Nouvelle Objectivité »¹⁰⁰. Il convient donc de voir comment la narration illustrée de photographie dialogue en permanence avec la presse illustrée à grand tirage, à la fois en France et en provenance des États-Unis, dont le dispositif illustratif sert de matière première aux mythologies modernes.

⁹⁹ Sur la variété des codes culturels (roman-photo, mythes, superstitions, pouvoirs illusionnistes de la photographie...) repris par Michals, voir notamment Michèle Ribière, « *Duane Michals's Real Dreams* », Mireille Ribière (dir.), *Photo Narrative. History of Photography*, vol. 19, n°4, hiver 1995, Londres et Washington, Taylor & Francis, 1995, p. 278-282.

¹⁰⁰ Les photographies reproduites sont de William Klein, André Kertész, August Sander ou Richard Avedon. On sait que Barthes s'était appuyé sur le *Spécial Photo n°2* du *Nouvel observateur*, nov. 1977 mais aussi sur le catalogue *Photo-journalisme*, catalogue d'exposition du 4 novembre au 5 décembre 1977, commissariat de Pierre de Fenoyl, Fondation Nationale de la Photographie, 6^e Festival d'Automne à Paris, Musée Galliera, 1977, et un numéro de *Rolling Stone* (n°224) du 21 octobre 1976.

C. Le « photo-essay » comme modèle mythographique

La fiction en images pâtit d'une réputation peu enviable au sein du grand public : histoires à l'eau de rose avec des acteurs souvent inconnus ou lecture facile pour « bonnes femmes », tout pousse le roman-photo dans le giron de la littérature mineure. Si l'esthétique du photo-roman fut très rapidement formatée et identifiée – il s'apparente à une forme figée qui ne suscite pas beaucoup d'intérêt critique – il en va par contre autrement d'un autre type de récit en images : le photoreportage (ou « photo-essay ») jouit en effet d'une toute autre aura¹⁰¹.

La photographie, dès son invention et encore plus avec le développement de la presse illustrée à grand tirage, s'est dotée d'une autre fonction historique. Le principe du reportage photographique remonte au dix-neuvième siècle et s'apparente aux premières missions héliographiques qui avaient pour fonction de constituer une base de donnée patrimoniale en images. Le reportage d'actualité a une fonction similaire dans la mesure où il doit garder des traces d'événements à portée historique. Il dépasse toutefois la prise de vue de simples objets inanimés pour s'attacher à saisir des « événements », une notion qui évolue avec l'apparition de l'appareil photographique et ses prises de vue par *instantanés*. La photographie de reportage profite également sur un plan technique de l'essor de la presse illustrée, favorisée par les progrès de la lithographie mais aussi des techniques de prise de vue. Dans la *Nouvelle Histoire de la photographie*, Pierre Albert et Gilles Feyel nous informent que la « première reprise gravée d'un daguerréotype parut dans *L'Illustration* du 1^{er} juillet 1848 (une barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt) et celle d'une photographie sur papier le 7 mai 1853¹⁰² », c'est-à-dire quatorze ans après la présentation du daguerréotype par Arago devant l'Académie des Beaux-Arts et des Sciences. Après avoir accompagné les excursions expérimentales des surréalistes ou les reportages d'un Eugène Atget, la photographie de presse semble toujours, pour reprendre les termes de Frédéric Lambert, « la plus amoureuse du réel¹⁰³ » et la plus capable d'authentifier des récits.

¹⁰¹ Dans les études ou les histoires de la photographie, il n'est pratiquement jamais question du roman-photo. « À moins de se livrer aux joies faciles de la sociologie, le genre n'offrait rien d'exaltant », déclarent Benoît Peeters et Marie Françoise Plissart pourtant auteurs eux-mêmes de romans-photos dans « A la recherche du roman-photo », *Photolittérature, Revue des sciences humaines*, n°210, t. 81, Lille, avril-juin 1988, p. 78. Jan Baetens lui a consacré la première étude majeure, *Du roman-photo*, Mannheim – Paris, Médusa-Médias - Les Impressions Nouvelles, 1992.

¹⁰² Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Bordas – Adam Biro, 1994, p. 361.

¹⁰³ Frédéric Lambert, *Mythographies. La Photo de presse et ses légendes*, Médiathèque, EDILIG, 1986, p. 7.

La presse illustrée déjà bien implantée en France depuis la fin du dix-neuvième siècle avait fait un bond prodigieux dans le paysage journalistique français à partir de 1928 grâce à l'hebdomadaire *Vu*, fondé par l'éditeur et journaliste Lucien Vogel. Son premier éditorial explique qu'il souhaite « combler une lacune » dans la mesure où la lecture des autres journaux illustrés ne traduit pas selon lui « le rythme précipité de la vie actuelle », ce qu'expliquait déjà Marinetti en 1909 quand il déclarait : « la beauté du monde s'est enrichie d'une splendeur nouvelle : la vitesse¹⁰⁴ ». Pour suivre cette vie moderne galopante, Vogel entend faire adhérer le magazine à la rapidité des événements pour en saisir par l'image les enchaînements historiques dans le monde entier : « *Vu* publiera des pages bourrées de photographies » qui traduiront « par l'image [...] les événements » pour « mettre à la portée de l'œil la vie universelle¹⁰⁵ ». Cette politique de l'image d'actualité fera très vite des émules : en 1936, le magazine américain *Life* est lancé par Henri Luce (qui ne cache pas son tribut à Lucien Vogel¹⁰⁶) et en 1938, ce sera au tour de *Match* par Jean Prouvost, engageant la photographie dans une surenchère à l'information qui n'aura de cesse durant tout le vingtième siècle¹⁰⁷.

Bien que *Life* n'ait pas été la première revue américaine illustrée de photographies, son succès fut néanmoins le plus considérable. La marque de fabrique de cette presse illustrée consiste en une suite de photos qui occupent une pleine page, en noir et blanc pour la plupart, avec des légendes courtes, ramassées, à valeur informative. La photographie domine l'espace, le texte étant relégué à une fonction minimale d'articulation et de contextualisation des clichés entre eux. Les photographies témoignent d'événements importants et font le compte-rendu d'histoires souvent dramatiques. Le dispositif prétend dans *Paris-Match* comme dans *Life* à une certaine portée sociologique, il s'agit de donner une vision globale du monde, sans perdre un seul des aspects les plus caractéristiques des temps modernes¹⁰⁸. Ces photoreportages entrent par effraction dans l'imaginaire collectif d'après-guerre, au même titre que le roman-photo même s'il a cours dans le cercle intime et la culture du loisir. Et si le dispositif formel a des similarités, leur contenu est

¹⁰⁴ Filippo T. Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.

¹⁰⁵ Anonyme, « Remarques sur un nouveau journal illustré », *Vu*, n°1, 21 mars 1928, p. 11-12, Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Rayon Photo, Jacqueline Chambon, 1993, p. 296. Cet éditorial déclare également « *Vu* apporte en France une formule neuve : le reportage illustré d'informations mondiales. », *ibid.*

¹⁰⁶ Gisèle Freund nous informe que : « Quand Lucien Vogel meurt en 1954 [...], Henri Luce [...] câble à sa famille : « Sans *Vu*, *Life* n'aurait pas vu le jour », Gisèle Freund, *Photographie et société*, Points Essais, Seuil, 1974, p. 123.

¹⁰⁷ *Life*, publié par Time Inc. à Chicago, est un hebdomadaire illustré de photographies recolorisées ou en noir et blanc. Il succède à un autre magazine du même nom publié de 1911 à 1936 : la nouvelle formule est plus ambitieuse tant sur la forme que le contenu. Par exemple, le second numéro montre en une séquence photographique une opération « à crâne ouvert » : l'ère de la photo-choc est officiellement inaugurée.

¹⁰⁸ Thomas Michael Gunther et Marie de Thézy, *50 ans de photographie de presse. Archives photographiques de Paris-Soir, Match, France-Soir*, cat. exp. du 17 octobre au 24 novembre 1990, Bibliothèque historique de la Ville de Paris ; Bibliothèque historique, 1990.

totallement antinomique. Le roman-photo se situe dans la pure fiction, les fariboles et fabulations de ménagères rêveuses, tandis que le magazine d'information rapporte au lecteur avide d'informations un état des lieux du monde, entretenant l'idée d'une photographie comme image fidèle du réel et détentrice de vérité. Cependant, la configuration narrative à travers ce dispositif médiatique double favorise la constitution et la propagation de mythologies modernes, tout en adoptant un dispositif narratif photo-texte similaire.

L'exemple de la « naissance » du magazine américain *Life* est symptomatique de ce nouveau pouvoir autoproclamé de la presse à créer l'événement par l'image. Lors de son premier numéro, le 23 novembre 1936, le magazine arbore en pleine page la photographie d'un enfant visiblement né depuis à peine quelques secondes. Le titre déclare solennellement : « Life begins » et un petit paragraphe décrit l'apparition de la vie dans le corps d'un petit être qui, il y a encore quelques instants, « dormait dans le ventre de sa mère¹⁰⁹ ». La naissance de l'enfant et celle du magazine sont reliées métaphoriquement par une image frappante qui montre les débuts d'une vie au plus près de l'intime, dans la toute première nudité du corps. L'image de l'enfant et son association au nouveau média fraîchement imprimé fonctionne toutefois dans un mouvement réciproque. Si l'enfant symbolise la naissance d'un nouveau journal, l'arrivée de ce journal à son tour invente une autre façon d'écrire l'histoire des gens, à partir de photos-chocs et de textes qui donnent une signification aux événements dans leur champ historique. Dans le même numéro, suivant un schéma qui se généralise par la suite, on trouve par ailleurs la micro-biographie d'une actrice, Helen Hayes¹¹⁰, dont le résumé s'apparente à un récit fragmentaire illustré de photographies. En quelques pages et photographies qui la mettent en scène depuis son enfance jusqu'à sa carrière d'actrice, le lecteur bénéficie d'une version digeste de cette vie résumée à l'extrême. Les légendes forment de petits paragraphes qui présentent ou racontent des lieux familiers, personnages proches ou événements marquants. Les clichés de la jeune Helen au bain ou avec ses poupées présentent une image idyllique et somme toute fort commune de sa jeunesse. La photographie et le texte participent là d'une mise en récit embellie qui font de la jeune femme un personnage emblématique du succès américain. De la même façon, la familiarité des clichés d'enfance entretient le rêve d'accéder à son tour au succès. Ce modèle de biographies *express* se répand dans la presse et touche les icônes modernes comme les plus anciennes mais toujours à l'aide d'illustrations, ainsi, dans un autre numéro de *Life*, on peut lire la vie de Jésus-Christ résumée en « dix images et mille mots »¹¹¹.

¹⁰⁹ *Life*, « *A few hours ago, the child lay restless in its mother's womb* », p. 2, vol. 1, n°1, 23 novembre 1936.

¹¹⁰ *Idem*, « *Greatest living actress* », p. 32-39.

¹¹¹ *Id.*, vol. 1, n°6, p. 44-49.

Cette configuration narrative profite d'un usage très libre de l'illustration photographique. Le magazine se fait terrain d'expérience et propose des formes variées de récits, vraisemblablement pour éviter de tomber dans la répétition et fatiguer un lecteur dont l'œil dicte les chiffres de ventes. Il résulte de cette souplesse une véritable créativité narrative et esthétique dans la composition et la mise en page des reportages photographiques. (Par exemple, une série qui illustre les mouvements de danse successifs d'un Fred Astaire et d'un couple de champions de valse témoigne d'un dynamisme plastique qui participe d'une vraie rythmique dans la mise en scène de la séquence). Outre ces biographies de célébrités qui alimentent l'imaginaire de la ménagère occidentale, les photographies sont aussi au service de l'information mondiale et nationale. Ainsi, ces vies privées entrent en relation, grâce à l'image, avec d'autres histoires collectives qui touchent parfois tout un peuple. Les clichés servent de relais entre les récits et l'imaginaire du lecteur, qui estime, face à ce dispositif narratif réaliste, être en mesure de se faire une représentation juste et fidèle des événements relatés avec leur enchaînement. La photographie sous la forme du reportage illustré participe de la bonne adéquation entre imaginaire individuel et histoire collective.

La presse à grand tirage fournit donc un réservoir infini de clichés photographiques qui s'articulent dans des discours informatifs. Toutefois, le caractère narratif de ces dispositifs d'information, lorsqu'ils sont déployés au-delà du format court de la chronique ou du fait divers adopte des codes propres au photo-reportage dont la forme longue est appelée en anglais « *photo-essay* »¹¹². Le reportage photographique s'impose comme un véritable modèle médiatique formel et c'est en effet dans la presse, avec une prédilection pour la presse à sensation, que le dispositif profite de sa diffusion la plus large. Frédéric Lambert dans son étude sur la photographie de presse nomme ces dispositifs des « mythographies ». Ce terme nous interpelle à plusieurs titres puisqu'il recoupe la conception barthésienne de la mythologie moderne mais aussi le travail de mythologisation effectué par André Breton dans *l'Exposition Internationale du surréalisme* en 1947.

Frédéric Lambert s'appuie sur une définition de la mythographie en tant que : « système dans lequel la notation graphique ne se réfère pas au langage verbal mais forme une relation

¹¹² Sur le genre du *photo-essay*, plusieurs études sont parues outre-atlantique, par exemple Jefferson Hunter, *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1987 ; William J. T. Mitchell, *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – Londres, University of Chicago Press, 1994, particulièrement le chapitre « *The Photographic Essay : Four Case Studies* », p. 281-322 ; Eduardo Cadava, *Words of light. Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997 ; Clive Scott, *The Spoken Image. Photography and Language*, Londres, Reaktion Books, 1999, le chapitre au sujet de « *The Other Way of Telling of John Berger and Jean Mohr* », p. 251-291 ; Paul Hansom, « *You Have Seen Their Faces, of Course: The American South as Modernist Space* », Paul Hansom (dir.), *Literary modernism and photography*, Westport, Praeger, 2002, p. 53-70.

symbolique indépendante. La part la plus importante de la mythographie est formée par la pictographie : c'est-à-dire des dessins figuratifs utilisés avec une fonction communicative¹¹³ ». Elle sert de base à la constitution d'une référence mythique « primitive, archaïque » dont le déguisement prend la forme d'une « modernité hantée d'actualité et de réalité¹¹⁴ ». Ainsi, pour Lambert, la photographie de presse est le lieu privilégié pour actualiser des stéréotypes qui alimentent les mythes modernes. Les photographes de *Paris-Match* en ont bien conscience : « Vous savez, à *Match*, [...] on vend du rêve. [...] On vend le mythe. Il y en a un certain nombre. [...] D'abord, l'amour, faire rêver la secrétaire et la bourgeoise con. [...] Les autres mythes ? L'armée, le drapeau, la patrie, l'héroïsme¹¹⁵ », confient-ils à Luc Boltanski, pour une étude sociologique menée par Pierre Bourdieu à la demande de la firme Kodak-Pathé, *Un Art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*. Luc Boltanski, frère aîné de l'artiste Christian Boltanski dont il sera à nouveau question, s'intéresse de 1962 à 1963 à la « La Rhétorique de la figure » dans la photographie de presse. Il interroge des photographes journalistes chez *France-Soir*, *Paris-Match* ou *Magnum* dont on constate, à la lecture de leurs réponses, qu'ils ont une conscience très aiguë de la dramatisation et de la mise en scène de leurs « photos-chocs ». Ces dernières *font* littéralement le fait divers, induisant un rapport d'équivalence entre image et événement. Suivant ce schéma établi par les éditorialistes, la mythographie répète au quotidien des motifs qui s'ancrent progressivement dans l'imaginaire collectif et deviennent des références communes. La légende autour de la photographie se construit alors avant tout dans les rédactions, à la une des journaux.

En observant l'apparition des trois matrices narratives illustrées de photographies, le ciné-roman, le roman-photo et le photo-reportage, on constate que l'expérience autobiographique de Breton, même lors de la réédition de *Nadja* en 1963 reste encore singulière. En effet, hormis les récits-photos de Duane Michals, peu de récits autobiographiques ou fictionnels optent pour des illustrations photographiques selon un véritable dispositif qui obéirait à une double contrainte visuelle et textuelle. De plus, même si les œuvres de Duane Michals sont publiées en livre, elles sont avant tout destinées à être exposées dans des galeries, sur des murs : les textes ne constituent en aucun cas un projet romanesque ou autobiographique complet. Les récits autobiographiques illustrés de photographies semblent donc tout bonnement ne pas encore exister en tant que genre littéraire dans la mesure où *Nadja* dans les années soixante reste un hapax, seule alternative originale répertoriée chez Gallimard¹¹⁶.

¹¹³ Frédéric Lambert, *Mythographies*, op. cit., p. 23-24.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Luc Boltanski, « La Rhétorique de la figure », Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Le Sens commun, Minuit, 1965, p. 193.

¹¹⁶ Le seul autre exemple paru au Royaume-Uni est l'autobiographie illustrée de Cecil Beaton, *Photobiography*, Londres, Odhams Press, 1951, qui s'ouvre sur un autoportrait de l'auteur-photographe et

Le glissement du récit historique au mythe individuel

A. La photographie face à l'Histoire et la critique de la vérité

La désertion de la photographie dans les récits ne signifie pas qu'elle n'occupe pas un vaste terrain éditorial. Au contraire, les photographies intègrent massivement le monde de l'édition dans des contextes divers. Faisant autrefois simplement figurer des illustrations photographiques, des maisons d'édition se spécialisent dans la production d'albums photographiques. Le photographe anglais Martin Parr dans les deux volumes de *The Photobook : A History* publiés en 2006 et 2007 montre bien la grande variété de ces ouvrages qui s'inscrivent dans la longue tradition des albums héliographiques du dix-neuvième siècle. Parr, photographe lui-même, présente en fait un imposant catalogue de sa bibliothèque personnelle avec des livres d'artistes et beaucoup de *best-sellers* des collections Phaidon¹¹⁷. Les livres photographiques qui envahissent le marché après la Seconde Guerre mondiale proviennent d'horizons si différents, catalogues d'expositions photographiques ou documentaires géographiques, expériences artistiques ou revues pornographiques, qu'il semble utopique de chercher à en faire une typologie raisonnée. Dans ce vaste panorama qui témoigne surtout du dynamisme éditorial des livres illustrés, les photographies majoritairement, soit ont une valeur documentaire et informative, soit reproduisent des photographies d'art. Ainsi, en plus des catalogues d'artistes-photographes, la photographie documentaire et de presse acquiert également ses lettres de noblesse en accédant à son tour à ces publications luxueuses, entièrement dédiées à l'image.

Une grande variété de livres met donc en scène la photographie avec des textes plus ou moins longs. Toutefois, les récits illustrés qui paraissent en volume utilisent de façon préférentielle le caractère documentaire de la photographie : elle apporte au récit ce témoignage authentique censé alimenter la documentation des événements historiques. Le travail d'une agence comme Magnum, fondée en 1947 par Henri Cartier-Bresson avec entre autres Robert Capa, a beaucoup

fait le récit de sa carrière à travers une sélection en image de ses travaux. Il s'agit de la première occurrence du terme « *photobiography* » qui sera réutilisé dans la critique dans les années quatre-vingts en France.

¹¹⁷ Martin Parr et Gerry Badger, *The Photobook : A History*, t. 2, Londres, Phaidon, 2006. Cet ouvrage, malgré la quantité d'exemples présentés, a bien des défauts : pour des raisons vraisemblablement concurrentielles, il n'est par exemple pas fait mention des ouvrages des éditions Taschen qui se sont pourtant spécialisées dans la photographie. Par ailleurs, les distinctions entre les différents types de livres de photographies ne sont pas toujours opérantes : « *The European Photobook since the 1980's* » et « *The Artist's Photobook* » présentent des ouvrages aux caractéristiques formelles et thématiques exactement similaires.

œuvré pour l'établissement d'une esthétique de la photographie documentaire¹¹⁸. Les photographes adoptent des partis pris critiques et esthétiques qui établissent dans les rédactions et les agences un style pictural propre au photojournalisme, un nouveau genre qui a la capacité de rendre les images *parlantes*.

Cette conception de l'événement journalistique s'incarne en France dans les années cinquante autour de personnalités comme Henri Cartier-Bresson ou encore Robert Doisneau qui font la part belle à la subjectivité du photojournaliste parti en quête de l'« instant décisif ». Le moment de révélation que constitue cet « instant décisif » fonctionne comme un lointain parent du « hasard objectif » dont le photographe se fait le témoin. Edgar Roskis lors d'une conférence consacrée au « Photo-journalisme : la leçon oubliée de Cartier-Bresson » a relevé les trois principes de cette photographie de reportage : l'*instant décisif* – concept emprunté au Cardinal de Retz – le *hasard objectif* et enfin la *géométrie*, qui conditionne la composition plastique de l'image¹¹⁹. Le contexte de prise de vue et son rendu esthétique, tout autant que la seule présence du photographe sur les lieux de l'action, participent alors au commentaire de l'événement lui-même. La photographie dépasse le principe de narration post-événementielle pour se rapprocher au plus près des faits et elle fonctionne comme un témoin simultané. Toutefois, elle configure en amont à travers la prise de vue le récit qui sera fait dans la maquette du journal. Pour contrecarrer la surenchère des images télévisuelles qui font alors leur apparition, les photojournalistes en viennent à insister sur la composition et l'esthétique des images pour leur imprimer un style singulier. L'appareil modifie l'objectivité des clichés sans pour autant renier leur pouvoir d'authentification, au contraire, puisque les images montrent ce que le photographe a pu percevoir et comprendre des événements, en direct. Mais ce va-et-vient entre souci d'authenticité réaliste et esthétisation photojournalistique jette un certain soupçon sur la fiabilité de ces images, parfois trop belles ou parlantes pour être honnêtement objectives.

C'est ce paradoxe qu'Ilse About, historien, et Clément Chéroux, historien de la photographie et conservateur au Centre Pompidou, soulèvent quant à l'usage de la photographie pour l'écriture d'un récit historique fiable. Il est en effet rare que les historiens s'emparent de ce qui devrait normalement constituer la « matière première de l'histoire », dans la mesure où la

¹¹⁸ Le livre d'Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Le Champ de l'image, Macula, 2004, montre comment la photographie documentaire s'est esthétisée pour entrer dans le champ de l'art.

¹¹⁹ Edgar Roskis, maître de conférences en communication à l'Université Paris XII (1952-2003), « Photo-journalisme : la leçon oubliée de Cartier – Bresson », colloque *Henri Cartier-Bresson. De qui s'agit-il ?*, Bibliothèque Nationale de France, site Tolbiac, 14 mai 2003, <http://expositions.bnf.fr/hcb/lecon/index.htm>. La référence au Cardinal de Retz sous-entend une action politique du photographe : « Il n'y a rien dans le monde qui n'ait son moment décisif, et le chef-d'œuvre de la bonne conduite est de connaître et de prendre ce moment », *Mémoires*, éd. Simone Bertière, La Pochothèque, Classiques modernes – Garnier, 1987, p. 364.

photographie, « en donnant une forme tangible aux faits, [...] fabrique du document¹²⁰ ». Pour étayer leur propos, About et Chéroux prennent appui sur des exemples de photographies prises pendant la Seconde Guerre mondiale : notamment une série d'images qui furent considérées pendant longtemps et à tort comme représentant un groupe de femmes en chemin vers une chambre à gaz. Les clichés, après des recherches minutieuses dans les fonds du Musée de l'Holocauste à Washington, se sont avérés avoir été pris dans d'autres circonstances, par la police ukrainienne lors d'une exécution massive dans le ghetto de Mizocz en Ukraine, réprouvant *ipso facto* la version bâtie par les manuels d'histoire sur la simple base du document. La méfiance des historiens à l'égard de l'outil photographique, parfaitement légitime dans le cas de cette image manipulée par une légende trompeuse, a pour effet de jeter un peu plus le discrédit sur sa capacité à bâtir des rapports précis sur des faits avérés.

Cette prudence face à la compulsion documentaire photographique s'est par ailleurs muée en véritable polémique entre Gérard Wajcman et Georges Didi-Huberman à propos d'images prises clandestinement par des *Sonderkommando* dans le camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz¹²¹. Un des clichés montre, pour reprendre la description exacte de Didi-Huberman, « des détenus envoyés à la chambre à gaz » tandis qu'un autre « représente l'un des bûchers en plein air où l'on brûle les cadavres¹²² ». Les positions respectives des protagonistes lors de ce débat ont révélé que la photographie cristallisait encore au début du vingt-et-unième siècle des tensions très vives au sujet de la capacité de la photographie à représenter le réel et à documenter l'Histoire. Le débat a également bien montré les contradictions qui écartèlent le spectateur face à l'impossible représentation exacte du réel et l'arrogante *mimesis* photographique. Georges Didi-Huberman analyse ainsi la position d'Élisabeth Pagnoux et Gérard Wajcman : « Les images selon [eux] ne nous apprennent rien et, pire, nous attirent dans ce mensonge généralisé qu'est la croyance¹²³ ». La photographie viendrait donc encore et toujours nous leurrer en faisant passer l'image pour le réel, provoquant ce que Paul Ricoeur commente ainsi : « le « tenir pour vrai », qui définit la croyance,

¹²⁰ Ilsen About et Clément Chéroux, « L'Histoire par la photographie », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001, p. 10.

¹²¹ Gérard Wajcman, « De la croyance photographique » et Élisabeth Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », *Les Temps modernes*, LVI, n° 613, 2001 ; Claude Lanzmann, « La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité » (entretien avec Michel Guerrin), *Le Monde*, 19 janvier 2001, p. 29 ; Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Critique, Minuit, 2003. La polémique a éclaté à la suite de l'exposition organisée par Clément Chéroux, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, cat. exp. du 12 janvier au 25 mars 2001, Hôtel de Sully, Paris, Marval, 2001. Pour un rappel de cette querelle des images à laquelle les noms de Claude Lanzmann et Jean-Luc Godard ont été associés, voir Jacques Henric « Que peuvent les images ? », *Artpress*, n°297, janvier 2004, p. 56.

¹²² Message de Jozef Cyrankiewicz et Stanislas Klodzinski, reçu le 4 septembre 1944 à la Résistance polonaise de Cracovie, à laquelle on demandait plus de pellicules pour prendre d'autres photos. Cité par Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 25.

¹²³ *Idem*, p. 95.

succombe à l'hallucination de présence¹²⁴ ». Il découlerait, toujours selon Didi-Huberman, de cette « fétichisation » de l'image un glissement vers un « paradigme religieux¹²⁵ » qui tendrait à l'idolâtrer ou, pire, à adhérer à sa fonction spectaculaire-marchande. Philippe Forest résume cette idée en considérant que l'image, qui ne laisserait jamais que « fuser un éclat de réel », prendrait le risque de se muer en « écran (masquant ce qu'elle prétend montrer), voire en fétiche (devenant le support d'une jouissance perverse)¹²⁶ ».

L'exemple de la polémique autour des images d'Auschwitz (fallait-il les montrer, au risque de réduire l'Holocauste à quelques clichés, alors que toute son horreur est irréprésentable ?) et de la manipulation fallacieuse du cliché de Mizocz sur un sujet comme la Shoah révèle deux choses sur l'utilisation de la photographie comme instrument de narration. D'une part, la documentation et le récit historiques sont sujets à une controverse récurrente qui rejoint la capacité ou non à énoncer un discours historique fiable. D'autre part, ces deux cas rendent compte des limites évidentes de la photographie dans cette entreprise de reconstitution, et plus encore de la nécessité absolue d'une contextualisation fiable de ces images. Pourtant, les indications qui « légendent » les photographies portent dans leur dénomination même cette ambiguïté : au milieu de la masse de clichés pris pendant le siècle, comment en retrouver de façon certaine l'auteur, la date ou le lieu exacts ? Ces informations souvent invérifiables participent donc bien plus d'un pacte de *croiance* avec le lecteur-spectateur que d'un pacte de vérité.

Georges Didi-Huberman profite de l'exemple de ces photographies d'Auschwitz pour poser la question plus large de la création même de l'archive et de son intégration à l'Histoire, construite nécessairement de façon « lacunaire¹²⁷ ». Ce grand récit collectif est en effet par définition « dans un état d'inachèvement définitif¹²⁸ », pour reprendre une expression de Marcel Duchamp. Le rôle de l'archive photographique, loin de rendre plus limpide la transformation des faits en narration, complique finalement la configuration du dispositif historique. L'image appelle en fait à une mise en contexte rigoureuse qui nécessite d'être doublée par d'autres documents : ce traitement périphérique doit garantir qu'elle ne trahira pas ou n'entravera pas, à tel ou tel moment de son avancée, la recherche de la vérité historique. Il semble alors que pour échapper à ce risque d'une trahison des images les historiens délaissent volontiers les archives photographiques pour en faire des éléments secondaires d'authentification dont la valeur est bien moindre que celle des

¹²⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le Temps raconté*, t.3, Points Essais, Seuil, 1985, p. 338.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Philippe Forest, « *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman », *Artpress*, n°297, janvier 2004, p. 60.

¹²⁷ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁸ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 26. Ayant abandonné la peinture en 1913, il commence *Le Grand Verre (La Mariée mise à nu par les célibataires, même)* sur lequel il cesse de travailler en 1924.

témoignages directs qui avaient été, par exemple, le choix exclusif de Claude Lanzmann pour son film *Shoah*.

Au regard de cette défiance de l'historien, la photographie, telle qu'elle apparaît dans la presse, simulerait la construction d'un récit historique par le traitement de l'événement en image, en faisant oublier par des artifices plastiques ou narratifs l'impossibilité de jamais pouvoir représenter le réel. « La presse et ses légendes », pour reprendre le sous-titre des *Mythographies* de Frédéric Lambert, prendrait donc en permanence le risque tant redouté de la falsification, même involontaire, de l'archive. Une date erronée, un lieu approximatif ou un auteur anonyme jettent un trouble fictif sur le document et risquent à tout moment de faire basculer le récit dans la *mystification*. Le dispositif de documentation photographique très largement exploité par la presse s'embarrasse peu des erreurs ou approximations, et quant aux retouches, elles sont connues pour être fréquentes. L'historien, en adoptant le même mode de reconstitution narrative, souffrirait d'une comparaison qui affaiblirait sa légitimité. Le coup de grâce porté à la photographie comme document authentique est encore donné par Roland Barthes dans *Mythologies* puisqu'il débusque les constructions mythiques modernes (c'est-à-dire les fables fondatrices d'une bourgeoisie dominante) essentiellement dans l'iconographie journalistique.

On comprend mieux alors que la photographie en tant qu'objet documentaire reste pour l'historien dans les limbes d'un temps contemporain, un temps fuyant et instable. Le temps de la presse d'information, dont chaque numéro chasse et fait oublier le précédent, ou celui du frivole et futile roman-photo avec ses faux drames sentimentaux, se situent aux antipodes de l'objectivité historique. La photographie serait-elle alors par définition une archive de second ordre, suffisante pour un usage immédiat ou fictionnel, mais pas assez fiable pour établir une référence authentique ? Sa trop facile manipulation la fait-elle nécessairement participer à la fabrique de légendes et fables contemporaines ? Si la bataille des images fait rage pour les historiens, si elle est un enjeu commercial pour l'éditeur, elle est aussi un objet du quotidien extrêmement démocratisé dans les années cinquante. Déjà les photographies de la Libération de Paris portaient le sceau de l'anonymat des foules propriétaires des premiers appareils-photos *reflex*. La photographie, en plus d'être un objet, se trouve doublée d'une pratique qui, déjà apparue chez l'amateur éclairé de la fin du dix-neuvième siècle, dont Victor Hugo ou Émile Zola font partie, rejoint le cercle du foyer familial. Celui-ci se trouve en possession d'une machine à produire à son tour un matériau d'archive à la portée du plus grand nombre¹²⁹. Entre récit historique, chronique familiale et

¹²⁹ Sur l'évolution des pratiques photographiques, l'ouvrage de Heinz et Bridget Henisch, *The Photographic Experience, 1839-1914. Images and Attitudes*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994, montre bien comment les codes sociaux et les attentes autour de la photographie se sont érigés durant le dix-

mythologie moderne, la photographie se fraye un chemin dans le cercle intime pour convertir, sans retenue, le cours du quotidien en une suite d'événements sacralisés par l'image et qui racontent des histoires individuelles face aux récits de la masse.

neuvième siècle et ont traversé le temps : culte de la célébrité, photographie de guerre, de voyage ou judiciaire, portraits de famille, etc. Tous ces genres participent à créer une histoire du code photographique dans lequel le sujet contemporain s'inscrit en imaginant sans doute qu'il est naturel de fabriquer des archives familiales, comportement qui révèle pourtant une culture photographique. Cette culture qui passe pour naturelle est une des caractéristiques propre aux mythologies barthésiennes.

B. Le document photographique au service des mythologies familiales (la photo amateur)

En effet, alors que la photographie et les images commencent leur invasion inexorable des espaces publics depuis le journal illustré jusqu'aux beaux livres, elle entre parallèlement dans le cercle individuel comme objet *et* comme pratique à part entière¹³⁰. Dès 1888, le Kodak avait permis de se passer des services d'un photographe professionnel et par conséquent, comme le fait remarquer Gisèle Freund, de « se photographier soi-même¹³¹ » et de ne plus aller dans des studios spécialisés. Quant au portatif Leica, il fait des débuts discrets en 1925. Son format, d'abord méprisé par les professionnels, devient en quelques années la marque de reconnaissance d'un style passe-partout. Après la Seconde Guerre mondiale, l'achat d'un appareil photo dans les foyers n'est donc plus l'apanage d'une bourgeoisie aisée, même si la pratique de la photographie reste marquée par la tradition sociale du « portrait », véritable reliquat aristocratique. Toutefois, sa démocratisation met cet « art moyen » à la portée de tout le monde lorsque Kodak commercialise à partir de 1963 un appareil léger et pratique, l'« Instamatic » qui sera vendu à plusieurs millions d'exemplaires dans le monde jusqu'en 1972¹³². Ainsi, l'appareil-photo entre dans les foyers et la photographie « amateur » produit une quantité incommensurable de clichés qui garnissent les tiroirs des commodes et les albums de famille.

La facture « amateur » génère alors une véritable catégorie esthétique propre, qui offre une propension à la « photo ratée ». Cette dernière, véritable apanage de l'amateur, entérine par opposition le code de la représentation photographique professionnelle qui garantit des réussites techniques (le portrait en studio) ou des visions singulières qui témoignent d'une maîtrise de la technique, d'un sens artistique et d'une intelligence de l'événement à travers le sacro-saint « œil du photographe ». Réciproquement, le « flouté » comme le mauvais cadrage augmentent l'effet de réalisme et l'authenticité de ces clichés bruts dont on retrouve traces dans les reportages journalistiques et aussi, justement, dans les clichés volés d'Auschwitz sur lesquels avait porté la

¹³⁰ Agfa et Kodak commercialisent des films couleur depuis 1937, l'Agfacolor et le Kodachrome, mais les films sont très coûteux à l'achat et à l'usage : il s'agissait de diapositives dont le développement sur papier ne pouvait se faire qu'aux États-Unis ou en Angleterre. C'est donc à partir de 1949 en Amérique et seulement en 1952 en France que la pellicule Kodacolor permet de tirer d'un négatif des épreuves papier bon marché et satisfaisantes, voir Gisèle Freund, *Photographie et société*, *op. cit.*, p. 195.

¹³¹ *Idem*, p. 88.

¹³² *Id.*, p. 194, « Entre 1963 et 1972, près de 60 millions d'Instamatic se sont vendus dans le monde ». Un autre fait remarquable, aussi important que l'apparition du Livre de Poche est celle de la miniaturisation de l'Instamatic en 1972 : « C'est l'ère de la *photographie de poche* » déclare le magazine *Time* qui y voit un événement révolutionnaire, *Time*, 26 juin 1972. Trois mois après, la firme Polaroid commercialise le SX-70, un autre modèle de poche qui permet en plus de développer les photographies en quelques minutes après la prise de vue.

querelle de la vérité. En effet, le flou de l'image garantit une vérité que l'esthétisation du professionnel trahit immédiatement par sa trop grande maîtrise de la mise en scène. Luc Boltanski commente l'effet de flou qui s'avère « la qualité dominante » des photographies de *Match* : « C'est par le flou que l'on persuade que l'image montre bien l'événement lui-même et a été réalisée dans l'instant précis de son accomplissement de façon mécanique, et pour tout dire, objective¹³³ ». Ainsi, l'amateurisme se dote d'une plus grande valeur d'authenticité, comme si dans les mains du particulier elle pouvait encore prétendre à une candide vérité. Cette dernière, refusée par l'historien à l'image comme document d'archive, adhère encore à une catégorie de représentations qui semblent avoir été épargnées du soupçon généralisé. Les images vraies n'existeraient donc pas, sauf dans le cercle de l'amateurisme et de la pratique privée, dans la mesure où la fonction qui lui est assignée est d'établir une archive intime par définition subjective.

En contrepartie d'un réalisme de l'extra-ordinaire brandi par la presse, la photographie s'impose chez l'amateur comme une pratique centrée sur un quotidien scénarisé au gré des prises de vue. Le phénomène redouté par les historiens peut alors, sans vergogne, se produire au sein de la famille bourgeoise, friande de mythologies familiales, qui cherche à construire son récit de génération en génération. Son grand album en images s'apparente formellement à celui d'une revue qui fournirait, sur le modèle de la biographie *express* d'Helen Hayes (la micro-biographie), les chroniques illustrées de chacun de ses membres. C'est dans ce contexte, marqué par ces modèles modernes véhiculés par la presse et l'idéologie bourgeoise, que Pierre Bourdieu publie en 1965 son étude collective sur les pratiques de la photographie en France, une pratique qui traverse les sphères publiques et privées. Son approche sociologique contribue alors à déplacer la conception de l'image comme un seul produit iconique pour la resituer dans le contexte d'une *praxis*, en définissant sa symbolique dans le cercle privé comme un objet de culte familial¹³⁴.

Malgré le fait que la photographie soit une pratique de masse, les résultats de cette photographie amateur ne correspondent pas à l'iconographie de la sphère publique, comme les images qui sortent des agences publicitaires ou professionnelles. Dans le cadre de la photographie commerciale destinée à la diffusion publique, le reportage photographique et documentaire, les publications ou les expositions de photos s'inscrivent dans une histoire collective qui s'oppose à la pratique individuelle de l'image. Cette dernière a pour vocation de rester dans le cercle familial ou

¹³³ Luc Boltanski, « La Rhétorique de la figure », Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen.*, *op. cit.*, p. 193.

¹³⁴ Plus récemment, Sylvain Maresca a conduit une étude sur « L'Introduction de la photographie dans la vie quotidienne. Éléments d'histoire orale », *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, p. 61-77. Son article est le récit compilé de personnes âgées qui racontent leurs histoires personnelles avec la photographie : la première photo de soi, l'univers domestique, la pratique de la photographie, les cartes postales et le culte des photos sont les chapitres qui composent cette petite histoire contemporaine de la photographie.

intime et participe d'un rituel domestique. Pierre Bourdieu signale la fonction d'intégration de la photographie suivant ce qu'il appelle « un rite de solennisation ». La pratique de la photographie dans le cercle familial répondrait à des schémas rituels à fonction sacralisatrice. Pour appuyer son propos, il explique cette mythologisation par l'image en usant d'un lexique aux consonances religieuses : « la pratique commune est nécessairement rituelle et cérémonielle, donc stéréotypée tant dans le choix de ses objets que de ses techniques d'expression ; piété d'institution, elle ne s'accomplit que dans des circonstances et lieux consacrés, attachés à solenniser le solennel et à sacraliser le sacré¹³⁵ ». Hormis l'amateur passionné qui, à l'instar du peintre, s'essaie à un art en dilettante, la pratique de la photographie constitue un moment sacralisant dont le résultat prend une valeur de relique familiale ou intime, voire de fétiche, bien que la plupart des clichés familiaux soient fortement stéréotypés et sans grande variation d'un foyer à l'autre.

Revenant sur le thème vingt-cinq années après cette étude, un numéro de la revue aujourd'hui disparue *La Recherche photographique* avait été consacré à « La Famille ». Après avoir identifié « l'usage ordinaire » de la photographie, elle est instituée comme objet d'étude esthétique et symbolique. Richement illustré, le numéro spécial nous montre que les photographies de famille traversent le siècle, passant de mains en mains et témoignant d'un quotidien tronqué : réduit à quelques scènes, il ne répond qu'à des impératifs déterminés par le code social d'une photographie destinée aux archives familiales. On ne retiendra donc d'un mariage que les sourires radieux de tous sur la photographie de groupe, malgré les petites agaceries et tensions toujours de mises en de telles circonstances. André Rouillé remarque alors que l'album, « manichéen et stéréotypé, rassure : c'est un lieu de certitudes, de stabilité et de réconfort¹³⁶ ». Les personnages aux attitudes naturelles ou posées, les objets pris religieusement en photo comme des voitures au début de siècle (Dominique Baqué parle à cet égard d'une des « mythologies photographiques favorites de Lartigue¹³⁷ ») ou les portraits de groupe à l'occasion d'un repas ou d'un mariage peuplent ces livres tous identiques et témoignant pourtant chacun d'une histoire singulière. Les lieux communs familiaux participent des « mythologies familiales » qui rencontrent parfois les grands mythes modernes. En effet, les représentations se font poreuses, lorsque le médium utilisé est le même dans l'archive personnelle et la fabrique de l'histoire collective.

Le point de vue de Maurice Fréchuret, ancien directeur des musées d'art contemporain de Saint-Étienne et de Bordeaux, au sujet des « photographies de mariages » prolonge l'analyse de

¹³⁵ Pierre Bourdieu, « Culte de l'unité et différences cultivées », *Un Art moyen...*, op. cit., p. 63.

¹³⁶ André Rouillé, « Éditorial », *La Recherche photographique, histoire – esthétique. La Famille*, n°8, février 1990, p. 3. Pierre Bourdieu écrivait déjà en 1965 : « il n'est rien qui soit plus décent, plus rassurant et plus édifiant qu'un album de famille », Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen...*, op. cit., p. 54.

¹³⁷ *Idem*, p. 20.

Bourdieu lorsqu'il les désigne comme des « icônes familiales ». Mais, en reprenant la question de Michel Leiris, « en quoi consiste *mon sacré* ? », Fréchuret tente de montrer en quoi « le sacré sourd dans les menus faits de la vie quotidienne » et « en quoi, [...] il réussit à échapper à sa mutation en un sacré froid et distant¹³⁸ ». Car si les grandes divinités siègent dans une Olympe inaccessible, les familières pénates occupent l'espace domestique comme des petits dieux à portée de main. L'expression métonymique « regagner ses pénates » qui signifie rentrer chez soi consacre le foyer en espace premier du mythe domestique. Et Mircea Eliade le fait remarquer : « l'habitation comporte un aspect sacré et, par là même, qu'elle reflète le Monde¹³⁹ ». Toutefois, cet espace sacré de la maison s'articule autour d'espaces et objets hétérogènes qui ont une valeur symbolique plus ou moins forte. L'exemple de l'intérieur d'Hugues Viane, dans *Bruges-la-Morte*, illustre cette hiérarchisation des objets dans laquelle les photographies de sa femme défunte occupent une place centrale et forment un véritable culte de la disparue. Le culte de l'image du mort répond à un désir de cohabiter avec lui, et Edgar Morin explique par ailleurs que : « Même lorsque les morts ne logent pas chez les vivants, ils y demeurent localisés [...] par un substitut figuratif du mort réel (poupées de bois des Ostiaks, tablettes des chinoises, photos des « chers disparus ») qui servent de support à la fois à la présence du mort et au culte qu'on lui rend¹⁴⁰ ».

La sacralisation des photographies de la défunte dans *Bruges-la-Morte* montre en effet de façon extrême comment l'image forme un territoire sacré détenteur d'un pouvoir mythique qui touche la sensibilité de l'individu au plus profond. L'exemple s'il est romanesque renvoie à des sentiments intenses toutefois vraisemblables mais aussi à l'illusion perfide d'un retour du mort par son image que suggère la *mimesis* photographique. Lorsque Viane invite Jane, le sosie de sa femme défunte, chez lui pour la première fois, il souhaite lui faire porter les vêtements de la morte afin qu'elle ressemble encore plus à l'original. Malgré les déceptions successives, il persiste à vouloir faire de la danseuse un double de sa femme jusqu'à ce qu'une véritable profanation déchire le rideau de l'illusion. Jane, le mauvais double, regardant négligemment la photographie de la morte déclare soudain : « Tiens, en voilà une qui me ressemble¹⁴¹ » et se met ensuite à jouer avec la précieuse tresse-relique conservée dans un globe de verre. Viane éclate alors, se jette sur elle et l'étrangle, ne supportant pas la confrontation entre le corps trivial de Jane et les reliques indicielles de la défunte, objets sacrés dont la pureté doit restée inviolée. La réaction impulsive de Viane fonctionne comme un dénouement de l'intrigue, qui bien qu'excessif, n'en est pas pour autant tenu

¹³⁸ Maurice Fréchuret, « Les Photographies de mariage, icônes familiales. », *id.*, p. 23. La citation de Michel Leiris provient de *Le Sacré dans la vie quotidienne* dans Denis Hollier, *Le Collège de sociologie*, N.R.F., Gallimard, 1979, p. 60.

¹³⁹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* [1957], trad. française de M. Eliade, Folio, Gallimard, 1965, p. 51.

¹⁴⁰ Edgar Morin, *L'Homme et la mort* [1970], éd. revue et augmentée, Points, Seuil, 1976, p. 160.

¹⁴¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, *op. cit.*, p. 266.

pour invraisemblable¹⁴². Le blasphème proféré par un intrus dans l'espace intime du foyer provoque une réaction violente et même sans conduire forcément à une pulsion criminelle : elle existe en fait de façon latente dans l'espace pacifié de la « maison » puisque « chaque mythologie familiale dote [...] les objets d'une aura sacrée¹⁴³ ». La photographie fait partie de ce monument familial qui raconte l'individu à travers une collection d'objets amoncelés au fil du temps, comme en témoigne le traditionnel agrégat de photographies sur les divers meubles de la maison qui deviennent autant de petits autels domestiques¹⁴⁴. Tous ces fétiches et reliques de famille revêtent la valeur mythique des documents historiques de première main. L'individu a la responsabilité de les préserver mais aussi de produire les siens afin de s'inscrire à son tour dans le récit de la saga familiale immémoriale, comme le constate Alain Buisine dans le numéro de *La Recherche photographique* qui souligne les « leurres et illusions du portrait de famille »¹⁴⁵.

Cette saga, autrefois réservée aux familles aristocratiques qui constituaient leur arbre généalogique, se généralise : les racines familiales sont remplacées par des « photographies de racines », comme l'écrit Hélène Cixous. Elle ajoute que ce lieu qui commémore la généalogie familiale est comme un « album en ruines à respecter » parce que, selon ses mots : « c'est la mémoire même¹⁴⁶ ». Cette métaphore de l'arbre est récurrente, même Roland Barthes dans *La Chambre claire* l'utilise au sujet du seul cliché personnel qu'il présente dans son essai. Il s'agit d'un portrait de son arrière grand-père maternel, flanqué de deux jeunes enfants qui sont sa grand-mère et son grand-oncle et qu'il intitule « La Souche ». L'icône familiale est censée représenter pour Barthes « le lignage [qui] livre une identité plus forte¹⁴⁷ ». Ainsi, la reconnaissance de certains traits distinctifs viennent attester de la filiation de l'individu, par une trace physiologique qui

¹⁴² Ainsi, Sophie Calle lors de sa première rencontre avec Hervé Guibert, lui confie une photographie d'elle à neuf ans à laquelle elle déclare tenir « comme à la prune de ses yeux ». Guibert, qui ne manque pas d'égarer le cliché, se verra claquer la porte au nez quand il se présente chez elle à une autre occasion. Le récit est raconté par Sophie Calle dans *Douleur Exquise*, Arles, Actes sud, 2003, p. 72-82. Une scène d'étranglement a également lieu dans une chambre d'hôtel à Tokyo entre les mêmes protagonistes, *idem*, p. 84-85.

¹⁴³ Maurice Fréchuret, « Les Photographies de mariage, icônes familiales. », *La Recherche photographique. La Famille*, *op. cit.*, p. 25-26. Roland Barthes gardera longtemps dans un tiroir comme une relique ou un fétiche, un petit bout de côte qui lui a été enlevé à l'occasion d'un pneumo-thorax en 1945, « La Côtelette », *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 640. Dans un autre registre, l'artiste Jane Birkin racontait dans un entretien avec Laure Adler avoir gardé les points de suture de son père, d'après ses termes « personnage très romanesque » et atteint de la tuberculose, dans le tiroir de sa table de chevet (*A voix nue*, 5 juin 2007, France Culture). Des histoires similaires abondent dans chaque famille.

¹⁴⁴ C'est le propos du livre de Bertrand Mary, *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Traversées, Métailié, 1993.

¹⁴⁵ Alain Buisine, « Leurres et illusions du portrait de famille », *La Recherche photographique. La Famille*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁶ Hélène Cixous, « Photographies de racines », *La Recherche photographique. La Famille*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire* [1980], *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, t. 5, éd. présentée par Éric Marty, Seuil, 2002, p. 873.

transparaît dans l'air de famille, un trait de visage commun qui révèle comme une preuve miraculeuse de l'inscription de l'individu dans une lignée¹⁴⁸.

Mais l'album de famille, « mosaïque d'instantanés anodins et solennels, des instantanés fétiches de la famille », reste avant tout pour André Rouillé « une fiction en image¹⁴⁹ ». Il configure en effet, à la manière d'un roman, ce grand récit historique qu'est la généalogie familiale dans un livre dont les photographies sont autant de paragraphes. En guise d'illustration, Rouillé compose dans le numéro *La Famille* un « album imaginaire » avec un ensemble de photographies anonymes et anciennes. L'album en fait ne « réfère pas à une famille singulière » mais pourrait être celui « d'une pratique familiale¹⁵⁰ » plus générale. Rouillé conserve le dispositif de l'album pour créer cette famille qui n'existe pas mais forme par fragments intercalés des ébauches de familles dont on ne saura rien. Ce projet révèle surtout à quel point les vrais albums sont réversibles : « à la fois l'image d'une famille mythique et la fiction d'une vraie famille¹⁵¹ », les concepteurs de ces livres illustrés deviennent les auteurs « innocents » de leurs propres mythologies familiales et personnelles.

¹⁴⁸ La recherche d'un type familial apparaît comme un héritage de la physiognomonie du dix-neuvième siècle qui devait déterminer les caractéristiques des races et des familles, voir à cet égard Arthur Batut, *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, Bibliothèque photographique, Gauthier-Villars, 1887.

¹⁴⁹ André Rouillé, « Un Album imaginaire », *La Recherche photographique. La Famille*, op.cit., p. 40.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibid.*

C. Le champ sacré de la photographie face à la banalité du quotidien

Pierre Bourdieu utilise la figure symbolique du triangle, reprenant la géométrie dont parlait Cartier-Bresson, pour expliquer le dispositif solennel qui préside à une prise de vue photographique. À la traditionnelle mise en co-présence de l'appareil et du sujet que les théoriciens de la *praxis* photographique considèrent comme une structure minimale, Bourdieu ajoute le facteur géographique qui fait du lieu un élément essentiel au processus de solennisation. Toutefois, ce n'est pas un lieu déjà habité qui plante le décor dans lequel le sujet photographié va prendre place. L'ensemble compose au sens le plus strict une *situation* qui est immortalisée à un moment donné, sans pour autant qu'elle ait pour vocation de créer un événement. Au contraire, Pierre Bourdieu conclut que « la logique de solennisation réciproque des personnages et du décor tend à faire de la photographie un idéogramme qui élimine de l'environnement tous les aspects circonstanciels et datés¹⁵² » comme s'il fallait concentrer la focalisation sur le sujet *en situation* et non sur ses possibles interactions avec son milieu. Sa posture est donc figée dans le temps : comme dans *Nadja*, les places et les terrasses de café sont vides, laissées à l'abandon. On pourrait croire qu'elles sont en attente uniquement des protagonistes du récit. Bourdieu prend l'exemple d'un album de vacances où, « de Paris, dans la collection de J.B., il ne reste que des signes intemporels, [...] un Paris sans histoire, sans Parisiens, sauf par accident, bref, sans événements¹⁵³ ». Il est intéressant de voir alors que la prise de vue elle-même constitue l'événement, même anodin, et qu'aucune information n'est contenue dans l'image hormis celle d'une présence. Cette photographie évidée, comme le précise encore Bourdieu, « exige alors une légende¹⁵⁴ » puisqu'elle est totalement insignifiante en dehors du cercle intime. Le court texte adjoint à l'image intègre alors la mention du personnage, de la date et surtout celle du lieu dont l'aura rejaillit directement sur celui qui possède l'image.

Avant de parler plus précisément du rôle de la légende, la symbolique du lieu est un *topos* récurrent tant dans l'archive familiale que dans les récits autobiographiques. Cette mise en relation triangulaire qui intègre le lieu comme espace de l'expérience était déjà à l'œuvre dans *Nadja* où les espaces nommés, la rue Lafayette ou la place Dauphine, faisaient partie d'un palimpseste urbain déjà inscrit dans une mythologie moderne, celle de l'agitation des grands boulevards ou des catacombes et réseaux souterrains. Ainsi, l'intégration d'un sujet pris en photo dans un espace

¹⁵² Pierre Bourdieu « Culte de l'unité et différences cultivées », *Un Art moyen...*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

donné, même s'il est peu connu, rend compte de son lien avec des valeurs collectives partagées ou témoigne d'une tentative de création d'un tel lien entre un individu et un espace sacralisé par la communauté. Pour extrapoler le cas choisi par Bourdieu, la photographie de J.B. (nous soulignons simplement, sans le développer tout de suite, l'anonymat marqué par les initiales) dans un coin isolé du Trocadéro ou sur la place de la Bastille, un jour de pluie, ne dit rien d'autre que cette inscription du sujet dans le cadre du lieu rendu mythique par l'opération solennelle de prise de vue. Ce processus de sacralisation de territoires *a priori* profanes persiste, ce que constate Mircea Eliade, dans des espaces sillonnés par l'homme non-religieux. Il cite précisément pour appuyer son propos un exemple qui lie directement un sujet intime avec un *locus* particulier : « le paysage natal, le site des premières amours, ou une rue ou un coin de la première ville étrangère visitée dans la jeunesse¹⁵⁵ ». Ces lieux, marqués par une expérience singulière et personnelle, constituent les fragments sacrés d'une histoire personnelle augmentée par les images.

On peut alors se demander si par ailleurs ce comportement « crypto-religieux » commun ne correspondrait pas dans une certaine mesure à l'appropriation du quotidien par les surréalistes lorsqu'ils cherchaient à capter le merveilleux dans les moindres recoins du réel. Mais si quelques scories « cryptographiques » persistent dans les mythologies modernes, des voix comme celles d'Henri Lefebvre s'élèvent pour revaloriser un quotidien qui ne se livrerait pas par l'envers ou la face cachée du décor mais à travers un corps à corps direct avec la réalité. En 1947, alors même qu'émerge le mouvement Cobra, il remet en cause cette logique du quotidien, dans *Critique de la vie quotidienne*¹⁵⁶. Il prône un retour à un quotidien plat et banal, celui de tous les jours et pas seulement des jours exceptionnels où quelque chose advient, reléguant le hasard objectif et les miracles sur le même plan de l'idéologie judéo-chrétienne. La quête du « merveilleux » dans un quotidien rationné (les cartes de rationnement pour le pain ne disparaissent qu'en 1947 en France) paraît obscène à certains, surtout lorsque des photographes comme Lee Miller, ancienne assistante de Man Ray, ramènent les premiers clichés de la libération par les Américains des camps de concentration allemands. Michael Sheringham, dans son très bon livre sur les pratiques du quotidien depuis les surréalistes à nos jours, résume la position d'Henri Lefebvre à cet égard : « Citant les témoignages de ceux qui ont survécu aux camps nazis de la mort, dont celui de David Rousset, Lefebvre soutient que l'inhumanité d'Auschwitz, bien qu'extrême, ne devrait pas être mise de côté comme si elle appartenait à « un autre univers »¹⁵⁷ ». Cette radicalité dans la

¹⁵⁵ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁶ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* [1947, Grasset], t.1, Le Sens de la marche, L'Arche, 1958.

¹⁵⁷ Ce travail de thèse est grandement redevable à la méthodologie et l'approche de Michael Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 137. « Citing the testimonies, including that of David Rousset, of those who had survived the Nazi death camps, Lefebvre argues that the inhumanity of Auschwitz, however extreme, should not be set apart as

rationalisation du quotidien marque une rupture nette avec l'univers surréaliste orthodoxe que Breton s'active à la même époque à faire entrer dans une légende dorée : « On promettait un nouveau monde, et il ne s'agissait que des mystères de Paris¹⁵⁸ », dénonce Lefebvre. Ainsi, selon lui, le goût surréaliste de l'irrationnel est voué à une dégradation : « Le rite tend à devenir geste. [...] Le mythe devient légende, récit, conte, fable, anecdote, etc.¹⁵⁹ ». Lefebvre est, on le comprend, plus proche d'une conception du réel telle que Georges Bataille l'avait fait apparaître dès 1929 avec la revue *Documents* où les photographies jouaient le rôle de témoin fidèle d'un réel brut et détaché des interventions esthétisantes du photographe.

De cette invention d'un nouveau quotidien, il est important de noter un changement de cap qui s'oppose une fois de plus au paradigme surréaliste. La mise au premier plan de la vie de tous les jours replace l'individu dans un environnement mis à plat, désacralisé, presque déshumanisé. Toutefois, les articles de Barthes et l'analyse d'Eliade en 1957 ou plus tard l'étude de Bourdieu en 1965 le montrent : le territoire de l'homme profane n'est pas exempt de zones sacrées ni de processus mythographiques même s'il ne s'articule plus autour d'un merveilleux que révéleraient les photographies ni par l'irruption exceptionnelle d'un événement qui transcenderait la banalité de la vie¹⁶⁰. Ainsi, il incombe à l'individu moderne de s'emparer de son quotidien et de l'organiser pour en faire un tableau singulier dans lequel il prendrait place comme dans un décor scénographié par ses soins. On conçoit mieux comment la pratique situationniste participe entièrement de ce renouveau de l'expérience subjective et de sa consignation dans des textes et sur des photographies pour en garder trace. Guy-Ernest Debord détourne à cet égard l'axiome d'André Breton en déclarant que « la beauté nouvelle sera DE SITUATION¹⁶¹ ». Il réintroduit alors la notion de beauté dans une fugacité moderne, contingente et empirique, « provisoire et vécue¹⁶² ».

*pertaining to a separate « universe. » », trad. de l'aut. Le texte en question de David Rousset est *L'Univers concentrationnaire* [1946], Hachette, 1993.*

¹⁵⁸ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. 1, *op. cit.*, p. 127. En avant-propos de la seconde édition, Lefebvre précise qu'il a écrit son texte en 1945. (voir également Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, 1968).

¹⁵⁹ *Idem*, p. 130.

¹⁶⁰ L'actualité de *Nadja* et certainement sa pérennité s'expliquent en 1962 par la relative neutralité des clichés qui parviennent à échapper à l'esthétique surréaliste déjà stéréotypée. Toutefois, Lefebvre rejette en force cette conception du merveilleux exceptionnel qui donnerait un sens à la vie de tous les jours : il considère au contraire que l'exceptionnel anéantit le quotidien et le frappe d'inanité. L'attente désespérée de l'événement merveilleux rend l'homme éternellement insatisfait et par conséquent, mélancolique, voir *Critique de la vie quotidienne*, t. 1, *op. cit.*, p. 134. Après la mort de Breton, il reviendra sur la scission entre les surréalistes et ceux qu'il appelle les « philosophes », voir Henri Lefebvre, « 1925 », *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 127-139.

¹⁶¹ Guy-Ernest Debord, « Réponse à une enquête du groupe surréaliste belge », René Magritte (dir.), *La Carte d'après nature*, n° spécial, Bruxelles, janvier 1954, la question était : « Quel sens donnez-vous au mot poésie ? ».

¹⁶² *Ibidem*.

La pratique de la photographie dans le dispositif triangulaire décrit par Bourdieu participe de cette revalorisation de la simple situation vécue au quotidien. Les moyens, quant à eux, ne changent pas : l'apparence objective de la photographie combinée à sa capacité de mise en scène emporte aisément les suffrages du grand public qui peut fabriquer les images de sa propre vie et élaborer dans son album sa micro-biographie. Pour replacer cette pratique dans une époque, le discours situationniste entérine ces pratiques photographiques populaires et sa revalorisation subjective puisque c'est dans le non-événement qu'apparaîtrait la vraie vie. Ces situations fugaces, immortalisées par l'image, n'échappent pas ensuite à ce processus de solennisation nécessaire même à l'homme profane. Seule la vie quotidienne dirait quelque chose *de* l'individu *sur* l'individu *à* l'individu, clament les situationnistes, reprenant le refrain de la critique marxiste : il semble naturel que ce quotidien adhère au sujet moderne comme une seconde peau. L'idée que les objets environnants et les lieux expérimentés constitueraient l'identité même se dessine en creux du discours contestataire des situationnistes, se propageant insidieusement dans l'opinion commune. L'environnement de l'individu et l'enchaînement des situations vécues formeraient l'histoire intime de ce dernier, ce qui a pour effet paradoxal de donner une légitimité à la notion d'« art de vivre » (largement exploitée par l'économie de marché) alors au centre des préoccupations modernes.

C'est donc dans une ambivalence, à la charnière des années cinquante et soixante, que sont mis en tension deux aspects du dispositif mythographique. D'une part, on reconnaît un désir de permanence dans le mythe modernisé – ce grand récit formateur ramené massivement à une dimension individuelle – et d'autre part, la critique structuraliste amorce la remise en cause de la matière constitutive de ces mythes – leur démystification¹⁶³. Cette culture de la révélation se double d'un retour en force au rationalisme qui nimbe la culture critique de l'époque ; de plus, la méfiance à l'égard des images semble proportionnelle à l'engouement qu'elle suscite dans la masse. L'intérêt de Roland Barthes pour les différentes « mythologies » des années cinquante se place dans une perspective globalisante dont le point de départ reste toutefois majoritairement l'image de presse. En 1957, son recueil d'articles *Mythologies* révèle la domination du code petit-bourgeois qu'il tente de démonter de façon méthodique au sein des représentations publiques. Il touche non seulement à une critique de la vie sociale, répondant à la demande de Saussure (qu'il lit au moment de rédiger sa postface sur « Le Mythe, aujourd'hui »¹⁶⁴) d'étudier « la vie des signes au sein de la vie

¹⁶³ Claude Lévi-Strauss donne le départ de cette analyse des mythes dans *Anthropologie structurale*, Agora, Plon, 1958, particulièrement dans le chapitre « Structure des mythes », relayé ensuite notamment par Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963.

¹⁶⁴ Roland Barthes, *Mythologies* [1957], *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, 1942-1961*, t. 1, éd. présentée par Éric Marty, Seuil, 2002, p. 823-868.

sociale¹⁶⁵ », mais aussi à l'imaginaire de l'individu plongé dans cette « vie de signes ». Barthes synthétise donc à travers la notion plurielle de « mythologies » le processus ambigu de mythologisation à l'œuvre dans la société moderne, un processus tiraillé entre un rationalisme radical ambiant et la nécessité individuelle de se doter d'une identité au sein de la masse des « choses ».

Les diverses réponses à cette culture qui semble toujours vouloir pour reprendre les termes de la sociologue Kristin Ross « aller plus vite et laver plus blanc » ne tardent pas à émerger tant dans les productions littéraires, artistiques que théoriques¹⁶⁶. Si le Nouveau Roman a replacé les choses au cœur du récit, l'exemple du premier roman de Georges Perec, *Les Choses*¹⁶⁷, sous-titré « Une histoire des années soixante » témoigne du véritable problème à la fois éthique et identitaire de cette prégnance des « choses » dont les images meublent et modèlent le paysage¹⁶⁸. Michael Sheringham fait par ailleurs remarquer que Georges Perec avait assisté en 1962 et 1963 au séminaire de Roland Barthes intitulé « Inventaire des systèmes de significations contemporains » où il avait développé ses premières études sur la rhétorique de l'image¹⁶⁹. On voit alors mieux comment le contexte culturel, idéologique et littéraire dans ses paradoxes et sa multiplicité à la fin des années cinquante et du début des années soixante détermine les formes théoriques que Barthes choisit pour replacer l'individu, qu'il soit auteur ou mythologue, au centre de ce monde d'objets et d'images qui vont constituer son identité historique.

¹⁶⁵ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], Grande Bibliothèque Payot, Payot, 1995.

¹⁶⁶ Kristin Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc. La Culture française au tournant des années soixante*, [1995, MIT Press], trad. de l'anglais par Sylvie Durastanti, Abbeville, 1997.

¹⁶⁷ En 1966, Michel Foucault publie *Les Mots et les choses*, Tel, Gallimard et Simone de Beauvoir publie *Les Belles images*, Gallimard, dans lequel la narratrice travaille dans une agence de publicité.

¹⁶⁸ Roland Barthes avait écrit en 1964 un article intitulé « Le Monde-objet » pour lequel il avait pris pour point de départ les peintures de Pieter Saerendam, contemporain de Vermeer, et dont les œuvres s'opposaient par le vide qu'elles mettaient en scène à l'abondance d'objets représentés dans la peinture hollandaise classique, *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 283-292.

¹⁶⁹ Le séminaire « Recherches sur la rhétorique » eut lieu l'année suivante en 1963-1964. Mais son article « Le message photographique » dans lequel il commente les codes dans la photographie de presse avait déjà paru dans *Communications* en 1961. Voir Roland Barthes, « Inventaire des systèmes contemporains de signification : systèmes d'objets (vêtement, nourriture, logement) », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 253-54. Notons que Jean Baudrillard, Luc Boltanski et Jean-Claude Milner y ont également participé.

L'invention des mythologies au quotidien

A. Sublimier un quotidien stéréotypé

La « critique de la vie quotidienne » par Henri Lefebvre, et dans une certaine mesure celle de Roland Barthes, témoignent d'un autre phénomène. Les notions de masse et de collectivité naguère revendiquées par les surréalistes pour mettre en péril l'individualisme bourgeois tendent désormais vers une mise en conformité de chacun à partir d'un modèle commun. Celui-ci s'incarne dans l'image du foyer modèle auquel les individus s'efforcent de ressembler : l'idéologie et l'esthétique dominantes en Europe de l'Ouest après la Seconde Guerre proviennent des États-Unis, malgré les poussées communistes menées par les mouvements d'avant-garde contestataires. Le photomontage *pop* de l'artiste anglais Richard Hamilton *Qu'est ce qui rend nos foyers aujourd'hui si différents, si attrayants?* (1956) dénonce sur le mode ironique les nouvelles préoccupations plastiques et personnelles de l'individu occidental : la lune en guise de plafond, le cinéma parlant à l'affiche en toile de fond, un phonographe, une pin-up et un culturiste dans le salon forment le décor du nouvel intérieur d'un foyer moyen¹⁷⁰. Hamilton épingle aussi bien la conformité du « foyer actuel » que sa soi-disant « différence » qui le rend si « attrayant » : on peut en effet se demander en quoi il possède une originalité propre alors qu'il représente un parfait stéréotype.

L'intime, c'est-à-dire au sens étymologique ce qui est le plus à l'intérieur, n'est plus seulement la maison et l'espace domestique sacré : tout le monde a droit à une intimité matérielle et conforme. Le partage de ces représentations privées dans la sphère publique ont pour effet que, dans la vie de tous les jours, « le banal devient extraordinaire, et l'habituel devient « mythique »¹⁷¹ », commente Henri Lefebvre en 1958. La porosité entre les représentations collectives et privées montre que l'espace sacré du foyer et les mythologies modernes se rejoignent. Dans le collage d'Hamilton, la fenêtre du foyer est à la fois une vitrine qui exhibe les occupants et une ouverture qui fait entrer le spectacle à la maison. C'est également, ce que l'on peut constater chez Hamilton, l'époque de la valorisation des arts ménagers qui font de la femme au foyer un modèle féminin adepte des nouveautés technologiques domestiques : aspirateur, réfrigérateur, télévision, etc. Henri Lefebvre identifie d'ailleurs en 1956 dans la presse féminine, « formulés,

¹⁷⁰ Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956, collage, 26x25cm, Kunsthalle Tübingen. Contrairement à l'acception commune, ce n'est pas aux États-Unis qu'est apparu le *pop art* : Richard Hamilton, artiste anglais, a lancé le mouvement à l'Institute of Contemporary Art à Londres avec Eduardo Paolozzi en 1953.

¹⁷¹ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. 1, *op. cit.*, p. 20-21.

systematisés, [...] les mythes et la mythologie moderne¹⁷² » et Roland Barthes reconnaît exactement à la même époque dans le magazine féminin *Elle*, un « véritable trésor mythologique¹⁷³ ». La photographie publicitaire y clame en effet, par exemple, que les réfrigérateurs Frigéco s'achètent de mère en fille depuis 1927 comme un objet fétiche qui incarne une nouvelle forme de filiation et d'identité familiale : son revers est la mise en conformité de la famille avec un stéréotype publicitaire¹⁷⁴.

Le photomontage de Richard Hamilton, réalisé à l'heure des *Mythologies* de Roland Barthes, réinvestit des éléments contemporains pour les intégrer à un contexte artistique, à la manière des photomontages dada. Les fragments prélevés dans des magazines ou sur des affiches publicitaires constituent la matière première du tableau pop' et proviennent de sources mythologiques de premier choix. La relecture du procédé dadaïste s'adapte toutefois à la représentation des nouveautés techniques, véhiculant une symbolique qui ne s'appuie plus sur le scandale, le principe de hasard ou du merveilleux moderne mais qui intègre une esthétique de la production de masse et du stéréotype. Ainsi, même si les éléments qui composent cette scène de la vie moderne se situent dans un univers anglo-saxon, ils participent en plein des mythologies barthesiennes dont on reconnaît, en opérant une légère translation, les équivalents français. La ménagère que l'on voit actionner le nouvel aspirateur a été découpée dans une publicité du même acabit que celle de Frigéco et fait écho à l'hygiéniste fragment consacré aux « Saponides et détergents ». Quant à la *pin-up* nue arborant un chapeau en forme d'abat-jour, elle semble une réponse américanisée à la pratique française du « Strip-tease » ; le plafond lunaire, nouvel horizon de la conquête de l'espace, est l'ouverture vers l'espace d'où les « Martiens » arriveront, etc.¹⁷⁵. Barthes commente dans « Conjugales », ce renfermement sur la domesticité comme seul refuge au bonheur contemporain : « questionnaires « psychologiques », trucs, bricolages, appareils ménagers, emplois du temps, tout ce paradis ustensile d'*Elle* ou de *L'Express* glorifie la clôture du foyer¹⁷⁶ ».

¹⁷² Henri Lefebvre, « Avant-propos de la seconde édition », *Critique de la vie quotidienne*, op. cit. : « la presse du cœur, la presse dite féminine. Nous y trouvons, formulés, systématisés, en fonction des besoins nouveaux et d'ailleurs obscurs, les survivances, les superstitions, les rites, les mythes et la mythologie moderne », p. 111.

¹⁷³ *Mythologies*, p. 770.

¹⁷⁴ Publicité Frigéco, *Elle*, mai 1955 : « En 1927, ma grand-mère avait déjà son Frigéco, en 1935, ma mère, à son tour achetait un Frigéco, en 1955, moi aussi, bien entendu, j'ai choisi Frigéco ».

¹⁷⁵ *Mythologies*, op. cit., « Saponides et détergents », p. 699-700, « Martiens », pp. 702-704, « Strip-tease », p. 785-788. Pour comparer encore le collage d'Hamilton aux *Mythologies*, on peut également rapprocher les mythologies sur « Le Plastique » dont le foyer semble abondamment pourvu ou celle sur « Le Music-Hall » avec le cinéma Warners (*theatre* en anglais) visible à travers la fenêtre et qui passe justement un film mythique, *Le Chanteur de Jazz*, premier film parlant.

¹⁷⁶ *Idem*, « Conjugales », p. 707.

Cette iconographie moderne et populaire émerge à cette époque de façon récurrente dans le mouvement *pop* qui marque l'esthétique des années soixante et dont le berceau se situe en Europe à l'Institute of Contemporary Art de Londres. Les membres de l'*Independent Group* (I.G.), qui s'y réunissent à partir de 1955 pour discuter de thèmes contemporains, se réapproprient la technique du collage et utilisent de façon privilégiée des iconographies tirées de revues, photographies et fragments de textes, pour intégrer ces mythologies du quotidien à leur pratique artistique. Leur point de vue est fort décalé par exemple de l'entreprise de mythification (qui tend vers cette froide sacralisation dont parle Maurice Fréchuret) à laquelle les surréalistes travaillent dans les années cinquante autour d'André Breton. La nouvelle avant-garde anglaise déplace les valeurs du sacré en liant la pratique de la vie au jour le jour avec celle de l'art, plus selon les modalités surréalistes originelles. Dans cet élan comparable à la même époque à celui des situationnistes, ils dénoncent pour leur part la fétichisation des objets et les représentations qu'en exploite l'économie de marché. L'utilisation de la photographie et plus particulièrement la photographie d'actualité a été déterminante dans l'émergence du *pop art*, l'exemple de Richard Hamilton est révélateur d'une volonté de réappropriation des *mass médias*, un phénomène qui se développera de façon hyperbolique à New York avec Andy Warhol. Très tôt, les préoccupations de l'I.G., comme l'I.S. par ailleurs, tournent autour de la relation entre l'art et la vie quotidienne. Leur première exposition intitulée *Parallel of life and art* montée en 1953 au I.C.A. est symptomatique de l'intrication entre médias, technologie et redéfinition de l'environnement comme des représentations dynamiques du monde, au plus près de la vie moderne¹⁷⁷.

La notion de culture populaire regroupe les protagonistes de l'I.G. malgré leurs différentes spécialités (art, architecture, *design*, critique, ...) autour d'une culture urbaine de la *série* : cette culture comprenait les films de cinéma, la publicité, la science fiction ou la musique « pop ». Les inspirations qui président aux diverses productions plastiques proviennent quant à elles, à la suite de Marcel Duchamp, d'objets courants, à la différence qu'ils participent plus dans la première période Pop d'une mise en perspective sociale qu'artistique des objets. Pour les artistes Richard Hamilton ou Eduardo Paolozzi toutefois, l'esthétique populaire n'a pas besoin d'une habilitation particulière des artistes. Au contraire, elle existerait en soi : les artistes ne font qu'opérer des déplacements d'objets ou images d'un régime fonctionnel à un régime artistique. Par cette translation, ils confèrent une valeur sacrée aux objets choisis mais réciproquement, ils rendent à ces objets la dignité des sujets artistiques.

¹⁷⁷ *Parallel of Life and Art*, cat. exp. du 11 septembre au 18 octobre 1953, ICA Londres, commissariat de Nigel Henderson, Londres, 1953 et *This is tomorrow*, cat. exp. du 9 août au 9 septembre 1956, collectif, London White Chapel Art Gallery, Londres, 1956.

Comme la vie entre dans l'art, et inversement, Henri Lefebvre compte sur sa critique du quotidien pour contribuer en juste retour des choses à un « art de vivre » (dont la version marchande se mue ironiquement en « art ménager » qui connaît son apogée entre 1950 et 1960¹⁷⁸). Les détournements de cette marchandisation des objets courants ne tardent pas à cette époque. Le nouveau réaliste Arman, exhibant ses *Accumulations* à partir de 1959, avait réalisé une série de *Poubelles* qui donnaient l'impression que « n'importe quelle ménagère pouvait avoir du Arman dans sa poubelle »¹⁷⁹. Cependant, ces artistes confirment l'annonce de Lefebvre en 1945 réaffirmée en 1958 par lui que « l'art de vivre deviendra un art véritable » et permettra à l'individu de se fabriquer jusqu'à ce que « la vie toute entière – la vie quotidienne – devienne œuvre d'art¹⁸⁰ ».

Il est bien entendu significatif de noter la concomitance de l'apparition du Pop'art en 1953 et la rédaction régulière dans la revue de Maurice Nadeau *Les Lettres nouvelles* de la « Petite mythologie du mois » par Roland Barthes entre 1954 et 1956¹⁸¹. Un intérêt commun, sociologique et esthétique, anime alors les théoriciens dont les travaux critiques portent sur les objets et les représentations du quotidien populaire, en opposition aux modèles bourgeois. Mais ces objets, visibles sur des formats éphémères comme les magazines ou ancrés dans la nouveauté d'une carrosserie de voiture déjà démodée quelques années plus tard, s'opposent à une culture noble et classique incarnée par le livre relié ou la grande peinture. Par exemple, l'apparition du nouveau « Livre de poche » en 1953 participe de la miniaturisation de la littérature et de son accessibilité, comme la musique s'écoute désormais à domicile sur des gramophones¹⁸². La distance entre culture haute et basse, traduction littérale de ce que les anglais distinguent comme la *high and low culture*, s'atténue : les mythes olympiens et les mythes modernes se croisent donc dans un espace intermédiaire où le grand modèle semble se doubler systématiquement de sa version miniature.

Ce phénomène s'applique alors aux petites mythologies modernes, qui se déclinent mensuellement dans un format réduit, démontrant leur capacité à éclore dans une fraîche actualité et à sacraliser des objets ou des représentations avec lesquelles l'individu est au contact dans sa vie

¹⁷⁸ Le Salon des « arts ménagers » est inauguré en grandes pompes en 1954, voir François Porcile, *Les Années frileuses. 1954-1956 à la lumière des Mythologies de Roland Barthes*, 59', TF1, 1987. Également, « La Consommation de masse », épisode 3, « L'Apogée des salons ménagers. 1950-1960 », Emmanuel Laurentin, *La Fabrique de l'histoire*, France culture, 1^{er} mai 2007.

¹⁷⁹ Arman conçoit des accumulations comme *Grands déchets bourgeois*, 1959, ordures ménagères sous verre, 65x40x8cm, coll. de l'auteur.

¹⁸⁰ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. 1, *op. cit.* p. 214.

¹⁸¹ La première mythologie « Le Monde où l'on catche » est parue en octobre 1952 dans la revue *Esprit*. Toutefois, les textes qui composent le recueil de 1957 proviennent de *Les Lettres nouvelles*, à l'exception de « L'Écrivain en vacances », paru dans *France Observateur*, 9 septembre 1954, supplément *Lettres et arts*, n°14, non paginé (le texte de Barthes est en première page).

¹⁸² La collection Nelson, originaire d'Écosse (et à ne pas confondre avec la librairie Nilsson), est l'ancêtre du Livre de poche : elle ouvre en 1910 une succursale à Paris en accord avec Bernard Grasset et publie des livres « peu coûteux au format commode ».

de tous les jours. Dans les chroniques de Barthes, chaque nouvelle mythologie comme les photographies de presse pourrait chasser la précédente : si elles sont « petites », elles n'en sont que plus fugaces et contingentes. Par ailleurs, Barthes pour la réédition de 1970 considèrera dans un court avertissement qu'il ne « pourrai[t] donc, dans leur forme passée (ici présente) écrire de nouvelles mythologies¹⁸³ », admettant de fait que ses mythologies étaient datées, une caractéristique bien paradoxale pour des récits censés donner au sens premier, la culture légendaire, voire fondatrice, d'une civilisation.

L'individu moderne dans la France des années cinquante se trouve aux prises avec deux forces qui conditionnent à la fois son appartenance à une collectivité qui se nourrit de petites mythologies et la nécessité de se créer une altérité singulière au sein même de cette mise en conformité massive. Ces forces le poussent donc, d'une part, vers un modèle petit-bourgeois véhiculé par des traditions et *habitus* sociaux et d'autre part, vers une singularisation, justement à travers la chronique familiale qui se matérialise dans les albums photographiques et les collections d'objets personnels. Les espaces privés et publics, bien qu'ils se mélangent et communiquent de plus en plus, imposent en fait un plus fort repli sur soi, puisque le moi seul reste le lieu ultime de la singularité. Le rapport qui lie alors le sujet moderne aux objets constitutifs de cet environnement problématise ses propres productions historiques. En effet, face à cette homogénéisation des intérieurs, la construction de l'individualité, au centre de ces représentations mythologiques, pose des enjeux majeurs qui se dessinent autour d'un quotidien subjectivisé, d'une collection d'objets et de représentations dont l'ensemble constitue par accumulation, une identité singulière. Roland Barthes, de *Mythologies* à *L'Empire des signes*, s'attelle à faire éclater le code petit-bourgeois du grand récit pour entrer dans une ère sémiologique où le sujet se trouve au cœur de dispositifs qui façonnent et modèlent une histoire à soi, en une version réduite et éclatée des antiques grandes épopées¹⁸⁴.

¹⁸³ *Mythologies*, p. 673.

¹⁸⁴ Des grandes épopées, il ne reste plus grand chose et Victor Hugo, déjà dans *La Légende des siècles* en 1859 (année de l'entrée de la photographie au Salon) avait appelé sa suite de poèmes des « Petites épopées » qui constituaient un récit pour l'humanité à partir de fragments. La question de la disparition du « grand récit » prolonge cette dislocation de la narration.

Mythologies au quotidien



Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956, collage, 26x25cm, Kunsthalle Tübingen



« Le visage de Garbo », (photographie d'Edward Steichen) couverture de *Life*, janvier 1955.

B. Faire un récit du quotidien : la mythologie selon Barthes

« Qu'est-ce qu'un mythe aujourd'hui ? », demande Roland Barthes dans la partie théorique de *Mythologies* rédigée en 1957 et marquée par la récente lecture de Saussure. Avant tout, « Le mythe est une parole¹⁸⁵ », répond-il. En effet étymologiquement, *muthos* signifie en grec, fable ou récit. Barthes, qui a bien conscience de la polysémie du terme, dit s'intéresser d'abord dans son entreprise auto-anthropologique non à la définition de mots mais de « choses¹⁸⁶ ». Le mythe en tant que « mythologie » caractérise, dans son premier sens, *l'ensemble* des mythes et légendes propres à un peuple, une civilisation ou une religion. Cependant, ce terme a évolué jusqu'au vingtième siècle pour s'appliquer tout autant à un objet, un thème ou une doctrine. Son étendue par conséquent plus vaste et polymorphe rend plus fréquente sa reconnaissance sous des formes parfois inattendues. Mais cette mythologie à fonction unificatrice, à l'instar du mythe que Claude Lévi-Strauss démonte en 1964 dans *Le Cru et le cuit*, subit avec Roland Barthes un traitement sémiologique qui la fragmente en une somme plurielle. La mythologie se subdivise et se démultiplie pour faire apparaître une pluralité de phénomènes donnés pour naturels et dont l'origine culturelle est à révéler¹⁸⁷.

Ce que Barthes décrit comme un système sémiologique pose une fois encore le monde comme un cryptogramme à déchiffrer dans lequel les médias ont désormais un rôle de premier ordre. Il précise par ailleurs que « le développement de la publicité, de la grande presse, de la radio, de l'illustration¹⁸⁸ » rend l'urgence de constituer une science sémiologique d'autant plus forte. L'entreprise de Barthes serait-elle alors de recréer du récit (du liant) entre des signes disparates pour mettre à jour les mécanismes de mythologisation au quotidien ? Elle propose en tout cas, au quotidien, une possible lecture du dispositif mythologique qui convoque presque systématiquement

¹⁸⁵ *Mythologies*, p. 823.

¹⁸⁶ *Ibidem*. Barthes passe du mythe à la mythologie en intégrant cette dernière dans un système sémiologique : « la mythologie n'est qu'un fragment de cette vaste science des signes que Saussure a postulée », *idem*, p. 825. Nous n'oublions pas les propos de Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, *op. cit.* : « le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe » qui décrit « les irruptions du sacré dans le Monde », le mythe étant considéré comme « une histoire sacrée et donc, « une histoire vraie » parce qu'il se réfère toujours à des *réalités* », p. 16-17.

¹⁸⁷ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques : Le Cru et le cuit*, Mythologiques, Plon, 1964. Il est intéressant de mettre en perspective la « Cuisine ornementale » des *Mythologies* selon Barthes à cette opposition culinaire choisie par Lévi-Strauss (cru et cuit, mais aussi frais et pourri, mouillé et brûlé) pour aborder la construction mythique de ce que l'on considère à l'époque comme une « pensée sauvage ». Cet esprit structural apparaît aussi de manière transversale chez Barthes à la lumière de *Roland Barthes, dernier paysage* de Jean-Pierre Richard, Philia, Verdier, 2006 : ce dernier aborde l'œuvre de Barthes en fonction de « mots-mana » ou « adjectifs-mana » comme « le lisse », « le mat », « le moiré » ou le « bariolé », « le poisseux », etc., p. 9.

¹⁸⁸ *Mythologies*, p. 826.

des représentations linguistiques et visuelles et qui structure non seulement la culture moderne, mais aussi l'individu.

Dans ce contexte qui fait suite à la Seconde Guerre mondiale, la crise identitaire et humaniste place l'individu en quête d'une structure ou d'un dispositif au sein duquel il pourra, comme dans un grand album de famille, trouver un refuge. C'est à cette époque qu'apparaît la notion de « Grande famille des hommes », titre d'une exposition photographique itinérante montée à New York en 1955. À la suite de Claude Lévi-Strauss qui publie *Tristes tropiques* en 1955, les *Mythologies* de Barthes ramènent la structure des mythes fondateurs à portée de la ménagère française en les adaptant à une subjectivité dans laquelle chacun reconnaîtra à son tour, « [son] actualité¹⁸⁹ ». Les articles sont en effet ancrés dans une actualité d'autant plus que les « petites mythologies du mois » qui sont compilées en recueil en 1957 avaient d'abord paru dans la revue *Les Lettres nouvelles*. Les mythologies barthésiennes sont tirées presque exclusivement des médias puisqu'il s'agit de l'espace dans lequel Barthes développe par la suite son analyse des fonctions de la photographie. En *incipit* de son premier grand texte sur la photographie en 1961, il déclare en effet que « La photographie de presse est un message¹⁹⁰ ». La presse dont l'agencement visuel avait influencé Mallarmé et dont les dépêches avaient plus tard le pouvoir surnaturel de donner à Breton des nouvelles sur lui-même, se trouve à nouveau convoquée par Barthes pour révéler au sujet moderne son inscription dans un dispositif mythologique.

La presse s'impose alors comme un allié de choix pour véhiculer cette iconographie sur papier où elle abonde. Si le journal *Elle* est désigné comme un « véritable trésor mythologique¹⁹¹ », *le Figaro* est régulièrement convoqué, tout spécialement quand il est question de la mythologie de « L'Écrivain en vacances »¹⁹², sur laquelle nous reviendrons plus précisément. *L'Express* quant à lui est accusé d'avoir monté de toutes pièces le jeune prodige de la poésie Minou Drouet¹⁹³. *Paris-Match* profite d'une mythologie qui lui fait directement écho, celle des « Photos-chocs » à propos d'une exposition à la Galerie d'Orsay. Les occurrences sont nombreuses : on compte trente-neuf références à la presse quotidienne ou hebdomadaire entre *Match* (onze mentions), *L'Express* (huit), *Elle* (huit), *Le Figaro* (six), *France Soir* (trois), *Le Monde*, *L'Équipe* et *Le Progrès de Lyon*. On peut également ajouter l'évocation du courrier du cœur de la presse féminine dans le fragment « Celle qui voit clair ». Bien que les numéros précis ne soient pas mentionnés, hormis une livraison

¹⁸⁹ « Avant-propos », *Mythologies*, p. 675 : « il s'agissait évidemment de mon actualité ».

¹⁹⁰ Roland Barthes, « Le Message photographique » [1961], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1120.

¹⁹¹ *Mythologies*, p. 770.

¹⁹² Parue pour la première fois dans *France-Observateur*, septembre 1954, supplément Lettres et arts, n°14, non paginé (le texte de Barthes est en première page).

¹⁹³ *Idem*, p. 795.

de *Elle* qui avait « naguère » dans un vague passé, présenté soixante-dix romancières sur une même photographie, les références de Barthes sont d'une fraîche actualité et il propose à son tour une réflexion documentaire prise sur le vif¹⁹⁴. Quoi qu'il en soit, lorsque le recueil est publié en volume, son succès en librairie est certain, aussi du fait qu'il concerne et intéresse la population dans son ensemble¹⁹⁵.

Les articles qui composent l'ouvrage indiquent par fragments plus ou moins longs que dans une société moderne et industrialisée persistent des structures mythiques qui organisent certains éléments du quotidien autour de représentations sacralisées. Le propos de Barthes, de son propre aveu, s'appuie sur un « matériel de réflexion très varié » dont on remarque vite qu'il appartient essentiellement au monde des images : « un article de presse, une photographie d'hebdomadaire, un film, un spectacle, une exposition¹⁹⁶ ». La raison en est simple et Barthes en donne une raison implicite dans la postface théorique de son ouvrage « Le Mythe, aujourd'hui »¹⁹⁷ : si le mythe est un récit, il se manifeste et se déploie dans des représentations qui doivent être *visibles* pour intégrer l'imaginaire collectif. Jacqueline Guittard, dans sa thèse consacrée à la photographie chez Roland Barthes, analyse très précisément les substrats pictographiques de mythologies qui occultent leur origine photographique ou qui l'évoquent parfois simplement en passant, notamment dans « Le Vin et le lait », « Le Cerveau d'Einstein » ou même « Paris n'a pas été inondé », des chroniques qui réfèrent à des images parues dans la presse, et pour la plupart dans *Paris-Match*¹⁹⁸. Guittard avance l'hypothèse que Barthes aurait métabolisé les légendes de ces clichés publiés dans la presse pour élaborer une vision globale, par exemple des grandes crues de Paris, à partir de bribes rapiécées qui forment une grande chimère. La synthèse et l'analyse que Barthes en fait dans ses chroniques permettent surtout de mieux cerner en quoi consistent exactement les mythologies imaginaires de l'individu Barthes dans les années cinquante. Peut-on alors y voir dans sa déconstruction des mythes petit-bourgeois un premier texte autobiographique à l'illustration photographique latente ?

La constitution de ces mythologies s'inscrit dans une structure formelle et fragmentaire que Barthes décide de mettre au jour en suivant une méthode à la fois sociologique et rhétorique.

¹⁹⁴ *Id.*, p. 713. Barthes, non sans ironie, remarque à la vue de cette photographie de famille que « la femme de lettres constitue une espèce zoologique remarquable ». La photographie servirait dans l'opinion commune une fois de plus à la constitution d'un type humain.

¹⁹⁵ Lors d'une série d'émissions sur France Culture consacrées au cinquantenaire de la publication de *Mythologies*, Emmanuel Laurentin a signalé qu'en 1990 la version poche de *Mythologies* avait été vendue à plus de 350.000 exemplaires, un chiffre exceptionnel pour un essai. François Wahl a confirmé que les chiffres avaient encore augmenté et que Barthes était un vrai succès de librairie, Emmanuel Laurentin, « 1957 : on a publié *Mythologies* », *La Fabrique de l'histoire*, France Culture, émission du 12 février 2007.

¹⁹⁶ « Avant-propos », *Mythologies*, p. 675.

¹⁹⁷ *Idem.*, p. 823-868.

¹⁹⁸ Jacqueline Guittard, *Roland Barthes : la photographie ou l'épreuve de l'écriture*, *op. cit.*, p. 48-57.

Toutefois ce système dont il démonte la structure signifiante participe de la constitution d'une identité qui, petit à petit, va établir sa propre mythologie à travers une collection personnelle de *tableaux* mythologiques. Barthes admet le risque d'un tel retournement puisqu'il demande dès l'avant-propos de sa première édition du recueil : « est-ce qu'il y a une mythologie du mythologue ? Sans doute », confessant que « l'objectivité du savant et la subjectivité de l'écrivain¹⁹⁹ » se mêlent. On comprend alors qu'il définit simplement ce qui constitue « son » sacré, comme l'évoquait Michel Leiris. Les mythologies, petits nodules qui s'accrochent au grand mythe comme des grappes, réfèrent à ce que Barthes appelle des « significations » avant tout personnelles. Sur la question de la mythologie du « cœur » (siège de l'âme et du courage) qui traverse l'œuvre de Barthes jusqu'à *Fragments d'un discours amoureux*, Éric Marty évoque lui aussi cette « hypothèse, la possibilité de mythifier à son tour²⁰⁰ », issue envisagée par Barthes lui-même quand il se demande : « Puisque le mythe vole le langage, pourquoi ne pas voler le mythe ?²⁰¹ ». Quant à l'ouvrage, bien que ne présentant aucune illustration, il reste un recueil très imagé (au sens qu'il est nimbé d'un imaginaire) dans lequel la subjectivité du « mythologue », comme Barthes se désigne lui-même, se manifeste à plusieurs reprises²⁰². Par un habile déplacement nominal, Barthes écrit dans un ultime chapitre intitulé « Nécessité et limites de la mythologie » qu'il « lui faut dire, pour terminer, quelques mots du mythologue lui-même²⁰³ » : on pourrait traduire cette parure rhétorique par « quelques mots sur moi-même en habits de mythologue ». Et bien que le propos s'en tienne à une rigueur théorique, la subjectivité de l'auteur émerge de façon récurrente. Elle s'est posée dès l'avant-propos par l'emploi du possessif (« mon actualité », « mes significations²⁰⁴ ») et est rappelée par une anecdote mettant en scène le mythologue en promenade dans le Pays basque espagnol ([le mythe], « c'est moi qu'il vient chercher²⁰⁵ ») et bien d'autres exemples présentés à la première personne du singulier. Cette mise en scène de la subjectivité de l'auteur se conclut sur un regard auto-critique où le sujet Barthes s'altérise dans la figure théorique du « mythologue ».

Ce qui ressort de ce chapitre théorique et de ses mises en pratiques, c'est que la mythologie barthésienne traduit en fait deux mouvements. Le premier dessine une courbe descendante puisque le mythe vient se frotter au commun des mortels et à son quotidien. Le second, par un effet retour, suit un mouvement ascendant qui élève la banalité du quotidien au rang de mythologie par le pouvoir du récit et de l'image. Roland Barthes, se posant en mythologue moderne, tire ces forces

¹⁹⁹ *Mythologies*, p. 675.

²⁰⁰ Éric Marty, *Roland Barthes. Le Métier d'écrire*, Fiction et cie, Seuil, 2005, p. 212.

²⁰¹ *Mythologies*, p. 847.

²⁰² La rétrospective *R/B. Roland Barthes* au Centre Pompidou en 2003 s'était beaucoup inspirée des figures et objets mythologiques traités par Barthes pour occuper l'espace de l'exposition.

²⁰³ *Mythologies*, p. 865.

²⁰⁴ *Idem*, p. 675.

²⁰⁵ *Id.*, p. 837.

ascendantes et descendantes, pour mettre à niveau les mythes de la société française bourgeoise des années cinquante. Mais à la manière des mythologies grecque, romaine ou perse qui se manifestent dans des représentations artistiques ou littéraires (que l'on pense à Gilgamesh ou aux statues et fresques des dieux de l'Olympe), la mythologie moderne transite par des supports médiatiques visuels : la publicité, le cinéma, la télévision, la presse, etc. Louis Aragon dans *Le Paysan de Paris* ouvrait sa promenade surréaliste dans les rues de la capitale avec une « Préface à une mythologie moderne » : adoptant l'attitude de l'ethnographe, il explorait les lieux de commerce de la capitale, rapportant les affiches qu'il trouvait sur son passage et formalisant l'art de la rencontre avec le quotidien. Cette pratique du quotidien surréaliste, Michael Sheringham en propose une étude minutieuse et historique dans son ouvrage *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. À la lecture de son ouvrage, il apparaît en définitive qu'à la fin des années cinquante, la notion de « mythologie moderne » semble déjà un lieu commun. Cette dernière s'est pourtant déplacée, enrichie et transformée et les mythologies plurielles sont véhiculées par tout un appareillage accessible de diffusion d'images et récits. Les romans-photos, les premiers téléviseurs, *Paris-Match* et son célèbre slogan « le poids des mots, le choc des photos » rendent le dispositif mythologique présent dans presque tous les foyers. Plus aucun besoin désormais de sortir dans la rue pour le trouver.

Il semble alors relativement aisé de fabriquer soi-même des mythologies de papier glacé si l'on en croit l'efficacité du démontage opéré par Barthes sur des figures ou des faits culturels bien sentis : la nouvelle Citroën, le match de catch, le vin et le lait, etc. La mythologie se définit, nous l'avons dit, par son polymorphisme médiatique : « elle peut être formée d'écritures et de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique²⁰⁶ ». La photographie, qu'elle soit électorale ou du studio Harcourt, est la matière première de prédilection pour la fabrication d'une mythologie. Cette dernière ne se forme, à la lecture de Barthes, qu'à partir des *représentations* ce qui explique pourquoi il s'attache avant tout aux iconographies d'actualité, son réservoir immédiatement accessible. Toutes ces références mises bout à bout laissent à penser que le mythe se constitue donc tout autant par l'image que par le récit, et peut-être même plus par un choc séminal des images. Dans ce panorama visuel, Barthes commente la grande exposition de photographies *The Family of Man*, traduite en « La Grande Famille des Hommes » pour élaborer une mythologie fondatrice nouvelle « dont le but était de montrer l'universalité des gestes humains

²⁰⁶ On remarquera que la photographie est située en première place, après le discours écrit, avant le cinéma. On sait que Barthes préférait la photo *contre* le cinéma, voir Roland Barthes, « Sur la photographie » [1980], *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 937.

dans la vie quotidienne de tous les pays du monde²⁰⁷ ». Cependant, toutes ces images restent des fragments de représentation, car toutes ces images du monde ne peuvent représenter la vérité du monde. Les clichés sont par conséquent des points de départ tronqués à partir desquels se brodent un tissu narratif lui-même inachevé.

²⁰⁷ *Id.*, p. 806.

C. Figures et faits divers pour un dispositif mythologique

Cette masse de documents qui mélange les publicités pour savons et détergents avec les photos-chocs laisse aussi émerger des figures mythologiques censées dessiner les contours d'un individu qui se trouve élevé au rang de héros mythique. Ce nouveau héros fragmenté n'apparaissant que par morceaux a ses petites épopées : « Iconographie de l'Abbé Pierre » mais aussi « Le visage de Garbo », « Le cerveau d'Einstein » même s'il ne s'agit dans les deux derniers cas que de *fragments* d'individus, « Poujade et les intellectuels », les procès « Dominici et Dupriez », etc. Tous ces comptes rendus font émerger des *figures* mythologiques d'une permanence et d'une consistance relatives. Barthes esquisse les paradoxes de cette mythologisation de figures, dont il montre bien qu'elles ne présentent que des facettes et des fragments. Ainsi, la segmentation du corps et de l'individu en une série de « visages » réduit finalement l'identité à un signe unique.

Les références médiatiques sont toujours implicitement convoquées même si elles n'apparaissent pas dans le livre. On pense notamment au visage de Garbo dont la photographie d'Edward Steichen (commissaire la même année de *The Family of Man*) fait la couverture de *Life* en octobre 1955 : l'image révèle la consistance presque minérale de son teint, les noirs sont accentués pour mieux marquer ses traits et leur étrangeté²⁰⁸. Roland Barthes, qui analyse ce corps dans *La Reine Christine* « que l'on a revu ces années-ci à Paris²⁰⁹ », en ne s'attachant qu'au référent (le visage) semble oublier que la photographie noir et blanc est à l'origine de cette « perfection intellectuelle » dont on pourrait également dire qu'elle est exceptionnellement photogénique. La rhétorique de l'image apparaît alors comme un *topos* central dans la réflexion critique dont l'exploitation au cinéma ne semble pas un facteur d'interprétation plus déterminant que s'il se trouvait dans la presse. Barthes signale un polymorphisme sans analyser ce qui reste de la figure elle-même lorsqu'elle est passée dans le transformateur de ces récits mythiques. Ce n'est que plus tard, dans *La Chambre claire*, que Barthes reconnaîtra que la photographie contient un « masque absolument pur », ce qui explique selon lui « pourquoi les grands portraitistes sont de grands *mythologues* : Nadar (la bourgeoisie française), Sander (les Allemands de l'Allemagne prénazie, Avedon (la *high-class new-yorkaise*)²¹⁰ ».

²⁰⁸ La photographie date de 1928.

²⁰⁹ *Mythologies*, p. 724.

²¹⁰ *La Chambre claire*, p. 815. C'est nous qui soulignons.

Cette réflexion sur le masque photographique et le visage tire sa source de façon lointaine, avant même « L'Acteur d'Harcourt » qui s'intitulait dans sa première version publiée dans la revue *Esprit* en 1953, « Visages et figures »²¹¹. Jacqueline Guittard signale que Thérèse Le Prat, à laquelle Barthes se réfère, publie *Visages d'acteurs* (« représentés dans leur fonction sociale²¹² ») en 1950 et cinq ans plus tard *Masques et destins*, dont le titre corréle explicitement le parcours d'une vie et la représentation du visage²¹³. Le motif du visage et de son image, nous le verrons, revient régulièrement chez Barthes, dans *L'Empire des signes* en 1970 tout d'abord, puis encore dans *La Chambre claire* en 1980. En 1957, les considérations sur le visage comme dans « L'Iconographie de l'Abbé Pierre » révèlent, dans la veine sémiologique, que certaines figures sont « une forêt de *signes* » que Barthes compare à des « pièces transportables²¹⁴ ». Ces « pièces » ont la capacité de traverser deux espaces, celui de la réalité et celui de la fiction : ainsi à « l'Abbé Pierre de *Match* » présumé appartenir « à la réalité » s'oppose celui « de la fiction, l'Abbé Pierre du film²¹⁵ ». Ce qui se révèle tout d'abord dans cette mise en lumière du visage est que les images, en général et pas seulement la photographie, participent donc de la multiplication d'une figure supposée unique. D'un hyperonyme – « Abbé Pierre » qui de surcroît est un pseudonyme – on passe à une multitude d'autres figures, comme autant d'hyponymes qui déclinent l'identité sous divers aspects. Ces facettes de l'individu prétendent par défaut valoir pour le tout, une idéologie instituée à la fin du dix-neuvième siècle par l'usage de la photographie judiciaire qui avait décrété le cliché du visage comme une équivalence d'identité²¹⁶. Les corps ne sont pas les seuls à être fragmentés puisque le grand récit historique est lui-même mis à mal par la prolifération sans discontinuer d'images qui participent à une illusion de vérité particulièrement déstabilisante dans la mise en cohérence narrative de l'histoire.

En effet, dans un monde bipolarisé entre blocs de l'Est et de l'Ouest où la publicité a une valeur de propagande, les mythes se succèdent et ne se ressemblent pas. Leur mode d'apparition privilégié est celui des actualités, mais seule leur récurrence temporelle et spatiale *a minima* permet

²¹¹ Roland Barthes, « Visages et figures », *Esprit*, juillet 1953, p. 1-11.

²¹² *Mythologies*, p. 690.

²¹³ Jacqueline Guittard, *Roland Barthes : la photographie ou l'épreuve de l'écriture*, *op. cit.*, p. 276. Guittard propose également une analyse des photographies d'Agnès Varda mentionnées par Barthes par opposition au style Harcourt.

²¹⁴ *Idem*, p. 712.

²¹⁵ *Ibidem*. Le film en question est de Robert Darène, *Les Chiffonniers d'Emmaüs*, 1954. Pourtant, l'Abbé Pierre est déjà un *alias* du civil Henri Grouès, qui, en entrant dans les ordres, avait changé de nom.

²¹⁶ Ce principe est remis en cause dans sa temporalité, par exemple, lors des contrôles aéroportuaires : une photographie du passager est prise à son arrivée au contrôle de sécurité. C'est ce seul cliché qui permettra sa reconnaissance avant son embarquement. L'image du passeport est un support à quelques traits biométriques qui n'ont même plus besoin d'être identifiables à l'œil nu : la lisibilité de la figure est réduite à un temps donné, anéantissant l'apparence et sa reconnaissance comme critères d'identité absolue.

une mythification²¹⁷. Au mythe de la « soucoupe volante » répond celui de l'ouvrier Stakhanov, produisant des mythologies nationales et idéologiques dont la matière première paraît très périssable et répondant à la définition de la « modernité » que Charles Baudelaire en 1859 décrivait comme « le transitoire, le fugitif, le contingent²¹⁸ ». À la frontière entre événement et anecdote historique, ces mythologies modernes sont par essence fragiles, comme les supports de papier qui les véhiculent. Elles sont aussi tronquées comme des morceaux de récits dont le contexte lacunaire et les figures évanescences risquent à tout moment de les faire déchoir dans la grande masse des faits divers. L'essor de ces derniers, qui se glissent dans les colonnes des quotidiens, est si intensément perçu qu'ils obtiennent de véritables tribunes dont *France-Soir* et *Le Parisien* sont les plus populaires. Ils participent alors d'un phénomène sociologique que Roland Barthes a étudié en 1964 dans son essai « Structure du fait divers » et que Georges Auclair par la suite a baptisé de « mana quotidien », reprenant une terminologie mythologique pour désigner des événements qui n'ont de constant que leur récurrence²¹⁹. Entre faits divers et mythologie, l'écart est tenu puisque bien souvent, l'un procède de l'autre.

Le fait divers incarne une forme de récit populaire, à la fois anecdotique et d'exception, dont la presse est friande depuis le dix-neuvième siècle. Ces petites histoires qui s'égrènent dans la presse participent d'une saga sans pour autant former un récit articulé dans son intégralité. Cette forme narrative courte et contingente correspond, et c'est également le postulat de Mircea Eliade, à une reconfiguration narrative propre à un temps qui se détourne des grandes croyances. Ces dernières renvoient désormais à l'image ruinée d'une épopée nationale héroïque, étant donné que la Seconde Guerre mondiale a en effet fourni un cruel démenti à la force des grands mythes unitaires et nationaux. Le monde moderne, profondément marqué par le matérialisme marxiste, se trouve par conséquent dépouillé de ses récits fondateurs. Ainsi, lorsque la guerre précipite la fin des grands récits, elle donne à penser que le modernisme et son fantasme d'achèvement historique s'éteint à son tour pour laisser la place à ce que Jean-François Lyotard désignera au début des années

²¹⁷ En effet, il faut que le mariage du Prince Rainier de Monaco avec Grace Kelly en 1956, hormis tout le faste déployé, soit relayé par plusieurs médias et couvre un temps de l'actualité suffisant pour pouvoir entrer dans la mythologie. La mort tragique de la princesse est venue parachever tristement ce processus mythologique.

²¹⁸ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Critique d'art, op. cit.*, p. 355. Les soucoupes volantes ou « flying saucers » apparaissent pour la première fois dans un quotidien américain, le *Pendleton East Oregonian* du 25 juin 1947, où les journalistes Nolan Skiff et Bill Bequette interviewent celui qui le premier déclare en avoir vues dans le ciel, le pilote et homme d'affaires Kenneth Arnold. Quant au mineur Stakhanov, connu pour avoir accompli un record d'extraction dans une mine de charbon en Union Soviétique, la propagande autour de sa notoriété alla jusqu'à la couverture de *Time Magazine* du 16 décembre 1935.

²¹⁹ Georges Auclair, *Le Mana quotidien. Structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Sociologie et connaissance, Anthropos, 1970.

soixante-dix comme le début de l'ère postmoderne²²⁰. Le grand public, quant à lui, se concentre dans les années cinquante et soixante de préférence sur les réalités matérielles d'une vie quotidienne, répétitive et monotone d'où peuvent émerger un nouvel imaginaire mythologique.

Les mythologies de Barthes, distillées sur plusieurs années entre 1952 et 1959, s'inscrivent donc dans une temporalité précise et datée dans laquelle l'idéologie dominante est marquée par la dissolution, le dépouillement et la ruine, mais dont l'environnement consumériste semble fournir un déni permanent de ce bouleversement²²¹. Le résultat de cette tension fait de cette période un moment charnière qui pose néanmoins le paradigme d'une « mythologie moderne » qui se pluralise et se fragmente en une multiplicité de petits récits partagés par les Français, au quotidien, un phénomène structural qui malgré sa périssabilité persistera par la suite comme dispositif. Contrairement à la quête du mythe fondateur unique de l'humanité, la mythologie moderne participe de la dispersion, du fragment, jusqu'à toucher et distinguer l'individu de la masse.

Les tentatives de refondation dans l'unité persistent néanmoins et le dispositif photographique y occupe une place prépondérante. Les phénomènes que Barthes convoque pour dresser le panorama de ses mythologies sont visibles dans la presse, comme nous l'avons vu, mais aussi dans des dispositifs d'exposition qui déploient dans un espace muséal – nouveau temple consacré à l'art – des éléments disparates dont l'association produit des effets de sens révélateurs de la « condition humaine ». L'exposition « La Grande famille des hommes » témoigne d'une façon qui peut paraître aujourd'hui ingénue de la volonté de reconstruire une identité humaine à partir d'un amoncellement d'images qui sont autant de fragments capturés dans le monde. Divers épisodes de la vie humaine sont représentés selon une approche humaniste qui fait contraster le mariage, la naissance, l'enfance et le jeu avec le travail, la mort et la guerre²²². À l'instar du premier numéro de *Life*, le texte introductif du catalogue s'ouvre sur la naissance d'un enfant dont le cri originel proclamerait son appartenance à la « Famille » des hommes. Ainsi, l'exposition n'est pas qu'une vaste entreprise sociologique mais bien un album de famille composé de clichés disparates pris aux quatre coins du monde, bien que l'essentiel du corpus provienne en réalité d'Europe et des États-Unis. Les sources photographiques sont aussi révélatrices d'un parti pris du document puisque beaucoup de clichés proviennent soit de l'agence Magnum, soit du magazine *Life*, contribuant à bâtir un peu plus la légende photojournalistique : les noms des photographes sont connus et l'on retrouve des clichés de Margaret Bourke-White, Matthew Brady, Bill Brandt,

²²⁰ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Critique, Minit, 1979.

²²¹ *Mythologies*, p. 673. La première mythologie « Le Monde où l'on catche » paraît en 1952 mais la dernière « Les deux Salons », paraît après le livre le 4 novembre 1959 dans *Les Lettres nouvelles*.

²²² *The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time – 503 Pictures from 68 Countries*, commissaire d'exposition Edward Steichen, préface de Carl Sandburg, Museum of Modern Art, 1955.

Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Robert Frank, Dorothea Lange, Lisette Model, W. Eugene Smith, Garry Winogrand, etc. La particularité de cette mythologie expansive est qu'elle met en abyme d'autres mythologies évoquées par Barthes comme celle d'Einstein que l'on reconnaît sur un cliché dans sa bibliothèque ou encore celle consacrée aux « conjugales » puisque le couple est mis à l'honneur dans plusieurs sections de l'exposition²²³.

Barthes, suivant l'injonction d'Henri Lefebvre, avait pris à sa charge la rationalisation du déchiffrement d'un réel que les surréalistes avaient choisi avant tout d'expérimenter, sans pour autant être en mesure, suivant le désir d'André Breton, d'en faire autre chose qu'une mythologie nouvelle qui aurait été le fruit d'amours coupables avec des mythes anciens ou primitifs. La mythologie barthésienne ne s'embarrasse pas des traditions antiques ou exotiques, elle se définit par son aspect neuf où subsiste seulement un reliquat abstrait de valeurs mythologiques qui en fait des avatars lointains et dégénérés. Entre 1957 et 1965, tentant peut-être de contenir la désagrégation identitaire qui guette et dont la littérature se fait l'écho, la formalisation du monde passe par l'œil scrutateur du théoricien structuraliste qu'on dirait assoiffé de systèmes²²⁴. Les théories critiques et sociales des années soixante se dessinent donc dans le monde occidental à l'aune des propagandes médiatiques et ont pour point de focalisation les objets, leur commerce et leur consommation, Barthes participant de manière active à cet élan²²⁵. Ces mouvements théoriques, la critique marxiste ou le structuralisme gardent dans leur ligne de mire les moyens de représentations qu'ils associent à des « logiques de communication » et qui occupent de plus en plus de place dans le discours critique²²⁶.

La notion de mythologie que Barthes présente avant tout comme une parole – un langage volé – adhère au plus près du présent. En pénétrant comme par effraction dans le champ du quotidien, elle est réciproquement en mesure d'être à son tour accaparée par les individus dont elle est censée hanter l'imaginaire. Mis au contact des mythologies, mais surtout de la *parole*

²²³ Ernst Haas, « A. Einstein. Institute for Advanced Study, Princeton », non daté, Magnum pour *Vogue*, *idem*, p. 125.

²²⁴ Après la poussée existentialiste et le Nouveau Roman, les écrivains poursuivent parallèlement le mouvement de destruction de la *mimesis* narrative. On peut citer, entre autres exemples significatifs, pour le domaine critique Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955) et *Le Livre à venir* (1959), en théâtre, Samuel Beckett, *En attendant Godot* [1948], Minuit, 1952 mais aussi Philippe Sollers, *Drame*, Gallimard, 1965.

²²⁵ Voir la « Présentation » de Barthes au numéro de *Communications* dans lequel est paru son article « Le Message photographique » [1961], *op. cit.*, p. 1118.

²²⁶ Voir entre autres : Roland Barthes, *Essais critiques*, Tel Quel, Seuil, 1964 ; Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* [1964], trad. de l'anglais par Jean Paré, Tours, Mame, Paris, Intuitions, Seuil, 1968 (notons que Henri Lefebvre dans *La Vie quotidienne dans le monde moderne* reprend son opposition entre « cool » et « hot » médias, Idées, Gallimard, Paris, 1968, p. 245) ; Paul Watzlawick (dir.), *Logique de la communication* [1964], trad. de l'anglais par Janine Morche, Seuil, 1972 ; Guy Debord, *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, 1967 ; Jean Baudrillard, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, SGPP, 1970.

mythologique, le commun des mortels dispose enfin de la capacité de fabriquer à son tour des récits fragmentaires qui émaneraient directement du quotidien dont il fait partie, en suivant simplement le circuit médiatique de ce cercle vertueux²²⁷. Dans le cas de Barthes, mythologue, intellectuel et écrivain toujours malgré lui, il se trouve que certaines mythologies s'appliquent de loin en proche à sa propre figure d'auteur, comme autant de reflets qui mettent en lumière les différentes facettes de son personnage. On peut évoquer celle liée à Poujade et aux intellectuels (dont il est) mais surtout celle de « L'écrivain en vacances ». Cette approche personnelle du mythe, encore lointaine et dissimulée sous le couvert du discours théorique, se trouve confortée dans les écrits ultérieurs de Barthes où commence à se dessiner une véritable mythologie personnelle qui utilise des ressorts médiatiques similaires à ceux débusqués dans la société bourgeoise des années cinquante.

Les outils de cette mythologisation individuelle participent alors d'une réécriture de l'histoire personnelle qui utilise les formes médiatiques, grâce au concours de photographies dans des récits personnels. La mythologie moderne témoigne déjà d'un rapport affectif et subjectif que Barthes entretient avec les images, rapport qui se confirme et se précise dans les années soixante-dix jusqu'à *La Chambre Claire*. Parallèlement, cette théorisation de la mythologie quotidienne ouvre la voie à une petite fabrique de l'image de soi dont les artistes s'emparent, suivant la prescription de Barthes, pour élaborer à leur tour des fragments narratifs.

²²⁷ Les médias actuels ont si bien compris cette mytho-logique, qu'ils usent et abusent de ses ressorts pour fabriquer des mythes vivants à chaque nouvelle saison d'émissions de type « télé-crochet » ou « télé-réalité » (*La Nuit des héros* ou plus récemment, la vogue des *everyday heroes* aux États-Unis).

Une configuration narrative à inventer : l'expérience critique

A. De la diversité des faits et du désordre des images

La mythologie barthésienne associe donc une trame narrative à un dispositif iconographique, dont les modèles se rencontrent principalement dans la presse. Cet ensemble qui allie le texte à l'image constitue une structure fondée sur des formes exposées et utilisées sur la scène publique. La structure photo-textuelle qui apparaît chez Barthes dialogue activement avec des dispositifs similaires et que les récits illustrés reconfigurent des faits divers ou des événements liés à l'histoire intime d'un sujet, ils s'inscrivent dans une pratique de l'écriture hétérogène qui combine narration et représentation. Et comme le récit de Breton s'était présenté comme une forme illustrée de « journal » littéraire, à la manière d'une *revue* sur soi, les récits illustrés de photographies restent redevables aux modèles qui habitent les esprits des contemporains de Barthes tels que le roman-photo ou le photo-reportage.

On pourrait s'étonner que Barthes et Breton, en dépit de leur différence et indifférence réciproque, aient tous deux abouti à des formes de récits très proches. Malgré la similitude de leurs récits autobiographiques intégrant les photographies comme des acteurs essentiels du texte, Barthes associait surtout le style de Breton à « la grande écriture traditionnelle », au même titre que « celle de Gide, de Valéry et de Montherlant²²⁸ » et il n'a jamais commenté ni même mentionné *Nadja* dans ses écrits. Barthes, étonnamment, puisqu'il s'intéresse à la photographie, ne parle non plus des pratiques photographiques surréalistes en général, comme si la photographie surréaliste avait usurpé quelque chose de l'image brute pour la détourner. Et lorsque Barthes s'intéresse à l'image surréaliste, c'est du côté de Georges Bataille qu'il se tourne, précisément en commentant en 1972 dans son article « Les Sorties du texte » « Le Gros Orteil » illustré par le dissident Jacques-André Boiffard dans la revue *Documents*²²⁹. L'orthodoxie surréaliste de Breton dans les années cinquante a certainement eu pour effet malheureux d'occulter les premières années d'un surréalisme encore fortement marqué par les expérimentations dadaïstes.

Derrière la position radicale de Barthes sur le « style » de Breton, c'est un commentaire sur l'usage de la photographie par Breton qui, à travers son goût pour les images manipulées, s'est

²²⁸ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 216.

²²⁹ Georges Bataille, « Le Gros orteil », *Documents*, *op. cit.*, repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, 1970. Voir Roland Barthes, « Les Sorties du texte » [1972], *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 366-376, mais même s'il les a nécessairement vus, Barthes ne mentionne pas les clichés de Boiffard.

peut-être discrédité aux yeux de Barthes. Faut-il aussi voir dans le silence de Barthes au sujet des écrits de Walter Benjamin une indifférence à cette photographie d'avant-garde qui avait fasciné, dès 1922, le philosophe allemand²³⁰ ? Les préoccupations de Barthes en matière de photographie sont en effet fort différentes et pour plusieurs raisons. D'une part, si le choix de la sémiologie par Barthes pouvait faire écho à la chasse surréaliste aux signes, il déplace l'expérimentation indicielle inaugurée par les artistes dada et surréalistes sur un plan critique. Alors que les surréalistes cherchaient avant tout à *signaler* les signes, Barthes endosse le rôle de décrypteur et ordonnateur. D'autre part, Barthes s'interroge sur le statut du référent dans la photographie, ce que les surréalistes évitent en réinterprétant le réel à l'aune des images, c'est-à-dire, en considérant les images comme des manifestations pures du réel et parties intégrantes (voire subversives) de ce réel. La réflexion que Barthes développe dès les *Mythologies* à travers ses commentaires sur des représentations de « visages et figures », pour reprendre le titre d'où fut tiré la mythologie de « L'Acteur d'Harcourt » témoigne de l'écart avec les lectures surréalistes des images, considérées encore comme des *mystères*. Ainsi, l'article intitulé « Le Message photographique » publié dans *Communications* en 1961 marque clairement la différence entre la vision benjaminienne magique de l'*aura* de la photographie et la réflexion critique de Barthes. Il y observe une photographie de masse, populaire, la plus contingente et narrative, celle de la presse.

Cette distinction, qui implique un écart décisif dans leur point de vue sur l'image, montre comment la position de Barthes ne correspond pas non plus à la démarche qui poussait Breton à documenter le récit de son expérience. Toutefois, leurs conceptions respectives d'un univers composé de signes se rejoignent lorsqu'il s'agit de considérer que la problématique est toujours le rapport du sujet analysant au réel. Que ce soit chez Breton ou Barthes, leur souci commun du signe récuse l'idée d'un monde continu et homogène. Ce réel sémiologisé dans lequel les objets véhiculent des représentations symboliques et des idéologies déguisées se présente d'emblée comme parcellaire et surdéterminé. Il est important de voir que sur ce point, le parti pris de Barthes face à ces images (qu'elles soient icônes, indices ou symboles) se trouve à mille lieues de la collection compulsive et erratique d'un André Breton. Barthes s'impose en effet une méthodique *mise en ordre* des signes au sein de la vie sociale, qui a son sens dans la reconfiguration narrative et critique des événements qu'il entreprend en y considérant les images comme objet d'étude dans un premier temps, puis en les incluant directement. Rejoignant encore Breton par des chemins détournés, face à ce fractionnement du monde en petits morceaux figuratifs ou narratifs, Barthes choisit à son tour le fragment comme marque de fabrique. Cette forme déstructurée qui déconstruit

²³⁰ Walter Benjamin a en effet traduit en 1924 le texte de Tristan Tzara, « La Photographie à l'envers », qui faisait la préface du premier catalogue de rayogrammes de Man Ray, *Les Champs délicieux*, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922. Benjamin s'est appuyé sur ce texte pour rédiger sa « Petite histoire de la photographie », voir André Gunthert, « Le Temps retrouvé », *op. cit.*, p. 47.

le discours dissertatif, rompt l'unité narrative. Elle a l'avantage de dépasser la question du style ainsi que la tentative utopique d'instaurer une continuité factice dans un univers hétérogène.

Cette question de l'ordonnement et de la classification des faits participe d'une restructuration de la configuration narrative en lien avec le désordre du réel mais aussi avec ses représentations. La photographie, contrairement au cinéma qui organise une suite d'images, reste une unité minimale et encourage donc la déliaison. Comme nous avons évoqué une poétique de la discontinuité dans *Nadja*, nous pourrions parler d'une esthétique du « désordre » chez Barthes, qui elle aussi est soumise aux fluctuations du hasard et de l'arbitraire²³¹. Si la méthodologie diffère de celle de Breton et de l'orthodoxie surréaliste d'après-guerre, ses préoccupations en matière de narration a pourtant bien des points de comparaison avec *Nadja*, dont ce goût partagé pour le journal, un thème récurrent dans l'écriture des mythologies personnelles. La discontinuité dans *Nadja* était soumise aux mouvements et caprices de l'esprit, remettant la subjectivité de l'auteur au centre de la création narrative, un regard que Barthes adopte dès sa période post-structuraliste et qui intervient à notre sens de façon manifeste en 1970 dans *L'Empire des signes*. Par ailleurs dans *Nadja*, Breton explique que les photographies devaient témoigner le plus fidèlement possible d'un regard singulier que l'auteur avait porté sur les choses, un programme finalement proche de celui de la presse de reportage, dont les modèles sont basés sur la concision, un tempo rapide et une objectivité des faits néanmoins traduite, depuis l'avènement du réalisme poétique et de la photographie à message, par un regard singulier²³².

Mais le problème des images n'est pas seulement lié à la charge plus ou moins équilibrée de subjectivité ou d'objectivité qu'elles contiennent. Les images, comme les menus événements du quotidien, interrogent Barthes, car comme eux, elles prolifèrent sans cesse, infiniment reproductibles et incontrôlables. À la fin des années soixante-dix, Barthes se trouve confronté à leur classement sisyphéen lorsqu'il travaille à *La Chambre claire*, un texte qu'il considère humblement comme une « note sur la photographie ». Cette impasse relative le renvoie à ses précédents travaux de classification comme déjà celui esquissé dans « Le Message

²³¹ Barthes explique l'importance de cette question de l'ordre des fragments lors de son premier cours sur *Le Neutre* : « Je voudrais faire remarquer que les efforts répétés que j'ai faits [...] depuis des années pour employer et justifier une exposition aléatoire des fragments, ces efforts n'ont jamais eu aucun écho. On admet très bien de commenter et discuter l'idée du fragment, on admet une théorie du fragment, [...] mais on ne se rend pas compte quel problème c'est de décider dans quel ordre on mettra les fragments. Or le vrai problème du fragment est là. [...] Le problème n'est pas de discontinuer la pensée, mais de créer une continuité de la discontinuité [...], ou une consécration de la discontinuité. » Il cite deux grands exemples archétypaux : les *Pensées* de Pascal et les notes de Nietzsche, rassemblées dans le livre posthume *Volonté de puissance*. Il qualifie la solution d'organisation aléatoire choisie pour les figures de son cours comme une solution « simplissime, en do majeur », séance du 18 février 1978, (55'-57'30).

²³² *Nadja*, p. 746 : « je tenais [...] à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérées ».

photographique ». Toutefois, le même obstacle s'était alors dressé devant lui. En 1964, une forme narrative réduite, le fait divers, l'avait déjà mis en difficulté, le forçant à opter pour un point de vue structural. La comparaison entre photographie et fait divers, nous allons le voir, est féconde dans le cas qui nous occupe, dans la mesure où tous les deux partagent des qualités communes qui s'éclairent réciproquement. Dans *La Chambre claire* paru en 1980, la photographie dès *l'incipit* est considérée comme un élément « inclassable » qui laisse l'ex-mythologue perplexe :

Dès le premier pas, celui du classement (il faut bien classer, échantillonner, si l'on veut constituer un corpus), la Photographie se dérobe. [...] On dirait que la Photographie est inclassable. Je me demandai alors à quoi pouvait tenir ce désordre.²³³

La nature même de la photographie tiendrait à sa diversité et à son caractère unique, comme chaque fait divers est par nature la répétition d'une même forme (l'entrefilet dans le journal) et l'extrême variété de ces pseudo-événements²³⁴. Pourtant, en 1980, Barthes n'est pas novice en matière de classement et il s'était déjà interrogé sur les raisons de cette confusion désordonnée justement lorsqu'il avait abordé les raisons pour lesquelles le « fait divers (le mot semble du moins l'indiquer) procéderait d'un classement de l'inclassable²³⁵ ».

En poursuivant la comparaison entre la « structure du fait divers » et « l'essence de la photographie », on peut aussi mettre en relation la « fatalité » qui veut qu'il n'y ait « pas de photo sans *quelque chose* ou *quelqu'un*²³⁶ » avec la relation de « coïncidence » qui articule le fait divers et lui confère une « fatalité intelligente²³⁷ ». Et même quand Barthes admet que les phénomènes qu'il décrit pour cette forme de « littérature » dépassent vraisemblablement la seule catégorie du fait divers, il considère que « sa dialectique du sens et de la signification » est celle d'« un art de masse » et qu'à ce titre, sa « fonction historique est bien plus claire que dans la littérature²³⁸ ». Le

²³³ *La Chambre claire*, p. 791-92.

²³⁴ Gilles Deleuze considère que : « L'événement se produit dans un chaos, dans une multiplicité chaotique, à condition qu'une sorte de crible intervienne ». Mais, comme si l'événement nouait la multiplicité chaotique, la question qui demeure est la façon dont ce chaos peut être ramené à une singularité identifiable : « Le chaos serait un pur *Many*, pure diversité disjonctive, tandis que le quelque chose est un *One*, non pas une unité déjà, mais plutôt l'article indéfini qui désigne une singularité quelconque. Comment le *Many* devient-il *One* ? », Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Critique, Minit, 1988, chapitre « Qu'est ce qu'un événement ? », p. 103-112.

²³⁵ Roland Barthes, « Structure du fait divers » [1962], *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 442. L'essai a été publié la première fois dans la revue *Médiations* et commence par une définition du fait divers : « Voici un assassinat : s'il est politique, c'est une information, s'il ne l'est pas, c'est un fait divers », *ibidem*.

²³⁶ *La Chambre claire*, p. 793.

²³⁷ « Structure du fait divers », *op. cit.*, p. 450. C'est le hasard qui est le moteur déterminant du fait divers : « la cause apparaît fatalement pénétrée d'une force étrange : le hasard. », p. 447. Il est par ailleurs surprenant de retrouver une définition du fait divers : « Autre relation de coïncidence : celle qui rapproche deux termes (deux contenus) qualitativement distants », p. 448, assez similaire à celle que Breton emprunte à Reverdy pour qualifier l'image surréaliste, un « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées », voir *infra*, Première époque, « L'Image mécanique dans le *Manifeste du surréalisme* ».

²³⁸ *Ibidem*.

fait divers, qui crée l'événement à partir du dérapage dans la banalité du quotidien, comme la photographie, procède d'un art de masse et possède une fonction historique dans sa capacité à révéler la *nature* même des choses et à fabriquer l'histoire. La comparaison va encore plus loin pour Barthes puisque selon lui la photographie et le fait divers entretiennent une fonction magique de révélation qui confine à la déraison. Il poursuit en déclarant qu'en tant que tel, le « rôle [du fait divers] est de préserver au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel²³⁹ », une expérience de la limite que Barthes reprend justement au sujet de la photographie qu'il regarde comme « un médium bizarre, une nouvelle forme d'hallucination [...] : image folle, *frottée* de réel²⁴⁰ ». Ce chaos des faits divers, similaire à la masse informe que les images photographiques génèrent, est un espace propice à la fabrication du « mythe », au sens le plus strict de fable. En effet, cette irruption de l'irrationnel dans le quotidien comme la folie hallucinatoire de la photographie concordent dans la fabrique de l'imaginaire collectif et individuel. Ainsi, photographie et fait divers semblent partager des accointances qualitatives structurant une représentation du réel qui ressort à la fois du banal et de l'extraordinaire. Ce rapport, hors de la grande Histoire, entretient alors un lien de proximité avec la narration individuelle, dans la mesure où le quotidien de l'individu est ponctué de menus faits qui la plupart du temps ne ressortissent pas de l'événement historique, mais qui ont droit à l'occasion à une mention (dans un journal intime) ou à une photographie, comme pour consigner l'importance de ce non-événement avec preuves et pièces à conviction du réel vécu²⁴¹.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *La Chambre claire*, p. 882.

²⁴¹ Voir à ce sujet Éric Marty, *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Seuil, 1985, p. 28-32. « L'événement historique est fragile [...] c'est que, sur un certain plan, il cesse d'avoir sa puissance naturelle d'objectivité, et dès lors, à mesure qu'il s'amenuise, le méli-mélo s'affirme comme naturel », p. 29-30 ou plus loin, parce que l'événement est vécu de l'intérieur, dans le déroulé plat du quotidien : « l'événement, avant d'être patent, est condamné à se perdre dans l'inauthentique et à se mêler à l'intime biographique », p. 31.

B. Les archives du jour et la revue sur soi

Le paradoxe le plus insistant entre le fait divers et la photographie est leur ancrage incontesté dans un *certain* rapport au réel qui prétend à l'authenticité. Ils restent tous deux, sous l'influence de la presse, le modèle narratif par excellence du récit vrai, aussi en raison de leur économie narrative puisque, selon l'opinion commune, de moindres mots garantiraient une plus grande vérité. S'affranchir du grand récit, ce spectre moderne, équivaut finalement à s'extirper de la fiction narrative pour admettre l'inachèvement et l'impossible captation du réel dans sa totalité. Ainsi, on comprend mieux que le choix d'un format réduit pour faire récit ou pour faire un rapport sur des événements ajoute à la force de ce qui se présente comme une narration qui confesse sa fragilité, augmentant par là même sa crédibilité. Le fait divers repose sur ce principe, nous l'avons évoqué : il incarne un modèle stylistique en soi qui s'apparente à la dépêche, une forme intégrée par Breton dans *Nadja* pour lui donner l'allure brute d'un document. L'expression, « un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles²⁴² », que l'on trouve dans l'épilogue de *Nadja* est justement reprise en exergue d'un chapitre du livre de Georges Auclair, *Le Mana quotidien. Structures et fonctions de la chronique des faits divers*²⁴³. L'ouvrage convoque, pour des raisons certes différentes mais de manière intéressante, André Breton et Roland Barthes autour d'un rapport magique et irrationnel au récit des faits, qui les conduit tous deux au seuil de la fiction.

Georges Auclair réunit donc Barthes et Breton autour de la constitution mythique d'un événement, un fragment tiré du réel qui fait saillance dans le quotidien. Toutefois, l'événement en soi et sa transformation en fait divers relève de deux opérations de *mimesis* différentes, pour reprendre la typologie narrative de Paul Ricoeur. Il s'agit dans un premier temps, de définir ce qui apparaît comme un fait et non encore comme un événement (car un fait divers peut se transformer en événement, lorsque sa véritable nature historique surgit au grand jour)²⁴⁴. Ensuite, les faits rapportés sont configurés dans une structure narrative figée qui répond à des codes immuables que les quotidiens régionaux maîtrisent particulièrement, dans le but de rendre ce rapport aussi authentique que possible²⁴⁵. Ainsi Auclair, prenant exemple sur *Nadja*, explique en quoi la production d'une image photographique et ce qu'il appelle « la figuration narrative » sont « deux procédés [...] [qui] ont pour fonction commune de nous communiquer quelque chose de la

²⁴² *Nadja*, p. 753.

²⁴³ Georges Auclair, *Le Mana quotidien, op. cit.*, p. 188.

²⁴⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t.1, *op. cit.*, particulièrement le chapitre « La triple *mimesis* », p. 105-145.

²⁴⁵ Pour le journal quotidien régional, ce qui ressort du fait divers national peut être un événement local, voire individuel ; la perception entre événement et fait divers est subjective, soumise à une distance focale qui varie selon l'importance et la place qu'on lui accorde dans l'exercice narratif.

substance des faits, [...] par un simulacre qui plus que le langage nous rend présents les gens et les choses²⁴⁶ ». Cette illusion de réel entraîne un processus de confusion entre la réalité des faits et leur retranscription dans un récit qui constitue le corps même de la catégorie « fait divers » et dont la particularité est la brève concision des informations données. L'événement rapporté, généralement criminel, sert de point de départ à une mise en récit des faits qui relève du discours informatif. Cette pratique a même donné naissance à une littérature spécifique, la *non-fiction novel* inaugurée par Truman Capote en 1965 avec *De Sang froid*, remettant au goût du jour le « roman réel » dont la documentation détaillée constitue la colonne vertébrale²⁴⁷.

Mais la photographie, dont on a vu qu'elle participe à la légende de l'Histoire mais non à l'écriture historique, ordonne une scène judiciaire qui organise un procès sans fin du réel. Chaque cliché apporte une preuve supplémentaire (de quoi ? d'une totalité impossible à capter ? la réponse reste en cela ouverte) à charge d'un dossier dans lequel tout témoignage est recevable. Dans *La Chambre claire*, Barthes raconte qu'en scrutant une image de lui dont il ne parvient à se souvenir, il éprouve comme une « angoisse policière » : en effet, « *parce que c'était une photographie, je ne pouvais pas nier que j'avais été là*²⁴⁸ ». La photographie est pour lui *sans alibi*. Il raconte qu'il va « au vernissage comme à une enquête » mais une enquête qui le concerne lui-même puisqu'il s'y rend « pour apprendre enfin ce que je ne savais plus de moi-même²⁴⁹ ». Si les dossiers d'instruction, un peu à l'image du dossier *Nadja*, ne disent rien de particulier et participent simplement d'un regroupement de faits sans cohérence, le récit est là pour relier les éléments entre eux, comme pour une reconstitution de scène de crime, ou plus simplement, une scène où *quelque chose a eu lieu*. L'originalité du fait divers est qu'il pointe dans une forme courte un ensemble d'éléments dormants (comme des cellules dormantes). Réveillés dans l'action, ils sont à même de produire une narration, et au sens aristotélicien, un véritable *drame* ; Barthes en conclut qu'avec son lot de stéréotypes, « le fait divers est littérature, même si cette littérature est mauvaise²⁵⁰ ». Nous pourrions ajouter que cette littérature se pare d'atours réalistes destinés à mieux édifier son lecteur. Le fait divers respecte une mise en intrigue de type policière dont l'information factuelle

²⁴⁶ Georges Auclair, *Le Mana quotidien*, *op. cit.*, p. 170-171.

²⁴⁷ Truman Capote ignorait-il le livre d'André Gide, *La Séquestrée de Poitiers*, Ne jugez pas, Gallimard, 1930, une affaire sordide dont Gide avait relaté l'instruction et le procès avec force détails et documents ? L'édition originale de *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, New York, Random House, 1965, est illustrée en première page de deux paires d'yeux cadrés comme les « yeux de fougères » dans *Nadja*. Un autre cas d'instruction minutieuse avait été réalisé par Michel Foucault pendant un séminaire au Collège de France, Michel Foucault (dir.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIXe siècle*, Folio Essais – Histoire, Gallimard, 1973.

²⁴⁸ *La Chambre claire*, p. 858.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ « Structure du fait divers », *op. cit.*, p. 450.

forme la particule élémentaire du récit. Elle participe également d'une narration prise sur le vif, propre à l'immédiateté post-événementielle.

Dans *Structure du fait divers*, Barthes décèle la trame paranoïaque de roman policier que propose le fait divers où « tout peut être signe²⁵¹ ». Mais dans cet univers surdéterminé, sa « cause apparaît fatalement pénétrée d'une force étrange : le hasard²⁵² » qui indiquerait l'existence d'un substrat magique à l'origine de cet événement étonnant tiré pourtant de la platitude du quotidien. La notion de « mana » que Georges Auclair ajoute à l'analyse de Barthes participe alors à l'atmosphère magique et étrange nimbant des récits parfois à la limite du fantastique. Dans ce contexte, on peut considérer que le fait divers participe d'une mythologie directement liée à la « pensée sauvage », celle décrite en 1962 par Claude Lévi-Strauss dans son livre du même nom. Barthes évoque par ailleurs le premier la question de « l'inexplicable²⁵³ » (qu'il met lui-même en italique) et à ce titre établit une catégorie de faits divers relevant du « prodige » dont il ne resterait au bout du compte qu'une seule sorte, celle, mythologique, des « Soucoupes volantes »²⁵⁴.

Faits divers et mythologie communiquent alors dans une intelligence que Barthes et Auclair identifient comme structurale et pour lesquelles les photographies participent à la surenchère fictionnelle de masse. Dans cette perspective, l'intérêt de Barthes pour le fait divers rejoint en somme celui pour les mythologies modernes puisqu'ils se contaminent l'un l'autre dans la jouissance d'une affabulation hyperbolique qui joue aux marges de la fiction à travers des « effets de réel ». Des détails raccrochent le récit au quotidien ou des photographies ramènent visuellement un univers fictif dans celui du lecteur²⁵⁵. À la mystification véhiculée par le spectre de la photo truquée répondrait alors celui de la rumeur, la version falsifiée du fait divers.

Mais au-delà de cette limite entre « l'intelligible et l'insondable²⁵⁶ » qui caractérise cette forme narrative courte, sa place restreinte dans le journal quotidien est celle d'un rebut qu'on appelle familièrement la rubrique des « chiens écrasés ». De la même façon, la photographie est un

²⁵¹ *Idem*, p. 447

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Id.*, p. 442. Barthes donne de nombreux exemples : « une hôtelière gagne à la Loterie à chaque fois », p. 447 ou « des pêcheurs islandais pêchent une vache », p. 448, etc.

²⁵⁴ *Id.*, « Bien qu'un rapport récent de l'armée américaine ait identifié sous forme d'objets naturels (avions, ballons, oiseaux) toutes les soucoupes volantes repérées, l'objet continue d'avoir une vie mythique. », p. 445.

²⁵⁵ L'exemple souvent cité des « détails inutiles » comme le baromètre qui orne le piano dans *Un Cœur simple* de Flaubert révèle le caractère « notable » des choses qui *font* signe mais aussi leur « effet de réel » au sein de la fonction descriptive du texte, Roland Barthes, « L'Effet de réel » [1968], *Œuvres complètes*, t. 3, p. 25-32, la question est reprise et développée dans l'ouvrage collectif Roland Barthes (dir.), *Littérature et réalité*, Points, Seuil, 1988.

²⁵⁶ *Idem*, p. 450.

rebut, un déchet (« je ne puis transformer la Photo qu'en déchet²⁵⁷ ») que l'on conserve. Elle est comme une pelure périssable du réel (« comme un organisme vivant, [...] elle pâlit, s'exténue, disparaît²⁵⁸ ») tandis le fait divers pourrait en être une boursoufflure narrative, comme une maladie de la peau qui dévoilerait la structure de l'épiderme. Cette excroissance du quotidien bascule dans l'extraordinaire et apporte une révélation sur la nature profonde et cachée de ce quotidien, ce qu'il recèle derrière son apparente banalité. Pour Barthes, la photographie révèle aussi quelque chose de l'être des choses ou des figures photographiées, comme si elle revêtait ce pouvoir magique de montrer la vérité de l'être invisible à l'œil nu, que la machine pourrait capter. Pour Barthes dans *La Chambre claire*, le « référent adhère²⁵⁹ » et il ne peut détacher son regard de celui-ci. Cette plongée sous la peau de la photographie lui donnera accès à « tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de [sa] mère²⁶⁰ », dans une révélation épiphanique où la figure maternelle lui est apparue sur la photographie dite du Jardin d'hiver, par un événement incroyable et inattendu, *en gloire*. La photographie entraînerait-elle une transformation magique des êtres qui en révélerait l'essence, à qui saurait le voir ? On n'est pas loin de la vision primitive de la photographie surréaliste qui laissait à penser que la transformation par l'image et la poésie apportait une révélation sur l'ordre du monde.

Dans un quotidien désincarné et stéréotypé, le récit (ou la photographie) qui met en valeur l'événement est une « traduction qui modifie tout²⁶¹ » selon Maurice Blanchot. Il développe cette idée (dont on trouve aussi trace chez Auclair) : « Le quotidien est sans événement ; dans le journal, cette absence d'événement devient le drame du fait divers. Tout est quotidien, dans le quotidien ; dans le journal, tout quotidien est insolite, sublime, abominable²⁶² ». Mais le propos de Blanchot éclaire surtout la conjonction entre photographie et récit court telle qu'elle apparaît dans le fait divers puisque, selon lui, « dans le journal, [...] tout se fait image²⁶³ ». Blanchot invoque à ce propos l'étude de Roland Barthes sur « Le Message photographique » pour appuyer sa réflexion sur le rôle de la photographie dans la création du quotidien :

La photographie [...] comme exposition, mise au premier plan et mise en condition d'apparaître de la présence humaine qui n'a pas encore de face, qu'on ne peut aborder ni dévisager (celle de la rue), est, en ce sens, la vérité de la publication journalière où tout doit être mis en vedette.²⁶⁴

²⁵⁷ *La Chambre claire*, p. 864.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Idem*, p. 793.

²⁶⁰ *Id.*, p. 847.

²⁶¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 363.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.* Voir Roland Barthes, « Le Message photographique », [1961] *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1120.

La photographie, inscrite dans un quotidien « sans sujet », problématise le rapport entre l'individu non seulement avec son expérience du quotidien mais aussi avec sa représentation. Cette dernière en vient à créer l'événement plus qu'elle ne le donne à voir *vraiment*. La seule vérité serait alors celle de la « mise en vedette » de cette « présence humaine » totalement désincarnée, reliée en définitive à un vide.

Blanchot rejette donc l'idée soutenue par Lefebvre que le quotidien dût un jour être inventé puisqu'il est inexorablement présent et qu'il est en plus, comme le temps, insaisissable. Comme la photographie qui se dérobe, « il échappe » et en lui, « nous ne naissons ni ne mourons : de là le poids et la force énigmatique de la vérité quotidienne²⁶⁵ ». En somme, ce quotidien qui était apparu sous des auspices magiques du surréalisme pour être rationalisé par la critique marxiste se trouve paradoxalement replacé dans un monde recouvrant la duplicité étrange que les surréalistes cherchaient à révéler²⁶⁶. On peut alors parler, plus que d'une poétisation du réel suivant des effets de « pétrifiantes coïncidences » pour reprendre le terme de Breton, d'un effet de *novélisation* des objets et du quotidien, qu'on avait vu apparaître chez Georges Perec mais déjà avant lui chez les nouveaux romanciers et même Raymond Queneau²⁶⁷.

De cette manière, le quotidien et son lot de banalité occupent un espace qui intéresse l'individu dans la mesure où il peut apprendre sur lui-même, comme lorsque Barthes part au vernissage pour mener son enquête policière. Les biographies, certes, existent depuis Suétone, mais avec l'apparition de la photographie, et Barthes le constate dans *La Chambre claire*, surgit un « trouble (de civilisation) » qui opère « l'avènement de moi-même comme un autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité²⁶⁸ ». Ce trouble conduit alors directement à un travail de reconfiguration historique qui n'intègre pas seulement des faits divers et des images inclassables flottant dans l'immensité du réel, mais qui réorganise des faits et images autour d'une figure, celle de l'individu. Ce dernier peut alors être mis à son tour *en vedette* et acquérir un supplément d'existence à travers le récit des menus faits divers de sa vie.

²⁶⁵ *Idem*, p. 366.

²⁶⁶ Maurice Blanchot a par ailleurs rendu hommage à *Nadja* d'André Breton dans « Le Demain joueur », *André Breton et le mouvement surréaliste – 1896-1966*, NRF, *op. cit.*

²⁶⁷ Tout particulièrement de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 1959 qui fait des transports en commun parisiens l'obsession mythologique d'une jeune provinciale.

²⁶⁸ *La Chambre claire*, p. 800.

C. Un temps découpé par la photographie

Pour *Michelet par lui-même*, Barthes avait commencé en 1954 l'ordonnement des faits d'une vie qui n'était pas la sienne : « retrouver la structure d'une existence », écrit-il dans son avant-propos, fut son « dessein²⁶⁹ ». Avec le texte, venaient des illustrations qu'il avait « conçues en fonction de l'homme », de telle sorte que l'on pouvait y voir « à peu près tous les visages de Michelet²⁷⁰ ». Mais « pour le reste », Barthes explique avoir « choisi librement quelques pièces de ce que pourrait être le « Musée imaginaire » de Michelet²⁷¹ ». Cet exercice biographique présente d'une part bien les aspects de ce que sera l'écriture fragmentaire de Barthes. D'autre part, on y découvre son goût pour la mise en scène des images et des textes dans un dispositif dont il considère qu'il décrit une « unité », sans pour autant chercher à « en explorer les racines dans l'histoire ou la biographie²⁷² ». La tentative de représenter la vie en dehors d'un schéma historique ou biographique peut surprendre, particulièrement dans le cadre d'une collection (« Écrivains de toujours ») au format déjà éprouvé. Éric Marty explique en partie la raison de ce dérèglement d'une structure biographique dans la mesure où il considère *Michelet* comme une « œuvre en retard » qui daterait en fait de l'époque où Barthes lit tout Michelet et le « met en fiches » », c'est-à-dire aux environs de 1942-45, période pendant laquelle il séjourne en sanatorium²⁷³. Cette opération de fichage, dont on sait qu'elle a continué jusqu'à sa mort, est symptomatique de la rédaction des notes disjointes accumulées au fil des années²⁷⁴. C'est donc à une même fragmentation que la vie de Michelet a été soumise : toutefois, la continuité narrative classique n'a pas été respectée dans la reconfiguration biographique opérée par Barthes.

La reconfiguration narrative s'impose dès le départ chez Barthes comme une mise en dispositif d'« un réseau organisé » dans lequel les photographies, les divers aspects du visage et les objets d'un Michelet reconstitué participent de la construction d'une unité identitaire qui

²⁶⁹ Roland Barthes, *Michelet* [1954], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 293.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*. La référence au « Musée imaginaire » provient du titre d'André Malraux, *Le Musée imaginaire* [1947], Gallimard, Folio Essais, 1965. Toutefois, ce motif réapparaît chez les artistes narratifs des années soixante-dix dans un sens plus proche de celui que Barthes utilise pour *Michelet* comme un « cabinet de curiosités » que celui de Malraux qui considère les œuvres à la fois comme des produits et des stimulants de l'imagination.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Éric Marty, *Roland Barthes. Le Métier d'écrire*, *op. cit.*, p. 112.

²⁷⁴ Le séjour au sanatorium des étudiants à Saint Hilaire du Touvet a lieu deux fois : en 1942 puis de 1943 à 1945. La cure continuera à la clinique Alexandre de Leysin en Suisse de 1945 à 1946. Steven Ungar raconte qu'en janvier 1945, Barthes avait montré ses fiches en faisant des tas à la manière d'un jeu de cartes et dont il faisait varier la taille des piles, in Steven Ungar, « *The Imaginary Museum of Jules Michelet* », Jean-Michel Rabaté (dir.), *Writing the image after Barthes*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 165.

s'affranchit de la traditionnelle et sclérosée logique biographique²⁷⁵. La question de la configuration biographique ne se réduit toutefois pas au « dispositif Michelet » de 1954 puisque, vingt ans plus tard, Roland Barthes utilisera le même dispositif appliqué à lui-même. Ses options diffèrent évidemment, notamment parce qu'il choisit de rassembler toutes les photographies relatives à sa jeunesse dans un cahier de photographies qui ouvre le livre (ou un album, la distinction reste flottante chez Barthes). Si le lien de Barthes avec la photographie tient à une problématique du désordre, il appelle une reconfiguration selon un dispositif qui maintient des espaces irrésolus, des fragments qui tiennent non pas tant à la photographie qu'au rapport individuel et subjectif de Barthes à ses propres images. Le rapport au fragment biographique possède bien des points de jonction avec la photographie pour Barthes : toutefois, on peut se demander en quoi cette fréquentation de la photographie, comme chez Breton, provoquerait *spécifiquement* un processus de fragmentation dont on trouve des échos dans la narration biographique ou autobiographique.

Certainement la photographie a participé, dès son invention, à fabriquer des souvenirs artificiels qui gardent un semblant de trace d'une certaine conjonction de choses ou personnes dans un espace donné. Nul doute que notre imaginaire et notre façon de meubler notre mémoire d'images en ait été affectés et Barthes s'étonne dans *La Chambre claire* que personne ne se soit encore interrogé sur cette nécessaire mutation de l'imaginaire à partir de la photographie : « Il est curieux qu'on n'ait pas pensé au *trouble* (de civilisation) que cet acte nouveau apporte²⁷⁶ ». La photographie fabrique en effet des souvenirs *machinés* qui, sans elle, auraient peut-être été écartés par le tri sélectif de la mémoire. Elle force donc le souvenir de moments artificiellement et mécaniquement archivés sur un document en papier, améliorant l'opération d'anamnèse à l'aide d'une prothèse visuelle. Mais ce temps découpé par une image qui fabrique des supports à souvenirs ne répond en rien à la mécanique mémorielle et à ses phénomènes de continuité ou discontinuité, associations ou superpositions. La photographie produit des images fixes qui donnent l'impression d'une suite d'instantanés marqués par le sceau de la discontinuité et de la fragmentation.

Philippe Dubois dans son essai *L'Acte photographique* propose une analyse dont on peut considérer que, par sa clarté, elle continue à faire loi pour décrire ce processus imaginaire séquentiel saccadé qui nous lie à la photographie. Pour Dubois, la photographie immobilise le temps et génère de la discontinuité, comme si le flux homogène du temps avait connu un hoquet dont s'était échappé une image. À travers justement l'exemple de trois petits récits, Dubois

²⁷⁵ Roland Barthes, *Michelet*, op. cit., p. 293.

²⁷⁶ *La Chambre claire*, p. 798 : Cette réflexion accompagne l'idée que la photographie fait de son sujet un objet, « et même, si l'on peut dire, objet de musée ».

démontre en quoi la photographie illustre une pensée du discontinu. Cette dernière tire sa source dans la conception décomposée du mouvement selon Zénon d'Élée, qui ne voit dans le mouvement qu'une succession de moments d'immobilité : « une temporalité du *coup par coup*, de l'instant, de l'oubli, un temps sans antécédent ni postérité, un temps de la singularité où chaque prise fait trou, un battement temporel lui-même, une mémoire déliée dont la photographie [...] [lui] paraît un modèle théorique »²⁷⁷. Le processus photographique serait donc une mise en tranche du temps, un découpage qui a pour conséquence directe de modeler la représentation imaginaire du temps sous une forme à son tour fractionnée. Cette dernière heurte l'anamnèse naturelle que nous appellerons *mnémonique* comparativement à l'anamnèse *mécanique* induite par l'appareil photographique.

Si Barthes n'est pas le seul à expérimenter, comme une grande partie des populations industrialisées, la fragmentation historique d'une vie par la photographie, il transpose ce schéma, lié ou non à l'image, dans les récits de vie qu'il fait en adoptant l'anecdote comme équivalent d'une tranche de vie, un arrêt sur image sur un aspect de la personne. Prolongeant ce goût pour le « musée imaginaire », ce sont des instantanés dans la vie de l'individu, comme autant de faits divers et variés, qui vont représenter une nouvelle forme de vérité biographique marquée par la réduction narrative et la subjectivité. L'exemple de *Sade, Fourier, Loyola* apparaît comme l'accomplissement de cette conception parcellaire du récit de vie et pour la première fois, Barthes y exprime clairement, avant son *Roland Barthes par lui-même*, un désir autobiographique marqué par la particule élémentaire, qu'il nomme « biographème » :

Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes ».²⁷⁸

Ce goût pour le fragment autobiographique est irrémédiablement lié à l'image puisque, Barthes poursuit dans l'idée que cette « vie trouée » serait un « flot d'images » interrompu comme dans un film muet « par le noir à peine écrit de l'intertitre, l'irruption désinvolte d'un autre signifiant²⁷⁹ ». La métaphore filmique fonctionne pourtant à l'envers puisque dans le livre c'est le flot de texte qui est interrompu par des blancs et des paragraphes qui trouent le cours du récit. Par exemple, la vie de Sade est divisée en vingt-deux épisodes, celle de Fourier en douze points concis qui ne respectent, ni l'un ni l'autre, l'ordre habituel des biographies qui organisent les événements selon une nomenclature traditionnelle (naissance, études, mariages, publications, mort). La biographie barthésienne présage donc que l'autobiographie adoptera une même formule

²⁷⁷ Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 158. En prenant exemple sur une flèche tirée d'un point vers un autre, Zénon veut prouver que le mouvement n'est qu'illusion et que la flèche ne se déplace que par une succession de moments d'immobilité.

²⁷⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], *Œuvres complètes*, t. 3, op. cit., p. 706.

²⁷⁹ *Ibidem*.

discontinue et en coupes transversales qui ont pour but de mettre en scène le sujet dans sa dispersion. Philippe Dubois rappelle à juste titre ces propos d'Adolphe-Eugène Disdéri, inventeur en 1854 du portrait-carte : « Il faut que le photographe fasse plus que photographier : il faut qu'il *biographie*²⁸⁰ » une expression qui fait écho à la critique de Jules Barbey d'Aureville qui fustige ce goût bourgeois : « Photographie ! Biographie ! deux inventions à mettre en attelage. Filles siamoises de la même vanité !²⁸¹ ».

L'acte de fragmentation photographique rejoint par conséquent dans un mouvement celui de la fragmentation narrative : la vie se trouve découpée en tranches visibles et taillées par une machine dans le cours du temps. Couper une vie en tranche par l'acte biographique et photographique, n'est-ce pas le prolongement logique de forme fragmentaire que Barthes adopte en 1954 lorsqu'il met tout Michelet en fiches ? Et dans cet acte de fragmentation, ne peut-on pas aussi voir une violence faite au texte et à un discours dissertatif qui se caractérise par son unité rhétorique et son continuum discursif ? On peut rapprocher alors l'attitude de Barthes à celle, considérée comme révolutionnaire, d'un André Breton qui privilégie l'image « contre les Belles Lettres » mais aussi le fragment au récit dans un dispositif largement commandé par les caprices de l'imaginaire.

Comme le fait remarquer Alain Montandon dans un petit ouvrage sur *Les Formes brèves, fragmentum* vient du latin *frango*, qui signifie « briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir²⁸² ». Cette anti-forme littéraire procède d'une tradition qui remonte aux *Caractères* de La Bruyère, et Montandon fait justement remarquer que dans cette compilation qui a déterminé de « véritables recueils de « photographies » des personnalités de l'époque » :

cette forme brève particulière qu'est le portrait [...] montre, mieux que tout autre discours, que l'écrivain est hanté par la perte de l'unité, la vision d'un monde éclaté en de multiples identités, monde fragmenté par essence et dont la forme même de son œuvre témoigne²⁸³.

Dans son petit livre, *Une Géné technique à l'égard des fragments*, Pascal Quignard parle à ce sujet d'un « livre déchiqueté » qui « présente sous forme de problème l'incapacité de fabriquer

²⁸⁰ Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Chez l'auteur, 1855, p. 25-26, cité par Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 162.

²⁸¹ Jules Barbey d'Aureville, « Photographie et biographie », *Les Ridicules du temps*, Rouveyre et Blond, 1883, p. 16 (cité par Michel Bouvard, « Photo-biographèmes », *Roland Barthes, une aventure avec la photographie. La Recherche photographique*, n°12, juin 1992, Maison Européenne de la photographie, p. 9). La chronique de Barbey d'Aureville reprend la critique de Baudelaire en *incipit* : « Et qu'y faisait-il, au bord de son canal, cet original ?... Parbleu ! que vouliez-vous qu'il fit ? Il s'y mirait, donc ! Il y faisait ce que nous faisons tous maintenant à chaque bout de rue, à chaque angle de carrefour, Narcisses affreux dont la ville est plantée ! », p. 15.

²⁸² Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Concours littéraires, Hachette Supérieur, 1992, p. 77.

²⁸³ *Idem*, p. 85.

un objet dont la lecture soit continue²⁸⁴ ». La variété et le mélange de ces textes courts, autonomes et clos sur eux-mêmes sont résolument marqués par la subjectivité du collecteur de ces fragments mais aussi par une grande liberté créative et un plaisir dilettante de l'inachèvement²⁸⁵. Réconciliant les Anciens et les Modernes, on peut en déduire que la logique fragmentaire choisie par Barthes pour son *Michelet* puis adoptée à plusieurs reprises dans ses textes et tous ses textes autobiographiques, procède d'une tradition littéraire qui se trouve augmentée d'un autre mode de représentation du *spectaculum mundi* lui aussi fragmentaire, la photographie. Ce goût se trouve par conséquent travaillé en sous-main par une philosophie de la représentation et de l'éclatement du récit que les romantiques allemands, dont Barthes était un familier, aiment manier comme une « poétique de la ruine », dans une perspective archéologique. Le fragment pourrait alors fonctionner dans l'œuvre de Barthes, comme une photographie, c'est-à-dire la trace indicielle d'une totalité perdue ou impossible²⁸⁶. Louis XIV apprenant d'après Saint Simon, « par lambeaux, et rares et médiocres » les raisons de la défaite d'Hochstedt en 1704, « éprouve de cette fragmentation de la vérité comme quelque chose d'intolérable par soi²⁸⁷ ». Faisant alors « l'objet d'anxiétés intermittentes », cet éclatement de l'histoire dans le fragment fait tourner la tête, incapable de « totaliser les éléments épars qui l'assaillent de toutes parts sur un rythme imprévisible²⁸⁸ ».

Si la forme du fragment se situe dans un entre-deux, à la fois forme autonome mais condamnée à l'incomplétude, il n'en reste pas moins que ces fragments sont des miettes, des restes, pour lesquels le problème principal reste l'unité. Dans une fiche du 13 juillet 1979, après avoir rédigé plusieurs notes en quelques jours, Barthes revient sur cette question de l'ordonnancement. Il se demande comment mettre de l'ordre dans son fichier et ses fragments qui forment un ensemble résolument hétérogène : « Il faudra bien trouver un principe d'ordre, une construction, un fil, pour égrener les Fragments de ce *Scrapbook*²⁸⁹ ». Le *scrapbook* est littéralement, le « livre des restes » qu'il faut accommoder autrement pour les rendre digestes, qu'ils s'agissent de fragment écrits ou de photographie. Dans le *Roland Barthes par lui-même*, on peut lire : « Production de mes

²⁸⁴ Pascal Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, Montpellier, 1986, p. 15 et 21.

²⁸⁵ *Roland Barthes par lui-même*, à son propre sujet : « Aimant à trouver, à écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir : [...] autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs », p. 671.

²⁸⁶ C'est ainsi que Montandon résume la distinction des trois types de fragments romantiques opérée par Lucien Dallenbach dans Lucien Dallenbach et Christian L. Hart Nibbrig, *Fragment und Totalität*, Suhrkamp, Francfort, 1984 : le fragment comme « ruine ou *memorandum* », comme « germe de l'avenir » ou comme « hiatus absolu avec une totalité perdue », *idem*, p. 87.

²⁸⁷ Pascal Quignard, *Une Gêne technique ...*, *op. cit.*, p. 23-24.

²⁸⁸ *Idem*.

²⁸⁹ BRT2. *Grand Fichier Barthes (1968-1980)*, 8 unités, pochette 3, f. 48. Voir *Annexes* pour description.

fragments. Contemplation de mes fragments [...] Contemplation de mes déchets²⁹⁰ » qui fait écho dans *La Chambre claire* au récit de la transformation de « la Photo [en] déchet » destinée « [au] tiroir ou [à] la corbeille²⁹¹ ».

Comment alors recycler ces déchets et donner à cet amas une forme, un ordre qui ne trahirait pas pour autant la précieuse disparité de ces anecdotes ? La partition musicale et son organisation contrapuntique permettent d'imaginer une séquence qui jouerait des disjonctions temporelles. Quignard, comme Barthes, voit en effet dans la continuité de fragments une rythmique musicale, qu'il considère « en termes de petit solfège : le changement de chapitre constituerait la pause, l'alinéa le soupir²⁹² ». Cette comparaison répond à « l'idée musicale d'un cycle (*Bonne Chanson, Dichterliebe*) », et pour Barthes, « l'homme qui a le mieux compris et pratiqué l'esthétique du fragment (avant Webern), c'est peut-être Schumann ; il appelait le fragment *intermezzo*²⁹³ ». Considérant le fragment comme générateur d'interstice, coupure et tranche à articuler, les modèles de composition musicales semblent, comme chez Mallarmé, permettre une articulation des fragments dans un dispositif visuel, dont la cohérence suit une partition minimaliste. Le livre entre de fait dans une ère conceptuelle qui intègre directement l'esthétique de son temps pour mettre en scène le texte et son sujet, de plus en plus étroitement lié à la subjectivité et l'affirmation de l'identité de l'auteur.

²⁹⁰ Roland Barthes par lui-même, p. 672.

²⁹¹ *La Chambre claire*, p. 864.

²⁹² Pascal Quignard, *Une Gêne technique...*, op. cit., p. 56.

²⁹³ Roland Barthes par lui-même, p. 671.

Troisième époque

Le dispositif photographique dans le récit de soi



théorie et pratique d'après Roland Barthes

Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, 1977,
photographie argentique noir et blanc, 18 x 24 cm, MoMA, New York

CONTENU DU CHAPITRE :

Une esthétique de l'instant, unité minimale de temps	253
A. La séquence musicale comme structure de réordonnement	253
B. Le fragment et la photographie : la trouvaille poétique du haïku	259
C. Révélation et métamorphose : la naissance de l'esthétique barthésienne	265
Scénographies du texte photographique : la pratique de l'image	278
A. Aspects visuels du texte barthésien	278
B. Esthétique de l'éclatement : l'apparition du sujet-Barthes	283
C. L'œuvre-fichier et le sujet décentré	288
Esthétique du récit de soi : la forme-livre	298
A. L'art de vivre et l'entrée en écriture	298
B. La mise en scène de l'autobiographique	303
C. De l'autobiographie à l'autoportrait	308
La « vie comme œuvre » : les métalepses photographiques	311
A. Les photographies de Roland Barthes : un corpus singulier	311
B. Altérité et fiction de soi : R. B. et autres <i>alias</i>	314
C. Le double fictif comme sujet de transition	319
La fiction individuelle et l'esthétique de la théorie chez Barthes	326
A. Barthes et la délicatesse de la fiction (du côté de chez Sade)	326
B. La mise en scène de la révélation : une fiction théorique	334
C. L'Autobiographie « <i>New Look</i> »	339

Une esthétique de l'instant, unité minimale de temps

A. La séquence musicale comme structure de réordonnement

À l'occasion d'un numéro de la revue *Gramma* dédié à la critique Lucette Finas en 1977, Barthes avait écrit « Question de tempo », un texte qui voyait dans la « novation théorique » de Finas une façon de faire « comprendre que l'excès (de lecture) [...] désigne une modification de rythme, du débit (de l'œil-bouche), c'est-à-dire du *tempo*¹ ». Barthes, qualifiant le travail de Finas, avait ajouté : « Votre théorie est proprement musicale² ». Cette remarque anticipait en fait sur un texte suivant, « Écoute », dans lequel Barthes développe une réflexion générale sur le rythme. Il voit en lui la première phase d'un réordonnement symbolique au sein de la discontinuité sonore, autrement dit, le « charivari » ou plus précisément le *Krawall* allemand qui se traduit par « tumulte, émeute, raffut », autant de mots associant « images visuelles et acoustiques³ ». Cette réflexion sera développée et précisée par Barthes sous le nom d'idiorythmie, bien qu'elle réapparaisse sous diverses formes, principalement dans son séminaire du Collège de France en 1976 *Comment vivre ensemble*, sous-titré *Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*⁴. Dans son article hommage « Les Morts de Roland Barthes », Jacques Derrida considérait notamment l'opposition théorique développée entre le *studium* et le *punctum* de la photographie dans *La Chambre claire* comme une trame musicale. À la façon d'une sonate, Barthes développe des « motifs » dans une cadence, ou un tempo, qui se fait « en mesure et à mesure, avec le sens classique aussi de la mesure, [dont il] marque les étapes⁵ ». Ce souci du rythme, que ce soit dans la lecture ou l'esthétique du texte, semble apporter à Barthes tout au long des années soixante-dix une solution théorique au désordre et au tumulte des signes, qu'ils soient visuels, sonores ou linguistiques.

Ce n'est toutefois que rétrospectivement que cette influence de la séquence musicale sur la composition du livre illustré apparaît nettement chez Barthes. La partition et l'album de photographies se trouvent liés de façon parallèle à un ordonnancement d'une suite d'instant,

¹ Roland Barthes, « Question de tempo – à Lucette Finas » [1977], *Œuvres Complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 336.

² *Ibidem*.

³ Roland Barthes, « Écoute » [1977], *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 350. Témoignage de son intérêt pour la rythmique et les questions de musique contemporaine, en mars 1978, Barthes participe à l'IRCAM à une séance consacrée au « temps musical » autour de Pierre Boulez, avec Michel Foucault et Gilles Deleuze.

⁴ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, éd. présentée par Claude Coste, Traces écrites, IMEC, 2002, « Mon fantasme : l'idiorythmie », p. 36-40

⁵ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde* [2001], présentée par Pascale Anne Brault et Michael Naas, La Philosophie en effet, Galilée, 2003, p. 68.

comme si les photographies en égrainaient les traces à la manière des notes de musique qui marquent les temps. C'est en se plaçant au moment de *La Préparation du roman*, le dernier séminaire de Barthes au Collège de France de 1978 à 1980 que se formalise cette esthétique de l'ordre musical. Barthes se réfère alors à un livre d'entretiens avec John Cage, père de la musique minimaliste contemporaine et maître à penser du mouvement d'avant-garde *Fluxus* qui basait ses pratiques artistiques sur des performances et événements musicaux⁶. La philosophie d'inspiration zen de Cage fait alors écho aux préoccupations de Barthes, puisqu'elle traite elle aussi de « continuité de la non-continuité⁷ ». Elle aborde la structure musicale non seulement comme une manipulation du temps et des silences mais aussi en laissant la part belle aux jeux avec le hasard et aux processus de désorganisation. Barthes met alors explicitement en parallèle cette conception de la composition musicale avec l'écriture des fragments et leur organisation dans le livre quand il note : « La musique successive des jours = le haïku même⁸ ».

Mais la comparaison ne s'arrête pas là. D'une part, au cours d'une séance consacrée à « Deux formes fantasmées : le livre / l'album », Barthes concède que « la notion de fragment est spécieuse⁹ ». La photographie, en tant que capture partielle du réel et du temps, peut alors confortablement se glisser dans cette catégorie imprécise puisqu'elle incarne elle aussi une forme symbolique de fragment. D'autre part, le développement de Barthes sur l'opposition entre livre et album, introduit l'idée que la composition d'un « album » qui organiserait ces fragments s'apparenterait à une structure musicale schönbergienne, décrite précisément par Cage dans ses entretiens. La composition de l'album ressortirait alors à l'art rhapsodique et poétique. Pourtant, Barthes adopte une attitude surprenante face à Mallarmé et donne mieux à voir l'originalité de son propre projet :

On peut avoir le sentiment adverse [à Mallarmé] et exalter l'Album, à l'égal du Livre : ce sera alors la défense ardente – et souvent révolutionnaire – du

⁶ *Fluxus* est le nom d'un groupe d'artistes formés en Allemagne et à New York en 1961 autour du musicien et théoricien lithuanien George Maciunas (1931-1978). Ce courant polymorphe s'est manifesté pendant plus de dix ans à travers le monde avec des artistes dont, entre autres, George Brecht, Henry Flynt, Yoko Ono, Nam June Paik ou Ben Vautier. Leur influence a été décisive sur les productions artistiques européennes des années soixante-dix et ses principaux inspirateurs sont le mouvement Dada, Marcel Duchamp et John Cage. Les manifestations *Fluxus* sont diverses, elles recouvrent des performances musicales, avec ou sans la participation du public, des organisations de *happenings* (scénarisés) ou d'*events* (impromptus) ou plus tard de pratiques différées comme le *mail-art*, qui consistait à utiliser le réseau postal comme espace de propagation artistique (On Kawara, série *I'm still alive*, 1966 - ..., ou Christian Boltanski, *Demande d'aide*, 1969).

⁷ Voir John Cage, *Pour les oiseaux*, entretiens avec Daniel Charles [1976], L'Herne – Belfond, 2002, p. 96. John Cage a écrit des pièces comme *4'33* (première représentation, 1952, Maverick Tudor Hall, Woodstock, 4'33) qui n'est un long silence de quatre minutes et trente-trois secondes ou *Seven Haiku for piano*, (1952, 3') pendant lequel seuls quelques notes et accords sont joués entre de longues plages de silence.

⁸ Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978 – 1979 et 1979 – 1980*, texte établi et présenté par Nathalie Léger, Seuil – IMEC, 2003, p. 48.

⁹ *Idem*, p. 251, séance du 5 janvier 1980.

Rhapsodique (Idée du Cousu, Apiécé, Patch-Work) ; Poe, traduit par Baudelaire : « une procession magnifique et bigarrée de pensées désordonnées et rhapsodiques », et Baudelaire : « le mot *Rhapsodique* <Rhapsodique> qui définit si bien un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances.¹⁰

Pour Barthes, la rythmique des fragments répond comme par une stricte équivalence aux *intermezzi* musicaux, ces mouvements intermédiaires destinés à en lier deux autres : leur organisation procède d'un même « découpage aléatoire ». Ce goût des juxtapositions hasardeuses (comme Cage associe symboliquement les mots *music* et *mushroom* en raison de leur proximité dans le dictionnaire) ont pour but d'obtenir des « accidents contrôlés¹¹ ». Mais ce rapprochement de l'écriture du fragment avec la musique minimaliste théorisée par John Cage depuis les années cinquante coïncide également avec un usage accru de la photographie dans une logique de retranscription et narration d'événements éphémères. Dans le monde de l'art, à la même époque, ce phénomène similaire se manifeste sous le nom de *happening*.

L'influence de la philosophie orientale, professée également par Cage, s'étend à un domaine où la logique de l'événement et la configuration des « instants » occupent une place prépondérante dans le champ artistique. La fin des années soixante se trouve sous l'influence des avant-gardes américaines qui développent une pratique combinée de la performance musicale avec celle du *happening* : les origines de ce dernier proviennent du Japon où le groupe néo-dada *Gutai* avait dès 1955 posé les fondements de ces performances éphémères et aléatoires qu'Allan Kaprow a par la suite formalisé en 1957, après avoir suivi les cours de John Cage à la New School for Social Research à New York¹². C'est également à partir des expériences musicales de La Monte Young qu'Henry Flynt, mathématicien, musicien, philosophe, membre du groupe *Fluxus* et proche de Cage, proposa le premier dans son article « Concept art » écrit en 1961, une forme artistique conceptuelle qui serait le produit d'une réflexion mathématique mais aussi le support d'une « structure » inspirée de la musique sérielle¹³.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Roland Barthes, « Un rapport presque maniaque aux instruments graphiques » [1973], entretien avec Jean-Louis de Rambures, *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 487. Barthes confie dans un entretien pour *Le Nouvel Observateur* du 17 décembre 1973 qu'il était allé voir le ballet de Merce Cunningham et de John Cage, *idem*, p. 491.

¹² *18 happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow est le premier « *happening* » considéré comme tel : organisé en octobre 1959, il a inauguré une série de manifestations à la Reuben Gallery. Un tract qui donnait les « instructions » avait été distribué aux participants, public compris : l'espace était cloisonné en pièces où étaient placées des chaises. Dans chaque pièce, un groupe d'artistes parlait, marchait, jouait d'un instrument ou peignait dans une apparente confusion bien tout ait été répété et scénarisé auparavant. Chaque partie des *happenings* étaient signalées par un tintement de cloche : le public devait se déplacer dans la pièce suivante, sans applaudir.

¹³ Henry Flynt, *Concept Art* [1961], La Monte Young (dir.), *An Anthology*, New York, La Monte Young & Jackson MacLow, 1963. Claude Lévi-Strauss a conçu son ouvrage *Le Cru et le cuit* en suivant des modèles musicaux, tels que la variation, la symphonie, les fugues, sonates ou cantates, voir Claude Lévi-Strauss,

La performance musicale se trouve en fait à une croisée des chemins qui voit une nouvelle tentative de rapprocher l'art et la vie dans le but de faire coïncider des *moments* de vie avec des *moments* d'art. Dans cette tradition, on peut évoquer, bien après l'œuvre d'art totale ou *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, les artistes futuristes et dada qui faisaient spectacle de leurs performances vocales et musicales bruitistes dans le but d'abolir les frontières entre la poésie, la musique et les arts de la représentation. Cet art de l'événement trouve donc une raison d'être en 1957 lorsqu'Allan Kaprow expérimente publiquement pour la première fois la toute nouvelle notion de *happening*, littéralement, « ce qui arrive ». L'œuvre consiste alors en une *expérience* artistique temporelle qui s'appuie sur ce que Barthes décrit dans *La Préparation du roman* comme une « individuation¹⁴ » de l'instant, un moment vécu de manière subjective et intense. Ce pur moment peut, s'il est saisi, constituer un tableau à part entière. Et l'imaginaire de captation qui entoure la photographie alimente encore l'idée que celle-ci est en mesure de représenter quelque chose de cet éphémère, comme si elle prélevait un fragment visible du temps qui passe. Le tableau imaginaire résultant de cette « individuation » de l'instant est, on le conçoit, très étroitement lié à une représentation subjective du temps qui coïnciderait avec la représentation photographique et incarnerait ainsi une *séquence de vie* (susceptible de devenir, dans un contexte déterminé, une *séquence d'art*).

À la suite des premières installations de Kaprow, le groupe *Fluxus* développe et prolonge la notion de performance musicale jusqu'à en faire un spectacle auquel le public peut participer. Bien souvent, les éléments mis en jeu pendant ces événements disparaissent après la performance et il ne reste que des documents pour en attester : récits, photographies et films forment alors, tant bien que mal, le corps et la substance de ces œuvres dont il ne reste que des traces. L'œuvre d'art se présente donc sous une configuration inédite puisqu'elle témoigne seulement de « ce qui a eu lieu », (« *what happened* »), le récit de l'événement et ses documents prenant littéralement la place de l'œuvre passée¹⁵. Cette logique de retranscription éclaire alors une qualité que Barthes confère à la photographie en tant que ce qu'elle montre a vraiment « eu lieu », au sens strictement mallarméen pourrait-on même dire, puisque lorsqu'il s'agit de *happening*, n'a « lieu que le lieu ». Le principe de prise de vue photographique, qui implique la co-présence au même endroit de l'appareil et du sujet photographié, a été souvent réduit à un « ça a été » statique énoncé par Barthes dans *La*

Mythologiques : Le Cru et le cuit, op. cit. Thomas Clerc a également présenté *La Préparation du roman* comme œuvre conceptuelle, un *work in progress* sans objet, analyse à laquelle nous adhérons (Colloque Roland Barthes, ENS, Paris, 29 mars 2008).

¹⁴ *La Préparation du roman*, p. 74 – 79.

¹⁵ Sur la substitution des œuvres elles-mêmes par la documentation et les récits, voir l'auteur, « Quand les œuvres racontent des histoires. La mise en récit de l'art au 20^e siècle », M. Nachtergaele (dir.), *Lectures de l'art contemporain. Textuel*, n°52, Université Paris 7-Diderot, mai 2007, pp. 17 – 19.

Chambre claire. Il l'avait pourtant nuancé par l'emploi du verbe latin *intersum* : la photographie représenterait un « *interfuit* » qui engage l'idée plus complexe que le sujet « a été là, *et cependant* tout de suite séparé [...] présent, *et cependant* déjà différé¹⁶ ». La photographie contient donc une arthmie ontologique qui retranscrit une temporalité nécessairement saccadée et désorganisée des événements.

La question alors de « l'écriture de l'événement » et de son intégration dans un récit historique se scinde immédiatement en deux versants que Barthes n'ignore pas : l'un serait historique et ressenti comme un événement collectif, comme les « événements » de Mai 68, précisément problématisés dans son article sur « L'Écriture de l'événement »¹⁷. L'autre, affectif, sera décrit dans *Fragments d'un discours amoureux* sous l'entrée « Roman/drame » et pose alors « l'événement » comme un drame archaïque. Le sujet amoureux (« celui qui parle et qui dit ») articule dans ce cas la dramaturgie de ses propres « retentissements » émotionnels : « ma propre légende locale, ma petite histoire sainte que je me déclame à moi-même¹⁸ ». Barthes dialectise donc l'événement perçu comme une étape historique avec l'expérience affective de « l'individuation » de l'instant, qui à partir d'un fait anecdotique serait le révélateur du *drame* ou de la fable individuels.

Dans ce contexte qui éprouve donc la définition et les contours de l'événement, remettant en cause sa possible retranscription, toujours plus complexe, Barthes s'éloigne de la modélisation structuraliste du récit pour se diriger vers une mise en réseau de fragments, narratifs et photographiques, suivant des processus qui semblent mieux correspondre à ce changement de régime narratif. Plusieurs rencontres intellectuelles et formelles faites au Japon dans les années soixante ont, à notre sens, conditionné la mutation théorique et esthétique que Barthes amorce dans ses livres avec la photographie en 1970, et tout spécialement à partir de *L'Empire des signes*. Comme beaucoup en Occident, Barthes s'est initié au bouddhisme zen à travers la lecture d'Alan Watts, philosophe autodidacte américain de la même génération que lui¹⁹. Sensibilisé à cette philosophie extrême-orientale lors de ses voyages au Japon entre 1965 et 1968, il s'y réfère de façon régulière depuis *L'Empire des signes*, notamment en intégrant à sa réflexion théorique des notions héritées de ce paysage philosophique comme les espaces vides (signifié par le *mu* japonais)

¹⁶ *La Chambre claire*, p. 851.

¹⁷ Roland Barthes, « L'Écriture de l'événement », *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 46 - 51.

¹⁸ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* [1977], *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 125 - 126.

¹⁹ Cité en bibliographie de *La Chambre claire*, le fichier de Barthes permet de faire remonter cette lecture à la fin des années soixante, avec des annotations relatives au « *Monde du Zen* » et qui font référence à Alan W. Watts, *Le Bouddhisme Zen*, trad. de l'angl. par P. Belot, Payot, 1960. Voir BRT2. *Fichiers*. « *Février 80* » 1 ; *Sans titre* [1979] 6 ; *Sur quelques photos ; Japon ; Homogénéité*, pochette *Japon*, par exemple feuillets 36, 39 et 130. Sa lecture de Chogyam Trungpa, *Pratique de la voie tibétaine. Au-delà du matérialisme spirituel*, Seuil, 1976, est postérieure à celle de Watts.

ou la « perte de sens » (le *satori*). La rencontre avec l'esthétique japonaise de l'interstice, perceptible dans la description du *tempura*, une nourriture en dentelle ou l'estampe qui montre un *Rideau de cordons (Nawa-noren)* représentent cet art de l'entre-deux que l'organisation comme une séquence musicale, faite de silences, soupirs et mesures, parviendrait à harmoniser²⁰. *L'Empire des signes* met en scène ce minimalisme qui ressort de la musique sérielle mais aussi de l'opération de réduction qui préside la captation des unités minimales du temps, l'instant : une opération propre à l'écriture poétique du haïku dont Barthes reconnaîtra les accointances avec la photographie.

Mais le minimalisme sériel de Barthes ne tient pas seulement à l'organisation de fragments dans un « désordre contrôlé » : les illustrations de *L'Empire des signes* participent aussi d'une rythmique visuelle minimale et sérielle. On remarque cet effet de répétition dans les photographies elles-mêmes. Les machines à sous décrites par Barthes et appelées *Pachinko* (p. 375) mais aussi des barils de saké qui font face au regard, comme un mur opaque (p. 384) montrent des objets alignés qui se répètent sur une image dont le cadrage serré donne l'impression que la série continue infiniment en hors-champ. L'architecture inspire aussi à Barthes trois clichés qui se rapprochent très nettement de toiles abstraites géométriques et dont la rythmique procède d'une répétition d'un même motif minimal. C'est le cas notamment du corridor de Shikidai (p. 391), de la « Poutraison » photographiée par Daniel Cordier (p. 432) ou encore de « L'alcôve dite tokonoma » (p. 436) à la fin du livre. Les constructions et leur cadrage qui tendent à en faire des représentations abstraites rappellent formellement des œuvres géométriques de Piet Mondrian ou, plus tard, les sculptures cubiques des artistes minimalistes américains comme Sol Lewitt. Les formes esthétiques rapportées du Japon contaminent le livre de Barthes qui ressemble progressivement, dans sa succession de « tableaux²¹ », plus à un récit imaginaire qu'à une véritable étude ethnologique. Cette succession de « tableaux » vient à former un paysage mythologique dans lequel la photographie et l'écriture du fragment revêtent une véritable poétique qui inscrit le récit dans une longue rêverie sur un pays étranger. La photographie, combinée à des formes courtes, joue à saisir l'instant ou à le suspendre, permettant des jeux temporels et des disjonctions narratives qui entrecroisent les images et le texte.

²⁰ Roland Barthes, *L'Empire des signes* [1970], *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, 1968 – 1971*, Seuil, p. 368-69.

²¹ Barthes utilise ce terme à l'occasion d'un entretien télévisé, Roland Barthes, *Réponses* [1970], entretien avec Jacques Chancel, *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 1038.

B. Le fragment et la photographie : la trouvaille poétique du haïku

Le haïku est une variété de poème japonais, très courte, de forme fixe et aux contraintes de contenu strictes qui est souvent comparé à un modèle d'écriture photographique. La fulgurance et la brièveté de la prise de vue produiraient les mêmes effets que les petits poèmes à la mécanique fixée par des mesures de trois vers et cinq, sept et cinq syllabes. En quelques mots, l'art du poète est de condenser et de réussir à rendre visible au lecteur une scène imaginaire qui intégrera nécessairement, une marque temporelle (nuit, jour, heure matinale ou sépulcrale) et un élément naturel (animal, astre, pluie, vent, etc.). Le haïku atteindrait la réduction maximale du texte et satisferait ainsi idéalement le désir de captation de l'instant, tout en intégrant la subtile complexité de ce qui fait *événement* dans le temps. Cette réduction s'approcherait du processus de captation photographique mais aussi de la « pureté, la sphéricité et le vide même d'une note de musique²² », laissant apparaître encore une fois en filigrane la partition visuelle du *Coup de dés*.

Pour Barthes, la réussite du haïku réside en « un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste²³ » : brièveté, esthétique de la forme et justesse de l'arrangement constituent tout le pari et la réussite du haïku. Ces éléments intéressent en fait Barthes dans ses propres recherches sur l'agencement poétique du « texte et de l'image ». Il confie à ce sujet :

Ce que j'aime au fond, c'est le rapport de l'image et de l'écriture, qui est un rapport très difficile, mais par là même qui donne de véritables joies créatrices, comme autrefois les poètes aimaient travailler à des problèmes difficiles de versification.²⁴

Barthes présente donc les haïkus dès *L'Empire des signes* comme de stricts équivalents poétiques du produit photographique. Même lorsqu'il nuance l'analogie, la mécanique photographique reste présente : « le *flash* du haïku n'éclaire, ne révèle rien ; il est celui d'une photographie que l'on prendrait très soigneusement, à la japonaise, mais en ayant omis de charger l'appareil de sa pellicule²⁵ ». Bernard Comment, analysant la capacité du haïku à faire un instantané imaginaire, pointe surtout la similitude entre le poème et le paradoxe temporel de la photographie qui tient à un « futur antérieur », c'est-à-dire, un temps disjoint²⁶ :

²² *L'Empire des signes*, p. 409.

²³ *Idem.*

²⁴ Roland Barthes, *Sur la photographie [Le Photographe, février 1980]*, entretien avec Guy Mandéry [fin 1979], *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 936.

²⁵ *Idem.*, p. 415.

²⁶ Voir Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois, 1991, p. 184 – 193 ; Hélène Surjus, *Roland Barthes et la scène de l'écriture : vers le fragment*, Talence, Eidolon, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, 1993, p. 77 – 85 ; Roland Barthes, *La Préparation du roman*, p. 113 – 121.

Le modèle pictural du haïku s'incarnerait assez bien dans l'acte photographique, qui saisit des morceaux du monde dans leur instantanéité aussitôt évanouie. [...] Une phrase de *L'Empire des signes* invite à ce rapprochement, puisqu'on y trouve déjà l'idée de ce *futur antérieur* qui viendra plus tard qualifier le noème de la photographie dans *La Chambre claire*.²⁷

Toutefois, plus encore que le moment déjà évanoui d'un paysage à peine esquissé, pour Barthes, le haïku se donne dans la désignation pure du référent, exactement comme la photographie : « *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*. Ou mieux encore : *Tel !* »²⁸. Dix ans plus tard, dans *La Chambre claire*, c'est la Photographie elle-même qui sera considérée comme « le *Tel* »²⁹. Exactement comme le haïku, « elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel !* mais ne dit rien d'autre »³⁰. Faisant preuve d'un geste auto-intertextuel rarement aussi clair, Barthes reprend pour qualifier le noème de la Photographie, à l'italique près, les termes qui définissaient pour lui le poème japonais.

Ainsi, lorsque Barthes se trouve au Japon dans la position de touriste perdu, à la dérive dans un monde inconnu, il semble lui-même pris d'un *désir* de haïku, comme si cette forme poétique pouvait se substituer à des discours théoriques sur son expérience japonaise. Le haïku, dans la mesure où il posséderait cette « propriété quelque peu fantasmagorique »³¹ d'être réalisée facilement, pourrait esquisser des paysages intérieurs au gré des fluctuations *psychogéographiques* du promeneur, exactement comme s'il prenait des photographies :

Combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main, notant ça et là des « impressions », dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur.³²

Ainsi, le haïku libère en quelque sorte le visiteur étranger de l'emprise du style et de la théorie qui a longtemps dominé la figure de l'écrivain occidental et dont Barthes se trouve comme délesté. On dirait qu'il commence alors, à l'instar d'Arthur Rimbaud dans l'*incipit* d'*Une Saison en enfer*, à arracher en vrac à son tour des pages dépourvues de « facultés descriptives ou instructives »³³ de son carnet de voyage. Cependant, Barthes explique avoir écrit son livre *de mémoire* et sur place, il n'avait pas pris de notes. Son Japon se révèle doublement imaginaire, puisqu'il est en plus pris dans les rets du souvenir³⁴.

²⁷ Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, op.cit., p. 191. Nous soulignons.

²⁸ *L'Empire des signes*, p. 415.

²⁹ L'article de Roland Barthes sur les photographies de Richard Avedon s'intitulait justement « Tels » [1977], *Œuvres complètes*, t. 5, op. cit., p. 502.

³⁰ *La Chambre claire*, p. 792.

³¹ *L'Empire des signes*, p. 403.

³² *Ibidem*.

³³ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, op. cit.

³⁴ Roland Barthes, « Pour la libération d'une pensée pluraliste » [1972], entretien avec Hasumi Shiguéhiko, *Œuvres complètes*, t. 4, op. cit., p. 476. Barthes explique que le livre résulte d'une commande de Skira : comme pour *Roland Barthes par lui-même*, ce sont les éditeurs qui voient d'abord en Barthes un critique-esthète et le font entrer, presque à marche forcée, en écriture.

Les haïkus suppléent en quelque sorte cette nécessité descriptive et sérieuse, puisqu'ils sont pris sur le vif de la subjectivité. Et ils affranchissent Barthes du discours dissertatif sur le Japon :

Le haïku ne décrit jamais ; son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition : moment à la lettre « intenable », où la chose, bien que n'étant que langage, va devenir parole, va passer d'un langage à un autre et se constituer comme le souvenir de ce futur, par là même antérieur.³⁵

Le haïku, comme la photographie, abolit la nécessité logorrhéique de la description à l'occidentale. C'est « l'événement proprement dit qui prédomine³⁶ », ce qui explique la raison pour laquelle Barthes classe cette forme poétique dans la catégorie de l'« incident »³⁷. La description se présente alors comme une opération de renversement temporel, comme une prise de judo qui déplace et retourne l'adversaire en souplesse. Ce n'est que le « futur antérieur » du haïku, ou de la photographie, qui imprégnant la représentation de leur temporalité disjointe parviennent à atteindre au paradoxe de l'individuation de l'instant. Le haïku et la photographie induisent alors un mouvement rétrospectif relancé sans cesse dans un autre temps, dans un passé antérieur, celui de la mémoire vive, ou un présent déjà lui aussi en instance de *différance*, selon l'acception derridienne³⁸.

La juxtaposition d'une suite d'images, à la manière d'une séquence musicale, correspond à une figure stylistique connue, la parataxe, que Barthes identifie dans le haïku et qui préside à la plupart de ses livres, dans la mesure où il organise fragments et photographies dans un esprit de déliaison. La formule que Barthes associe à ce processus de déconstruction est l'asyndète, une figure qui consiste en la juxtaposition de propositions ou groupes syntaxiques, sans mot de liaison, comme dans ce poème de Kusatao : « Êtres sans mémoire/ Neige fraîche/ Écureuils bondissants » ou encore, dans celui-ci, du poète Buson : « En bateau on regarde la lune / Pipe tombée à l'eau / Rivière peu profonde ». Prenant de court l'exercice classique de la description, les haïkus créent à leur manière une esquisse de « tableau vivant » qui utilise la parataxe pour donner l'impression de

³⁵ *L'Empire des signes*, p. 413.

³⁶ *Idem*, p. 409.

³⁷ Ce terme qui sert de titre au chapitre consacré au poème japonais sera également le mot (au pluriel) qui désignera une publication posthume de Barthes : les fragments rassemblés sous le titre « Incidents » composent un journal tenu de 1969 à 1970 alors qu'il avait été invité à enseigner à l'Université de Rabat et qu'il venait de terminer *L'Empire des signes*. Il sera question plus loin des différentes formes de notation choisies par Barthes dans ses fiches et ses journaux intimes.

³⁸ D'après Derrida, la *différance* témoigne du report infini du sens. Les théories du signe fonctionnent selon des modalités dialectiques : elles répriment ou cachent la logique de la *différance* et des suppléments, où le sens est sans cesse différé. Derrida déconstruit cette pensée occidentale fondée sur une bipolarisation systématisée (présence vs absence, phénomène vs essence, etc.) La *différance* implique que le sens n'a pas une origine précise mais procède par déplacement et accumulation, et que le signifié, absent, n'existe plus que sous la forme d'une trace, voir Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Points, Seuil, 1967.

séquence. Si l'on s'en tient à des figures rhétoriques comme l'*ekphrasis* ou l'hypotypose, ces « super-descriptions » restent malgré tout liées à des procédés de *mimesis* classique. Breton avait largement contribué à propager cette idée d'une *mimesis* littéraire à abattre dans son « Avant-dire » à *Nadja* puisqu'il y condamnait la description, en proposant de remplacer ces scories de *mimesis* narrative par des photos³⁹. En somme, les formes discursives associées au réalisme romanesque n'ont jamais suscité autre chose qu'un « effet de réel » illusoire. Barthes a contribué durant ses années structuralistes, et en fait dans le sillage de Breton, à démystifier encore un peu plus cette obsession si occidentale du réalisme⁴⁰. Dans le haïku par contre, l'effet tactique et rhétorique de réel cède le pas à ce qu'on pourrait qualifier de *phénoménologie* du réel dans la mesure où le poème vise à recréer une *perception* à la fois visuelle et temporelle d'un événement. Le haïku s'appuie sur des procédés de disjonction qui vont à l'encontre de l'unité narrative de la description occidentale et si « l'art occidental transforme l'impression en description⁴¹ », le haïku s'en affranchit en étant justement « contre-descriptif ».

Partant à la recherche de cet arrêt sur le temps affranchi de la description, Barthes avait évoqué cette forme poétique à la fin des années soixante-dix, et à la suite de la mort de sa mère en 1977, alors qu'il avait pris la décision de faire coïncider son séminaire au Collège de France à un projet personnel de roman. Un véritable dialogue s'ouvre alors entre certains thèmes de *L'Empire des signes* et ceux qui servent de prélude à la rédaction de *La Chambre claire*⁴². Pendant *La Préparation du roman*, Barthes analyse plusieurs exemples de haïku lors de sa séance du 17 février 1979. Il s'attarde sur celui-ci, déjà cité dans *L'Empire des signes* dans le fragment intitulé « Tel » :

Brise printanière

Le bûtelier

Mâche sa pipette. (Bashô, Yamata)⁴³

³⁹ L'idée avait par ailleurs été partiellement reprise et cautionnée par Paul Valéry : « Si la Photographie et ses conquêtes du mouvement et de la couleur, sans parler de celle du relief, nous découragent de décrire le réel, c'est là nous rappeler les bornes du langage articulé, et c'est nous conseiller, à nous autres écrivains, un usage de nos moyens tout à fait conforme à leur nature propre. Une littérature se ferait pure, qui délaissant tous les autres emplois que d'autres modes d'expression ou de production [...], se consacrerait à ce qu'elle seule peut obtenir », Paul Valéry, « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques n°10*, Société Française de Photographie, 2001, p. 90.

⁴⁰ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *op. cit.*

⁴¹ *L'Empire des signes*, p. 409.

⁴² L'utilisation intensive des parenthèses dans le texte contribue également à la polyphonie du texte : deux voix se superposent, selon une rythmique musicale, comme de façon très visible dans *La Chambre claire*. On peut regarder les très éloquentes pages 799 : « je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) » ou 821 : « Ces photos de reportages sont reçues (d'un seul coup), c'est tout. [...] en elles, jamais un détail (dans tel coin) ne vient couper ma lecture : je ne m'y intéresse pas (comme je m'intéresse au monde), je ne les aime pas ».

⁴³ *L'Empire des signes*, p. 413.

Il fait alors deux remarques au sujet de ce court poème. D'une part, il souligne le présent d'un verbe à l'aspect progressif (« mâcher ») dont l'action se développe nécessairement dans le temps. D'autre part, il évoque l'émergence évoquée par « la brise printanière [...] [d']une transcendance qui s'élève : tout printemps, toute la nostalgie de l'instant, comme en relief, qui ne reviendra plus⁴⁴ », un temps révolu et passé que les photographies rappellent à chaque regard posé sur elles. Partageant plusieurs traits caractéristiques du haïku, la photographie semble se rapprocher du langage poétique dans l'économie, les mêmes ellipses et laps qui trouent le poème :

Ruse du vocabulaire : on dit « développer une photo » ; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku.⁴⁵

Le haïku condense deux mouvements dans une unité minimale qui répond à la description de *l'interfuit* photographique (« présent, et cependant, déjà différé⁴⁶ »). Cette réflexion apparaît dans un grand nombre de fiches personnelles de Barthes qui reproduisent des haïkaï (*sic*) ou consignent ses nombreuses réflexions qu'il synthétise dans *L'Empire des signes* : « Haïkaï. Simplement le ça a eu lieu (et non du tout le : comment). Énigme du ça a eu lieu, de l'advenir, du venir à soi – et du passé = l'essence de l'événement⁴⁷ ». On voit dans cet exemple, déjà ancien (il est daté de 1967) que le lien entre le « ça a eu lieu » du haïku et le « ça a été » de la photographie tel qu'il sera défini dans *La Chambre claire* est déjà identifié par Barthes. Il précise encore sa réflexion : « Le Haïku donne en même temps la vie du Fait et son abolition⁴⁸ » et une parenthèse dans *La Préparation du roman* relie encore clairement cette sensation de présence différée qu'il nomme « futur antérieur » à « l'être de la photo » et qui résiderait précisément dans « la *photo vieillie*⁴⁹ ». Il faut alors reconnaître dans cette image usée, en ce mois de février 1979, alors que Barthes est sur le point de commencer *La Chambre claire*, la photographie du Jardin d'hiver sur laquelle il reconnaîtra sa mère. L'image y est justement décrite comme une photo « très ancienne », « cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli⁵⁰ », la même photo vieillie évoquée pendant le séminaire.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *La Chambre claire*, p. 828.

⁴⁶ *Idem*, p. 851 : « *l'interfuit* » : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. »

⁴⁷ Roland Barthes, Pochette « Japon », « Cannes 17 juillet 67 » [f. 119], in *BRT2. Fichiers*. « *Février 80* » 1 ; *Sans titre [1979]* 6 ; *Sur quelques photos ; Japon ; Homogénéité*, IMEC, Abbaye d'Ardenne, inédit.

⁴⁸ *La Chambre claire*, p. 828.

⁴⁹ *La Préparation du roman*, p. 116.

⁵⁰ *La Chambre claire*, p. 844.

La découverte du haïku bouleverse en fait la « théorie » photographique de Barthes mais aussi sa conception du texte. Désormais il prend en considération les interstices, les soupirs et les blancs des textes afin de composer un ensemble répondant à une rythmique textuelle et visuelle très originale et créative. La libération des formes et des affects liés à l'image provient chez Barthes, tant dans ses formes que dans ses fondements esthétiques, d'une véritable inscription dans la tradition japonaise minimaliste. L'étape du Japon joue aussi le rôle de catalyseur à une autre découverte, celle de « soi-même comme autre », pour reprendre le titre de Paul Ricoeur⁵¹. En effet, dès *L'Empire des signes*, la mise en scène d'un *regard singulier* remplace la figure de l'auteur (dont la mort est proclamée trois ans auparavant) par celle du « sujet-Barthes ».

⁵¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Points Essais, Seuil, 1990.

C. Révélation et métamorphose : la naissance de l'esthétique barthésienne

La nature du haïku, mais aussi l'art de vivre japonais en général, agit sur Barthes comme le révélateur d'une esthétique très personnelle dont il avait l'intuition, pourrait-on dire, depuis *Le Degré zéro de l'écriture*. Cette esthétique joue de l'écart et des vides, une oscillation qui traverse tous ses écrits et qui trouvera un point d'équilibre sous l'appellation de *neutre*. Ce concept étymologiquement clivé et interstitiel puisqu'il vient du latin *ne uter*, c'est-à-dire « ni l'un, ni l'autre » sous-entend donc aussi une hésitation en forme de suspens. Cette rencontre avec l'esthétique japonaise, sorte de mise en œuvre concrète de formes fantasmées (le fragment comme un minimalisme délesté de ses lourdeurs théoriques), va structurer la pratique du texte chez Barthes à partir de *L'Empire des signes*. Pour Éric Marty, cet ouvrage serait en fait le « premier livre de Roland Barthes⁵² », ses précédentes publications étant surtout des recueils d'articles ou des commandes. Mais le Japon est avant tout un univers de révélations visuelles : l'avant-propos place ce pays lointain dans un contexte qui semble avoir révélé Barthes à lui-même.

En 1970 alors que *Mythologies* reparait en format poche dans la collection « Points » au Seuil⁵³, Barthes fait avec *L'Empire des signes* un bilan de ses trois voyages au Japon⁵⁴. Le livre a un format moyen, de 16 par 21 cm, réservé généralement aux albums d'images et il paraît chez l'éditeur d'art suisse Albert Skira dans la série « Les Sentiers de la création »⁵⁵. Dans un court avertissement en hors-texte, Barthes explique que : « de tous les pays que l'auteur a pu connaître, le Japon est celui où il a rencontré le travail du signe le plus proche de ses convictions et de ses fantasmes⁵⁶ ». Reniant une approche esthétique, anthropologique ou ethnologique dans son texte, (« il ne sera question ni d'art, ni de folklore, ni même « de civilisation »⁵⁷ »), Barthes annonce qu'il

⁵² Eric Marty, « Présentation », Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 15-16.

⁵³ Barthes rédige alors l'avant-propos à cette réédition : il déclare qu'il ne « pourrai[t] donc, dans leur forme passée (ici présente) écrire de nouvelles mythologies », *Mythologies*, p. 673. C'est aussi l'année de parution de *S/Z*.

⁵⁴ Roland Barthes, « Japon : l'art de vivre, l'art des signes », entretien avec Guy Gautier et Philippe Pilard, [décembre 1968, *Image et son*], *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*. Il considère que son expérience du Japon est « une expérience très individuelle, limitée à des problèmes d'art de vivre... », p. 84. Barthes a fait trois voyages au Japon, nous informe Eric Marty dans sa préface au tome 3 : le premier en 1966 en réponse à une invitation de Maurice Pinguet, directeur de l'Institut français de Tokyo, en 1967 puis enfin en 1968, juste avant son départ pour une année d'enseignement à Rabat, au Maroc, voir Eric Marty, « Présentation », *idem*, p. 15-16.

⁵⁵ Il s'agit du sixième volume, le septième sera réalisé par Jean-Marie-Gustave Le Clézio en 1971 et sera intitulé *Haï*. Consacré à la culture hindoue, les illustrations renvoient à une expérience culturelle très différente de celle de Barthes mais la comparaison des deux ouvrages montre également le parti pris éditorial de Skira, qui prend de biais les attentes du lecteur en matière de carnet de voyage.

⁵⁶ *L'Empire des signes*, p. 346.

⁵⁷ *Ibidem*.

parlera, un peu en vrac et sans ordre concerté « de la ville, du magasin, du théâtre de la politesse, des jardins [...], de quelques gestes, [...] nourritures, [...] poèmes, des visages, des yeux et des pinceaux⁵⁸ ». C'est donc bien de quelques pages arrachées à un carnet de voyage (mémoriel) dont profiteront les lecteurs, à sa fantaisie, hors de toute contrainte didactique ou descriptive.

Cette déclaration d'intention fait également appel à des motifs qui rappellent *Mythologies* de loin en proche. La « nourriture » résonne comme une réminiscence de la « Cuisine ornementale » du magazine *Elle* et surtout les « visages » refont leur apparition, eux qui avaient fait entrer la photographie dans le territoire de la représentation mythologique avec des articles comme « Iconographie de l'Abbé Pierre », « L'Acteur d'Harcourt », « Le visage de Garbo » ou encore « Photogénie électorale ». Le livre sur le Japon entretient par ailleurs d'autres points communs avec *Mythologies*, tant sur la forme (de courtes chroniques) que sur le fond (des représentations imaginaires dans le regard d'un visiteur décentré). Barthes concède sans ambiguïté dans un entretien avec Jacques Chancel que, pour lui, « les tableaux de *L'Empire des signes* sont des mythologies heureuses⁵⁹ » auxquelles sont désormais adjointes des illustrations photographiques. Il explique aussi que « la nausée mythologique [lui] a été épargnée » en raison de sa « situation, très artificielle, de touriste, mais de touriste perdu » et aveugle à la « petite-bourgeoisie nipponne⁶⁰ ». La position de Barthes ressemble alors fort à celle de « L'Écrivain en vacances », une mythologie qui met en scène André Gide descendant le fleuve Congo et lisant Bossuet. En 1975, Barthes décrit ce qu'il appelle alors un « fantasme de l'écrivain » qui se voit affublé d'« un carnet dans la poche et une phrase dans la tête », toujours sur le point d'atteindre cette « forme suprême du sacré⁶¹ » qui l'auréole, même lorsqu'il ne fait rien, même lorsqu'il est par exemple à la dérive, déambulant dans des rues sans noms au Japon.

Un autre avertissement vient ensuite expliquer les raisons qui ont présidé au dispositif iconographique. Un très court texte est placé après le titre, juste avant la photographie qui ouvre véritablement le livre. Un mot d'abord sur cette image qui appartient à la collection personnelle de Barthes : il s'agit du portrait du séduisant acteur japonais Kazuo Funaki en costume traditionnel, que l'on retrouve à la fin du livre sur la toute dernière photographie, dans un portrait strictement identique au premier, « au sourire près...⁶² ». Le diptyque témoigne là d'un véritable souci de mise en scène du texte et ces deux portraits presque similaires disposés de part et d'autre du livre parviennent à exprimer l'impression d'intervalle à travers une variation infime. D'une

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Roland Barthes, *Réponses* [1970], entretien avec Jacques Chancel, *op. cit.*, p. 1038.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ Roland Barthes *par lui-même*, p. 657.

⁶² *L'Empire des signes*, p. 438.

photographie à l'autre, rien ne change sur le visage, si ce n'est que la bouche de l'acteur s'est légèrement entr'ouverte, dans un mouvement qui esquisse autant une parole qu'un possible baiser. Car sous cette évocation ambiguë du désir, l'écart entre les deux photographies fait de tout le texte un interstice, un *moment* : en un bref instant, comme un battement de cil, lorsque les paupières font se rouvrir les yeux, seules les lèvres ont, mais à peine, bougé. Cet effet scénographique autour du texte fait de Barthes le metteur en scène d'un livre où le portrait d'acteur occupe un rôle déterminant. Plusieurs d'entre eux, dont l'acteur de théâtre Nô, viennent en effet occuper le devant de la scène de façon récurrente. Barthes explique ce parti pris, qui oscille entre fascination sensuelle et composition théâtrale, et qui reste étonnant de la part de cet enseignant de la sixième section en sciences économiques et sociales à l'École Pratique des Hautes Études dont les lecteurs avaient été habitués à une certaine rigueur (voire austérité) scientifique. Ainsi, contre toute attente, Barthes explique que : « les images n'illustreraient pas le texte » et le « texte ne commenterait pas les images⁶³ », ce que l'on aurait pu voir dans le cadre, par exemple, d'une étude ethnologique. Le rapport du texte à l'image, tant dans le propos que dans la disposition, se décale. Barthes déplace alors ses tableautins et la photographie dans un monde où la raison théorique (la *theoria*) ne semble plus avoir de prise.

Le lien qui parvient à unir ces deux médiums résonne du nom étrange de *satori*, un terme que Barthes emprunte à Alan Watts, et qui ressemble désormais à une expérience hallucinatoire : une « sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette *perte de sens* que le Zen appelle un *satori*⁶⁴ ». La référence à la philosophie extrême-orientale constitue, de prime abord, une rupture importante avec les précédents structuralistes de Barthes. Et, puisque l'auteur est mort depuis 1967 et que « son retour amical⁶⁵ » n'est pas encore à l'ordre du jour, ce qui surgit dans cette « perte de sens » est l'affirmation de la conscience d'un *sujet* qui éprouve et retranscrit l'expérience magique et passagère du *satori*. Ce dernier se présente comme une épiphanie, un moment qui oscille entre apparition et sidération, une sorte d'*epochè* orientale. Le *satori* place le récit fragmentaire et théorique sous l'emprise d'un sortilège venu d'ailleurs ; et si « l'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon », celui-ci l'a mystérieusement « étoilé d'éclairs multiples⁶⁶ ».

Les petites scènes théoriques ou « tableautins » que Barthes analyse ensuite dans *L'Empire des signes* se situent donc dans un espace étrange rendu mythique par diverses opérations

⁶³ *Idem*, p. 349.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Roland Barthes, *Sade, Fourier et Loyola* [1971], *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 705. Signalons que la préface à ce livre introduit la notion de « biographème », c'est-à-dire, une anecdote biographique qui prendrait le pas sur la chronologie pour s'attacher aux « détails, goûts et inflexions » du personnage dont la vie est relatée, p. 706.

⁶⁶ *L'Empire des signes*, p. 352.

fictionnelles. Le Japon est un pays lointain et fantasmé, « une nouvelle Garabagne⁶⁷ ». Barthes fait une référence explicite au *Voyage en Grande Garabagne* de Henri Michaux, un voyage imaginaire et poétique halluciné. Il serait un « Empire » où les signes vivraient en toute liberté dans une sorte d'utopie sémiologique. C'est dans ce récit fragmenté qui met donc en scène des mythologies étrangères (une langue inconnue, le *tempura* ou une cuisine « en dentelle », les *pachinko* ou machines à sous, les sumos comme héros modernes, etc.) que surgit subrepticement pour la première fois, dans un de ses propres textes, un portrait de Barthes lui-même. Cette apparition de l'auteur avait été annoncée par un égrainement de petits dessins, plans et manuscrits : indices d'une présence humaine singulière qui laissait des traces graphiques de son passage. Mais le visage de Barthes se présente, de manière discrète et inattendue, comme métamorphosé par ce déplacement dans un autre monde. Produisant une coupure prélevée dans un journal local, il présente un « conférencier occidental » qui n'est pas nommé mais parfaitement reconnaissable et dont le visage « se retrouve japonisé [...] par la typographie nipponne⁶⁸ ». Le transfert mythologique s'opère à travers deux opérations scénographiques : tout d'abord, le visage de Barthes avance masqué, en raison du faux anonymat derrière lequel il se cache mais surtout à cause de cette métamorphose physiologique, qui ressortit à la fois de la fable merveilleuse et de l'esthétique japonaise. Le geste de Barthes témoigne d'une autre pratique, auto-documentaire, puisqu'il insère dans son livre un document rapporté de son voyage, l'annonce parue et découpée dans le quotidien *Kobe Shinbun* (*sic*), qu'il avait pris soin de conserver à la fois comme souvenir et preuve visible de cette transmutation japonaise. Cette mise en scène de soi au Japon, qui théorise les rendez-vous, les repas et les visites inaugure chez Barthes une série de récits marqués non seulement par la forme du fragment autobiographique mais aussi par l'usage récurrent de la photographie.

Le décentrement et le déplacement dans un lieu étrange et étranger conduisent finalement Barthes à réorganiser la représentation de son imaginaire. Il aboutit alors à une ébauche de fiction de soi, sous l'influence conjointe d'une forme poétique brève et de la photographie. Et même si, comme Barthes le dira plus tard, « ni le Haïku, ni la Photo ne font rêver⁶⁹ », ils ouvrent tous deux un espace fantasmatique qui implique un double mouvement : l'un tourné vers l'ailleurs (une fiction) et l'autre tourné vers soi-même (le temps vécu). Ainsi, au sujet d'une photographie ancienne d'Alhambra par Charles Clifford dans *La Chambre claire*, Barthes expliquera la nature double de cette impression éprouvée devant l'image. Cette sensation n'est pas « onirique » mais proprement poétique :

[elle] relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même : double

⁶⁷ *Idem*, p. 351.

⁶⁸ *L'Empire des signes*, p. 420.

⁶⁹ *La Chambre claire*, p. 828.

mouvement que Baudelaire a chanté dans *l'Invitation au voyage* et la *Vie Antérieure*⁷⁰.

Ce temps utopique est aussi celui d'un non-lieu où le fantasme *traîne* le sujet, comme en terre étrangère. Dans ce temps « de la vie antérieure », le renouvellement du regard est nécessaire puisque les codes y sont encore sauvages, désordonnés et incompréhensibles. Cette expédition entre en résonance avec le voyage de Barthes au Japon dont il a fait un monde irréel, un « là-bas », une « nouvelle Garabagne » où la représentation du temps, comme dans la composition musicale minimaliste, n'est pas régie par des codes immédiatement identifiables. Ce territoire singulier mythifié par les espaces vides est propice à laisser se développer la fiction et oblige à une reconfiguration esthétique du texte lui-même⁷¹.

La table des illustrations fournit des informations complémentaires sur l'iconographie légendée à la main dans l'édition originale : elle fait découvrir, en plus de leurs références, de petits *addenda* ajoutés aux images par Barthes. Cette table présente les trente-neuf documents qui illustrent le texte, lui-même divisé en vingt-six petits chapitres. Tous les documents ne sont pas des photographies, certains représentent des reproductions d'estampes, un plan, une coupure de journal, une carte postale ou des calligraphies. En observant le corpus photographique, on constate que si beaucoup de documents ont été glanés sur place par l'auteur, certaines images ont été empruntées à l'écrivain-voyageur et photographe Nicolas Bouvier, qui fait de sa contribution iconique la seconde en importance après celle de Barthes. Nicolas Bouvier, alors illustrateur – maquettiste chez Skira, a participé activement avec Barthes à la composition du livre. C'est lui qui initie Barthes à cette technique singulière de composition développée dans ses propres livres de voyage illustrés⁷². Toutefois, les petits croquis de Barthes qui ponctuent également le livre ne sont pas répertoriés. Dans l'édition originale chez Skira, ils étaient disposés dans les *marginalia*, une autre particularité du texte barthésien qui réapparaîtra dans les *Fragments d'un discours amoureux* et *La Chambre claire*⁷³.

⁷⁰ Charles Clifford, *Alhambra (Grenade)*, 1854 – 1856, *idem*, p. 819 - 820. La légende indique : « C'est là que je voudrais vivre... ».

⁷¹ Voir l'analyse d'Anne-Cécile Guilbard, *L'Écriture à l'épreuve de la création visuelle contemporaine : Roland Barthes, Samuel Beckett, Hervé Guibert*, thèse de doctorat sous la direction de François Noudelmann, Université Paris 8, 2005, inédit, le chapitre 4, « Des Images de Roland Barthes », p. 147-257.

⁷² Je remercie amicalement Pierre Pachet pour ces indications. Cette coopération signale un rapprochement certain de Barthes avec une forme de récit à mi-chemin entre l'essai et le récit de voyage, genre auquel Nicolas Bouvier a fortement contribué en y adjoignant croquis, dessins et surtout photographies, voir Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Poche, Payot, 1963, avec des illustrations de Thierry Vernet mais surtout *Japon*, Lausanne, Rencontre, 1967.

⁷³ Les *marginalia* qui désignent les notes écrites aux alentours du texte sont un matériau connu et étudié depuis longtemps. Pour l'anecdote, elles peuvent avoir une importance capitale à l'instar du dernier théorème du mathématicien Pierre de Fermat, écrit en marge de l'*Arithmetica* de Diophante.

Le livre joue donc à reconfigurer les « tableaux » et la somme des documents à travers les déplacements latéraux (les *marginalia*) en fonction des documents manuscrits, de reproductions d'œuvres et de photographies de professionnels ou d'écrivains. Le tout compose un livre éclaté et disjoint, à la manière de *Nadja*, dont le dossier iconographique (photographies de personnages, documents manuscrits et dessins) n'est pas sans rappeler celui de *L'Empire des signes*. Le parallèle est frappant sur la photographie d'une japonaise dont on ne voit que les yeux, sorte d'équivalent oriental des « yeux de fougères » de *Nadja*. La légende résonne alors comme les paroles de Breton qui n'avait jamais vu « de tels yeux » : « Les yeux, non pas le regard, la fente, et non pas l'âme⁷⁴ », écrit Barthes. Dans *Nadja*, comme dans *L'Empire des signes*, le texte use de la rythmique entre fragments et photographies pour créer des espaces de fiction qui prennent place dans les entre-deux, les interstices laissés vides entre le texte et l'image (le gris, dit-on en langage typographique).

Susan Sontag définit cette pratique du texte et de la photographie comme « une esthétique de l'absence⁷⁵ ». L'expression provient d'un texte hommage, *Roland Barthes : l'écriture même*, publié peu de temps après sa mort. Pour Sontag, cette esthétique mortifère travaille en sous-main dans les textes de Barthes, dans la mesure où ils feignent de recréer l'opposition entre absence et présence à travers ce que l'on peut considérer comme différentes figures du vide, symbolisées par le signe *MU*. Cet essai concerne presque exclusivement le rapport de Barthes avec l'acte d'écriture et plus précisément questionne son lien avec la figure de l'écrivain. Mais l'auteur de *Sur la photographie*, même si elle ne fait qu'effleurer *La Chambre claire* à la toute fin de son ouvrage, saisit en quelques phrases une des problématiques essentielles à la définition d'une écriture barthésienne. Le mystère qui entoure ce « style barthésien » tiendrait du glissement vers une écriture non pas *romanesque* mais bel et bien d'un nouveau type de *roman* :

Les dernières œuvres de Barthes sont pleines d'indices qu'il était parvenu à la fin de quelque chose – la tâche du critique en tant qu'artiste – et qu'il cherchait à devenir un écrivain d'un autre genre.⁷⁶

Sontag suggère encore que Barthes serait parvenu à une « dissolution du moi » propre à faire de lui un sujet absent qui était le symptôme de son *esthétisme* :

L'esthétique de l'absence – le signe vide, le sujet vide, l'exemption du sens – étaient autant d'indications du grand projet de dépersonnalisation qui est le geste suprême du bon goût de l'esthète.⁷⁷

Cette esthétique de l'absence n'est pourtant qu'un aspect du texte barthésien qui se déploie dans un véritable espace artistique. Tout d'abord, l'espace artistique de la composition du livre est

⁷⁴ *L'Empire des signes*, p. 435.

⁷⁵ Susan Sontag, *Roland Barthes, l'écriture même* [1981], trad. de l'angl. par Philippe Blanchard, Christian Bourgois, 1982, p. 62.

⁷⁶ *Idem*, p. 61.

⁷⁷ *Ibidem*.

un souci qui remonte à Mallarmé et que les poètes, nous l'avons vu, ont exploré dès les avant-gardes du début du vingtième siècle. Ensuite, cette entrée de Barthes dans le monde de l'art ne ressortit pas seulement au « bon goût » qui fera de ses livres illustrés de véritables expérimentations visuelles et narratives. Nous verrons en effet que, au moment où Barthes s'empare de ce rapport entre texte et image dans une perspective qui va faire le terreau de son œuvre autobiographique, un groupe d'artistes français de la scène parisienne va développer une mise en scène de soi à travers récit et photographies, production qui sera désignée à partir de 1972, comme des « mythologies individuelles ».

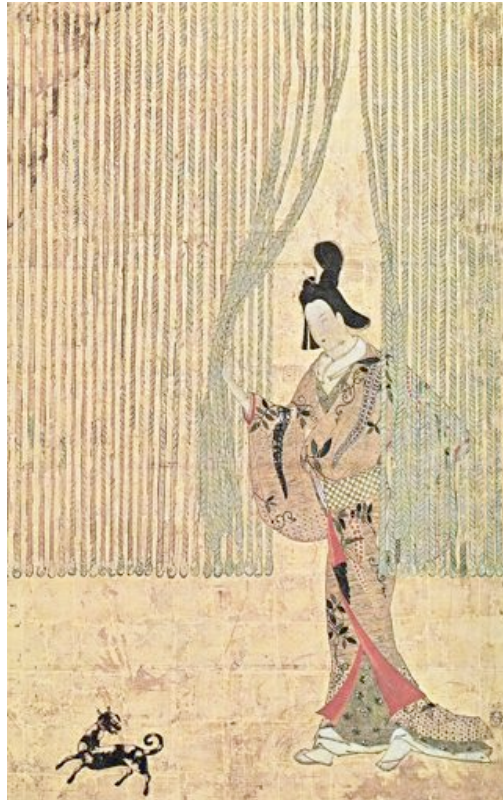
Esthétique de l'instant et minimalisme



Roland Barthes, « L'acteur japonais Kazuo Funaki »,
(*L'Empire des signes*, p. 350, document de Barthes)



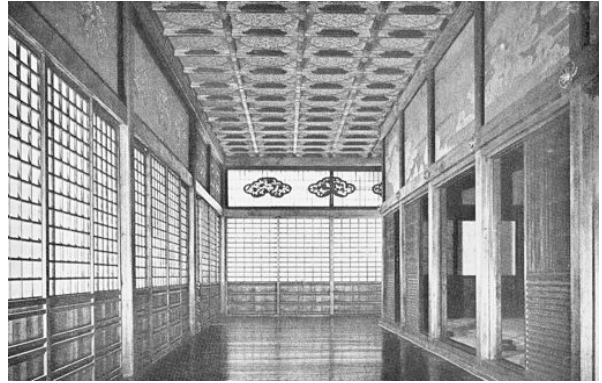
Roland Barthes, « Au sourire près... »,
(*L'Empire des signes*, p. 438)



« Le rideau de cordons (Nawa-noren) »
partie droite d'un paravent – encre de Chine et peinture sur papier avec application de feuilles d'or – première époque Edo,
première moitié du XVIIe siècle – (159.6 x 90.3 cm). Tokyo, collection Taki Hara, (*L'Empire des signes*, p. 375).

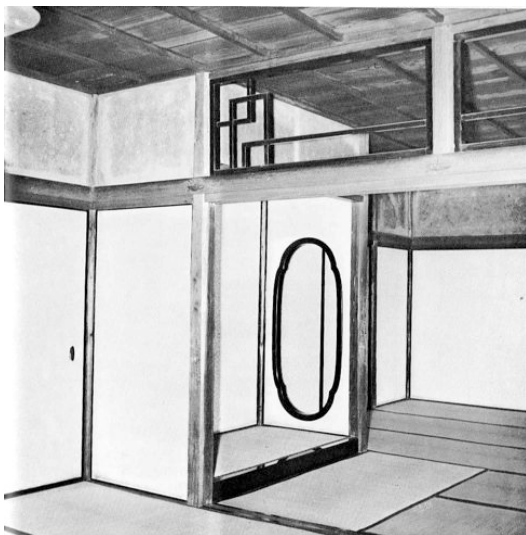


Joueurs de Pachinko, photo Zauho Press, Tokyo
(*L'Empire des signes*, p. 373)

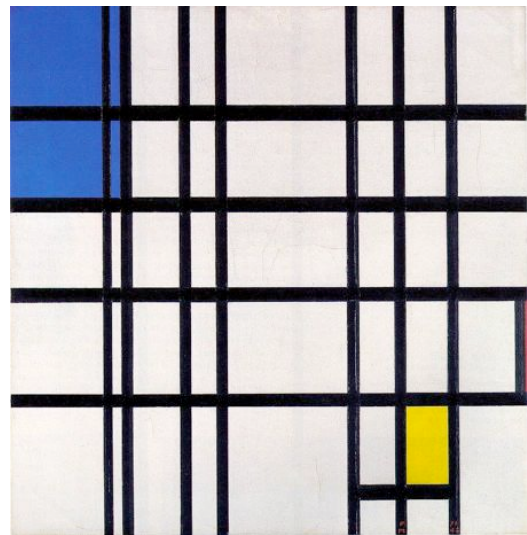


Corridor de Shikidai – Château Nijo, Kyoto, construit en 1603,
document de Barthes (*L'Empire des signes*, p. 391)

« Renversez l'image : rien de plus, rien d'autre, rien ».



Alcôve dite *tokonoma*, réservée à l'exposition d'une
œuvre d'art – rouleau de peinture, fleurs, calligraphie – et
dans laquelle l'ouverture du ramma ménage
espace et lumière
(photo Werner Blaser, Bâle),
(*L'Empire des signes*, p. 436).



Piet Mondrian, *Rhythm of Black Line*, 1935-42, huile sur
toile, 72.2x69.5cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf.

Scénographies du texte photographique : la pratique de l'image

A. Aspects visuels du texte barthésien

À partir de *L'Empire des signes*, les textes de Barthes sont ornés d'un dispositif scénographique qui introduit le lecteur dans un espace où l'esthétique globale du livre modèle le rythme du texte⁷⁸. Dans une certaine mesure, même *S/Z* qui est souvent considéré par la critique comme un *sumum* structuraliste reflète ce souci visuel du texte chez Barthes, puisque, outre la reproduction d'un tableau de Girodet en guise d'épigraphe, les variantes typographiques (gras, italiques, parenthèses, paragraphes) sont placées au premier plan, de telle sorte qu'elles élaborent une véritable surface visible qui forment la peau du texte⁷⁹. Il faut donc distinguer, à partir de 1970, deux approches barthésiennes de l'image : l'une a tout d'abord été critique et portait essentiellement sur les codes symboliques véhiculés par les représentations de masse (photographie de presse ou de mode⁸⁰). Les commentaires de Barthes s'inscrivaient alors dans une logique de démontage mythologique ou critique, si l'on pense par exemple à son texte sur les photographies de « Mère Courage et ses enfants » par le journaliste Roger Pic⁸¹. Mais en plus des nombreuses publications qui ont succédé à ses premières approches de la photographie dans des cadres mythologiques et scéniques, Barthes publie en 1964 un texte sur *La Tour Eiffel* avec des photographies d'André Martin, pour lequel il avait participé au choix des images.

Toutefois en 1970, période à laquelle Barthes se met également à peindre, une autre approche de l'image plus radicale surgit encore dans son œuvre. À son discours théorique s'ajoute en effet une forme de *praxis* photographique, non en tant qu'opérateur – puisqu'il n'a jamais fait de photo, trop « impatient pour cela⁸² » confie-t-il, – mais en tant que « sélectionneur » d'images. Ce souci du livre et de sa forme s'apparente donc à une esthétique moderne qui consiste en l'art délicat d'associer le texte et l'image, se plaçant ainsi dans une tradition duchampienne qui veut que le choix de l'artiste constitue le geste élémentaire et originel de toute œuvre d'art. Barthes initie donc

⁷⁸ Roland Barthes par lui-même, p. 581.

⁷⁹ Anne-Louis Girodet, *Le Sommeil d'Endymion*, 1791, huile sur toile, 198x261 cm, Musée du Louvre, Paris. Barthes développe alors dans un chapitre intitulé « La Partition », l'idée que : « L'espace du texte (lisible) est en tout point comparable à une partition musicale. » et compare le vocabulaire narratologique à des termes musicaux (fugue, divertissement, *strette*, exposition, ...) Une grille d'équivalence avec des notes (blanches, noires, croches) dresse un tableau des « séquences » et de la « cadence des gestes connus », *S/Z* [1970], *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 142.

⁸⁰ Roland Barthes, *Système de la mode* [1967], *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, chapitre « La photographie de mode », p. 1201- 1203.

⁸¹ Roland Barthes, « Sept photos-modèles de Mère courage », *Œuvres complètes*, t.1, *op.cit.*, p. 997 – 1013.

⁸² *La Chambre claire*, p. 795.

en 1970 pour *L'Empire des signes* cette activité nouvelle qui se situe à mi-chemin entre composition esthétique et « poïétique ». Cette entrée en la matière avec l'aide des éditions Skira marque le début de ce qu'il semble lui-même considérer, dix ans plus tard, comme une trilogie illustrée. Après la sortie de *La Chambre claire*, lors d'un entretien avec Guy Mandéry, il associe en effet ses trois derniers ouvrages illustrés à un certain plaisir du texte et de la composition :

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 immense. J'adore légender les images. Je l'ai fait dans mon livre sur le Japon, dans mon petit livre *Barthes par lui-même* au Seuil, et je viens donc de le faire une troisième fois.⁸³

Barthes compare plus loin ce « montage », qui rappelle le collage-montage évoqué au sujet de *Nadja*, comme une activité poétique moderne qui est « l'équivalent » des « problèmes difficiles de versification⁸⁴ ». Il semblerait alors que les livres illustrés soient l'envers visible de ce travail de montage qui réorganise la somme de fragments et documents accumulés par Barthes depuis ses débuts.

Cette esthétique du livre se manifeste dans les moindres détails et la très belle édition originale chez Skira de *L'Empire des signes* rassemble déjà les principaux éléments de ce beau souci. En effet, on retrouve dans les textes illustrés ultérieurs un même travail sur les marges et les blancs, sur l'apparition de la graphie dans le texte comme image (les plans et les légendes écrites à la main) et surtout, une scénographie des *documents* qui tient compte à la fois de leur contenu et de leur disposition dans le livre. À titre de comparaison, les *incipits* de la trilogie sont révélateurs de ces effets esthétiques. Ainsi, comme dans *L'Empire des signes*, sur la deuxième page du *Roland Barthes par lui-même* la phrase d'exergue – « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » – est écrite de la main de l'auteur. Barthes qui, d'après les propos de son commanditaire Denis Roche, a mis un grand soin de la composition du livre a sciemment opté pour un dispositif photographique : les deux lignes blanches apparaissent sur un fond noir qui est le *négatif* même de la page blanche⁸⁵. Pour *La Chambre claire*, c'est un Polaroid de Daniel Boudinet qui sert de prélude au texte⁸⁶ : seule image en couleur du livre, elle ne représente rien qu'un voile ou plutôt un « rideau », qui pour filer une métaphore théâtrale, va s'ouvrir, comme pour révéler la scène où se jouera la pièce lyrique (la « note ») sur la photographie⁸⁷. Les alentours du texte se

⁸³ Voir Roland Barthes, *Sur la photographie* [*Le Photographe*, février 1980], *Œuvres complètes* (1977 – 1980), t. 5, *op. cit.*, entretien avec Guy Mandéry, décembre 1979, p. 936

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Denis Roche, « Un Discours affectif sur l'image », propos recueillis par Bernard Comment, *Roland Barthes. Magazine littéraire*, n°314, octobre 1993, p. 65.

⁸⁶ Daniel Boudinet, *Sans titre*, polaroid, 1979.

⁸⁷ Il sera question plus loin de la scène photographique comme lieu dramatique et théâtral. Si le texte de Barthes met en scène la photo, le théâtre a également mis en scène la photographie, notamment le dramaturge

parent donc d'ornements visuels et textuels qui jouent sur les seuils et débordent aussi le cadre du texte pour faire des incursions dans l'espace artistique. Tous ces éléments ont contribué à faire de Barthes un « critique-artiste » dont les innovations ont trouvé leur place sur les cimaises des musées.

L'exposition *R/B* du Centre Pompidou organisée par Nathalie Léger et Marianne Alphant en 2003 a permis d'avoir une vision rétrospective sur le travail de Barthes et surtout, presque vingt ans après l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Roland Barthes, le texte et l'image*, de révéler de singulières caractéristiques visuelles de son écriture⁸⁸. Même si, depuis *L'Empire des signes* et ses *marginalia*, l'élégance et le soin de la graphie chez Barthes avait déjà pu être remarqués, deux autres aspects fragmentaires et graphiques de son travail ont été scénographiés comme des œuvres d'art à part entière. Pour la première fois, les visiteurs et lecteurs ont pu découvrir une grande partie du « fichier » de Roland Barthes, somme à la fois monumentale et peu encombrante, puisque les fiches avaient été méthodiquement classées dans des petites boîtes que Barthes fabriquait lui-même⁸⁹. Toutefois, le dispositif choisi par les commissaires d'exposition, Marianne Alphant et Nathalie Léger, montre le caractère répétitif et presque obsessionnel du fichage. Un mur entier, recouvert de fiches, permet de voir comment la graphie de Barthes et son organisation acquièrent à leur tour une valeur esthétique, celle de l'archive. Dans un entretien, Jean Daive fait remarquer que « le fichier est devenu une œuvre murale » qui rappelle à son interlocuteur Régis Durand, les installations-accumulations de l'artiste néerlandaise Hanne Darboven⁹⁰.

L'esthétique du fichier lui-même n'est pas innocente chez Barthes et sa nomenclature, très stricte, répétitive et encore sérielle, forme un système à part entière. Il l'explique en 1973 au cours d'un entretien sur son « rapport presque maniaque aux instruments graphiques » : « J'ai un système

polonais et artiste polyvalent Tadeusz Kantor (1915 – 1990) qui utilisait les photographies sur scène et composait des « tableaux vivants » (comme par exemple dans *La Classe morte*, 1975, joué au Théâtre de Chaillot en 1977 qui ressemble à une photo de classe fantôme et fait écho aux séries de Christian Boltanski sur les *Elèves de l'école de la Grosse Hamburger Strasse*, Berlin ; *Le Théâtre de la mort*, 1977 ; *Wielopole-Wielopole*, 1980, où un personnage tue avec un appareil photo-mitraillette). La singularité de son « théâtre de la mort » tenait également à sa présence sur un coin de la scène et ses interventions pendant la représentation.

⁸⁸ Roland Barthes. *Le Texte et l'image*, cat. exp. du 7 mai au 3 août 1986, commissaire d'exposition Jérôme Serri, Pavillon des Arts, Paris ; Pavillon des Arts – Paris Musées, 1986.

⁸⁹ Voir le fragment « Emploi du temps », *Roland Barthes par lui-même*, p. 659.

⁹⁰ Jean Daive, « *La Chambre claire et l'Atelier contemporain* », entretien avec Régis Durand au sujet de l'exposition *R/B* au Centre Pompidou, *Peinture fraîche*, 27 novembre 2002, France Culture. Voir également le dossier de presse du Centre Pompidou qui est révélateur du nouvel éclairage apporté sur l'œuvre de Barthes, voir Jean Pierre Biron (resp.), *Revue de presse : R/B, Roland Barthes, 27 novembre – 10 mars 2003*, Centre Pompidou, direction de la communication ; inédit, 2003.

de fiches aux formes également rigoureuses : un quart du format de mon papier habituel⁹¹ ». Le « fichier » de Roland Barthes constitue la somme de toutes ses notes prises depuis ses débuts, c'est-à-dire depuis son premier séjour au sanatorium de Saint Hilaire du Touvet où il avait « fiché » Michelet, à partir de l'année 1943. L'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) en conserve huit boîtes remplies de façon inégale. Ces feuilles d'environ quatre-vingts grammes ont un format rectangulaire de dix par dix-huit centimètres, comme de petites cartes postales dont Nathalie Léger nous informe que le total représente « 12250 morceaux de texte⁹² ». La partie du fichier exposée en 2003 avait été tirée d'un regroupement effectué par Barthes « Sur la photo »⁹³.

Le second élément de la production graphique de Barthes mis en avant dans l'exposition sont ses dessins, bien qu'ils aient quant à eux déjà été connus depuis longtemps. Le premier livre à dévoiler cette pratique avait été le *Roland Barthes par lui-même* en 1975. Les lecteurs découvrent, en plus de l'appareillage photographique intime, la systématisation des fragments, le principe de fiches et le style pictural chaotique de Barthes dès la page de couverture avec un dessin à la Cy Twombly daté de 1974 et intitulé *Souvenir de Juan-les-Pins*. Dans l'édition originale, face aux fragments « Le paradoxe comme jouissance » et « Le discours jubilatoire », une reproduction en noir et blanc est simplement légendée « Gaspillage ». Elle montre ce qui est originellement un amoncellement de traits tracés avec des couleurs primaires vives sur un papier à en-tête de l'École Pratique des Hautes Études. Plus loin, deux petits dessins ferment le livre, une *Encre* de 1971 et une *Graphie* de 1972. Les œuvres graphiques de Roland Barthes sont exclusivement des œuvres sur papier de format moyen et ne dépassent pas les cinquante centimètres de longueur. Le catalogue de l'exposition *R/B* au Centre Pompidou en présente une série réalisée aux alentours de 1971 d'inspiration abstraite comme la plupart de ses réalisations. Barthes accompagne ces excursions hors - langage de la date exacte de réalisation et d'un numéro qui semble lui avoir été apposé ultérieurement, vraisemblablement au moment du grand classement que Barthes a effectué pendant la préparation de son « Écrivains de toujours »⁹⁴. L'ajout du titre et de la date sont par ailleurs des indices d'un archivage de l'œuvre dans la collection personnelle de l'auteur, suivant un code particulier.

⁹¹ Roland Barthes, « Un Rapport presque maniaque aux instruments graphiques », *op. cit.*, p. 486.

⁹² Nathalie Léger, « Immensément et en détail », *R/B. Roland Barthes*, cat. exp. du 27 novembre 2002 – 10 mars 2003, commissaires d'exposition Marianne Alphant et Nathalie Léger, Centre Pompidou, Paris ; Seuil – Centre Pompidou – IMEC, 2002, p. 91.

⁹³ Roland Barthes, *BRT2. Fichiers*. « Le Glossaire 3 » ; « Fichiers sans titre [sur la photo] » ; « Illustrations » ; « Cours / œuvre comme volonté », IMEC, Abbaye d'Ardenne.

⁹⁴ Dans le catalogue *R/B*, le dernier dessin qui porte un numéro, le 485, date du 19 novembre 1972, *op. cit.*, p. 163.

Un seul dessin figuratif apparaît dans le *Roland Barthes par lui-même*, sur la reproduction du catalogue *R/B*, en couleur, on voit qu'il porte au crayon rouge le numéro un. Daté du 24 juin 1971, il pourrait être le premier dessin de Barthes. La gouache multicolore ne présente pas de forme reconnaissable mais Barthes y adjoint une liste de réflexions en quatre points qui reprennent les thématiques principales de l'écriture et de l'image, tels que le plaisir, le vide ou les forces du hasard :

1. Plaisir certain. 2. Trop plein. Peur du vide. 3. Serpentin : trait bête qui signifie la volonté du hasard et non la pression du corps. Trait de bavardage. 4. Fantôme figuratif : oiseau, poisson des Iles.⁹⁵

Le dessin est également accompagné d'une double signature : l'une, illisible et l'autre, celle de Barthes, rajoutée au crayon. On reconnaît là dans ce goût du « griffonnage » ou de la souillure sur le blanc immaculé de la page qui fera surface lors de la rencontre à la fin des années soixante-dix chez son ami le galeriste Yvon Lambert devant les peintures de Cy Twombly. Celles-ci représentent alors pour Barthes une véritable *tuché*, c'est-à-dire « l'événement en ce qu'il survient par hasard⁹⁶ ». Dans la peinture, et plus particulièrement dans la spontanéité du geste se retrouve encore une équivalence ontologique avec la photographie que Barthes définit comme étant « la *Tuché*, l'occasion, la Rencontre⁹⁷ », dont les dérivés s'appellent aussi, notamment dans *La Chambre claire*, un « tilt » ou le « *punctum* ». Mais devant les peintures de Twombly, Barthes exprime aussi son « désir de *faire la même chose* », celui de « prendre des couleurs et de peindre, tracer⁹⁸ ». Ainsi, les dessins de Barthes, son goût graphique de l'écriture et son souci esthétique du livre participent d'une pratique plus générale de la reconfiguration de l'écrit et du signe qui se situe sur un terrain à la fois esthétique et narratif, dont la solution est une forme qui scénographie la discontinuité.

⁹⁵ Roland Barthes, *24 juin 1971*, 1971, 26,30 x 18,20 cm, gouache sur papier, Collection Roland Barthes - IMEC, Abbaye d'Ardenne, reproduit dans *R/B*, *op. cit.*, p. 138.

⁹⁶ Roland Barthes, « Sagesse de l'art » [1979], *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 691. Barthes précise sa pensée sur l'écriture chez Twombly dans son article « Cy Twombly ou « *Non multa sed multum* » » [1979], *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 703-720.

⁹⁷ *La Chambre claire*, p. 792.

⁹⁸ Roland Barthes, « Sagesse de l'art », *op. cit.*, p. 700.

B. Esthétique de l'éclatement : l'apparition du sujet-Barthes

Nous avons identifié l'esthétique graphique et textuelle de Barthes comme une écriture du discontinu qui fait alterner fragments visuels et narratifs avec des espaces vides. La fonction de ces espaces, bien qu'identifiée comme un lieu alternativement de déliaison mais aussi de transition, reste toutefois à définir dans le projet autobiographique de Barthes. Cette question de l'interstice occupe une place centrale dans la perspective d'une narration déconstruite. Si elle était déjà présente dans ses discours théoriques et institutionnels sous la forme du fragment, elle se trouve augmentée dans les années soixante-dix d'attributs visuels dont on peut considérer qu'ils étaient présents quoiqu'extérieurs au texte (comme dans *Mythologies*, par exemple). Dans *La Préparation du roman*, c'est-à-dire à l'époque où le projet romanesque de Barthes se dessine comme finalité individuelle du cours et comme un *work in progress*, il évoque à nouveau ces espaces de vide, tandis qu'il tente justement de dialectiser une opposition entre livre et *album*. La question ressurgit encore lorsqu'il détaille la typographie et « l'aération du graphisme » du haïku pour lequel les cloisons qui en forment les interstices sont des « tampons d'air, d'espace blanc⁹⁹ », dont il compare la nature graphique avec le vers libre mallarméen. Cet intérêt pour les intervalles et le vide interstitiel provient directement de l'époque de *L'Empire des signes*. La philosophie orientale du vide se faisait l'écho transitoire de la thématique déjà ancienne du « degré zéro » ou de celle à venir, du neutre¹⁰⁰. On ne peut que s'étonner de voir apparaître alors dans le même ouvrage en 1970 ce goût pour le vide associé à une pratique de la photographie qui va à l'encontre de l'illustration traditionnelle et aux prémisses autobiographiques d'une mise en scène discrète mais présente d'un Barthes travesti et « japonisé », représenté à la fois comme lui-même et *autre*. Ce déplacement de la figure dans un entre-deux installe la représentation de sa propre figure d'auteur, conférencier, critique et bientôt « écrivain », dans un non-lieu qui fait littéralement basculer le texte dans une *u-topie* et qui détermine la création d'un sujet-Barthes altérisé.

Le motif du vide aurait pu simplement être considéré comme un ornement japonisant. Mais il prend véritablement la dimension d'une topique dans l'écriture de Barthes. Déjà apparu sous la forme du fragment, qui générait du désordre et donc de l'intervalle, le vide structure de façon essentielle le dispositif verbi-visuel barthésien, comme il secondait déjà l'entreprise de

⁹⁹ *La Préparation du roman*, p. 58. Barthes cite Mallarmé : « Difficulté de faire des vers libres sans cloisons ».

¹⁰⁰ Voir sur cette question, Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre, op. cit.*, et surtout, Roland Barthes, *Le Neutre, notes de cours au Collège de France, 1977 – 1978*, éd. établie par Thomas Clerc, Traces écrites, Seuil – IMEC, 2002.

déconstruction romanesque voulue par Breton dans *Nadja*. Ce qui se manifestera par la suite comme un « désir de neutre » rend compte d'une attitude souvent commentée comme une déception de Barthes envers la *theoria* mais qui ressemble cependant plus à une mise au diapason de certaines formes de la théorie et d'une « expérience très individuelle¹⁰¹ » de *l'art de vivre*. Le goût de l'agencement photo-textuel chez Barthes ne viendrait-il pas alors d'un plaisir à ménager des espaces de vide entre le texte et l'image, un plaisir qu'il faut apprendre à maîtriser comme une angoisse d'absence et dont l'esthétique est une manifestation strictement individuelle ? Barthes par ailleurs rapproche explicitement la rythmique textuelle à l'expérience initiale de l'absence décrite par Freud puis reprise dans les analyses de Winnicott dans *Jeu et Réalité* chez l'enfant qui joue à faire s'éloigner puis revenir une bobine de fil¹⁰². Un commentaire – en marge du dessin intitulé *24 juin 1971* : « Trop plein. Peur du vide » – témoigne de la tentation timorée du vide (motivée croirait-on par un dégoût du « plein ») et de la fascination pour les espaces libres qu'il essaye à son tour de manipuler. Les voyages au Japon mais encore plus le récit du Japon agit comme un révélateur de ce qui était en germe depuis plusieurs années dans les écrits de Barthes. C'est en effet là-bas que se révèle l'idéogramme *Mu*, combinaison idéale d'image et d'écrit qui signifie le vide. Ce vide fait alors naître l'intervalle (le *Ma* japonais, complément du *Mu*¹⁰³) à travers un agencement interstitiel et (incompréhensible) de traits noirs, tracés d'un seul geste, sur une page blanche.

Ce désir d'assembler dans un même espace le texte avec une documentation visuelle résulte de cette expérience que Barthes identifie comme un « *satori* ». Barthes pose alors immédiatement un rapport oblique entre texte et photographie puisqu'ils n'ont pas pour fonction de s'illustrer ou de se commenter l'un l'autre. Au contraire, il explique que chaque image a été une expérience singulière, un moment de rencontre qui est « le départ d'une sorte de vacillement visuel¹⁰⁴ » qui touche à la conscience même du sujet, au plus intime. Les images se placent donc sous le signe du déséquilibre et du « vacillement », supposant lui aussi une rythmique du balancement qui peut aussi prendre le sens d'*hésitation* ou d'*indécision*. Le dispositif choisi pour le livre s'apparente alors selon les mots de Barthes à un « entrelacs » qui fait écho à la dentelle culinaire associée à la figure de « l'interstice ». Cette approche et le mot *entrelacs* nous mettent sur la voie de la phénoménologie de Merleau-Ponty puisqu'il s'agit d'une des figures du visible qu'il développe dans les années soixante. L'entrelacs, figure abstraite qui régit visuellement l'ordre du

¹⁰¹ Roland Barthes, « Japon : l'art de vivre, l'art des signes », *op. cit.*, p. 84.

¹⁰² « La meilleure fable qui rende compte de la naissance du langage, est l'histoire de l'enfant freudien, qui mime l'absence et la présence de sa mère sous la forme d'un jeu au cours duquel il lance et reprend une bobine attachée à une ficelle : il crée ainsi le premier jeu symbolique, mais il crée aussi le rythme. », Roland Barthes, « Ecoute », *op. cit.*, p. 343.

¹⁰³ Voir *La Préparation du roman*, p. 59 : « Le *Ma* japonais : espace et temps (espacement et intervalle) ».

¹⁰⁴ *L'Empire des signes*, p. 349.

sensible, procède d'une phénoménologie qui implique un retour sur les données immédiates de la conscience et qui aurait pour objectif d'atteindre à une ontologie de l'être¹⁰⁵. Le Japon ne se donnerait alors qu'en surface, sa perception, dans les éclairs et zébrures qu'il provoque sur la conscience du sujet livreraient quelque chose de *son* être mais aussi de l'être même du sujet sensible. Le livre se compose à la manière d'un *empire des sens* qui implique vue et goût puisqu'il ressemble aux mets préparés en *tempura*, préparation qui « comme le rameau de Salzbourg, se réduit à un petit bloc de vide, à une collection de jours¹⁰⁶ ». À cette image d'un « objet purement interstitiel » correspond la reproduction d'une partie de paravent décorée : elle représente une femme qui passe à travers un rideau de cordons et dont le geste trouble la régulière série de lignes qui la sépare du premier plan. L'évocation de l'interstice est encore associée à l'écoulement du temps qui renvoie encore du côté de la phénoménologie et de la perception du temps, un temps aléatoire et disjoint dont on « collectionne » des jours qui ne se suivent pas forcément.

Ces figures du vide et de l'interstice ponctuent tout *L'Empire des signes*. Le premier calligramme reproduit est le signe *Mu*, le centre ville de Tokyo est un « centre vide », le haïku est « articulé par une métaphysique sans sujet et sans dieu¹⁰⁷ », le visage au théâtre est blanc et « les yeux débouchent directement sur le visage comme s'ils étaient le fond noir et vide de l'écriture¹⁰⁸ », etc. Les photographies font aussi l'expérience de la perte du sens puisqu'elles peuvent se lire à l'envers, comme ces trois photographies d'intérieur qui, pour Barthes, semblent chacune être « réversibles » et déboucher pour la première sur un « rien de plus », la seconde ne montrant « rien d'autre » et la dernière montrant qu'il n'y a « rien à saisir¹⁰⁹ ».

Cet espace évidé ressemble à des poches de disparition, et par conséquent, évoque l'effacement du sujet. Le Japon est en effet le lieu d'un « morcellement, d'une juxtaposition de champs [...] à la fois discontinus et ouverts¹¹⁰ » dans lequel le visiteur se perdrait lui-même. Pourtant, il n'en est rien. Au contraire, c'est dans cet espace évidé que l'affirmation d'un sujet particulier se constitue, même si c'est un sujet sans *ego*, sans centre. Si l'énonciateur Barthes déclare n'avoir « aucune envie [...] de bomber la poitrine pour assurer mon *moi*, pour me constituer en centre assimilateur de l'infini », il se sent « illimité sans idée de grandeur, sans référence métaphysique¹¹¹ ». L'espace public est le lieu de cette « suite d'événements instantanés

¹⁰⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Tel, Gallimard, 1964, « L'entrelacs, le chiasme », p. 172-204.

¹⁰⁶ *L'Empire des signes*, p. 368.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 410.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 419.

¹⁰⁹ *Id.*, respectivement en commentaires des images « Corridor de Shikidai », p. 391, p. 432, p. 436.

¹¹⁰ *Id.*, p. 433.

¹¹¹ *Id.*, p. 434.

qui accèdent au notable dans un éclat si vif¹¹² » qui zèbrent la conscience du promeneur. Et si son moi ne s'affirme pas comme une entité nodale, il s'éclate à son tour dans son environnement visuellement et symboliquement discontinu. C'est « l'abstraction des morceaux de vue (des « vues ») qui m'encadrent¹¹³ ». La prise de conscience d'une autre forme de *moi*, ex-centré mais « encadré » par un univers visuel, zébré par des « événements instantanés » qui poétisent le rapport au réel, participent d'une entrée dans le monde même de *l'écriture*.

Dans *L'Invention du quotidien (Arts de faire)*, Michel de Certeau explique ce phénomène qui reprend des principes similaires au concept de déterritorialisation deleuzienne. Présentant l'acte d'écrire comme une « pratique mythique moderne », Certeau pose en préalable un espace vierge : « D'abord : la page blanche : un espace « propre » circonscrit un lieu de production pour le sujet¹¹⁴ ». Cette page blanche se présente comme un lieu construit à partir de fragments « usinés » et qui tendent à dresser un habitat et une unité imaginaire sur le « non-lieu du papier¹¹⁵ ». Mais avec la disparition des grands récits fondateurs, et par conséquent, de la voix du « Premier locuteur » (Dieu dont « la parole était sûre »), l'individu se trouve projeté dans un « monde sans clôture et sans ancrage¹¹⁶ » (à la manière du Japon qui pour Barthes était un espace dont « l'horizon n'assiège pas¹¹⁷ »). Il est alors intéressant d'appliquer cette analyse de Certeau sur la dépossession langagière de l'individu moderne à l'entrée du sujet-Barthes dans une pratique mythique de l'écriture individualisée. Elle débouche directement sur la création d'un autre soi qui prend place dans ce non-lieu utopique de la page blanche. Dans le cosmos désorganisé du quotidien et « sans parole sûre », « c'est parce qu'il perd sa place que l'individu naît comme *sujet* ». Ce dernier est mis face à un lieu qui « devient un rien, une sorte de vide, [et] qui accule le sujet à maîtriser un espace¹¹⁸ », celui-là même de l'écriture et du langage qui se fabrique et se façonne comme une matière brute, constituant son propre *mythos* originel.

Ce que Barthes appelle « le cabinet des Signes », lieu de révélation et de vacillement de la conscience, était pour lui « l'habitat mallarméen¹¹⁹ », c'est-à-dire, l'espace même de la page blanche. Par un effet de translation qu'on pourrait déterminer comme le passage du moderne au postmoderne, la référence mallarméenne au signe et à sa liberté renvoie directement à la problématique du *sujet*. Bien que se profile une nouvelle disparition, celle-ci n'atteint plus à

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Folio Essais, Gallimard, 1990, p. 199.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *L'Empire des signes*, p. 434.

¹¹⁸ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, op. cit.*, p. 204.

¹¹⁹ *L'Empire des signes*, p. 434.

proprement parler sur le sujet de l'œuvre, comme l'avaient expérimenté les artistes dada et surréalistes, s'inspirant des jeux de déconstruction typographique et syntaxique de Mallarmé puis de Marinetti. La déconstruction a pourtant apparemment continué à se déporter sur ce qui était devenu le sujet de l'œuvre, à savoir : l'artiste lui-même. Ainsi, l'identité de l'artiste ou de l'écrivain qui utilise des formes de représentations picturales dans ses récits, s'intègre dans un espace ouvert, fragmenté et libéré des contraintes de « l'habitat » mythique collectif. L'individu, déplacé dans des espaces mythologiques subjectifs, se constitue donc en sujet. Son discours se transforme un idiolecte, qui peut à son tour instituer un récit de référence personnel fondé sur une phénoménologie des signes. Comment alors cet individu, créateur de récit et de représentation, intègre-t-il la discontinuité du temps et de l'espace vécu dans ce qui constitue en filigrane une mythologie personnelle ?

C. L'œuvre-fichier et le sujet décentré

En 1970, *L'Empire des signes* pose les fondements de l'esthétique du sujet barthésien et cinq ans plus tard, le *Roland Barthes par Roland Barthes* en scelle définitivement la scénographie et la forme narrative. Lorsque Denis Roche demande à Roland Barthes de faire son propre livre pour la série « Écrivains de toujours », celui-ci se plonge dans ses archives professionnelles, familiales et surtout dans son fichier. Réalisant qu'il avait toujours écrit dans des formes brèves et que le fragment était en quelque sorte sa marque de fabrique, il entreprend un classement gigantesque de toutes ses fiches qu'il indexe et pour lesquelles il rédige même un glossaire. Le catalogue de l'exposition *R/B* reproduit en fac-similé le document qui a présidé à la première classification de ces fiches qui sont comme autant de traits de caractères relatifs à « R.B. », ce personnage qui « dit » le texte. Intitulé « R.B. argument », ce document est composé de trente-quatre sections (un chapitrage numérique que Barthes adopte souvent) qui servent d'ébauche de plan à cette entreprise de reconfiguration narrative dont la continuité est mise en péril par la forme du fragment. Barthes l'évoquera plus tard dans son cours sur le neutre : le classement de ces fragments est un vrai problème. Ils sont comme autant d'images fixes : les fiches ou les fragments sont si courts et resserrés qu'on ne peut les modifier pour les encadrer et les relier à d'autres. Ils ont, à la façon des photographies, une autonomie structurelle qui fait d'eux des textes-images à cadre fixe. Ni autobiographie, ni autoportrait, le projet du *Roland Barthes par lui-même* se situe lui aussi dans un entre-deux qui met son auteur face à des choix esthétiques et narratifs puisqu'il s'agit de se présenter et de se raconter à travers un schéma biographique aux figures imposées.

La question de la forme brève dans l'écriture biographique mérite d'être posée en terme de genre. On identifie volontiers ces fragments à diverses pratiques d'écriture qui remontent déjà à la Renaissance. Alain Montandon décrit par exemple la catégorie des « *Ana* » qui nous semble bien correspondre au travail de morcellement narratif qu'opère Barthes. Ces *ana* sont « la forme narrative privilégiée de la biographie manquée (c'est-à-dire incomplète dans son achèvement linéaire et s'attachant essentiellement aux curiosités biographiques) », à la manière des *Essais* de Montaigne, qui est décrit comme un « recueil des pensées sans ordre et sans liaison¹²⁰ ». En ce sens, Roland Barthes dans son « Écrivains de toujours », dans son « fichier journal » ou plus tard dans ce qu'il appellera son « journal-moisson » ou encore avec la publication posthume de ses « Incidents », livre des *Barthesiana* marqués par l'inachèvement autobiographique et la déliaison.

¹²⁰ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, op. cit., p. 104 – 105, citant les *Huetiana* de Pierre Daniel Huet, académicien au 17^e siècle.

Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* tout particulièrement, le fragment donne forme à un univers déchiqueté dont les morceaux s'étalent en cercle autour de ce sujet insaisissable, précédemment identifié : « Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'épale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?¹²¹ ». La forme fragmentaire, chez Barthes, correspond à une esthétique du texte qui a cours, poursuit-il, « depuis son premier texte ou à peu près (1942)¹²² ». Il désigne ces formes brèves de son discours comme des « tableautins » dans *Mythologies* ou *L'Empire des signes*, comme autant d'*ekphrasis* qui amplifient le caractère visuel du texte à travers son dispositif même.

Le fragment est la forme privilégiée de ces œuvres qui ont pour destination les cimaises des musées : les textes sont donc faits pour être vus et placés dans un certain ordre qui ne ressort pas de la linéarité ou du défilement codicologique. La forme absolue de cette réduction et de cette mise en dispositif des mots est le grand fichier de Roland Barthes, une œuvre qu'il a commencée dès son séjour en sanatorium et dont Barthes pressent qu'elle incarne totalement son écriture, une écriture qui ne pourrait se réaliser que par fragments. La mise en image et la fragmentation du récit entretiennent donc un rapport congru si l'on espère déjouer la traditionnelle *mimesis* narrative et rendre plus visible le désordre des événements et ses aléas. Roland Barthes n'a-t-il pas intitulé son journal *Incidents*, une suite d'instantanés pris sur le vif, comme autant de souvenirs fugaces rapportés d'un Maroc dont les stéréotypes exotiques sont déplacés à l'aune des désirs de Barthes¹²³ ?

Cette esthétique du fragment rappelle d'une part, dans sa forme, les stratégies indicielles des collages dada et surréalistes mais d'autre part, elle rencontre le dispositif autobiographique que Breton a mis en place pour *Nadja*. L'usage de la photographie, en dehors de toute idéologie, atteint encore chez Barthes la question de la représentation du sujet et à sa narration nécessairement disruptive. Malgré la photographie qui pourrait fonctionner comme un point d'ancrage temporel fixe, pour reprendre les termes de François Wahl au sujet de Barthes, « le sujet est éparpillé, « sans identité fixe », dérapant¹²⁴ » et la fragmentation de l'histoire par l'image n'arrange en fait rien. Comment constituer un récit autour d'un sujet diffus, éclaté ? à partir d'une continuité trouée et déconstruite ? Comment embrasser une vie ou communiquer ses propres incohérences tout en essayant, par le récit, de les résoudre ?

¹²¹ *Roland Barthes par lui-même*, p. 670

¹²² *Ibidem*.

¹²³ « Deux adolescents nus ont traversé lentement l'oued, leurs vêtements en paquet sur la tête », Roland Barthes, *Incidents* [1969 - 70], *Œuvres complètes*, t. 5, op. cit., p. 957.

¹²⁴ François Wahl, « Les Fragments du sujet », Antoine Compagnon (dir.), *Prétexte : Roland Barthes*, op. cit., p. 183. Wahl fait référence à Deleuze et plus particulièrement à Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Critique, Minuit, 1972.

La forme du fragment est pour Barthes un trouble-fête, un discontinu qui installe une sorte de pulvérisation de phrases, d'images et de pensées dont aucune ne *prendrait* contrairement à la gelée qui agglomère en se solidifiant des éléments disparates. Afin d'échapper à ce qu'il considère élégamment comme le « nappé », considéré comme une cuisine dissertative, Barthes préfère les formes courtes qui, à la manière des grains, restent toujours instables, en vacillement perpétuel. Ces fragments narratifs, Barthes les décrit précisément dans « Le Cercle des fragments » qui formule ce qu'on pourrait comparer au *statement* de son livre, à savoir le processus qui a présidé à la composition de l'ouvrage¹²⁵.

Un des fragments met en scène plus loin dans le texte dont les chapitres sont rangés dans un ordre alphabétique approximatif cette écriture dans l'interlude « Pause : anamnèses », marqué par des italiques. Cette suite de petites descriptions courtes et paratactiques forment un chapelet de haïkus qui auraient été dépliés dans la prose et qui donnent à voir ces *incidents* de la conscience. Ainsi, lorsque Roland Barthes présente ses fiches, il les montre *directement* à travers des reproductions qui documentent visuellement son espace d'écriture. Les fiches caractérisent alors la forme la plus intime, la plus systématique et la plus personnelle de la forme brève qu'il pratique et qui permet parfois de glisser encore du « fragment au journal¹²⁶ ». Cette forme qui précéderait le journal participe de la constitution d'un imaginaire visuel de l'écriture pour Barthes. Trois de ces fiches, qui ressemblent par leur format à des versos de photographies ou de cartes-postales, sont reproduites et commentées, d'un côté, dans les marges : « Fiches au lit... dehors... ou à une table de travail » et de l'autre, d'une deuxième légende : « Renversement : d'origine érudite, la fiche suit les tours divers de la pulsion¹²⁷ ». Les fiches s'apparentent à des petites photographies de la pensée barthésienne : notes de lecture, bribes entendues dans le bus ou au café de Flore, idées, projets, tout s'écrit d'abord sur ces carrés de papier qui en ont le même format.

Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre* considère que « Roland Barthes se présente d'ailleurs dans son autoportrait comme l'homme-fichier¹²⁸ ». « L'Emploi du temps » qu'il décrit dans le *Roland Barthes par lui-même* consiste en une journée passée à diverses activités ponctuées par la production de fiches, leur classement ou leur rangement, des activités qui tiennent d'un « bricolage » euphorique. Évoquant plus loin la « règle du jeu » élaborée par Michel Leiris, Michel

¹²⁵ *Roland Barthes par lui-même*, p. 670.

¹²⁶ « Sous l'alibi de la dissertation détruite, on en vient à la pratique régulière du fragment ; puis du fragment, on glisse au « journal » », *idem*, p. 672.

¹²⁷ *Idem*, p. 654. Il s'agit de fiches sur la bêtise et le journal de Gide, sur « la formation des idées dans le train » et sur « la déesse Homo ».

¹²⁸ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Poétique, Seuil, 1980, p. 106.

Beaujour poursuit : « La feuille et le fichier jouent donc un rôle analogue à celui des « fonds » de la mémoire artificielle locale, dans lesquels sont déposés des « mots » ou des « faits notés sur les fiches »¹²⁹ ». La « règle du jeu » de Leiris consiste à « élaborer des rapports » entre ces « mots » ou « faits » : cette reconfiguration des bribes de textes s'opère, d'après Beaujour, selon la mécanique d'une « mémoire sans mémoire¹³⁰ », comme une *mimesis* de la mémoire qui en fait la court-circuite. Ainsi, l'acte autobiographique chez Barthes ne procède pas d'une remémoration mnésique mais bien d'un acte de reconfiguration de fiches, comme chez Leiris qui procède par association de *memento* (ou mémos) liés par Beaujour à des « scènes ou des tableaux¹³¹ ».

Il résulte de cette opération de remémoration artificielle une similitude entre la reconfiguration narrative par le fragment et la photographie : la « règle du jeu » qui veut que soient « reconstitués des rapports » impose un clivage entre le texte et l'image à partir d'un ancrage historique qui donne sa cohérence à l'ensemble. Le sujet autobiographique se présente comme un point de repère mais aussi le centre vide de cette mise en relation de fiches-mémos et de photographies qui va singer l'anamnèse et la mettre en scène. Ce processus de remémoration préside à la reconfiguration narrative d'une histoire personnelle et c'est lui qui va apporter les éléments déterminant la trame du récit autobiographique et surtout sa forme.

On remarque alors que les fragments, tout comme les photographies, fonctionnent dans une logique de déconstruction narrative mais aussi perceptive. La mise en relation des éléments disparates se fait sur un mode anti-dissertatif, respectant de cette manière la nature originale de ces petits morceaux d'instant, qu'ils se manifestent comme des tableautins, des incidents, des fiches ou des photographies. Dans le projet autobiographique barthésien, tous ces éléments vont être assemblés selon des modalités qui façonnent l'identité même du narrateur, un narrateur lui-même décentré, puisqu'il est un « personnage de roman » et qu'il fait alterner plusieurs personnes énonciatives pour s'exprimer, notamment dans *Roland Barthes par lui-même*. Ce dispositif global renvoie donc à une fiction de *soi*. En effet, le centre vide, cet espace blanc de la page où l'identité doit se constituer en discours ou en représentation, est celui où le sujet s'installe et prend sa place et sa *forme*, à partir de rien.

Dans cette perspective, le fichier est loin d'être un dispositif esthétique innocent : il suffit de le mettre en parallèle avec un autre fichier, celui de l'artiste Jean Le Gac, qui à partir de 1969 raconte dans des récits illustrés de photographies des histoires dont il est le personnage principal.

¹²⁹ *Idem*, p. 127.

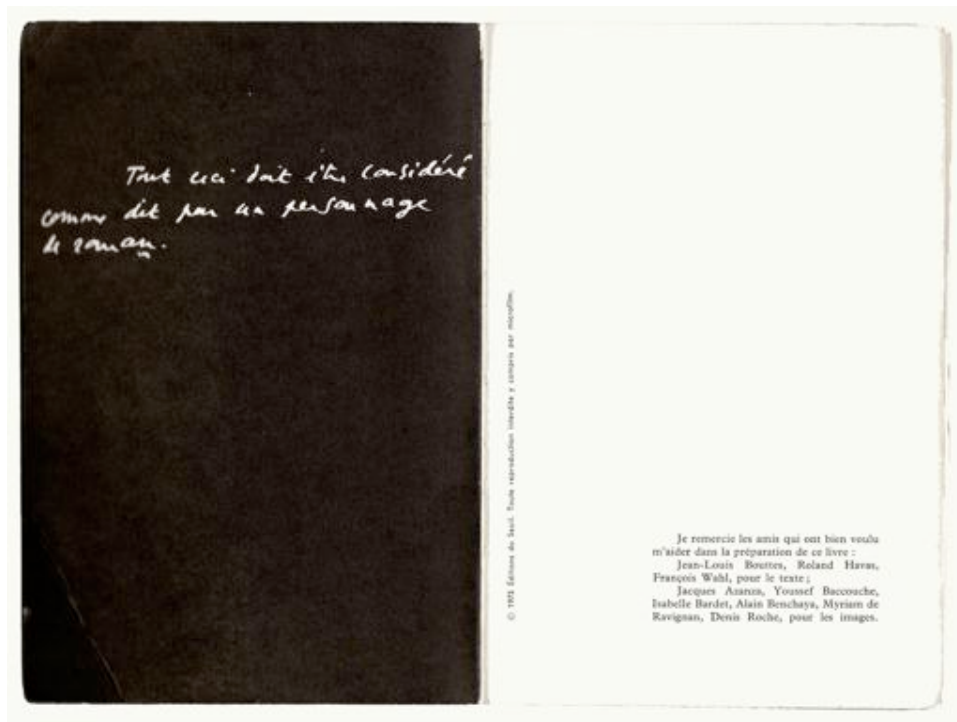
¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Id.*, p. 128-129. Voir le chapitre « Leiris : de *Simulacre* à la *Règle du jeu* », p. 126 et *passim*.

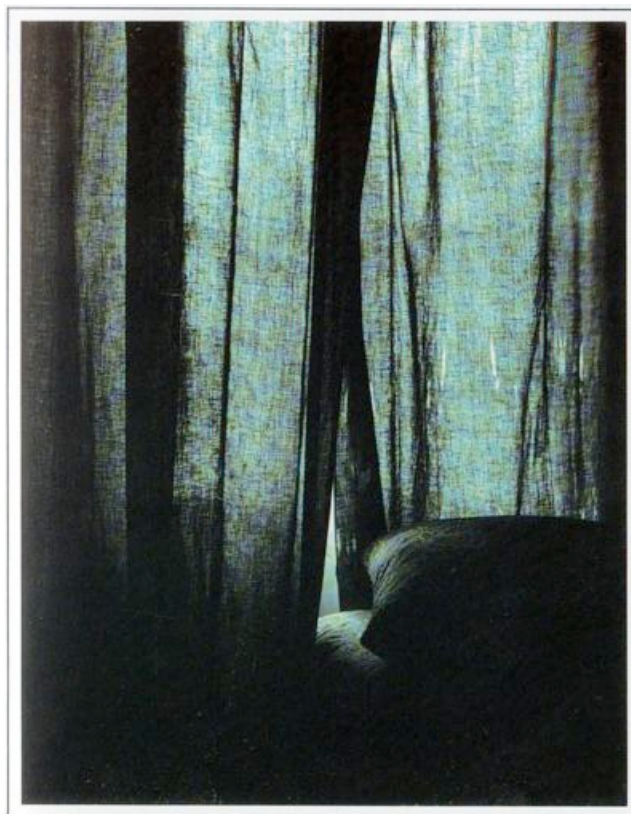
Jean Le Gac se désigne lui aussi à la troisième personne, s'appelant lui-même (ou plutôt son *alter ego* si ressemblant) : « Le Peintre ». Différent encore de Le Gac qui lui fait de la photographie (bien qu'il considère qu'il s'agisse de l'aspect postmoderne de la peinture), le personnage du peintre écrit : « Mon fichier, la plus romanesque de mes œuvres, dit le peintre¹³² ». Cette affirmation qui vient d'un artiste dont, on le verra, les pratiques autobiographiques sont très proches de celles de Barthes sous-tend que le fichier est une œuvre en soi mais aussi une œuvre romanesque éclatée qui façonne la pensée et l'imaginaire de ses auteurs. La mise en scène de leurs fragments autobiographiques (textuels ou visuels) intègre donc la discontinuité dans un projet fictionnel qui utilise, au sens défini par Barthes de *récit*, la mythologie. Celle-ci devient un dispositif-réceptacle ouvert admettant le désordre et l'hétérogénéité des matériaux qui la composent.

¹³² Jean Le Gac, *Et le peintre. Tout l'œuvre roman, 1968 – 2003*, Galilée, 2004, p. 347. Ces documents, qui existent réellement, ont été déposés à l'IMEC, comme les manuscrits et le fichier de Barthes.

La Praxis photographique



Roland Barthes, *Roland Barthes par lui-même*, Écrivains de toujours, Seuil, 1975, p. 2.



Daniel Boudinet, *Polaroïd*, 1979, polaroïd couleur,
La Chambre claire. Note sur la photographie, Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980, p. 9.

Fiches

au lit...

betis
Gide. Journal
Petors Vertige
("Sincérité")
cf B et P
les betis de gens
intelligents sont
fascinants

... dehors...

Dans le train 935 RB
les diaboliques de Ideo
- Sa haine, à l'air de l'idée -
- Sa refuse de circulation
- Sa haine de moi (à l'air de :
immobilité, haine de l'inclassé,
à l'air de)
cf l'induct
- les corps qui parlent
la Boite

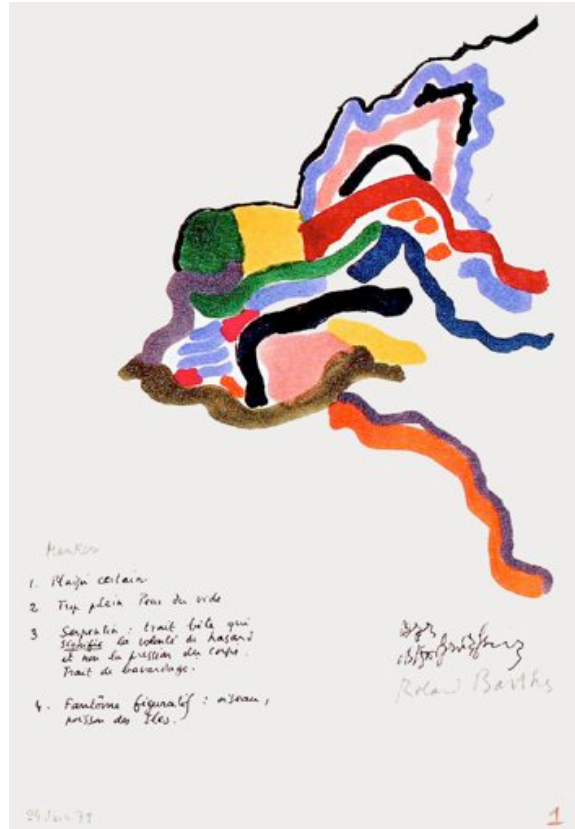
Renversement :
d'origine érudite, la fiche suit
les tours divers de la pulsion.

... ou d'une table
de travail.

La Bière Homo (Homosexualité)
Homosexualité : tout ce qui
elle permet de dire, de faire,
de comprendre, de savoir etc.
Pour une civilisation, une
médiocratie, une misère figure
d'interconvoi :
→ La Bière Homosexualité



« Le caractère MU, signifiant "rien", "le vide", tracé par une étudiante » (photo Nicolas Bouvier, Genève),
L'Empire des signes (1970),.



Roland Barthes, 24 juin 1971, 1971
(26,30 x 18,20 cm), gouache sur papier, Collection Roland Barthes – IMEC, Abbaye d'Ardenne, in *R/B, op. cit.*, p. 138.

Esthétique du récit de soi : la forme-livre

A. *L'art de vivre et l'entrée en écriture*

La question de l'art de vivre prolonge et complexifie la thématique du quotidien telle qu'elle était apparue dans les années cinquante, que ce soit chez Barthes à travers *Mythologies* ou dans le panorama littéraire et artistique de l'époque. En effet, si l'acte même de « vivre » peut se façonner comme une œuvre, se travailler comme un artisan ou un artiste pourrait modeler une matière brute, la représentation de cet art de vivre contamine et influence les membres d'un groupe qui en pérennise les codes culturels. L'art de vivre, s'il était apparu en France sous les auspices les plus conformistes et idéologiques des arts ménagers, se manifeste à nouveau à Barthes comme un sujet de premier plan dès son retour du Japon¹³³. Dans un entretien paru en décembre 1968 dans *Image et son*, il explique que son expérience là-bas fut avant tout « très individuelle, limitée à des problèmes d'art de vivre...¹³⁴ ». Ce dernier a toutefois opéré bien plus qu'un choc culturel sur un Barthes déporté dans un monde résistant aux systèmes sémiologiques occidentaux. En se scindant en quelque sorte dans un *alter ego*, représenté avec une certaine dose d'humour par la photographie du conférencier occidental métamorphosé, Roland Barthes s'est trouvé délocalisé dans un monde où ses codes culturels n'étaient plus efficaces. Dépouillé de sa chape culturelle, le sujet Barthes, soumis à une transformation culturelle profonde, s'intègre avec souplesse comme un matériau malléable dans un univers de représentation *étrange*.

L'avant-propos de *L'Empire des signes* dit ce décrochage de Barthes face à la méthode sémiologique. L'expérience du *satori* ébranle non seulement la conscience mais opère comme une *tabula rasa* sur tous les préceptes théoriques échafaudés pendant les années structuralistes. Barthes ne se cache plus, en 1975, alors que son *Roland Barthes par lui-même* vient de sortir, que cette expérience « personnelle » d'un autre « art de vivre » est à l'origine d'une remise en question de *l'écriture* même :

Le Japon m'a beaucoup libéré sur le plan de l'écriture en me fournissant des occasions de sujets très quotidiens qui soient, contrairement à ceux des

¹³³ L'élan constructiviste des années vingt en Union soviétique avait pour fonction de modeler les habitats afin de domestiquer les citoyens au système idéologique alors mis en place. Les arts ménagers ont eux aussi des fins propagandes : ils incarnent un terrain de lutte idéologique sur lequel les Etats-Unis répondent à travers des objets de masse dont le *design* s'oppose méthodiquement à celui, très reconnaissable, des pays communistes du bloc de l'Est.

¹³⁴ Roland Barthes, « Japon : l'art de vivre, l'art des signes » [1968], *Œuvres complètes*, t. 3, p. 84. *Système de la mode* [1970] est en cela une approche encore très structuraliste de ces représentations de l'art de vivre à l'occidentale.

Mythologies, des sujets heureux. Parce que, précisément, au Japon, la quotidienneté est esthétisée. C'est tout au moins comme cela que je l'ai perçue et c'est cela qui m'a séduit. L'art de vivre est un thème très important pour moi, auquel je voudrais d'ailleurs revenir un jour, je ne sais sous quelle forme.¹³⁵

Ce souci relatif à l'art de vivre en 1975 est un thème « très important » (*sic*) pour un Barthes qui s'interroge sur les formes qu'il pourrait prendre et sur la façon dont il pourrait faire revivre une certaine esthétique du quotidien heureux rencontrée au Japon. Complétant sa réponse, il relie dans un raccourci qui peut paraître surprenant, la délicatesse, la retenue dans les relations et les gestes qui créent comme « des petits vides » au « principe de délicatesse énoncé par Sade¹³⁶ ».

Cette évocation de Sade, dans un contexte qui traite en apparence d'un sujet diamétralement opposé, est en lien direct avec de récentes études publiées par Barthes juste avant de composer son autobiographie : *Sade, Fourier et Loyola* (1971) et *Le Plaisir du texte* (1973). Si la référence peut sembler conjoncturelle, ces ouvrages contiennent des indices significatifs qui dessinent un peu plus clairement le parcours qui amène Barthes de la photographie à la fiction de soi, en passant par une esthétique du quotidien. En effet, dans la préface du premier, est énoncé le principe de « biographème¹³⁷ », et dans le second, l'idée de *fiction identitaire* apparaît pour la première fois, et résulterait d'une « délicatesse¹³⁸ » ultime.

Comment interpréter alors ce goût pour l'art de vivre en lien avec la constitution d'une autobiographie en image ? On peut mettre cette posture qui semble désirer une réorganisation du quotidien, pour le rythmer et en retirer une sorte de poétique au jour le jour, avec deux autres prises de position déjà évoquées précédemment, celles des surréalistes et d'Henri Lefebvre. La tentative de poétisation du réel, avec tout ce que cette expression peut recouvrir d'ambiguïtés, diffère clairement chez Barthes de celle de Breton, dont le regard s'attachait frénétiquement à poétiser par des effets d'*estrangement* les manifestations de la modernité et à glorifier leur aspect merveilleux¹³⁹. En réaction à cette sur-détermination des signes s'était opposée la conception du quotidien par Henri Lefebvre (et de ses commentateurs comme Mircea Eliade, Michel de Certeau ou Georges Auclair) qui voyait dans le quotidien une force implacable et uniforme détenant dans son extraordinaire banalité un pouvoir magique. Lorsque Barthes revient du Japon et qu'il décrit les

¹³⁵ Il répond encore au sujet de *L'Empire des signes* : « C'est le début du décrochage qui s'est accentué dans *Plaisir du texte*. », Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », entretien avec Jean-Jacques Brochier, [février 1975], *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 872

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Sade, Fourier, Loyola*, p. 706.

¹³⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], *Œuvres complètes*, t. 3, p. 258.

¹³⁹ « L'histoire a ceci de commun avec la photographie qu'elle permet, entre autres choses, un effet d'*estrangement* », Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, [2005, Suhrkamp Verlag, Francfort] trad. de l'angl. par Claude Orsoni, édité par Philippe Despoix et Nia Pervolaropoulou, Un ordre d'idées, Stock, 2006, p. 57.

différentes cérémonies qui ponctuent la vie quotidienne, il réinjecte, à travers la grille de l'emploi du temps, la ritualisation esthétique des menus faits du jour, de l'hétérogénéité et d'une certaine forme de sacré dégagée de son contenu idéologique dans une société dialectisée par les discours socio-critiques. En effet, entre les années soixante et soixante-dix, l'espace social est alternativement considéré comme relevant du spectacle, de la consommation ou de la révolution¹⁴⁰.

À cette frénésie du moderne, Barthes oppose dans *L'Empire des signes* mais aussi dans *Roland Barthes par lui-même* des motifs de l'art de vivre qui semblent sociologiquement anachroniques ou décalés, mais esthétiquement tout à fait ancrés dans leur temps et leur temporalité propre, comme nous le verrons encore. Art de vivre et écriture apparaissent très vite liés chez Barthes, et non pas seulement parce que par exemple, la calligraphie au Japon participe de cette esthétique du quotidien, mais parce que l'art de vivre traverse les espaces visuels et textuels pour englober le sujet dans une esthétique plus générale. Sur le lien entre écriture et art de vivre, dans le premier ouvrage, un indice nous met sur la voie autobiographique. La reproduction d'une estampe représente une théière entourée de calligrammes, à laquelle Barthes appose en légende : « poudre de thé, réseau d'écriture¹⁴¹ ». Utilisée dans la longue (et pénible) cérémonie rituelle du thé, qui nécessite plusieurs années d'exercice pour pouvoir la réaliser au geste près, cette poudre qui ressemble à un pigment de couleur similaire à ceux utilisés en peinture, caractérise un rite propre au délicat art de vivre japonais.

Cette représentation du thé est aussi une réminiscence lointaine d'autres images personnelles qui apparaissent dans *Roland Barthes par lui-même* où, « de génération en génération, le thé » est à la fois un « indice bourgeois et charme certain¹⁴² ». Que montrent ces photographies du cérémonial familial du thé ? Elles mettent en parallèle deux scènes presque similaires, au vêtement près... , pourrait-on dire : une femme et un homme se servent et boivent le thé, à un coin de table. Seuls les effets de la mode marquent le temps des images : une génération a passé, les gestes du quotidien et « l'art de vivre » sont restés. Les photographies dans le *Roland Barthes par lui-même* sont, pour la plupart, des portraits, des images de famille ordinaire ou des vues conventionnelles de lieux, depuis l'enfance à l'âge adulte. La vie quotidienne (hors du moment événementiel, mais quand même *notable*) est marquée entre autres, par ces deux motifs qui se répondent, celui du thé mais aussi celui de l'écriture.

Une seconde série de photographies représente encore cet autre versant de la temporalité du

¹⁴⁰ Voir Guy Debord, *La Société du spectacle*, Buchet – Chastel, 1967 puis Jean Baudrillard, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Grasset, 1970.

¹⁴¹ *L'Empire des signes*, p. 385.

¹⁴² *Roland Barthes par lui-même*, p. 600.

vivre quotidien, cette fois-ci individuel et non plus familial¹⁴³. Cette suite de trois clichés témoigne du quotidien de l'auteur que l'on voit s'affairer à ses bureaux (celui de la rue Servandoni à Paris, ou en vacances à Juan-les-Pins). L'individuation de l'instant de l'écriture à travers la photographie fait de l'acte d'écrire un moment notable, comme un fragment qui met en abyme vertigineusement, le livre lui-même, rebaptisé dans une auto-critique de *La Quinzaine littéraire*, « Roland Barthes puissance trois »¹⁴⁴ et qui montre justement trois photographies de Roland Barthes devant trois tables, dans trois postures différentes. La série dynamise, à travers la diversité des gestes (acte de peindre, d'écrire ou de classer) et les écarts entre les clichés (saison et position du bureau) la similitude de la situation, dans laquelle on identifie une même chaise ou la récurrente cigarette. Cette mise en scène du corps agité et multiple (presque burlesque, si on les enchaîne avec rapidité¹⁴⁵) n'est pas sans rappeler un topos chronophotographique comme on le retrouve dans l'*Autoportrait tournant* de Nadar ou le *Around the table* de Marcel Duchamp, qui fait face à ses multiples doubles.

Ce dédoublement de la figure de l'auteur surgit sous l'effet d'une répétition dans un intervalle très court (deux pages, face à face). Ce visage dont on réalise qu'il est sur presque tous les clichés du livre, certes selon le principe biographique de la collection, est complété par des documents bruts, par exemple un diagramme de la tuberculose-rétro¹⁴⁶. Sur les clichés qui forment l'album introductif au livre, on voit l'auteur d'abord enfant méconnaissable et très anonyme, puis adolescent au profil aquilin et enfin adulte « en situation » dans des lieux institutionnels ou publics (rue, plage, scène de théâtre et studio). L'espace du bureau, et particulièrement celui de Juan-les-Pins, qui montre un Barthes au travail mais en short (donc, en vacances) s'insère alors particulièrement bien dans un espace conjoint de la représentation du quotidien intime et de la mythologie considérée comme un *dispositif imaginaire*.

¹⁴³ Un motif comme le tramway de Bayonne s'insère effectivement dans une pratique quotidienne, elle n'en reste pas moins collective et se distingue de l'espace intime : « Aujourd'hui, ni la baladeuse ni le tramway ne sont plus [...] Ceci n'est pas pour embellir mythiquement le passé [...]. Ceci est pour dire que l'art de vivre n'a pas d'histoire : il n'évolue pas : le plaisir qui tombe, tombe à jamais, insubstituable. », *Roland Barthes par lui-même*, p. 630.

¹⁴⁴ Roland Barthes, « Barthes puissance trois » [1975], *Œuvres complètes*, t. 4, p. 775-777.

¹⁴⁵ Je reprends partiellement ce commentaire proposé par Anne-Cécile Guilbard, « Roland Barthes et Hervé Guibert ou le roman du regardeur », à l'occasion du colloque *Littérature et photographie*, du 20 au 30 juillet 2007, Cerisy-la-Salle.

¹⁴⁶ Sans minimiser la réalité de la maladie, la tuberculose est malgré tout un motif romanesque : Barthes considère *La Montagne magique* de Thomas Mann comme le roman de son corps, voir Roland Barthes, *Leçon* [1977], *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 445-446. Les patients du Berghof vivent dans une temporalité différente et différée (comme l'explique Ricoeur dans *Temps et récit. La Configuration du temps dans le récit de fiction*, t. 2, Points Essais, Seuil, 1984 p. 218) : ils sont coupés du monde « d'en bas » mais aussi parce que l'idiorythmie du groupe est ponctuée par les relevés de température qui induisent une hiérarchie entre ses membres.

Barthes exploite alors, avec la même distance lucide qui caractérise tout le *Roland Barthes par lui-même*, les ressorts même de la mythologie qu'il a décrite, pour se l'appliquer à lui-même. En 1954, la mythologie « L'écrivain en vacances » qui avait été publiée dans *France Observateur*, racontait comment les pyjamas bleus de Mauriac et le goût pour le reblochon étaient mis en scène dans des chroniques publiées par *Le Figaro*. En 1975, c'est le fragment « Emploi du temps » du *Roland Barthes par lui-même* qui décrit la suite presque mécanique de ses gestes quotidiens (qui font revenir le thé à deux reprises) : « Pendant les vacances, je me lève à sept heures, je descends, j'ouvre la maison, je me fais du thé, je hache du pain pour les oiseaux¹⁴⁷ », etc. Bien qu'une voix fictive s'élève ensuite pour l'interpeller à la deuxième personne du pluriel et annoncer que « tout cela n'a aucun intérêt », c'est dans ce même passage qu'en négatif, la figure de « Barthes » écrivain se révèle comme objet mythologique en puissance : « Vous vous constituez fantasmatiquement en « écrivain », ou pire encore vous vous *constituez*¹⁴⁸ », conclut la voix surmoïque. Ainsi, à la mythologie de « L'écrivain en vacances » de 1954 répond encore un fragment intitulé « L'écrivain comme fantasme »¹⁴⁹, dont Paul Léon a relevé les nombreuses accointances et la fusion imaginaire des deux figures, celle, fantasmée, de l'écrivain et celle du personnage « R.B. », narrateur de sa propre histoire. L'appareillage double – « un carnet dans la poche et une phrase dans la tête ? » – alimente alors l'image d'un écrivain qui saisit sur le vif, en permanence, ses propres fulgurances, comme s'il était *photographe* de son propre imaginaire¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 658

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ C'est l'analyse que détaille Paul Léon, « Mythographies de l'écrivain, « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » », Danièle Méaux (dir.), *Photographie et romanesque, Etudes romanesques n°10*, Caen, Lettres Modernes, Minard, 2006, p. 167 - 182.

¹⁵⁰ *Roland Barthes par lui-même*, p. 657.

B. La mise en scène de l'autobiographique

Ce processus de mythologisation de la figure de Barthes comme sujet-écrivain, dont on trouvait en creux le modèle dans « L'Écrivain en vacances » renvoie clairement à l'organisation imaginaire du menu plaisir de l'anecdote biographique, que Barthes détermine comme un sème biographique, le « biographème » en 1971 dans *Sade, Fourier et Loyola*. Ce biographème (qui peut donc consister en une couleur de pyjama ou une passion pour un fromage), lorsqu'il est documenté par une représentation photographique, conjugue le principe du récit avec un support de représentation dont la publicité lui fait acquérir un statut mythographique¹⁵¹. Ce dispositif à la fois imaginaire et identitaire transforme le sujet en *figure*. Le fantasme agit alors comme un liant qui va articuler les éléments disparates de la biographie (ou de l'autobiographie), visuels ou narratifs, en un système hétérogène, labile et polymorphe qui fige paradoxalement l'identité dans sa multiplicité. La photographie, en tant qu'élément multiplicateur et fixateur, participe de cette fabrication imaginaire de la figure. Elle contribue à la projeter dans un espace de représentation *extérieur* à soi-même, à altérer la personne représentée. La photographie alimente le fantasme qui cristallise le référent en une hypothétique *figure éclatée*.

Les mythologies barthésiennes, malgré leur ambition généralisante, participent d'un imaginaire essentiellement individuel, rappelons-le, et Barthes les considère déjà en 1957 comme ses mythologies propres, ne dédaignant pas l'emploi de l'adjectif possessif pour les qualifier. N'oublions pas non plus que la photographie arrive à Roland Barthes par la mythologie et que par conséquent, elles sont toutes les deux, dès l'origine, viscéralement liées. En 1953, son article « Visages et figures » dans la revue *Esprit* présente la version initiale de la future mythologie de « L'acteur d'Harcourt », une analyse des codes de la représentation de l'acteur, un des personnages récurrents chez Barthes dont le goût pour la mise en scène a déjà été signalée au sujet de *L'Empire des signes*¹⁵². L'autre vrai premier texte consacré entièrement à la représentation photographique avait été publié dans la revue *Les Lettres nouvelles* en janvier 1955 et s'intitulait « Iconographie de l'Abbé Pierre ». Figurant parmi les premières « petites mythologies du mois » qui faisaient partie d'un corpus de courts textes rassemblés en fin de volume et publiés mensuellement de 1954 à 1956 dans la revue de Maurice Nadeau, l'« iconographie » de la « tête de l'abbé » façonne et fige en quelque sorte le masque du personnage-pseudonyme d'Henri Grouès, comme s'il était un nouveau

¹⁵¹ De la biographie à l'hagiographie, la limite est tenue, surtout après des livres comme *Saint Genet, comédien et martyr* de Sartre (Gallimard, 1952), que Barthes avait lu alors qu'il préparait son *Michelet*.

¹⁵² Roland Barthes, « Visages et figures » [1953], *op.cit.*

Fantômas positif. Ce commentaire inaugural sur les codes de la photographie et sa capacité à faire de l'Abbé Pierre une icône fait surtout entrer de plain-pied ce médium singulier dans le processus du montage mythologique et dans une paradoxale *fragmentation-fixation* de la figure.

Cette fragmentation du sujet ne passe toutefois pas uniquement par l'image. Le biographème constitue un type de fragment qui fonctionne à nouveau en équivalence avec la photographie, à la manière du haïku mais sur un autre versant. Pour rappel, la notion de biographème dévoile les fantasmes autobiographiques *post-mortem* de Barthes, exprimés et expérimentés pour la première fois dans *Sade, Fourier et Loyola*, juste après la parution de *L'Empire des signes* :

Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie « trouée », en somme.¹⁵³

La trouée autobiographique correspond bien au parcellement que les photographies imposent dans la vie d'un auteur dont quelques scènes se jouent en effet par « tranches » toujours partielles. Roland Barthes dans *La Chambre claire* fait un rapprochement explicite entre photographie et biographème lorsqu'il déclare : « la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie¹⁵⁴ ». Ainsi, toute photographie aurait le pouvoir d'incarner un fragment d'une « histoire », qu'elle soit collective ou individuelle et fonctionnerait comme un équivalent du biographème, un concept que Michel Bouvard a développé en le baptisant très justement « photo-biographème¹⁵⁵ ».

Dans le *Roland Barthes par lui-même*, le biographème refait une apparition pour être associé au haïku, dans une triangulation parfaite entre biographème – photographie – haïku selon le principe d'une « anamnèse factice ». Cette aptitude mnémo-technique est partagée par la photographie mais aussi, par la fiche :

J'appelle *anamnèse* l'action – mélange de jouissance et d'effort – que mène le sujet pour retrouver, *sans l'agrandir ni le faire vibrer*, une ténuité du souvenir : c'est le haïku lui-même. Le *biographème* [...] n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice : celle que je prête à l'auteur que j'aime.¹⁵⁶

¹⁵³ *Sade, Fourier, Loyola*, p. 706.

¹⁵⁴ *La Chambre claire*, p. 811.

¹⁵⁵ Michel Bouvard, « Photo-biographèmes », André Rouillé (dir.), *Roland Barthes. Une Aventure avec la photographie, La Recherche photographique*, n°12, Maison Européenne de la photographie, juin 1992, p. 7 à 11.

¹⁵⁶ *Roland Barthes par lui-même*, p. 685.

Le quotidien de Barthes, fiché et fragmenté en une suite de notules qui sont toutes autant de biographèmes possibles, ont comme les images une tendance à la prolifération : l'intérêt du classement est d'autant plus grand que le nombre est élevé. Parmi les biographèmes « classés » de Barthes, la série « j'aime / je n'aime pas » impose son ordre affectif. La série « Pauses : anamnèses », - haïkus prosés -, s'apparente à un journal mobile, composé encore de conglomerats fugaces : « Ce sont de petites grappes de Fragments, quand elles s'imposent, et puis ensuite lâcher, revenir à une poussière¹⁵⁷ », écrit-il au sujet des liaisons entre ces fragments notés comme autant de biographèmes.

Le *Roland Barthes par lui-même* était diligenté par un schéma fixe, celui de la collection « Écrivains de toujours ». Pour autant, la liaison finale entre les fragments et les images s'accomplit au terme d'une réflexion sur le romanesque, l'autobiographie et la représentation d'un désir d'unification dans la diversité. Pendant *La Préparation du roman*, Barthes présente cette « pratique quotidienne de la notation », comme le nœud même qui permettrait le passage « d'une Notation fragmentée du présent (dont nous avons pris le haïku pour la forme exemplaire) à un projet romanesque¹⁵⁸ ». Cette topique occupe tout le séminaire *La Préparation du roman*, qui aurait dû être suivi d'un autre séminaire sur *Proust et ses photographies*, c'est-à-dire, répondant à une méthode Sainte-Beuve modernisée, une biographie libre à partir de portraits de son cercle intime.

Mais dans la mesure où le *Roland Barthes par lui-même* se présente, par une pirouette éditoriale comme une stricte auto-biographie, peut-on toutefois considérer que l'auteur compose un *récit* autobiographique ? À s'en tenir à la définition de l'autobiographie posée par Philippe Lejeune en 1975, l'autobiographie est, un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence¹⁵⁹ ». Lejeune admet néanmoins « [les] transitions qui s'établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai) », par conséquent, poursuit-il, « une certaine latitude [est] laissée au classificateur dans l'examen des cas particuliers¹⁶⁰ ». Si les fragments s'enchaînent pour effectivement dresser un autoportrait écrit, ils ne répondent en rien à ce type de structures narratives, ni même à d'autres ouvrages de la collection Microcosme « Écrivains de toujours » qui sont de vraies biographies narrées¹⁶¹.

¹⁵⁷ Roland Barthes, « R.B. Argument et autres notes », *fac-similé* reproduit dans Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), *R/B. Roland Barthes, op. cit.*, p. 197. La note est collée par dessus la page de brouillon, elle commence par un avertissement : « Attention : ces groupements doivent rester sans rigueur ».

¹⁵⁸ *La Préparation du roman*, p. 137.

¹⁵⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 14.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 15. Bien que nuancée dans plusieurs ouvrages ultérieurs, la définition du récit autobiographique implique des conditions essentielles qui comprennent : l'écriture à la première personne du singulier, la similitude du nom propre du narrateur – personnage et de l'auteur ou encore l'absence de nom du personnage.

¹⁶¹ Si le *Michelet* de Barthes sortait déjà du lot, par exemple *Verlaine par lui-même* de Jacques-Henry

Dans *Logique du récit* paru en 1973, Claude Brémond rappelle que le modèle narratif structuraliste tire son origine de l'analyse par Vladimir Propp de l'univers du conte. Dans ce schéma actanciel, les segments narratifs qui rapportent des événements (tels que « le roi enlève la jeune fille », « le prince rencontre la jeune fille », « ils se marient »), même s'ils peuvent être indépendants les uns des autres et autoriser des lacunes, doivent respecter une chaîne de consécution qui *fait* récit¹⁶². Nous sommes malgré le modèle biographique (et implicitement inscrit dans une chronologie historique) imposé à Barthes pour son auto-biographie, bien loin même d'un récit tel que *Nadja* qui respectait en effet un schéma romanesque encore classique : un prologue plante le décor, présente les personnages, une intrigue met en scène une rencontre, des rendez-vous et des péripéties et enfin, l'épilogue clôt le livre. Comparativement, ni *L'Empire des signes*, ni *Roland Barthes par lui-même* ne fournissent une structure similaire puisque les fragments sont disposés selon un ordre qui ressort de l'aléatoire ou de l'arbitraire.

Bien que Brémond fasse en 1973 un état des lieux de la logique structurale du récit à travers le schéma canonique du conte, il admet en conclusion une possible sortie de cette sujétion logique à travers trois formes, premièrement la *dislocation*, ensuite la *réduction* et enfin le *rejet*. La première opération, la *dislocation*, « brise le fil de l'histoire », utilise la juxtaposition et crée « un principe d'organisation narrative nouveau », bien qu'à l'intérieur de chaque « fragment, l'ancien système joue normalement¹⁶³ ». La seconde opération, la *réduction* est proposée en terme de décentrement de la personne pour prendre le « parti des choses » et n'utilise du récit que ses « résidus », en quelque sorte, sur le décor lui-même (Brémond fait allusion aux néo-romanciers chosistes). Mais la réduction ne s'en tient pas aux objets comme « formes élémentaires » de la narration elle-même : la fragmentation est aussi une opération de réduction qui constitue une unité minimale de cette « organisation narrative » d'un autre genre. Enfin, le *rejet* serait une « entreprise radicale qui consisterait à récuser la base même du système narratif » et qui conduirait selon Brémond à un « message qui parle du récit¹⁶⁴ », une forme de métalangage. Toutefois, le *Roland Barthes par lui-même* semble englober chacune de ces trois « sorties du récit » pour les dépasser et atteindre à un ordonnancement qui ne ressortirait plus uniquement du narratif. Le discours du récit

Bornecque, *Ecrivains de toujours*, Seuil, 1966, raconte la vie de Verlaine de sa naissance à sa mort.

¹⁶² Claude Brémond, *Logique du récit*, Poétique, Seuil, 1973, voir le chapitre introductif « Le Message narratif », p. 13 *et sq.* Voir également l'introduction de Gérard Genette à « Discours du récit », *Figures III*, Poétique, Seuil, 1972, p. 71 pour les différentes acceptions de *récit* : énoncé narratif qui « assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » ; « contenu narratif qui désigne la succession d'événements, réels ou fictifs » ; l'événement même de narrer. L'étude de Genette porte sur la première notion et complexifie l'approche de Brémond qui fait une synthèse des canons structuralistes.

¹⁶³ *Idem*, p. 332

¹⁶⁴ *Ibidem*.

se fait aporétique devant l'intrusion de la photographie et la totale dislocation du texte en fragments. Que reste-t-il alors pour lier l'œuvre, si ce n'est le sujet même du dispositif, l'auteur lui-même et son nom ?

C. De l'autobiographie à l'autportrait

Puisqu'aucun genre narratif ne permet d'identifier le *Roland Barthes par lui-même*, et qu'aucune marque de récit ne lie l'ensemble (la seule narration identifiable est la séquence chronologique représentée par les images), on peut se demander légitimement ce qu'est ce livre qui ne correspond à aucune définition narrative. La réponse semble en fait se trouver, non plus du côté de l'analyse textuelle, mais du côté d'une esthétique de la figure qui correspondrait au champ pictural. La somme de fragments à son sujet, la masse de photographies le représentant associent Barthes à des pratiques de l'autportrait déjà éprouvées en peinture par des maîtres devenus classiques, tels que Rembrandt, le Caravage qui aimait se cacher dans ses tableaux mythologiques ou Courbet, se peignant à l'oeuvre dans son atelier. Dans des œuvres hybrides comme le *Roland Barthes par lui-même*, serait-on plus proche d'une forme d'autportrait pictural auquel viendrait s'agglomérer des fragments narratifs, à la manière des collages cubistes ? Inversement, et c'est la raison pour laquelle Michel Beaujour convoque la notion d'autportrait écrit, on s'éloigne de l'autobiographie qui s'affranchit de la narration et qui parviendrait à déplacer la représentation du sujet hors des schémas narratifs structurels. Michel Beaujour précise en introduction de *Miroirs d'encre* les particularités de cet autportrait écrit (ou « autodescription ») en s'appuyant sur des analyses de Philippe Lejeune :

L'autportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments que nous appellerons [...] « thématiques ».¹⁶⁵

Cette absence de récit suivi correspond bien à l'aspect fragmentaire du *Roland Barthes par lui-même*, bien qu'il soit aussi repérable dans d'autres de ses livres. La fragmentation thématique répond également aux regroupements qu'il effectue en prenant toujours soin de mettre un titre aux fragments, voire même des numéros dans *La Chambre claire* qui ressemble pourtant plus à un récit suivi. Le fragment est bien circonscrit et délimité, on pourrait dire graphiquement encadré. Beaujour continue par ailleurs sa comparaison entre récit discontinu et autportrait en utilisant justement une métaphore photographique de l'arrêt sur image. L'arrêt du temps qui scénographie le sujet dans diverses situations conditionne systématiquement la représentation de soi au vingtième siècle :

Pour sa part, l'autportrait écrit reproduit cet arrêt sur image, dans la mesure où il opère les mêmes processus de choix et de mise en scène. L'auteur prélève des traits caractéristiques de sa personne tant morale que physique et en les

¹⁶⁵ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 8.

regroupant, les apposant, il forme un ensemble qui renvoie directement à une représentation personnelle.¹⁶⁶

Étrangement, même si Beaujour accorde une grande place à la notion d'autoportrait, jamais il ne le considère dans sa forme picturale. Il aborde le *Roland Barthes par lui-même* sous son seul aspect textuel original, reléguant le cahier photographique à une fantaisie d'éditeur exigeant son lot d'illustrations (puisque c'est la règle de la collection). L'oubli n'est toutefois pas anodin, il renvoie à l'absence presque totale de considération pour la photographie en tant qu'élément actif de l'autoportrait chez Barthes (ou avant lui, Breton). Cet aveuglement de la critique face à l'image de soi est en partie dû au manque de considération esthétique de ces clichés qui semblent anodins, presque stéréotypés, sans facture ou style. La photographie, pour exister, doit dans la *doxa* critique être belle, originale ou « parlante » pour mériter une attention particulière. En résumé, elle doit avoir une *valeur en soi*, ce dont le document photographique semble cruellement manquer. Ces catégories textuelles définies, autoportrait ou récit, ne font qu'inscrire le sujet dans le cadre d'un temps donné. En effet, les *snapshots* de notre existence donnent à voir un état des lieux qui semble in-déterminé, comme le document hors d'un contexte historique bien délimité n'a aucune valeur pour l'historien. Sans fonction historique, il n'est qu'un déchet à la manière des photographies de Barthes qui vieillissent sans qu'on ne comprenne pourquoi ni pour qui. Que reste-il alors si ce n'est une fonction esthétique du document dans le livre ? Car c'est bien un vaste travail de configuration historique personnel et esthétique qui est à l'œuvre dans les récits illustrés de Barthes. Mais il y révèle surtout un art de vivre au sens propre puisque sa trilogie autobiographique en images ne voit qu'un rejet temporaire du récit (ou de la logique discursive associée au flux dissertatif récusé) et non son abandon définitif, puisque Barthes adoptera une structure romanesque et esthétique pour son dernier livre, *La Chambre claire*.

Cette préoccupation romanesque accompagne de très près celle de l'image et de l'autobiographie, comme si la forme du roman ou encore la logique de la fiction, pouvait lier les fragments entre eux malgré leur hétérogénéité. Le fichier de Barthes, que nous avons pu en partie consulter, nous donne des éléments très significatifs à ce sujet ; il en sera plus précisément question avec *La Chambre claire*. Barthes cherchait à re-configurer ses fragments dans un canevas. Il a longtemps opté pour les classements arbitraires ou des grilles qui puissent les contenir et leur faire prendre sens à la manière du livre de Perec *La Vie mode d'emploi*. Ce récit qui s'inspire d'une grille musicale dodécaphonique suit les déplacements d'un cavalier sur la façade d'un immeuble dont les fenêtres étaient les cases de l'échiquier¹⁶⁷. Cette figure de la grille est un élément

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ David Gascoigne, spécialiste de Perec et qui s'intéresse notamment au traitement fictif et ludique du temps et de l'espace, à l'occasion de la Burn Conference of French Studies (10 au 12 novembre 2006) avait

dynamique dans les compositions photo-textuelles, un dispositif fréquemment utilisé chez les artistes contemporains de Barthes dans les années soixante-dix et associés à un courant dénommé *Narrative Art*¹⁶⁸.

Même s'il semble s'approcher avec ses structures systémiques de composition propres à l'Oulipo ou à des artistes conceptuels adeptes de la série tels qu'on les rencontre au musée, Barthes reste cependant attaché fermement au *livre*, une forme à laquelle il s'intéresse très concrètement et qui aboutira à une véritable réflexion développée dans *La Préparation du roman* à partir de 1978. Ainsi, la question de la forme récipiendaire des fragments est une préoccupation qui concerne à la fois la narration (lier les unités dispersées d'après l'ordre de la fiction) et l'esthétique de l'objet-livre.

Armine Kotin Mortimer fait remarquer que la quatrième de couverture de l'édition originale de *Fragments d'un discours amoureux* est un calligramme. Elle rapporte ces propos de Patrick Mauriès au sujet du soin que Barthes portait à ses publications :

Barthes soignait jalousement l'impression [de ses livres], surveillait l'élaboration matérielle du volume, parce que ce travail de conclusion n'avait à ses yeux rien d'accessoire ; il y voyait même une option d'origine, disant qu'on ne se met à écrire qu'une fois hallucinée, développée, l'apparence du volume dans sa forme finale, dans ses détails de graphisme, de présentation, etc.¹⁶⁹

Il semble que Barthes avance prudemment dans la conception esthétique de l'objet, à mi-chemin entre album, collection de fragments et amorces de récits. Toutefois, cette pratique le fait glisser subtilement dans l'escarcelle de la représentation visuelle plus que dans la narration traditionnelle, remettant en cause les principes connus de la narration autobiographique. L'influence et l'introduction de la photographie dans les livres de Barthes participent aussi d'une actualité éditoriale et artistique durant les années soixante-dix. À cette période en effet, les modèles modernes imposés après-guerre dans la presse et les magazines se retrouvent exploités et recyclés par des artistes qui réinventent le récit en images et l'autoportrait narré dans des livres et albums d'artistes, troublant un peu plus les limites entre livre et album.

présenté ces accointances entre musique sérielle, grilles et roman oulipien dans sa communication « Georges Perec and ludic fiction ».

¹⁶⁸ Sur la forme de la grille comme schéma narratif dans les productions photo-textuelles, voir Perin Emel Yavuz, « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dir.), *Intermédialités, n° 7, Filer (Sophie Calle)*, Montréal, 2006, p. 89 – 109.

¹⁶⁹ Patrick Mauriès, « Fragments d'une vie », *Roland Barthes. Critique n° 423 – 424*, août-sept. 1982, p. 753 – 757, cité par Armine Kotin Mortimer, « Loving Writing : *Fragments d'un discours amoureux* », in Mike and Nicholas Gane (dir.), *Roland Barthes*, t. 3, *op. cit.*, p. 22.

La « vie comme œuvre » : les métalepses photographiques

A. Les photographies de Roland Barthes : un corpus singulier

Les publications de Barthes sur la photo sont nombreuses. Elles s'intéressaient d'abord pendant les années cinquante aux représentations codées et mythographiques. Elles ont approché par la suite la photographie en tant qu'élément actif d'un système sémiologique plus global, comme en témoigne « Le Message photographique » (1961) ou « Rhétorique de l'image » (1964). Une seconde étape débute en 1959 avec les commentaires des photographies de *Mère Courage* par Roger Pic, qui sera suivi d'un autre commentaire illustré sur *La Tour Eiffel* (1964) et qui mènera tout droit à la production de préfaces pour des expositions ou des catalogues, par exemple pour Richard Avedon (1970), Daniel Boudinet (1977), Wilhelm von Gloeden ou Bernard Faucon (1978). Toutefois, une troisième catégorie apparaît en 1970 (bien que déjà initiée avec *La Tour Eiffel*) et distingue Barthes des autres commentateurs et critiques sur la photographie dans la mesure où il met en place une *praxis* photographique singulière en tant que « sélectionneur » d'images qu'il agence dans des dispositifs à la fois complexes et novateurs¹⁷⁰.

Le rôle de « sélectionneur » (ou « choisisseur », si l'on peut former ce néologisme barbare à partir des préceptes de Duchamp) est à considérer comme une nouvelle fonction *auctoriale*. Même si Barthes ne fait pas les photographies, elles n'ont pas de fonction illustrative. À la manière d'un commissaire d'exposition, Barthes se place comme un *auctor* du dispositif élaboré. Cette fonction auctoriale dans l'art de l'agencement est récente et soulève encore des questions à cette époque, spécifiquement dans le monde de l'art qui voit justement apparaître en la personne du « commissaire » un auteur à part entière, même s'il ne produit aucune des œuvres présentées¹⁷¹. Le dispositif a son auteur et acquiert le statut d'œuvre en soi, ce que préfigurait Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*¹⁷². C'est donc à ce titre que Barthes se considère lui-même comme *auctor* des images, en témoigne une fiche appartenant à un dossier

¹⁷⁰ Hormis Nicolas Bouvier qui fait lui-même ses clichés, la plupart des autres écrivains ou auteurs collaboraient directement avec un photographe : la tâche était donc répartie.

¹⁷¹ Juridiquement, l'autorité intellectuelle du commissaire d'exposition a été reconnue en France par une jurisprudence dans le cas de l'affaire Henri Langlois en 1997, voir à ce sujet Bernard Edelman et Nathalie Heinich, *L'Art en conflits : l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, La Découverte, 2002.

¹⁷² Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'ère...*, *op. cit.*, voit se déprécier le caractère unique et authentique de l'œuvre d'art : dépossédée de sa valeur culturelle en raison de son ubiquité, sa valeur repose désormais sur une politique d'exposition.

« sur quelques photos », où est évoqué pour la première fois de façon explicite le projet d'une « autobiographie en images » :

Ce projet implique un approfondissement théorique (une assomption, une prise en responsabilité – je serai *auctor* des photos, de leur publicité) de l'égotisme comme moderne.¹⁷³

Si l'on regarde la liste chronologique des textes de Barthes sur la photographie et qu'on les met en perspective avec ses réflexions sur son projet autobiographique, il apparaît clairement que la *theoria* de l'image se double d'une *praxis*, comme si les deux approches progressaient main dans la main. Le souci de la forme-livre s'accompagne donc d'une réflexion sur sa composition même. Ainsi l'art de l'agencement entre texte et image s'apparente à une véritable *poïétique* du livre que Barthes dit lui-même avoir expérimenté avec plaisir dans cette trilogie illustrée commencée en 1970 avec *L'Empire des signes*, puis dans son « petit livre¹⁷⁴ », le *Roland Barthes par Roland Barthes* et enfin en 1980 avec *La Chambre claire*.

Dans ce contexte où les « petites mythologies du moi » ou « mythologies individuelles » font partie depuis quelques années du panorama artistique parisien et international, Denis Roche demande à Roland Barthes de s'occuper lui-même du livre qui lui sera consacré¹⁷⁵. Denis Roche, responsable de la collection « Écrivains de toujours » au Seuil, également poète, se révèle aux alentours de 1974 lui-même photographe-autportraitiste. Il raconte que c'est lors d'un dîner du Seuil avec les auteurs qu'il aurait eu l'idée de proposer à Barthes de faire lui-même son « Écrivains de toujours ». Il lui fait la proposition durant l'été 1972 (le 26 juillet) et à la rentrée, le contrat est signé¹⁷⁶. Barthes attend le printemps 1973 pour entamer sa réflexion qui prendra la forme d'un séminaire de 1973 à 1974 à l'EPHE portant sur le lexique de l'auteur, son idiolecte et sur la biographie¹⁷⁷. C'est donc durant le séminaire et sa préparation, du 6 août 1972 au 3 septembre 1974, que Barthes rédige son *Roland Barthes par lui-même*. Ironiquement, le 8 octobre 1974 en réponse à une enquête du *Figaro* (d'où plusieurs mythologies avaient été tirées, dont l'« Écrivain en vacances »), il répond par une ultime « mythologie » sur les intellectuels et leurs partis, lui qui

¹⁷³ Cette pochette non numérotée nommée « Sur quelques photos » contient 53 feuillets.

¹⁷⁴ *L'Empire des signes* paraît chez Skira, éditeur suisse spécialisé dans les livres sur l'art. Roland Barthes, *Sur la photographie [Le Photographe, février 1980], Œuvres complètes*, t. 5, entretien avec Angelo Schwarz, fin 1977 : « Il y a un travail que j'aime énormément, c'est celui qui consiste à monter un rapport entre le texte et l'image. J'adore légèrer des images. », p. 936.

¹⁷⁵ Cet aspect du contexte artistique des années soixante-dix riche et complexe sera traité dans la *Dernière époque*.

¹⁷⁶ Denis Roche, « Un Discours affectif sur l'image », *op. cit.*, p. 65.

¹⁷⁷ « Etude des problèmes relatifs à la constitution d'un lexique d'auteur (idiolecte) – travail collectif sur la biographie – la voix », *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 545. Je remercie Eric Marty de m'avoir communiqué ces précieuses informations. Dans le *Degré zéro de l'écriture* en 1953, Barthes écrivait déjà : « Sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur [...] où se forme le premier couple des mots et des choses », p. 178. EPHE : École Pratique des Hautes Études.

se prépare à publier son autobiographie en images et à se propulser sur la scène de ses propres mythologies. Anne Herschberg-Pierrot propose une genèse précise de cette écriture qui procède par classements, remises en ordre et indexations de dates, documents et fiches et qui fait de Barthes à travers cette première expérience, inédite, un écrivain *in progress* alors qu'il n'a pas encore d'œuvre romanesque officielle¹⁷⁸. Le corpus photographique, quant à lui s'il ouvre le livre, est en fait la dernière touche de son écriture puisque Barthes écrit à ce sujet : « Voici pour commencer, quelques images : elles sont la part du plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son livre¹⁷⁹ ». Ce cas unique exploite frontalement la photographie comme un élément constituant de la mise en scène du sujet, bien qu'il ait l'apparence d'une digression ludique. Le cahier de photographies qui représente une somme de documents sur Barthes est augmenté dans le livre par l'insertion de reproduction de fiches ou dessins, photographies ou traces manuscrites. Même si ce cahier inaugural contient sa narration et sa chronologie propres, la disposition des documents entre les fragments fait écho à la configuration formelle de *L'Empire des signes*. La photographie s'ancre de plus en plus profondément dans l'identité auctoriale de Barthes.

¹⁷⁸ Anne Herschberg-Pierrot, « Les Manuscrits du *Roland Barthes par Roland Barthes*. Style et genèse », Eric Marty (dir.). *Roland Barthes. Genesis*, n°19, Jean-Michel Place, janvier 2003, p. 191-215.

¹⁷⁹ *Roland Barthes par lui-même*, p. 581.

B. Altérité et fiction de soi : R. B. et autres alias

La mise en perspective de la pratique autobiographique d'un Roland Barthes avec celle d'artistes archivistes de leur propre vie comme Christian Boltanski, Jean Le Gac ou plus tard, Sophie Calle nous éclaire sur le rôle de la photographie dans la création d'une identité en tant qu'agent actif de la configuration narrative et visuelle d'une mythologie individuelle. À une époque où la psychanalyse domine la pensée sur le sujet (par exemple au sein du groupe *Tel Quel*, dont Barthes est proche), ce bricolage identitaire apparaît comme une réponse par la fiction romanesque à une théorie qui se « prend au sérieux » alors que Barthes admettait que, justement : « un roman se définit [...] par l'abandon de l'esprit de sérieux¹⁸⁰ ». Jacques Derrida le rappelle : « L'activité du bricolage, Lévi-Strauss la décrit [...] comme activité mythopoétique » et plus encore, dans cette « recherche critique d'un nouveau statut du discours, c'est l'abandon déclaré de toute référence à un centre, à un sujet, à une référence privilégiée¹⁸¹ ». L'analyse de Derrida conclut que le bricolage *mytho-logique* produit un discours *mytho-morphe*, dont les frontières évoluent en permanence. L'abandon progressif du structuralisme pour aller vers le roman, une écriture subjective et une théorie de l'affect, montre aussi comment Barthes a fait de ses textes de véritables œuvres qui racontent la traversée de mondes transformés par le regard d'un individu.

La matière première de cette œuvre qui combine narration et images, comme chez les artistes des « mythologies individuelles », est alors l'identité du sujet-auteur qui se met en scène : Barthes la formalise très rapidement, bien avant la rédaction du *Roland Barthes par lui-même*. La conception de cette identité lui apparaît comme une délicatesse ultime qu'il décrit en 1973 dans *Le Plaisir du texte* :

Un certain plaisir est tiré de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité. Cette fiction n'est plus l'illusion d'une unité, elle est au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel : notre plaisir est *individuel* – mais non personnel.¹⁸²

Tout le projet de Barthes semble là résumé à travers des mots-clefs qui font directement écho aux artistes des mythologies individuelles : « fictif de l'identité », « notre pluriel » et « individuel ». Le fait que Barthes se réfère au « théâtre de société » témoigne aussi d'un intertexte qui remonte à Diderot mais qui passe aussi par Pierre Klossowski, avec lequel Barthes était ami.

¹⁸⁰ Roland Barthes, « Un rapport presque maniaque... », *op. cit.*, p. 487. Il n'y aurait pas de paradigme mythique : le mythe est ouvert et la quête de son origine conduit à la recherche de traces, c'est-à-dire au *Livre*.

¹⁸¹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, le chapitre « La Structure, le signe et le jeu », p. 418.

¹⁸² *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 258.

Klossowski avait remis au goût du jour cette forme de théâtre de salon qui se pratiquait à la façon d'un jeu de société : le théâtre photographique était une petite scène de salon qui renvoie, en miniature, au « *theatrum* » *mundi*.

Cette fiction de soi transite par une topique qui occupe souvent le discours critique autour de la photographie et que Barthes a considérablement contribué à établir comme paradigme. Dans *La Chambre Claire*, il compare la photographie à une scène : « la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons nos morts¹⁸³ ». Est-il besoin de rappeler que l'*imago* était le masque de cire que l'on modelait – *ingere* qui a donné le mot « fiction » – sur les morts et que l'on accrochait aux murs du foyer ? Arborés par les acteurs, ces masques figuraient leur *persona* « ou rôle », terme qui a donné le « personnage » mais aussi « personne » (à la fois nom désignant l'individu et pronom qui dit l'*absence*). La fiction semble parachever de façon redondante cette transmutation du personnage en spectre photographique, « *imago* photographique ». Roland Barthes lie le théâtre et la photographie par le « relais singulier » de la mort, à travers le maquillage et le masque des « premiers acteurs qui se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts¹⁸⁴ ».

Lorsque Barthes choisit dans son article « Visages et figures » de faire une mythologie à partir des portraits du Studio Harcourt, il avait alors établi une iconographie de l'acteur fondée sur ses codes scéniques de l'image plus qu'il n'avait interrogé le médium lui-même. Bien sûr, les photographies intéressaient alors Barthes dans la mesure où en 1960 la vertu propagande de la photographie, ses qualités publicitaires, son adaptation protéiforme aux multiples situations de communication et son incroyable insertion dans toutes les couches de la population constituaient un phénomène de masse. Toutefois, l'œil de Barthes s'est vite arrêté, de façon presque exclusive, à la représentation de figures et précisément, des acteurs. Après *Michelet par lui-même* pour lequel Barthes a fait sa première sélection iconographique, il joint encore en 1959 des photographies (de Roger Pic) à un texte dans sa « Préface » à Brecht, « Mère Courage et ses enfants »¹⁸⁵. Les tableaux brechtiens sont redoublés par le cadrage photographique et les visages, grimés à l'excès comme dans les films expressionnistes, font apparaître le masque et le *gestus* que Barthes désirera à son tour représenter dans ce qu'il désignera ultérieurement comme une autobiographie « *new look* ». Le théâtre à travers un glissement par le « tableau vivant » se trouve vite associé à la photographie et à

¹⁸³ *La Chambre claire*, p. 813.

¹⁸⁴ *Ibidem*. Le terme provient de Susan Sontag, *Sur la photographie* [1977], traduction de l'angl. de Philippe Blanchard, Christian Bourgois, 2003, paru en 1979 sous le titre *La Photographie* au Seuil. Barthes cite ce livre dans *La Chambre claire*, il venait de paraître.

¹⁸⁵ Roland Barthes, « Préface » à Brecht, « Mère Courage et ses enfants », *Oeuvres complètes*, t.1, p. 1064. Les photographies ont été prises en 1957 pendant la représentation de Mère Courage au Théâtre National Populaire à Paris.

son cadre scénique. C'est en tout cas par le biais de la scène et de la figure de l'acteur que Barthes va intégrer progressivement des images à ses textes au point que l'on peut supposer que les tableaux brechtiens qui composent *L'Empire des signes* sont une adaptation textuelle et mémorielle des tableaux brechtiens. Par ailleurs, dans le *Roland Barthes par lui-même*, une photographie montre la représentation des *Perses* d'Eschyle dans laquelle il jouait Darios. « Par les petits trous du masque, [il] ne pouva[i]t rien voir¹⁸⁶ », raconte-t-il, la représentation théâtrale vécue comme une expérience vécue de l'aveuglement, renvoyant Barthes à ses propres tableaux imaginaires.

Dans le *Roland Barthes par lui-même*, l'heure n'est plus cependant à l'étude des autres figures. Et il s'agit malgré ses réticences de se « constituer » en tant qu'auteur¹⁸⁷. Éric Marty commente l'apparition du personnage Barthes qui est selon lui liée au développement d'un processus de création autobiographique alternatif :

Pour Barthes, une œuvre commençait à prendre son sens quand on pouvait dire *je* autrement. Barthes devient en effet un personnage, un personnage pour lui-même, dans le *Roland Barthes par lui-même*, un personnage dans la manière qu'il a de jouer avec ses propres images, et un personnage social aussi.¹⁸⁸

Il apparaît que cette autre façon de dire *je* correspond également à un travail de réorganisation des fragments et des images. Celles-ci se trouvent rassemblées dans un album au début du livre : une esquisse de narration s'élabore autour d'une figure récurrente, celle du jeune garçon qui devient adulte. Mais la duplication de soi en deux (personnage social vs personne ressentie) ou plusieurs personnages nous amène à mettre en relation le processus de démultiplication de soi et son organisation en dispositif. Les fragments « Pluriel, différence, conflit », « Le goût de la division » ou « La personne divisée » racontent la schize du moi qui semble obséder Barthes¹⁸⁹. Cette pression de la dissociation est perceptible dans l'exclamation : « Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! » qui accompagne en légende un portrait de Barthes fait en studio et daté de 1942¹⁹⁰. Dans l'image de soi persiste cette étrangeté qui veut que la représentation de son corps ne soit jamais mieux perçue que par les autres et non par son détenteur. Condamné à l'imaginaire, l'identité se constitue à partir de reflets, de fragments d'images et de souvenirs qui cisailent le sujet pour lui donner la sensation de sa propre existence. De ces multiples disjonctions résulte un désir unificateur que le récit endosse face à la diffraction des images « imaginaires », des

¹⁸⁶ Photographie (carte-postale), 1936, « Représentation des Perses dans la cour de la Sorbonne par les étudiants du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne », *Roland Barthes par lui-même*, p. 613.

¹⁸⁷ *Roland Barthes par lui-même*, p. 659.

¹⁸⁸ Éric Marty, « Roland Barthes, cours et nouvelles œuvres complètes », entretien avec Jacques Henric, *Art Press*, n°285, décembre 2002, p. 52.

¹⁸⁹ Barthes reconnaît la faute au « goût de la division » qui est historique : « les fenêtres, le haïku, le trait, l'écriture, le fragment, la photographie, la scène à l'italienne [...] l'art des classes ascendantes procède par encadrements (Brecht, Diderot, Eisenstein) », *Roland Barthes par lui-même*, p. 648.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 616.

portraits photographiques, des personnifications sociales et ressenties, etc.

Dans le fragment « Moi, je » de *Roland Barthes par lui-même*, la suite chaotique de propositions pronominales (la « lice », les « reflets d'une moire¹⁹¹ ») rend le trouble et la confusion autour du prisme de l'identité. Celle-ci se trouve projetée sur une scène où le sujet joue tous les rôles : acteur, metteur en scène, scénariste, personnage et même public lorsque Barthes se retrouve à faire la critique de son propre livre¹⁹². Ce fragment est composé encore une fois à partir de la figure stylistique de l'asyndète : une longue suite de propositions, séparées par des points-virgules, donnent le tournis au lecteur qui voit Barthes tourner et retourner (à nouveau comme dans *l'Autoportrait tournant* de Nadar) ses différentes figures énonciatives. Barthes écrit, conscient de cette manipulation frénétique : « je parle de moi à la façon de l'acteur brechtien, qui doit distancier son personnage ». Toutefois, le sujet grammatical *et* identitaire, assumé dans ce cas par le pronom personnel « je », se trouve comme *déterritorialisé* et expulsé de lui-même : « *Cependant je suis ailleurs que là où j'écris*¹⁹³ » poursuit Barthes, constatant qu'il est hors même de la page blanche qui devait pourtant, selon Michel de Certeau, redessiner la géographie utopique du sujet perdu. Ce sujet n'est d'ailleurs pas pour autant perdu dans un monde extérieur, comme au Japon par exemple. Cette fois il l'est devant ses propres représentations qui semblent aussi désordonnées que les images de son quotidien. Le livre sert de recueil pour les fragments comme une boîte qui garderait les objets en attente de leur sens, un peu à la manière des puzzles que Christian Boltanski propose dans ses *Vitrines de références*¹⁹⁴.

Des études menées de façon conjointe dans le domaine de la psychanalyse et de la communication interrogent ce moment où se met en branle un processus de remise en ordre de sa vie à travers le récit. Directement inspirées de la thérapie verbale, elles insistent sur le caractère structurant du dispositif biographique. C'est ce que constatent par exemple Annabelle Klein et Jean-Luc Brackelaire à propos des sujets pathologiques dans un recueil qui traite de la notion de « dispositif ». Leur explication recoupe les éléments précédemment évoqués au sujet de l'entreprise de réorganisation du fragment :

On entre dans une démarche biographique lorsque l'on tente, par le récit de sa vie, un tissage du disparate vers le cohérent, du subi vers le construit, du hasard vers ce qui fait sens. C'est dire que le travail biographique part de la diversité et de la multiplicité des expériences et de leurs possibilités de sens et s'attache à en faire émerger une certaine homogénéité. Le dispositif biographique suscite une mise en forme de liens, la création d'un réseau de sens. Il existe en effet une fragmentation de l'expérience que les gens ont d'eux mêmes dans leur vie professionnelle et

¹⁹¹ *Id.*, p. 741. Le titre d'entrée du fragment dans l'index est « Imaginaire ».

¹⁹² « Barthes puissance trois », *op. cit.*

¹⁹³ Toutes les citations du paragraphe, *Roland Barthes par lui-même*, p. 648.

¹⁹⁴ Voir *infra* chapitre suivant « Un art de vivre au quotidien ».

sociale, donc de leur identité, et ils développent dès lors des tentatives pour lier subjectivement ces fragments d'identité à travers de nouvelles formes de communication narrative mobilisant la biographie.¹⁹⁵

Barthes choisit de faire un livre et de l'appeler par ses initiales « R.B. », deux lettres qui endossent à sa place une représentation de lui *sous la forme* d'un livre, puisque c'est ainsi qu'il désigne son propre livre. R.B devient un *alias* de Roland Barthes, en version réduite, comme Christian Boltanski résume l'identité à des initiales anonymes quand il titre ses petits livres d'artistes « *Albums* de Michel D. » ou de « C. B. ».

Barthes l'explique : « dans R.B. par lui-même, il y a quatre régimes : le « je », le « il », (je parle de moi en disant « il »), il y a R.B. mes initiales et quelques fois je parle de moi en disant « vous »¹⁹⁶ ». L'étonnant, chez Barthes, réside dans la lucidité qui semble guider son entreprise et qui est explicité dans le fragment « Le livre du Moi ». Toutes les clefs du personnage Roland Barthes y semblent dévoilées : il n'y a pas un personnage « - plutôt [...] plusieurs » et « l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant, *personne* derrière)¹⁹⁷ ». L'imaginaire de l'image et du personnage est une scène un tableau, et l'ensemble aboutit à une « substance [...] totalement romanesque¹⁹⁸ ». C'est à cet endroit que « l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres¹⁹⁹ », c'est-à-dire sans noms qui soient le « propre » de quelqu'un²⁰⁰. « Essai » est ici à entendre comme une « tentative » qui chercherait à lier les fragments dans une fiction romanesque, et qui passerait par la représentation de « tableaux » autobiographiques. Ce projet, à la suite du *Roland Barthes par lui-même*, prend forme quand l'événement intime prend le pas sur la théorie, quand la douleur du deuil en appelle à la ferme résolution de lui donner un *sens*.

¹⁹⁵ Annabelle Klein et Jean-Luc Brackelaire (chercheurs en communication, Louvain-la-Neuve) « Le Dispositif : une aide aux identités en crise », Dominique Wolton (dir.), *Le Dispositif : Entre usage et concept*, *Hermès* n°25, Communication, Cognition, Politique, CNRS Editions, 1999, chapitre « Un dispositif de mise en récit de soi », p. 71.

¹⁹⁶ « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *op. cit.*, p. 859

¹⁹⁷ *Roland Barthes par lui-même*, p. 695.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Cette autobiographie sans *propre* nom correspond à une structure disloquée déjà évoquée par Barthes chez Pascal et surtout chez Nietzsche, dont l'influence est déterminante dans la théorie autobiographique de Barthes. On peut lier cette référence à l'ouvrage de Jacques Derrida, *Otobiographies. L'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* [1976], Débats, Galilée, 1984. Mais bien plus encore, le nom de Nietzsche résonne encore dans le fichier de Barthes, lorsqu'il déclare le 28 novembre 79 : « Je repense qu'un livre qui m'a « influencé », c'est le « Nietzsche » de Deleuze. Ça veut dire que seulement des formules m'ont marqué, comme sur la peau. Un livre qui influence est un livre qu'on déforme. » [f. 147]. Voir Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Philosophes, PUF, 1965.

C. Le double fictif comme sujet de transition

Roland Barthes, dans un entretien accordé au *Matin*, qualifie *La Chambre claire* de « symétrique des *Fragments d'un discours amoureux* dans l'ordre du deuil ». La corrélation vaut d'autant plus pour « certaines photos [qui] vous font sortir de vous-même, quand elles s'associent à une perte, à un manque²⁰¹ ». Cette échappée involontaire est vécue comme une sorte d'expulsion que Barthes qualifie « d'extase photographique », provoquant une sortie *hors de soi*. Cette extase joue sur le champ lexical de la « passion » avec toutes ses acceptions de ravissement mystique ou amoureux mais aussi avec toute la souffrance qu'elle implique : « Je masque mon deuil sous une fuite ; [...] je sors : c'est l'extase²⁰² ».

Le sujet se trouve alors *déproprié* de lui-même, comme Barthes le dit des portraits photographiques dans *La Chambre claire* : « les autres – l'Autre – me déproprigent de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet²⁰³ ». L'ex-stase photographique peut donc être vécue comme une *Spaltung* douloureuse qui rend plus vif l'écart entre l'imaginaire et le réel. Elles font de l'image de soi, vécue intensément et intérieurement comme une représentation de sa propre identité, un spectre ou pire une mauvaise imitation de soi-même : « Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter, [...] je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture²⁰⁴ ». Cette diffraction de l'image de Barthes et la juxtaposition de ces différentes représentations font écho aux trois photographies du *Roland Barthes* où l'on voit l'auteur à ses trois bureaux. La démultiplication du personnage sur les photos entraîne sa diffraction comme s'il était lui-même entré dans l'ère de sa propre reproductibilité technique.

Dominique Rabaté soulignait la diffraction de la première personne déjà dans le *Roland Barthes* et rappelait à ce titre « la place de la théorie lacanienne qui forme un intertexte constant du

²⁰¹ Roland Barthes, « Du goût à l'extase » [1980], entretien avec Laurent Dispot, *Œuvres complètes*, t. 5, p. 929.

²⁰² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* [1977], *Œuvres complètes*, t. 5, op. cit., p. 39.

²⁰³ *La Chambre claire*, p. 799.

²⁰⁴ *Ibidem*.

texte de Barthes²⁰⁵ » : bien que le « radicalisme de la *Spaltung*, [...] coupure [du sujet] irrécusable aux yeux du psychanalyste²⁰⁶ » ne soit pas aussi marqué chez Barthes. L'utilisation de personnages conceptuels (au sens deleuzien), pour endosser le discours autobiographique ou amoureux divise en effet le « je » énonciatif et renvoie à la fragmentation du sujet²⁰⁷. Dominique Rabaté nuance toutefois cet emploi du « je » qui, selon lui, « sert plutôt de médiateur structural des effets de langue ou d'émotion sur lui²⁰⁸ » : un support qui embraye le sujet dans le texte. La photographie endosse à bien des égards un rôle similaire, Denis Roche parle au sujet de ses portraits de « photolalies » allant jusqu'à dire : « Je suis moi-même une lalie de mes photos²⁰⁹ », partie à la fois reliée et séparée de lui-même, un précipice identitaire paradoxal autour duquel Roland Barthes s'aventure.

La question de l'identité narrative et de la personne réelle produit une disjonction qui fait que le sujet se présente « *soi-même comme un autre* ». Dans le cas de l'écriture autobiographique, l'identité du narrateur, du personnage et de l'auteur se croisent dans l'emploi du « je » (encore disjointe avec Barthes par l'utilisation supplémentaire du « il »). Le nom propre de l'auteur, qui apparaît dans le paratexte ou, à l'occasion dans le texte, fonctionne comme le référent stable de l'identité. Dans le cas de l'autobiographie traditionnelle, il n'est suppléé que par la première personne du singulier et l'appareil paratextuel qui donne la cohérence énonciative au texte (le principe « un écrivain par lui-même » systématise la référence). La reprise anaphorique du « je » apparaît dans ce cas comme une référence directe au nom de l'auteur et implique la présence de sa personne « réelle » dans l'œuvre narrée. Par opposition au nom imaginaire ou substitué, Philippe Lejeune complètera sa définition du pacte autobiographique en 1986, onze ans après sa première version, en y ajoutant ce terme : « J'appellerai nom réel un nom propre de personne que je lis en pensant qu'il désigne une personne réelle qui porte ce nom. Ce nom peut être le nom d'état civil,

²⁰⁵ Dominique Rabaté, « Roman, discours, note : le singulier pluriel chez Roland Barthes », Ricard Ripoll (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques* ; Perpignan, Etudes, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 230.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Les personnages conceptuels », *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Reprise, Minuit, 2005, p. 60.

²⁰⁸ Dominique Rabaté, « Roman, discours, note », *op. cit.*, p. 232.

²⁰⁹ Denis Roche, *Photolalies. Doubles, doublets et redoublés* ; Carnets, Argraphie, 1988, p. 42. L'activité photographique de Denis Roche débute en 1965 : toutefois, son travail sur le temps photographique et l'autoportrait est très largement ultérieur. Son premier ouvrage de photographies, *Notre Antéfixe*, date de 1978 : Barthes en fait mention dans le brouillon de *La Chambre claire*, au sujet de la notion d'*Operator* mais il ne retient pas la référence dans la version finale de son texte : voir *Annexes*. Il faut dire que l'album est une suite de clichés, sans autre mention que la date et le lieu de prise de vue. Le projet photographique de Denis Roche sera étroitement lié au programme de Claude Nori et Gilles Mora avec qui il a co-fondé *Les Cahiers de la photographie* en 1981, avec encore Jean-Claude Lemagny, alors conservateur pour la photographie à la Bibliothèque Nationale et Arnaud Claass, photographe. Nous verrons toutefois dans notre dernier chapitre qu'à cette époque, il n'est plus question d'avant-garde mais bien d'une institutionnalisation de pratiques autobiographiques visuelles qui datent déjà de plus d'une décennie.

un pseudonyme, un surnom²¹⁰ ». Chez Barthes, le nom propre, les initiales R.B., le « je » mais aussi le « il » marquent l'affirmation paradoxale d'un « moi ». Les photographies se trouvent corrélées à cette identité polymérisée, par la force associative de leur co-présence avec un texte qu'elles viennent authentifier. Risquons nous ici à une hypothèse qui prendrait pour point de départ les analyses de Benveniste sur le pronom personnel et la subjectivité dans le langage. D'après lui, c'est dans la pratique de la langue que s'affirme le sujet et « il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne lui-même sur lui-même²¹¹ », lorsqu'il se fait énonciateur. Dans le cas où la photographie s'intègre au discours, donc à l'actualisation du sujet dans le langage, la photographie ne participe-t-elle pas elle aussi à un témoignage objectif de l'identité du sujet, en tant qu'il se *réalise* dans le livre par cet embrayeur mimétique ? Comme ces récits égo-centrés et l'omniprésence du sujet dans les photographies produisent un rapport de *mimesis* avec la réalité, l'identité de l'autobiographe est engagée dans les représentations qui prennent forme dans son récit, *a fortiori* s'il est illustré de clichés le montrant lui-même. Il en résulte un effet de miroir et une fusion, une confusion, entre l'image et son référent mais aussi entre la parole de l'énonciateur et celle de l'auteur²¹².

Paul Ricoeur considère dans le chapitre consacré à « soi et identité narrative » qu'il est dans la nature de la fiction de permettre une *restitution* de l'expérience vive :

Quant à la notion d'unité narrative de la vie, il faut aussi y voir un mixte instable entre fabulation et expérience vive. C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction ou à l'histoire.²¹³

La majeure partie de ce projet auto-biographique romanesque est décrit dans *La Préparation du roman*, la « vie comme œuvre » signifie cette fusion avec l'œuvre de l'écrivain dont « la forme immédiate [...] est le journal ». Barthes y développe les raisons de son retour à la biographie, mais en prenant modèle sur Gide et Proust. Ce dernier lui donne l'occasion d'énoncer ce qu'il a appelé le « Marcellisme », c'est-à-dire la passion du public pour « l'intensité, la force biographique qui séduisent et emportent (biographies, albums, iconographies ; celle de la Pléiade

²¹⁰ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, 1986, p. 47.

²¹¹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Tel, Gallimard, 1966, p. 262. « A quoi donc je se réfère-t-il ? [...] je se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. [...] La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. », p. 261-262.

²¹² On rejoint l'impossibilité de la vérité mémorialiste pour André Gide « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité ; tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman », *Si le grain ne meurt* [1926] Folio, Gallimard, 1991, p. 280.

²¹³ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 191 – 192.

est épuisée, introuvable)²¹⁴ ». Proust donne aussi l'occasion à Barthes de revenir sur la division du moi-écrivain et du moi social, évoquée dans le *Contre Sainte-Beuve*, alors que la méthode biographique de Sainte-Beuve a longtemps représenté un comble de l'imposture critique²¹⁵. Établissant une typologie des « rôles balayés par l'écriture de vie²¹⁶ », Barthes décrit alternativement la *persona*, le *scriptor*, l'*auctor*, le *scribens* comme autant d'instances qui se disputent l'autorité narrative mais peuvent s'allier parfois ou même s'accoler directement dans le cas du Journal ou de l'Album, au risque de tomber dans l'égotisme mais aussi dans la fiction de soi.

Figure et fiction partagent la même racine latine, *ingere*, qui signifie inventer mais aussi façonner, modeler la cire avec laquelle les masques des morts ou de théâtre sont fabriqués. Certaines figures semblent toutefois avoir gardé de cette racine commune la capacité de traverser les mondes. Si la fiction n'est qu'une version des mondes possibles, dont la validité est plus ou moins grande, elle peut se rapprocher de la représentation du réel pour peu que les *illusions référentielles* soient suffisantes pour créer une confusion qui valide l'authenticité du monde reconstitué dans le récit²¹⁷. Gérard Genette, dans *Métalepse. De la figure à la fiction*, recense les nombreux cas de métalepses qui troublent les cadres fictionnels, surtout au cinéma où des personnages réels viennent parfois jouer leur propre rôle – des caméos²¹⁸. Ces apparitions cinématographiques empruntent leur nom à un terme de théâtre : il s'agit de l'apparition fugace d'une personnalité réelle dans une fiction, comme Marshall MacLuhan dans *Manhattan* de Woody Allen ou Alfred Hitchcock qui les pratiquait dans presque tous ses films. Genette analyse dans son ouvrage les films et les romans : toutefois, à aucun moment son développement ne le conduit à interroger les récits illustrés de photographies alors qu'ils incarnent typiquement des cas de métalepses intégrant des éléments indiciaires tirés du réel (la photographie a nécessairement été prise dans le monde du lecteur) à une fiction narrative, quand bien même elle serait donnée pour authentique. La métalepse, comme la photographie dans le texte, fonctionne par excellence comme une porte battante : elle peut se renverser pour devenir ce que Genette qualifie d'*antimétalepse*. Cette dernière contamine la réalité avec de la fiction par un procédé qui mêle habilement traces fictionnelles et indices du réel sans que le lecteur puisse distinguer la part de vrai et de faux. Après *Nadja*, les œuvres de Sophie Calle que nous analyserons plus loin jouent en permanence de ce va-et-vient entre illusion d'authenticité et mensonge romanesque qui altèrent l'identité de ce que

²¹⁴ *La Préparation du roman*, p. 278 et sq. Barthes précise qu'il s'agit là du passage du « mythe proustien vers l'apothéose du sujet biographique ».

²¹⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. de Pierre Clarac, Pléiade, Gallimard, 1971, p. 221-222.

²¹⁶ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 279-280.

²¹⁷ Voir à ce sujet Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, trad. de l'angl Marie Dominique Popelard, Folio Essais, Gallimard, 1991.

²¹⁸ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Poétique, Seuil, 2004.

Philippe Lejeune considère comme la « personne réelle ».

Une trace de ces passages, que l'on qualifiera de métaleptiques comme autant de *glissades* d'un monde à un autre, se caractérise selon Genette par les embrayages pronominaux. Il remarque que la désignation de l'autre – « Toi, tu seras la marchande » – dans le jeu pose un consensus ludique, emmenant de manière performative le joueur dans un cadre fictionnel immédiat. Cependant, lorsque ce dédoublement fictif a lieu dans un récit, le jeu intègre un cadre fictionnel supplémentaire qui crée une mise en abyme, une fiction dans la fiction. Le jeu assume le cadre le fictif, et le lecteur en vient à oublier que le livre lui-même est le cadre d'une fiction²¹⁹. C'est ce que fait et commente Barthes à plusieurs reprises dans son « Écrivains de toujours », comme pour désamorcer la tension fictive qui s'instaure au fil des fragments, au fil des passages du « je » au « il ». Dans « La personne divisée ? », Barthes cite Racine : « J'ai deux hommes en moi », pour évoquer la diffraction du sujet et la réversibilité de ce personnage double. Alors que le fragment avait commencé à la première personne du singulier, « Je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé », une autre voix apparaît pour le prendre littéralement à parti : « Comment expliquez-vous, comment tolérez-vous ces contradictions ?²²⁰ ». Comme dans *Zone*, le poème d'Apollinaire, l'énonciateur, tantôt première, tantôt deuxième personne, (« Maintenant tu marches dans Paris ») crée un univers fictionnel dans lequel il joue plusieurs rôles dialogués. Mais là où la fiction se révèle dans le jeu manifeste entre les pronoms, l'ambiguïté persiste dans l'emploi du « je » qui peut agir comme un véritable « opérateur de métalepse²²¹ » et faire alterner comme une bascule le discours théorique avec la fiction, surtout quand l'énonciateur de ce discours très normé assume une écriture à la première personne du singulier.

²¹⁹ C'est le cas des personnages qui sortent de l'écran de cinéma dans les films, mais ils sont toujours dans la fiction du film mais à un moindre niveau (*La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen, 1983, ou *Last Action Hero* de John Mc Tiernan, 1993, qui complexifie encore le principe en combinant métalepses et caméos).

²²⁰ Roland Barthes *par lui-même*, p. 717.

²²¹ Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 110.

Mythologies de l'écrivain : le thé, le bureau



De génération en génération, le thé : indice bourgeois et charme certain.



La cérémonie du thé, *Roland Barthes par lui-même*, p. 600.

Mon corps n'est libre de tout imaginaire que lorsqu'il retrouve son espace de travail. Cet espace est partout le même, patiemment adapté à la jouissance de peindre, d'écrire, de classer.



Barthes puissance trois, *Roland Barthes par lui-même*, p. 619.

La fiction individuelle et l'esthétique de la théorie chez Barthes

A. Barthes et la délicatesse de la fiction (du côté de chez Sade)

La véritable découverte de Sade par Barthes remonte, d'après Philippe Roger, à 1966 et 1967 et se trouve donc contemporaine de ses premiers voyages au Japon²²². Le Japon et Sade évoquent chez Barthes un souci de délicatesse congru mais aussi un ordonnancement des images et des attitudes qui répondent à un art de vivre où « scintille la délicatesse²²³ ». En comparant l'univers de Sade à celui du Japon, que ce soit dans la cérémonie du thé japonais comme dans les tableaux érotiques de la *Philosophie dans le boudoir*, on constate que chaque détail doit être tenu précisément et consciencieusement pour atteindre une forme suprême de perfection et de jouissance²²⁴. Ces éléments ont été développés lors des cours au Collège de France sur *Le Neutre* : Barthes y relie le principe de délicatesse à une lutte contre une réduction de l'individuation, c'est-à-dire le « moment fragile de l'individu²²⁵ ». Il faut avec délicatesse donner au moment fragile une ampleur, une forme et un rythme qui esthétiseront cet instant sans l'étouffer. C'est ce moment fragile qu'il faut étirer, développer pour en faire un tableau et en tirer un biographème intime et subjectif : l'imaginaire de l'image est alors résolument personnel. Mais le plaisir de Sade ne réside pas seulement dans la représentation imaginaire de « tableaux », il procède aussi de la lecture que provoque ses textes et de l'ordonnancement qui y règne, comme un code de conduite qui annoncerait par le menu les scènes à venir avec force et précision, sans pour autant tout dévoiler de leur contenu.

Le plaisir sadien de Barthes consiste en un code de conduite qui fixe les plaisirs²²⁶. Ce plaisir dans la lecture semble provenir des découvertes et dévoilements qui se produisent suivant un

²²² Philippe Roger, « Traitement de faveur (Barthes lecteur de Sade) », Diana Knight (dir.), *Roland Barthes. Nottingham French Studies*, vol. 36, n°1, 1997, pp. 34 -44.

²²³ Roland Barthes, *Cours au Collège de France sur le Neutre, op. cit.*, p. 65.

²²⁴ Les agencements érotiques commandés par Dolmancé dans *La Philosophie...* sont de pures scènes imaginaires : une réalisation concrète des postures désarticulerait les corps. L'artiste-écrivain-photographe Edouard Levé a réalisé des tableaux photographiques similaires, adaptés à l'iconographie moderne et déshumanisée du monde du travail. Les personnages adoptent des attitudes érotiques très précises mais conservent leurs habits de bureau, ce qui rend le *gestus* encore plus visible, voir Edouard Levé, *Pornographie*, série de photographies couleur, dimensions variables, 2002.

²²⁵ Ce passage est particulièrement éclairant dans notre perspective : Barthes fait référence au séminaire de l'IRCAM et particulièrement à la notion d'individuation de l'instant qu'il associe à Deleuze, qui y avait aussi participé. La phénoménologie de l'événement continue de marquer la réflexion de Barthes sur l'art de vivre comme des suites d'instant parfaits, des notes de musiques ou des tableaux qui formeraient une scénographie imaginaire de l'individu. Voir Roland Barthes, *Cours au Collège de France sur le Neutre, op. cit.*, p. 65.

²²⁶ Voir *Sade, Fourier, Loyola*, p. 723-724.

certain rythme, parfois avec l'impatience d'un spectateur qui « monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, mais *dans l'ordre*²²⁷ ». Le plaisir du texte procède essentiellement d'un plaisir du dévoilement selon un rythme ritualisé qui dresserait des tableaux « d'instantanés parfaits » les uns à la suite des autres. Cette représentation en « tableaux » constitue une scénographie déjà ancienne pour Barthes : on la trouve en premier lieu sur la scène brechtienne, à travers les photographies de *Mère Courage*, plus tard encore dans les commentaires des photogrammes d'Eisenstein qui sont des arrêts sur image et enfin dans le théâtre photographique des masques, à la manière du théâtre antique ou Nô²²⁸. L'origine de cette scénographie de l'image et du texte plonge ses racines loin dans l'imaginaire de Barthes puisqu'il s'agit à terme de composer des « tableaux vivants », une variante du théâtre de société. Et Barthes fait même remonter à un biographème de son enfance ce spectacle singulier : « enfant, *l'auteur de ces pages* a assisté plusieurs fois [...] à de grands tableaux vivants²²⁹ », sans savoir alors que cette pratique en apparence provinciale était déjà par essence un fantasme sadien. Toute cette corrélation lui est apparue, raconte-t-il encore, en étudiant le « photogramme filmique²³⁰ ».

Barthes ne réduit cependant pas la machine du tableau sadien au cliché photographique en général. C'est un rapport plus subtil qui s'instaure entre le tableau vivant et la photographie, car ce sont des images aux marges incertaines, qui peuvent se mouvoir et oscillent entre imaginaire et cliché photographique réel, sans être purement statiques. Les photographies qui comptent pour Barthes suggèrent nécessairement des hors-champ ou une profondeur. Ainsi, dans *Roland Barthes par lui-même*, c'est la bonne, au fond à droite, qui fascine l'auteur derrière le portrait de « la grand-mère paternelle du narrateur ». Plus tard dans *La Chambre claire*, l'histoire du petit Ernest pris en photo dans sa classe de primaire par André Kertész devient tout un « roman²³¹ ». Pour Jean-Michel Rabaté, cette attitude face à l'image est une preuve de plus que « le véritable « roman » de Roland Barthes, le seul qu'il nous ait laissé [...], c'est *La Chambre claire*²³² ».

Dire que Barthes s'aventure du « côté de chez Sade » implique bien entendu que le chemin

²²⁷ *Le Plaisir du texte*, p. 224.

²²⁸ Voir Roland Barthes, *Diderot, Brecht, Eisenstein* [1973], t. 4, *op. cit.*, p. 338-343. Barthes précise dans cet article son idée du « tableau ». Il rassemble écriture, cinéma, peinture et théâtre sous l'appellation d'« arts dioptriques ». Le texte est paru la première fois dans le numéro 3 de la *Revue d'esthétique*, Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : théories, lectures*, 1973.

²²⁹ *Sade, Fourier, Loyola*, p. 835. Nous soulignons.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *La Chambre claire*, p. 857.

²³² Jean-Michel Rabaté, « Le Roman de Roland Barthes », Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Barthes après Barthes, une actualité en question*, actes du colloque international de Pau, Pau, PUP, 1993, p. 7 : Un doute subsiste quant à l'identification du récit et la question du genre se trouve posée très vite : « Roman, vraiment, ou roman-photo ? », *ibidem*. Antoine Compagnon a également publié un article sous le même titre, « Le Roman de Roland Barthes » mais qui concernait *La Préparation du roman*, *Critique*, n°678, Minuit, novembre 2003, p. 789 – 802.

qui y mène traverse *À la recherche du temps perdu*, modèle proustien de la grande œuvre que Barthes aurait souhaité écrire lui-même, son « roman²³³ ». À l'occasion d'un entretien en avril 1979, c'est-à-dire au moment où Barthes va commencer *La Chambre claire*, il considère qu'il est temps de se mettre dans une situation de « repli » pour « jouer davantage la lisibilité (même à travers des leurres, des feintes, des astuces ou des ruses)²³⁴ ». Les effets de surprise et de révélation proustiennes, la ruse et les artifices feront donc partie de sa nouvelle *éthique* de l'écriture. Le ton est donné : d'un régime critique, le texte passe à un régime étonnamment ludique, alors même qu'il va se placer sous le signe de la remémoration de l'être aimé, sa mère disparue depuis presque deux ans.

À Urt, le 15 avril 1979, Barthes écrit une « note sur la photographie » sur les lieux même de son enfance qu'il a passée avec sa mère. L'étude de son fichier montre qu'il avait commencé le lendemain de son décès un « Journal de deuil », qu'il pensait par la suite « ventiler dans l'ensemble du fichier²³⁵ ». Alors qu'il cherche à écrire sur elle et qu'il se débat à essayer de la décrire, Pascal Bonitzer des *Cahiers du cinéma* le contacte pour rédiger un essai à propos d'un corpus d'images sur les urgences médicales. Il honorera à sa manière et en partie sa commande dans le premier chapitre de *La Chambre claire*, le plus théorique. Cependant, dès la première phrase, Barthes fait entrer le lecteur dans le territoire inattendu du conte par cette formule : « Un jour, il y a bien longtemps...²³⁶ ». En filigrane de son cours sur *La Préparation du roman* et un projet de séminaire intitulé *Proust et la photographie*, on constate que la photographie est en fait en train de devenir « l'inducteur » d'une écriture fictionnelle qui le rapprocherait de la figure mythologique de l'écrivain autour de laquelle il tournait depuis plusieurs décennies, comme autour d'une énigme irrésolue. Mais Roland Barthes prend surtout la mesure du « temps » dans ses propres écrits alors qu'il doit faire le deuil de sa mère récemment disparue.

L'écriture de *La Chambre claire* se situe à une période où Barthes s'intéresse de très près au roman, on le voit avec son dernier projet de séminaire, au lien qu'entretient la photographie, de loin en proche avec *À la recherche du temps perdu* mais surtout avec Marcel Proust lui-même.

²³³ Sur l'intertexte de *La Recherche du temps perdu* dans *La Chambre claire*, voir notamment Steven Ungar, « Barthes via Proust : Circular Memories », *L'Esprit créateur*, vol. 22, n°1, 1982, pp. 8-19.

²³⁴ Roland Barthes, « Roland Barthes s'explique » entretien avec Pierre Boncenne [avril 1979], *Œuvres complètes*, t. 5, p. 754. Cité par Johnnie Gratton dans « The Subject of enunciation in Barthes's *La Chambre claire* », *French Studies*, vol. 50, n°2, 1996, p. 170 – 181.

²³⁵ Roland Barthes, BRT2. Fichier, « Journal de deuil », *op. cit.*, non paginé. Nous reviendrons sur ce projet de faire littéralement éclater le deuil dans l'ensemble du fichier, comme une contamination massive du deuil dans tout le travail accompli, même rétrospectivement.

²³⁶ *La Chambre claire*, p. 791.

Nombre de critiques ont relevé les corrélations entre l'écrivain et la photographie²³⁷, bien qu'il n'y ait pour Barthes, « rien de proustien dans une photo²³⁸ ». Les manuscrits de *La Chambre claire* nous apprennent toutefois que Barthes avait envisagé des titres qui renvoyaient tantôt au projet égotiste de l'autobiographie « *New Look* » avec des titres comme « Ma Photographie » ou « Mes Photographies », tantôt clairement au texte de Proust avec « À la Recherche de la Photographie »²³⁹. La référence à la fiction proustienne est limpide, à l'heure où Barthes dans *La Préparation du roman* envisage son séminaire comme le commentaire d'un *work in progress* personnel qui devait présider à l'écriture de son propre roman.

Ainsi, dans *La Chambre claire*, le conte sadien tout comme *À la recherche du temps perdu*, fonctionnent comme un palimpseste structurel. Le lecteur est en effet emmené, dès l'*incipit*, dans un récit d'une quête de connaissance et de révélations qui joueront des attentes du lecteur pour se démentir continuellement. Selon un chassé-croisé digne d'un conte tiré des *Crimes de l'amour* de Sade, la relation à la fois endeuillée et absolue de Barthes envers sa mère laisse entrevoir l'inceste ingénu de celui qui habite encore dans la « chambre » maternelle²⁴⁰. Mais surtout, comme chez Sade ou Proust, le plaisir de la révélation n'est pas ménagé au lecteur. De même que le lecteur d'*Albertine disparue* apprend la mort de la maîtresse du narrateur par un télégramme éclairant subitement le sens latent du titre du livre mais aussi la tragédie annoncée dès la première phrase de l'*incipit*, de même, le lecteur de *La Chambre claire* apprend dans la seconde partie du livre que la photographie du Jardin d'Hiver contenait depuis le début l'*eidōs* tant désiré de la photographie, ce que Barthes avait soigneusement caché jusque-là²⁴¹. Le narrateur-auteur de *La Chambre claire* connaissait toute l'histoire et sa fin depuis le début, une fin qui rejoue le dernier acte d'une tragédie où a lieu l'effondrement du philosophe en personne, incarné par Nietzsche. Dans l'avant-dernier fragment, Barthes raconte comment Nietzsche disparaît en tant que philosophe lorsqu'il perd la tête par compassion pour un cheval battu, un animal déjà rencontré sur la première photographie du

²³⁷ Voir notamment Jean Cléder et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Aesthetica, PUR, 2003 ; Eric Marty, « Proust dans la chambre claire », *L'Esprit créateur*, n°4, vol. 46, hiver 2006, p. 125 – 133 ; Steven Ungar, « Barthes via Proust : Circular Memories », *L'Esprit créateur*, vol. 22, n°1, 1982, pp. 8 – 19 ; je remercie Guillaume Perrier qui depuis son intervention sur « La Mémoire proustienne et la photographie », à l'Université Paris 7, 2006, inédit, m'a guidée sur ces questions.

²³⁸ *La Chambre claire*, p. 855.

²³⁹ Ce dernier aurait également pu se transformer en un plus scientifique « Recherche de la Photographie ». Roland Barthes, « Titres envisagés », dans « Manuscrits inutilisés de *La Chambre claire* », BRT2.A21.01.01, IMEC, Abbaye d'Ardenne, voir *Annexes*.

²⁴⁰ D. A. F. de Sade, *Les Crimes de l'amour*, éd. de Béatrice Didier, Livre de Poche, 1972. Les révélations des liens incestueux entre les protagonistes constituent le dénouement dramatique des contes *Florville et Courval* ou encore de *Dorgeville*.

²⁴¹ Marcel Proust, *Albertine disparue, À la recherche du temps perdu*, éd. établie par Jean Yves Tadié, Quarto, Gallimard, 1999, p. 1919, les premiers mots sont en effet : « Mademoiselle Albertine est partie ! », ce qui renvoie immédiatement de manière satisfaisante au titre du livre. Le verbe « partir » est aussi un euphémisme pour « mourir ».

livre *Le Terminus de voitures à chevaux* (1893) par Alfred Stieglitz. Cette photo, selon les propres mots de Barthes, l'« enchante (mais à la folie)²⁴² ». Partant à la recherche de la Photographie, Barthes emmène son lecteur dans une quête fictive tout en sachant dès le départ où son texte va le mener, vers une dissolution déraisonnable dans la fiction.

En effet, la photographie de la mère et, par extension la Photographie toute entière, se révèle à Barthes plusieurs mois avant la rédaction du livre qui a lieu du 15 avril au 30 juin 1979. *La Chambre claire* est divisé en deux parties : la première, si elle commence comme un conte, se développe ensuite comme un essai. Dans la seconde partie, au lieu d'aller plus loin et de poursuivre son propos théorique, le livre recommence, presque à l'identique. La phrase d'accroche, « Un jour, il y a bien longtemps... », de l'*incipit* devient dans la seconde partie « Un soir de novembre, alors que je rangeais... ». L'étonnement devant la photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme, cède alors la place à un autre étonnement, celui de la découverte de « la vérité du visage [...] aimé²⁴³ » pendant une remontée du temps similaire dans le siècle précédent. D'une image de Jérôme le frère, datée de 1852, on passe à celle d'une petite fille, la mère de Barthes, qui en 1898 a cinq ans. La disjonction temporelle, les retours et les sauts dans ce récit théorique témoignent de la mise en scène du texte et des images suivant le modèle d'une disruption narrative. Breton la pratiquait déjà dans *Nadja* et usait des photographies pour augmenter l'impression que le temps est désarticulé : « *The time is out of joint* », déclare Hamlet justement après la rencontre avec le spectre de son père. De la même façon, le temps disjoncte pour Barthes. Temps du récit et de la reconnaissance, inversions et découvertes à retardement, la mécanique photographique se rapproche littéralement de la mécanique d'une horlogerie, puisque selon Barthes, « les appareils, au fond, étaient des horloges à voir²⁴⁴ ».

Considérant la cristallisation du temps dans la photographie, nous pouvons nous appuyer sur l'éclairage qu'apporte Gilles Deleuze lorsqu'il la définit les images comme des prismes de cristal :

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale de temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, [...] Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal. L'image-cristal n'est pas le temps mais on voit le temps dans le cristal. On

²⁴² *La Chambre claire*, p. 801 : Barthes dit qu'il s'agit de sa photo la plus connue, alors que bien d'autres images, dont *Fountain* de Duchamp, ont été bien plus diffusées.

²⁴³ *Idem*, p. 844.

²⁴⁴ *La Chambre claire*, p. 800.

voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique, Cronos et non pas Chronos.²⁴⁵

Barthes éprouve à cet égard ce que l'on peut qualifier de vertige métaphysique lorsqu'il raconte son expérience des dimensions temporelles de l'image photographique. Elles fonctionnent comme des « images-cristal » dont le temps est « l'opération fondamentale ». C'est à cette « perpétuelle fondation du temps » à laquelle Barthes assiste et que les photographies de *La Chambre claire* mettent en scène. Son corpus photographique plonge en apparence ses racines dans le photojournalisme et la photo d'actualité dont les scories persistent à travers quelques clichés, même si leur temps est éloigné des « urgences » physiques sur lesquelles Barthes était censé composer au départ²⁴⁶. Quatre clichés datent de moins de dix ans et deux sont tirés du conflit nicaraguayen contemporain à la rédaction. Mais même ce reportage n'adhère pas au temps présent puisque le journal titre « un reportage qui arrive trop tard » : l'actualité choisie par Barthes est décalée, à retardement. Par ailleurs, la plupart des images sont datées : années trente pour la Nouvelle Objectivité avec Sander, années soixante avec William Klein ou dix-neuvième siècle avec Nadar. Seul Robert Mapplethorpe lui est contemporain. Le parti pris de Barthes n'est donc pas de s'inscrire dans une contemporanéité photographique, ni même de refaire une histoire de la photographie puisqu'il ne respecte aucune chronologie publique. Son entreprise est anachronique par rapport à son actualité sans être pour autant historique, parce que le temps de la narration est divisé et suit une temporalité intériorisée, marquée par des événements personnels.

Le livre débute donc sur une anecdote intime qui tisse un réseau complexe d'échappées temporelles autour de l'image et du texte : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que je n'ai jamais pu réduire : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur. »²⁴⁷ ». Passé simple, passé composé, présent : les verbes traduisent ce mille-feuilles temporel que le regard porté décompose en un battement de paupières. Entre le temps du narrateur et la date de prise de vue, précisée entre parenthèses – 1852 – se perd le moment lointain de cette révélation que Barthes perçoit tout à coup. Il rencontre des yeux qui « ont vu » eux aussi, et de surcroît un personnage absent des deux champs de la scène, l'Empereur. Cet *incipit* réécrit d'une certaine manière *L'Imaginaire* de Sartre tout en l'ouvrant à l'expérience du Temps²⁴⁸. En effet dans cette évocation du portrait de Jérôme (et il

²⁴⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Critique, Minuit, 1985, p. 109.

²⁴⁶ Voir en *Annexes II*, Les sources photographiques de *La Chambre claire*.

²⁴⁷ *La Chambre claire*, p. 791.

²⁴⁸ Au sujet du malentendu phénoménologique autour de Barthes, voir l'analyse d'Eric Marty, « L'Assomption du phénomène », *Roland Barthes. Critique*, n°423 – 424, Minuit, août-septembre 1982, p. 744-752 mais aussi Chantal Thomas, « La Photo du Jardin d'hiver », *idem*, p. 801-802. Le passage dans *L'Imaginaire* est la célèbre description d'inspiration platonicienne d'une « image de Pierre », Gallimard, 1940, pp. 40-41.

réside encore une ambiguïté : pourquoi la « photographie du frère » ne désignerait pas l'auteur du cliché ?) plusieurs niveaux temporels se superposent : le moment de la narration, ce temps indéterminé « il y a bien longtemps » et enfin le temps contenu dans le « cristal » de cette photographie qui ne nous sera pas montrée. Le vertige l'étreint et l'étonne, sans que cette expérience scopique du temps ne puisse être partagée. Jeté par l'image dans cette « petite solitude », l'intérêt de Barthes prend alors « un tour plus culturel²⁴⁹ », et de ce fait, à l'instar de Breton, il dit rejoindre momentanément la communauté des « praticiens » de la photographie.

Le projet d'un récit sur sa mère se forme distinctement chez Barthes dès la fin de l'année 1978 puisque, le 15 décembre de cette année, il écrit sur une de ses nombreuses fiches : « Sans doute, je serai mal, tant que je n'aurai pas écrit, quelque chose à partir d'elle (Photo ou autre chose)²⁵⁰ ». Quelques jours plus tard, le 29 décembre, il ajoute : « Ayant reçu hier la photo que j'avais fait reproduire de mam petite fille dans le jardin d'hiver de Chennevières. J'essaie de la mettre devant moi, à ma table de travail²⁵¹ ». Cette photo, si énigmatique aux lecteurs de *La Chambre claire* est bien présente pendant la rédaction du livre, et déjà bien avant : Barthes y fait clairement allusion dans ses notes pour *La Préparation du roman*, lorsqu'il rapproche le haïku de la photo vieillie²⁵². L'image bien qu'invisible pour les lecteurs est toutefois omniprésente chez Barthes à cette période de sa vie. Un portrait de lui fait par Daniel Faunières, vraisemblablement au début de l'année 1979, le montre à sa table de travail avec devant lui la photographie du Jardin d'hiver, bien qu'elle soit à peine reconnaissable (mais les visiteurs de l'exposition *R/B* au Centre Pompidou ont pu voir même partiellement la photo, puisqu'elle était projetée sur un rideau). C'est le portrait en couverture du premier recueil posthume de Barthes, intitulé *Le Grain de la voix* et publié aux éditions du Seuil²⁵³.

Ces éléments chronologiques nous indiquent clairement que la découverte de l'image de la mère ne se fait pas pendant le temps de l'écriture, comme le texte le laisse entendre. De surcroît, *La*

²⁴⁹ *La Chambre claire*, p. 791.

²⁵⁰ Fichier *Roland Barthes 1968 - 1980*, « Février 80 », pochette non numérotée [7], 19 feuillets manuscrits, [hors inventaire, 2007], IMEC, Abbaye d'Ardenne, Saint Germain la Blanche-herbe. Denis Roche, dans un entretien avec Alain Veinstein, 26 novembre 2007, *Du jour au lendemain*, France Culture, raconte que Barthes aurait proposé aux *Cahiers du cinéma* de faire un livre sur des photographies de sa mère à des âges différents, mais que les *Cahiers* lui auraient demandé « d'élargir son sujet » : le livre aurait fini par être *La Chambre claire*. Cette version n'est pas valide. D'une part, elle n'apparaît nulle part dans les projets de Barthes consignés sur ses fiches. D'autre part, Éric Marty confirme qu'au contraire Pascal Bonitzer avait contacté Barthes pour faire un commentaire au sujet d'un reportage sur les urgences comme il en mentionne la commande de façon explicite dans *La Chambre claire* : « Voulant m'obliger à commenter les photos d'un reportage sur les « urgences », je déchire au fur et à mesure les notes que je prends », p. 878.

²⁵¹ *Idem*, « Sans date », pochette n°8, 265 feuillets manuscrits, numérotés de 1 à 265, [hors inventaire, 2007], IMEC, Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain la Blanche Herbe.

²⁵² Voir *infra*, « La photographie et le haïku : une trouvaille poétique ».

²⁵³ Roland Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, 1981.

Chambre claire apparaît comme une mise en scène romanesque qui respecte la structure narrative du conte : l'intrigue se dénoue par la découverte d'un adjuvant, un indice qui mettra le narrateur-personnage sur la voie de la vérité. En quoi consiste alors la trame de cette intrigue romanesque ? La situation initiale se signalait par une simple remarque au sujet des « yeux qui avaient vu l'Empereur²⁵⁴ » et qui marquait le début d'une interrogation sur l'essence de la photographie. On peut démêler rapidement le schéma narratif de ce conte moderne : le chemin théorique qui doit mener à la vérité de l'image rencontre sa première embûche, l'élément perturbateur des traditionnelles structures de conte établies par Vladimir Propp²⁵⁵, puisque la photographie est inclassable, « elle se dérobe²⁵⁶ ». Le sujet Barthes se trouve tout à coup en face d'un monde à arpenter, un monde infini d'images dans lequel le temps, celui de l'écriture, est compté. Parti bravement à la recherche de ce qui ressemble au trésor enterré au pied de l'arc-en-ciel, Barthes pendant son voyage dans le temps et dans les images, finit par découvrir une vérité nouvelle, au moment où il reconnaît sa mère sur la photographie du Jardin d'Hiver. Le conte qu'il écrit revêt certains aspects du fantastique. Barthes y renverse le cours du temps et des saisons (un jardin en hiver est de l'ordre du merveilleux) et il voit sous ses yeux s'opérer une telle magie dans la photographie qu'elle le pousse à conclure que cette dernière est tout bonnement folle, le conduisant à se vouloir lui-même « sauvage, sans culture²⁵⁷ ».

²⁵⁴ *La Chambre claire*, p. 791.

²⁵⁵ Vladimir Propp, *Morphologie du conte* [1928], Seuil, 1970.

²⁵⁶ *La Chambre claire*, p. 791.

²⁵⁷ *Idem*, p. 794.

B. La mise en scène de la révélation : une fiction théorique

Si Jean-Michel Rabaté au sujet de *La Chambre claire* évoque le « roman de Roland Barthes », Alain Robbe-Grillet en 1977 lui en attribuait déjà cinq, voire six, dont *Michelet* aurait été le premier²⁵⁸. Le dernier séminaire de Barthes portait sur *La Préparation du roman* et il y exposait son désir d'écriture : seuls huit feuillets d'ébauche de son projet romanesque *Vita Nova*, dénommé ainsi en référence au texte de Dante Alighieri et à une étape de la vie de Michelet, avaient été composés²⁵⁹. Quelques années après la mort de Barthes, Philippe Roger a déroulé le fil de son essai biographique, comme en juste retour des choses, dans un ouvrage intitulé *Roland Barthes, roman*, faisant aussi allusion à une autre biographie d'artiste, celle d'Henri Matisse par Aragon²⁶⁰ : l'univers de la fiction et de l'esthétique se trouve de plus en plus fréquemment associé au nom de Roland Barthes, un goût qui s'était révélé avec *Le Plaisir du texte* et résultait directement de la lecture de Sade. La structure narrative de *La Chambre claire* laisse donc apparaître un double substrat de conte sadien et de récit proustien qui ménage toujours le plaisir de la lecture et de la surprise, mais qui reste en décalage avec les codes de l'exposé scientifique.

Lorsque Denis Roche consacre Roland Barthes « écrivain de toujours » en 1975, l'épigraphe qui ouvre l'entretien entre les deux hommes est une phrase signée « R. B. » : « l'essai s'avoue presque comme un roman²⁶¹ ». Faut-il comprendre le mot « essai » au sens de *tentative* de roman ? Les essais, une forme héritée de Montaigne, sont historiquement marqués par l'art d'une digression fluctuant au gré des caprices d'un esprit qui fait progresser sa réflexion au fil de l'écriture. L'essai dans sa version originelle implique donc la subjectivité de l'auteur et une certaine liberté dans la constitution du discours à vocation théorique. Dès le *Roland Barthes par lui-même*, Barthes assume une « fiction théorique » qui émergeait déjà dans *L'Empire des signes*. Il parle désormais volontiers de « fictions d'analyse » au sujet de ses fragments et surtout, « d'une façon quasi romanesque de se vivre comme un personnage intellectuel, dans la fiction, dans

²⁵⁸ Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Barthes », Antoine Compagnon (dir.), *Prétexte : Roland Barthes, op. cit.*, p. 289. Alain Robbe-Grillet répond à une remarque d'Eric de Marez-Oyens qui considère les *Fragments d'un discours amoureux* comme le « premier » roman de Barthes, ce à quoi Robbe-Grillet répond : « Non, il vient de publier son cinquième ou son sixième roman », p. 289. Plus tard dans la conversation avec Barthes, il va plus loin : « Pour moi, d'ailleurs, ton premier grand roman serait peut-être le *Michelet par lui-même*. Tu as pris date dans ton texte... », p. 290.

²⁵⁹ Roland Barthes, « Transcription de *Vita Nova* », *Œuvres complètes*, t. 5, p. 1007-1018.

²⁶⁰ Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Biblio Essais, Livre de Poche, 1986. Philippe Roger regroupe ses analyses du *Roland Barthes*, de *Fragments d'un discours amoureux* et de *La Chambre claire* dans un chapitre intitulé « Barthes et les trois contes », p. 193 – 276.

²⁶¹ Roland Barthes, « Roland Barthes écrit un livre sur... Roland Barthes », entretien avec Denis Roche, *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 876.

l'illusion, et nullement dans la vérité²⁶² ». Décidant de se débarrasser des oripeaux de la théorie, le sujet Barthes révèle alors son véritable système d'analyse des signes, un système subjectif et affectif qui assume le plaisir de la fiction, tout particulièrement dans *La Chambre claire*.

Le texte de *La Chambre claire* se développe suivant une suite labyrinthique d'impasses qui pourraient passer pour un constat d'échec théorique. Les aveux d'impuissance se multiplient dès le début : « je me trouvais « scientifiquement » seul et démuni²⁶³ », « j'imagine (c'est tout ce que je peux faire, puisque je ne suis pas photographe) », « voulant m'obliger à commenter les photographies d'un reportage sur les « urgences », je déchire au fur et à mesure les notes que je prends²⁶⁴ », etc. Et à mi-parcours de sa réflexion, survient le coup de théâtre : il faut tout recommencer. Barthes donne à ce revirement théorique un nom associé à la composition poétique, puisqu'il s'agit de faire dans le second chapitre de *La Chambre claire*, une « palinodie²⁶⁵ ». Arrivé au terme d'une longue réflexion sur la Photographie où des éléments d'analyse de l'image importants ont été dégagés, comme les notions de *studium* et *punctum*²⁶⁶, Barthes décide de se détourner des images publiques qu'il a souvent commentées auparavant (image publicitaire, de magazine, portraits publics ou photographies d'artistes reconnus comme Gloeden, Faucon ou Avedon) pour se pencher vers ce qu'il considère comme la « photographie privée²⁶⁷ ».

Plus loin, quand Barthes commence à pénétrer dans l'image et à se laisser toucher par elle, dans un combat encore puisque le *punctum* est une blessure, son « quelque chose » provoque « un ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide²⁶⁸ » qui est aussi pour lui « un coup de dés²⁶⁹ ». Éric Marty parle à cet égard d'un texte qui déploie une double temporalité, celle de « l'aventure » d'une recherche et celle de « l'événement » que constitue la découverte du « *kairos* » de la photographie, qui se manifeste dans un instant parfait de pure révélation. Considérant que « la posture phénoménologique de Roland Barthes [...] est par nature une simulation », il ajoute en parenthèse que précisément, « toute belle phénoménologie est romanesque : voir, par exemple, les analyses du

²⁶² Roland Barthes, « Entretien avec Jacques Chancel », *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 892-893.

²⁶³ *La Chambre claire*, p. 794.

²⁶⁴ *Idem*, p. 878.

²⁶⁵ L'aède Stésichore, devenu aveugle pour avoir dit du mal d'Hélène, afin de recouvrer la vue dut se rétracter dans une nouvelle composition en son hommage. Socrate raconte l'anecdote à Phèdre en ajoutant : « Pour moi, je prétends montrer plus de sagesse que ces poètes, au moins pour un point ; car, avant qu'Eros me punisse de l'avoir diffamé, je vais lui offrir ma palinodie, et je le ferai à découvert et sans me voiler ». C'est dans la seconde partie de *La Chambre claire* que Barthes procède aux dévoilements de l'intrigue théorique qu'il menait, Platon, *Phèdre*, trad. du grec d'Emile Chambry, Garnier Flammarion, 1964, p. 121.

²⁶⁶ Ces deux termes sont des échos structuralistes des sens « obvie et obtus » apparus dans « Le Troisième sens. Sur quelques photogrammes d'Eisenstein », *op. cit.*, p. 489-892.

²⁶⁷ Voir *Annexes II* pour ce terme employé par Barthes dans son « Argument » à Jean Narboni et Antoine Gallimard écrit le 15 septembre 1979.

²⁶⁸ *La Chambre claire*, p. 828.

²⁶⁹ *Idem*, p. 809.

regard chez Sartre²⁷⁰ ». Là où l'on aurait pu être porté à penser que la dédicace de *La Chambre claire* signalait une continuité avec *L'Imaginaire* de Sartre, la reprise de cette phénoménologie est déjà à plusieurs titres datée en 1979. Barthes déjoue les attentes du lecteur, tout d'abord parce que la dédicace personnifie étrangement le livre et ensuite parce que le retour à la phénoménologie après des années de structuralisme pourrait sembler une régression ou un déni²⁷¹. Il faut plutôt voir dans l'allusion à Sartre un hommage fait par l'auteur à un temps ancien de sa *propre* histoire, celui de la sortie du sanatorium. À cette époque, Barthes lit *Esquisses d'une théorie des émotions*, Baudelaire ou *Saint Genet, comédien et martyr*, qu'il déclare considérer alors comme une « grande fiction philosophique²⁷² ». C'est donc pour son rôle dans la fiction théorique que la figure de Sartre est invoquée, d'autant que le philosophe avait mis en scène une partie de ses propres idées dans des fictions romanesques (*La Nausée*, 1938) et théâtrales (*Huis-Clos*, 1943).

La photographie et sa phénoménologie jouent donc le rôle d'un inducteur de fiction, bien plus que d'un objet théorique. Le fait que la photographie centrale de *La Chambre claire* soit une image absente, celle de la mère de l'auteur montre que les interrogations de Barthes autour de son projet romanesque et de son autobiographie « *New Look* » ne sont plus seulement liées à une culture collective de l'image mais désormais à une histoire personnelle qui se construit dans un *dispositif* en quête de soudures²⁷³. Le projet romanesque de Barthes, lui qui parlait déjà de personnages quasi-fictifs depuis 1953 avec son article « Visages et figures », travaille en sous-main l'écriture de son premier grand texte théorique entièrement consacré à la photographie. En regardant comme Barthes en arrière, la fiction photographique était présente depuis longtemps et laissait poindre des indices romanesques clairs comme dans le *Roland Barthes*, où la légende d'un portrait de famille intitulé « Le Roman familial » présentait une fiction imaginaire à partir des signes de son ascendance. Entre l'image du petit Roland – identifié comme « être pour rien²⁷⁴ » sur ces photographies de famille – et le petit Ernest de *La Chambre claire*, la silhouette d'un récit s'esquisse. Avec la question « D'où viennent-ils ? », le narrateur prend à sa charge la voix du lecteur curieux de connaître la saga familiale mise en scène sur un cliché aux allures plutôt austères. Cette posture narrative trouve son écho redoublé dans la fiction rêvée face à la possible

²⁷⁰ Eric Marty, « L'Assomption du phénomène », *op. cit.*, p. 746.

²⁷¹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940. Sartre parle bien de photographie dans son texte, mais selon une conception platonicienne triple de la représentation dont on comprend à la lecture de *La Chambre claire* qu'elle ne constitue pas un véritable palimpseste conceptuel, voir notamment p. 40 -41.

²⁷² Roland Barthes, « Roland Barthes s'explique », *op. cit.*, il ajoute : « Ensuite, j'ai moins lu Sartre, j'ai décroché », p. 749.

²⁷³ Le « Journal de deuil », *op. cit.*, entamé le lendemain même de la mort d'Henriette Barthes, le 25 octobre 1977, laisse envisager que la douleur de la perte pourrait se résoudre dans la parole, répondant à un désir de résurrection à travers la narration et la présence retrouvée dans l'image-imaginaire et la fiction.

²⁷⁴ *Roland Barthes par lui-même*, p. 599, l'expression apparaît en légende d'un portrait de groupe intitulé « Le Roman familial ».

vie du petit Ernest : « Mais où ? comment ? Quel roman !²⁷⁵ ». L'étude des manuscrits de *La Chambre claire* et du fichier montre que d'autres images avaient été pré-sélectionnées par Barthes dont notamment un portrait de mariage anonyme, réalisé lors d'une cérémonie en Angleterre en 1910 et produite dans le *Spécial Photo* numéro deux que Barthes avait consulté pour illustrer *La Chambre claire*. « Inventez-leur des destinées », conseillait la légende, « C'est sans risque. Elles sont aujourd'hui jouées. » Et le rédacteur qui égraine une suite de possibles à ces visages sans histoire s'interroge en guise de chute : « C'était quand ? Que reste-t-il de ce jour-là hormis l'image, hormis des croix dans plusieurs cimetières, hormis des actes chez des notaires ?²⁷⁶ ». Images de mariage, d'urgences, d'Alhambra ou d'un jeune garçon à l'école, toutes font entrer et sortir Barthes dans des chambres imaginaires, comme une suite d'espaces creusés dans lesquels, pour reprendre une expression de Virginia Woolf, on glisse selon le principe romanesque de « *tunnelling process* ».

Denis Roche rapporte les critiques de William Klein sur la lecture de Barthes qui n'aurait pas assez insisté sur « l'aspect historique des images²⁷⁷ ». On voit à quel point Klein, adoptant le regard du photographe professionnel, se méprend sur l'entreprise de Barthes qui n'avait en rien l'ambition de traiter la photographie dans l'Histoire ou d'écrire une histoire de la Photographie. Car l'image de la « chambre claire » répond à l'ombre claire de la mère sur la photo, une ombre dont parle Edgar Morin dans le livre que cite Barthes en bibliographie. Morin rappelle au sujet des ombres des morts que « les indigènes des îles Fidji séparent l'ombre noire de l'ombre « claire » (celle du reflet dans l'eau ou le miroir). « Maintenant je peux voir le monde des esprits », dit l'un d'eux à Thomas Williams qui lui montre un miroir²⁷⁸ ». Le spectre photographique renvoie au double, un *doppelgänger* qui suit les individus dans l'obscurité de l'ombre. Dans l'univers de la fiction, les personnages ont des fonctions alternativement actancielles si l'on s'en tient à Vladimir Propp ou conceptuelles si l'on préfère regarder du côté de Deleuze. Le personnage principal de la fiction barthésienne, le sujet « R. B. » entre alors dans un univers où les cadres de référence se mettent en abyme, où les images ont des pouvoirs magiques, où les représentations peuvent jouer de faux-semblants et les personnages se dédoubler.

Entre *L'Empire des Signes* et *La Chambre claire*, Jean-Claude Milner compte « dix ans, comme Ulysse », comme si le temps de maturation pour manipuler l'image et s'extraire des dogmes structuralistes avait équivalu à la distance entre la guerre de Troie, une guerre d'usure et de déploiement tactique, et au retour chez soi et en soi à Ithaque. Mais si Ulysse erre sur les océans, il

²⁷⁵ *La Chambre claire*, p. 857.

²⁷⁶ *Le Nouvel Observateur. Spécial Photo*, hors série n°2, novembre 1977, p. 40-41.

²⁷⁷ Denis Roche, « Un discours affectif sur l'image », *op. cit.*, p. 66.

²⁷⁸ Edgar Morin, *L'Homme et la mort* [1970], *op. cit.*, p. 152.

est aussi l'homme aux mille ruses : pour son retour, il sait qu'il lui faut avancer masqué. Parti en quête de théorie, voilà Barthes de retour sur les lieux même de la douleur, abandonnant la photographie pour retrouver sa mère son être le plus cher dans la pure illusion de l'avoir à nouveau, « telle qu'en elle-même²⁷⁹ ». Se détournant de la connaissance et du visible, contrairement à Orphée, il retrouve son Eurydice. Reconnaisant alors sa mère, il cite Mallarmé. La jouissance de la fiction poétique l'emporte, au risque de la folie²⁸⁰.

L'épilogue de *La Chambre claire* évoque clairement l'abandon de la *theoria* au double profit de la *praxis* et de la fiction qui l'emmène plus loin, au-delà de l'image. Dans une sorte de délire dionysiaque, Barthes, avant de conclure son livre, s'emballe : « j'entraîs follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir²⁸¹ ». « L'événement de Turin » est l'épisode tragique où Nietzsche a perdu la raison. Pris de compassion pour un cheval battu, il s'était jeté à son cou et avait sombré dans les larmes et une folie sans remission. Se comparant au philosophe qui est devenu « fou pour cause de pitié²⁸² », Barthes semble annoncer que la fin de son livre sonne aussi le glas de sa raison, déclaration toutefois démentie par l'ultime chapitre qui replace le discours en position de surplomb et montre que cette dernière tragédie était une des marques récurrentes de la fiction théorique qui s'était déroulée sous nos yeux. Le substrat romanesque de *La Chambre claire* articule de façon plus fondamentale sa structure narrative que son appareil théorique. Et ceci peut expliquer que le livre ait déçu les photographes qui ne peuvent y voir ni une histoire de leur médium, ni un essai technique. Barthes avait conçu un livre travaillé par le roman mais aussi par un autre projet, traversé celui-ci par le biographique et la photographie, une autobiographie en images « *new look* ».

²⁷⁹ *La Chambre claire*, p. 847.

²⁸⁰ Jean-Claude Milner fait remarquer l'emprunt à Mallarmé dans *Le Pas philosophique de Barthes* : « Tel qu'en lui-même, l'éternité le change », (*Tombeau d'Edgar Allan Poe*), *op. cit.*, p. 77.

²⁸¹ *Idem*, p. 883.

²⁸² En bibliographie de *La Chambre claire*, à côté de spécialistes de la photographie comme Beaumont Newhall ou de Gisèle Freund, figure ce livre de Ernst Podach, *L'Effondrement de Nietzsche*, qui fait le récit de la maladie du philosophe en énumérant de façon étrange et émouvante dans un journal ses prises de chloral.

C. L'Autobiographie « *New Look* »

Le Japon fut dans un premier temps un lieu de mutation esthétique évident mais on voit que c'est un événement personnel qui précipite Barthes dans un projet d'écriture de plus grande envergure : le roman. Le deuil de sa mère rend la nécessité du roman non plus seulement pressante mais essentielle, comme si la douleur devait de façon absolue trouver son exutoire esthétique. C'est tout le propos des deux années de cours et séminaires au Collège de France qui reprennent des thèmes chers à Barthes : le désir d'écriture, l'égotisme, la photographie, le haïku, l'instant et son individuation, le livre et la vie, etc, etc. Mais la question du roman apparaît surtout sous l'égide d'un projet unificateur, une grande œuvre qui contiendrait un peu de l'essence de ce qui semble avoir été l'articulation biographique principale de Barthes, l'amour²⁸³.

La photographie était dans le paysage barthésien un élément esthétique actif mais elle acquiert au fil du temps une véritable *valeur* à ses yeux. L'énigme de la photographie se double de celle de l'histoire filiale et de la disparition de l'amour maternel. Cherchant un moyen d'ériger une forme d'anti-monument à la mémoire de sa mère et de l'amour qu'il lui portait, Barthes s'engage sur la voie du roman, mais un roman viscéralement lié au genre biographique. Parallèlement à ce grand chantier qui fera l'objet d'un séminaire au Collège de France, il projette de faire un texte composé uniquement de photographies, une « autobiographie en images ». Le projet ne se réalisera pas sous la forme esquissée dans ses fiches mais on peut en voir les reliquats évidents dans *La Chambre claire* et dans le séminaire prévu au Collège de France sur les photographies de Proust. Barthes avait en tout cas pensé et élaboré le nouveau récit de soi en fonction de la photographie. Sur une fiche non datée, que l'on peut situer aux alentours de 1978, Barthes note ce qui ressemble au titre d'un projet de livre : « Ma vie en images ». Il y décrit un projet, considéré comme radicalement nouveau et qui se définirait ainsi :

Tentative nouvelle d'autobiographie

Une autobiographie *New Look*

(Mais déjà fait dans le RB ?)

[indiqué au crayon sur le côté]

50 Φ [photos] = 50 scènes brechtiennes de ma vie

²⁸³ Dans une fiche extraite du « Journal de deuil », Barthes repense aux paroles de sa mère « Mon Roland ! Mon Roland ! – Mon roman », ajoute-t-il, Roland Barthes, « Journal de deuil », 26 octobre 77 au 21 juin 78, pochette 8, BRT2. *Grand Fichier Barthes*, IMEC, Abbaye d'Ardenne.

les *gestus* de ma vie

Les cinquante photographies qui auraient composé ce livre et dont la narration aurait été exclusivement visuelle situent clairement les images comme des cadres scéniques. La scénographie photographique s'articule, encore dans le sillage des photographies de *Mère Courage*, comme des tableaux brechtiens²⁸⁴. L'équivalent textuel de ces tableaux consisterait pour sa part en une suite de tableaux sadiens ou tableautins. L'expression choisie pour désigner cette autobiographie « *new look* » a une double signification qui a trait au regard mais aussi à la mode : un « *new look* » est une « nouvelle façon de voir » mais aussi une « nouvelle apparence ». Le terme fait également référence à un magazine américain tabloïd connu pour son goût des *pin-up*, l'autobiographie « *new look* » attise à la fois les pulsions exhibitionnistes et le goût du voyeur. Barthes s'interroge donc concrètement sur la possibilité de développer l'aspect visuel de l'autobiographie, à partir de l'album qui ouvre le « R.B. » :

Peut-être avoir le courage d'un livre Photo-Texte sur nous, mam, Michel,
mon enfance – ma vie avec mam

Nouveau : une autobiog avec images vraies centrée sur l'affect, la
philosphère

[verso]

En somme, accentuer (aller à fond) la première partie du RB

- Mais le reproche d'égotisme ? – Mais si ça plaît à des lecteurs, si ça leur
apporte une complicité, une délicatesse

Ces notes explicites quant au projet biographique et romanesque barthésien montrent qu'il s'agit de retracer « ma vie avec mam », de remonter le fil du temps à travers un album de photographies, à la manière des reconstitutions de Christian Boltanski mais avec des « images vraies », c'est-à-dire, affectives. Barthes synthétise dans ces quelques notes les principes fondamentaux de son écriture « romanesque », une pratique formelle du livre qui intègre la photographie comme élément pictural et esthétique, une théorie de « l'affect » qui revisite Nietzsche et Lacan et la « délicatesse » que l'on peut rattacher, puisqu'elle est mise en lien direct avec « le reproche d'égotisme », au plaisir ultime de la « fiction de soi » énoncée dans *Plaisir du texte*²⁸⁵.

Ce qui ressemble à une esquisse de projet donne en fait une véritable cohérence à la trilogie

²⁸⁴ Voir Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre, Ecrits sur le théâtre*, vol. 2, trad. de Jean Tailleur et Edith Winckler, L'Arche, 1979, Brecht définit le *gestus* en trois catégories : il s'agit soit de la conjonction de gestes isolés pour appuyer un propos collectif, soit un complexe de gestes et de propos individuels qui « déclenche certains processus », ou enfin, « une attitude fondamentale d'un homme ». Mais dans tous les cas, « Un *gestus* désigne les rapports entre des hommes », p. 95.

²⁸⁵ *Le Plaisir du texte*, p. 258.

autobio-photographique qui avait germé dès *L'Empire des signes* où étaient déjà donnés les ferments de ce qui constituera la note théorique finale de Barthes sur la photographie, *La Chambre claire*. Tout le discours autour de la photo, développé en lien avec la mère de Barthes dans *La Chambre claire*, était déjà présent dans *L'Empire des signes*, avec l'évocation par exemple du « tel », du haïku ou du masque. En effet, l'intrigue théorique de *La Chambre claire* se noue autour de la recherche de l'essence de la photographie et se double d'une autre quête autrement plus importante, celle de l'essence de la mère défunte. Sur les images de sa mère qu'il regarde après sa mort, Barthes est déçu de ne pas la retrouver « telle » qu'il l'a connaissait. Le début de la réflexion est amorcée avec cette seule phrase écrite sur une fiche unique : « Telle qu'en elle-même » qui renvoie à ses remarques et notes déjà lointaines sur l'origine du « *tathata* » bouddhiste, une notion qui l'avait conduit au « tel » et à la photographie. Le projet du livre se complexifie sur une fiche préparatoire et sans que l'on sache s'il s'agit déjà de *La Chambre claire* ou de cette autobiographie en images, Barthes l'annonce comme une « méditation » sur le temps qu'il faudrait remonter en arrière :

Faire le livre. Peut être :

Méditation qui remonterait le temps

Le deuil -> l'enfance

Ce problème de la remontée dans le temps par l'image était aussi présent à l'époque du *Roland Barthes par lui-même*. Parmi les fragments inutilisés, mais dactylographiés, cette attitude face aux images du passé témoigne du trouble qui règne entre les anamnèses psychiques et photographiques :

Ce matin, j'ai reçu quelques vieilles photographies du Bayonne de mon enfance ; ces photos m'engourdissent, me fascinent, je ne puis travailler. Or, visitant l'été dernier le quartier de mes premières années, à Marrac, je n'avais eu aucune émotion ; et lorsque je circule dans le Bayonne actuel, je reste insensible au souvenir. C'est donc la photographie qui me frappe d'un enchantement, telle Méduse, dans la sidération. Cela n'est plus, me dit la ville réelle, mais cette constatation m'indiffère, parce que quelque chose est venu à la place (le Bayonne d'aujourd'hui, mon travail, mes amis, etc.) Cela a été, disent les photos, et dès lors je m'abîme dans cette affirmation vide, coupante : je suis dans l'anamnèse, non dans le souvenir, encore moins dans le regret.²⁸⁶

Ce passage, bien que laissé de côté, démontre que Barthes s'intéresse de près et cela en raison du caractère autobiographique de la commande passée par le Seuil, à sa propre subjectivité face aux photos. Barthes reste toutefois à cette époque dans la « sidération » comme dans une impasse. Le paradoxe de *La Chambre claire* relève alors du tragique puisque sa réussite est son drame. Elle semble dire une idée terrible à énoncer : le *spectre de la mort* était ce qui manquait à

²⁸⁶ Roland Barthes par Roland Barthes, « Légendes / Images avant le texte », BRT2. A17.01. Inédit, IMEC.

Barthes pour le faire accéder à la vérité des images mais aussi à sa propre vérité, puisque la photographie en le sidérant, l'avait mis d'abord en échec et empêché « de travailler ».

Pour Barthes, l'oeuvre (auto)biographique est toutefois mise en échec par la forme photographique dans la mesure où sur une autre fiche, il précise que son projet sera nécessairement lacunaire : « Une autobiographie trouée / erratique, affective en photos. ». Son entreprise se présente comme une mystification assumée, qui prendrait le texte à rebours pour attribuer aux images un pouvoir d'aimantation et de liant, qu'il disait déjà expérimenter à la manière d'un difficile problème de versification. Barthes croise donc, en choisissant la figure du chiasme, images et mots, mais aussi l'opération critique et l'« amour ». Voyons la fiche où il décrit encore son livre :

Photos : peut-être carrément un livre de souvenirs – comme et le contraire
des Mots : les Images

non démystificateur - aimant

[agrafé à la suite]

Faire les Mots à l'envers :

- Images X Mots

- Critique X Amour

-> les Images

Conservés dans le fonds Roland Barthes à l'IMEC, ces fiches sont rassemblées dans une pochette intitulée « Sur quelques photos » qui est une pochette distincte de celle intitulée « Sur la photo » et qui concerne principalement *La Chambre claire*. Dans cette pochette de 53 feuillets, un intercalaire inutilisé porte le titre explicite d'« Autobiographie en images ». En bas, figure le mot rayé de « projet ». Le même lot contient : une carte postale aérienne d'Urt, des fragments concernant la mère défunte de Barthes avec le détail de ce qu'elle aimait (les fruits et les géraniums, par exemple) ou des images qui représentent une porte de maison, avec un arbre dans le jardin (l'un des « trois jardins » de la maison d'Urt, qui figure dans le *Roland Barthes par lui-même*²⁸⁷). Ces documents inutilisés sont comme une masse d'archives en attente de configuration narrative, une entreprise que Barthes avait commencé dès *L'Empire des signes* en associant son travail d'écriture à celui d'une reconstitution historique personnelle, puisque c'est à partir de ses propres souvenirs en formes de tableaux que le livre avait été réalisé.

Le *Roland Barthes par lui-même* ne raconte-t-il pas à la suite de *L'Empire des signes*,

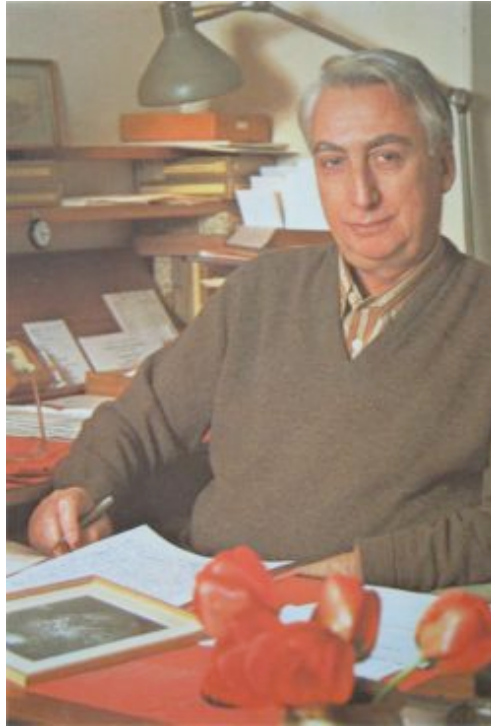
²⁸⁷ *Roland Barthes par lui-même*, p. 585.

malgré la discordance des fragments, la réduction de la narration à des détails et enfin, le rejet parfois de toute instance narrative (par l'utilisation polyphonique des personnes pronominales et les commentaires sur l'écriture même du livre), l'histoire d'un sujet comme une suite de scènes ? Ces deux ouvrages appartiennent en fait à une autre catégorie (puisqu'il en faut) de livres qui connaît un renouveau au début des années soixante-dix. Les livres d'artistes et œuvres qui combinent image et narration éclairent sous un autre jour la pratique photo-textuelle autobiographique de Barthes. En le comparant avec les jeunes artistes français, Christian Boltanski, Jean Le Gac ou Didier Bay, qui font suite au courant de figuration narrative, on constate qu'ils se rejoignent pour fonder une nouvelle tendance – les « mythologies individuelles » ainsi baptisée par le commissaire Harald Szeemann – qui établit durablement le rapport photo-texte dans le récit autobiographique. Pour garder toutefois la mesure de la comparaison entre Christian Boltanski et Roland Barthes, il faut préciser que ce dernier ne confectionne pas ses archives *ex nihilo* puisqu'il puise directement sa documentation dans des archives familiales authentiques²⁸⁸. Mais si la démarche initiale diffère, le résultat est très proche et non pas seulement sur un plan formel. Barthes, comme ces artistes, aboutit à la création d'un *personnage* factice qui porte le même nom que lui, ce « personnage de roman » qui endossera en 1975 l'énoncé du *Roland Barthes par lui-même*²⁸⁹. Parallèlement, les modèles médiatiques et mythologiques travaillent au grand jour ces œuvres faites pour les cimaises des musées. L'égotisme de Barthes et la fiction de soi sont alors des matières premières pour des œuvres aux formats qui assument leur dette aux sciences humaines : archéologie, sémiologie ou sociologie.

²⁸⁸ Nancy Shawcross analyse les points communs et divergences entre l'utilisation de la photographie chez Barthes et Boltanski dans une très précieuse étude comparatiste qui met l'auteur et l'artiste sur un plan d'égalité, « *The Filter of Culture and the Culture of Death. How Barthes and Boltanski Play the Mythologies of the Photograph* », Jean-Michel Rabaté (dir.), *Writing the image after Roland Barthes*, op. cit., p. 59-70.

²⁸⁹ « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », *idem*, p. 577.

La fiction théorique



Couverture du *Grain de la voix*, Seuil, 1982 (photo Daniel Faunières)
(la photo sur la table est celle du Jardin d'hiver)



Bayonne, Marrac, vers 1919

“Contemporains? Je commençais à marcher, Proust vivait encore et terminait la *Recherche*”,
Roland Barthes par lui-même, p. 603.

“On sentait que le photographe lui avait dit : “Avance un peu, qu'on te voie” ; elle avait joint les mains,
l'une tenant l'autre par le doigt”,
La Chambre Claire, p. 844.



Jérôme, frère de Napoléon, 1852,
reproduit dans Emmanuel Berl, *Cent ans d'histoire de France*, Arthaud, 1962.

« Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur », *La Chambre claire*, p. 791.

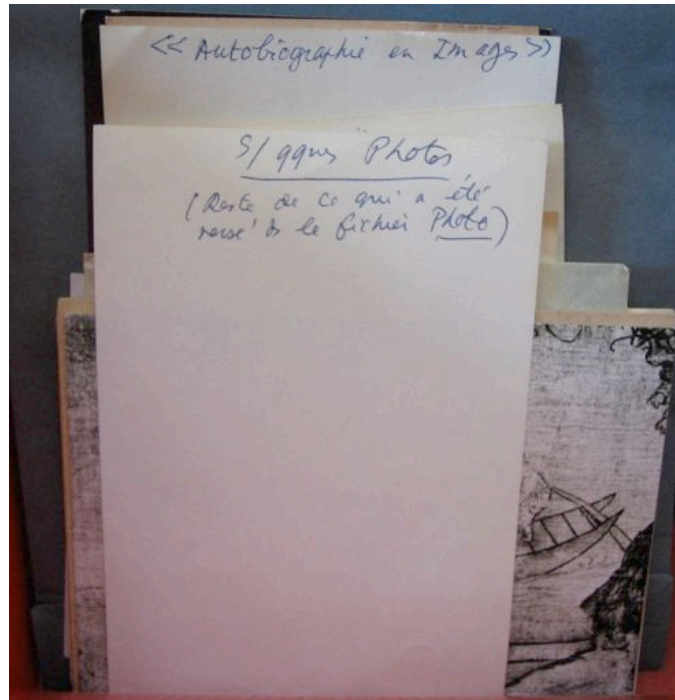


Alfred Stieglitz, *Le Terminus de la gare à chevaux, New York, 1893*, MoMA, New York.
reproduit dans *La Chambre claire*, p. 802.

... "j'entrais follement [...] dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, comme le fit Nietzsche, lorsque le 3 janvier 1889, il se jeta au cou d'un cheval martyrisé"...

La Chambre claire, p. 883.

L'autobiographie « New Look »



« En somme, accentuer (aller à fond) la première partie du RB », Fichier Roland Barthes, BRT2. Fichiers. Sur quelques photos, IMEC, Abbaye d'Ardenne



« Il est possible qu'Ernest vive encore aujourd'hui : mais où? comment? Quel roman! »

André Kertész, *Ernest*, Paris, 1931, *La Chambre claire*, p. 857.



Bayonne, Marrac, 1923
Roland Barthes par lui-même, p. 604.

Dernière époque

La création de soi



un art de vivre au quotidien

Sophie Calle, *La Filature* [1980] (extrait), Sophie Calle, *À suivre*, Actes Sud, 1997.

CONTENU DU CHAPITRE :

Déconstructions et reconstructions narratives :	
figuration narrative et mythologies individuelles	350
A. Le récit visuel dans les années 70 : genèse d'une forme narrative	350
B. Fin et retour du récit dans l'art : une métamorphose narrative	355
C. Barthes et le retour de l'avant-garde : livres d'artistes, récits visuels	362
Souci et esthétique de soi : un mythe de plus ?	366
A. Le <i>Narrative Art</i> : un ensemble d'individualités	366
B. La mythologie individuelle ou l'esthétique narrative de soi	371
C. Christian Boltanski, un dispositif autobiographique et fictionnel	380
Un contexte théorique et éditorial favorable à l'archive de soi	383
A. L'invention d'une archéologie individuelle au quotidien	383
B. La légitimation esthétique de la photographie comme archive subjective	387
C. Libération, Les Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Minuit...	394
La photographie dans le projet autobiographique : l'esthétique de soi	400
A. Après les « mythologies individuelles », l'échec de la « photobiographie »	400
B. Un art de la situation au quotidien : carnets de filature	404
C. Le hors-champ du texte : la mythologie de Sophie Calle à l'œuvre	413
« Conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien »	419
A. L'horizon de l'autobiographie photographique : la mort de l'auteur	419
B. Disparitions	424
C. Reliques, documents et photographies : le fantasme de la survivance ?	428

Déconstructions et reconstructions narratives : figuration narrative et mythologies individuelles

A. Le récit visuel dans les années 70 : genèse d'une forme narrative

Le panorama artistique des années soixante offre des pistes de réflexion intéressantes sur les questions de configurations narratives en images dans la mesure où il fonctionne comme un prélude à l'explosion des « mythologies individuelles » du début des années soixante-dix. Un courant spécifique à la France d'après Mai 68 voit des artistes utiliser la photographie et le texte pour mettre en scène des récits autobiographiques alors même que Barthes commence à publier ses premiers textes illustrés de photographies. Nous avons vu à quel point la photographie était associée à un démontage du flux narratif et avait participé à une réduction généralisée des récits, tout particulièrement dans le cas des récits informatifs dans la presse. Si le fragment dispose en tant que forme d'une grande popularité et visibilité, la thématique du quotidien (et non encore de l'intime) semble également hanter la perspective biographique de l'individu moderne. Ce *topos* traverse en effet les années soixante d'une part, sous le vernis éclatant du *pop art* et, de l'autre, dans la littérature objective à l'instar des *non-fiction novels* ou des récits « chosistes » pour reprendre un néologisme de Roland Barthes¹. Certains artistes français se réapproprient à la même époque l'iconographie du quotidien et la forme instantanée du fragment pour s'inscrire dans un courant qui adopte des codes populaires mais qui opère surtout un surprenant retour à ce qui a été désigné par le critique d'art Gérald Gassiot-Talabot comme une « figuration narrative ».

Ce mouvement, essentiellement composé de peintres, a été identifié dans les années soixante lors d'une série d'expositions à Paris qui s'était placée sous les auspices des mythologies barthésiennes, mais aussi dans une certaine mesure du fait divers. La référence à Barthes est en tout cas explicite en 1964 lorsque les critiques d'art Gérald Gassiot-Talabot et Jean-Louis Pradel, accompagnés des peintres Bernard Rancillac et Hervé Télémaque, organisent une exposition intitulée *Mythologies quotidiennes* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Gérald Gassiot-Talabot est aux artistes de la figuration narrative ce que Pierre Restany fut aux Nouveaux réalistes : le critique présente son exposition en forme de manifeste pour une « nouvelle figuration ». L'année suivante, il organise une seconde exposition pour laquelle il signe la préface, « La Figuration

¹ Roland Barthes, « Le Point sur Robbe-Grillet ? » [1962], *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 455. Alain Robbe-Grillet remarque d'ailleurs que c'est le commentaire de Barthes qui a fourni la doxa sur ses romans, alors que Maurice Blanchot y avait perçu tous les monstres qui les habitaient, voir Alain Robbe-Grillet, *Pourquoi j'aime Barthes*, Christian Bourgois, 1978.

narrative dans l'art contemporain », qui officialise le nom du mouvement. Les artistes qui constituent ce groupe sont très marqués par le *pop art* et dans une moindre mesure, par la tendance hyperréaliste qui apparaît à la même époque aux États-Unis, Eduardo Arroyo, Jacques Monory, Gérard Fromanger, Gilles Aillaud mais aussi l'islandais Erró reprennent des photographies telles quelles pour les intégrer dans des tableaux-collages ou peignent des scènes photographiées à partir de clichés privés ou publics². Dans tous les cas persistent un substrat médiatique et des reprises d'une iconographie de masse.

Les artistes puisent en effet principalement leur inspiration des médias dont ils reprennent les codes visuels. Leurs thèmes de prédilection sont les faits divers et le cinéma, tout particulièrement à l'honneur dans la peinture de Jacques Monory. Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati ont par ailleurs réalisé un polyptique *Vivre et laisser mourir* ou *la Fin tragique de Marcel Duchamp* (1965) qui illustre cette tendance de l'art à raconter en images des petites histoires et qui subvertissent les codes journalistiques pour les faire basculer dans la fiction³. Le dispositif, en plusieurs tableaux, fait alterner des reproductions d'œuvres de Duchamp avec des scènes dont le cadrage rappelle les points de vue cinématographiques et dont la facture s'approche de ce qu'on a également appelé le « photoréalisme ». Non sans humour iconoclaste, on voit Marcel Duchamp se faire « passer à tabac » par un gang de truands, tout droit sortis d'un film de gangsters. Ils abandonnent son corps gisant au bas d'un escalier duquel il s'est littéralement fait descendre. Au regard de l'importance de son œuvre, il se fait enterrer avec les honneurs de l'armée américaine en présence d'un Andy Warhol habillé en général. Les exemples de ce type, ironiques et subversifs, et qui puisent dans ce que nous avons identifié comme un mélange entre *high and low culture*, regorgent dans ce groupe, actif jusqu'à la fin des années soixante-dix⁴. La forme narrative de ces artistes qui utilisent la peinture pour représenter l'action, opérant un apparent retour à la peinture *historique*, se caractérise par la sérialité combinée à un effet d'instantanéité : on y retrouve toutefois un emprunt à l'esthétique de la photographie de presse.

Gassiot-Talabot se réjouit en 1965 de voir l'anecdote honnie par la critique « comme le symbole même de la futilité » reprise à « bras-le-corps » par des artistes qui, selon lui, témoignent dans la peinture d'une « récupération du temps⁵ » délaissé depuis les cubistes. Gassiot-Talabot

² Par exemple, Erró pratique le photomontage à la fin des années 50, en même temps que Richard Hamilton, comme pour *Meca-Make up* (1958), coll. Mac/Val, Vitry-sur-Seine.

³ Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir* ou *la Fin tragique de Marcel Duchamp*, acrylique sur toile, 163 x 920 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

⁴ Aussi abrégée en *hi'n lo* (culture classique et populaire), Uta Grosenick et Burkhard Riemschneider, *Art Now : 137 Artists at the Turn of the new Millenium*, Cologne, Benedikt Taschen, 2002.

⁵ Gérald Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, cat.exp. du 1^{er} au 29 octobre 1965, Galerie Creuze, Paris, tiré à part de la revue *Quadrum* [n°18, 1965], Bruxelles, non paginé, 1965.

précise qu'à la suite de cette expérience inaugurale, avait émergé une véritable « volonté de réconcilier l'art le plus avancé avec la chronique des heures et des jours⁶ ». D'après lui, cette réflexion encore dans l'enfance doit s'affiner pour « mettre un peu d'ordre dans le foisonnement du renouveau narratif » et prendre en compte les « paradoxes de cette nouvelle expérience de la temporalité⁷ ». Il propose à la suite de ces remarques un classement en quatre points des différentes variations de cette peinture qui met en scène des « narrations » en images. Il distingue donc :

- 1) *La narration anecdotique*, en style continu ou en scènes successives, explicite ou non explicite.
- 2) *La figuration évolutive*, par mutation et métamorphose de personnages et d'objets, par indication de mouvement et de direction.
- 3) *La narration par juxtaposition de plans temporels* dans une même composition.
- 4) *La narration par portraits ou scènes cloisonnées*, dont le polyptyque, remis en honneur par certains artistes, n'en est qu'une variante.

Ces catégories d'un genre nouveau, créées pour des peintures, s'appliquent tout aussi bien aux productions photographiques narratives. On peut d'ailleurs s'étonner que ce mouvement ait totalement ignoré l'émergence d'un autre mouvement équivalent et utilisant la photographie au début des années soixante-dix aux États-Unis et dont nous reparlerons plus tard, le *Narrative art*.

En 1965, Gassiot-Talabot s'appuie plus volontiers sur le cinéma ou la bande-dessinée pour attribuer une légitimité formelle à la figuration narrative tout en l'inscrivant clairement dans une tradition classique qu'il fait remonter aux frises archéologiques des « nécropoles thébaines ». En somme, si la figuration narrative apparaît soucieuse d'une nomenclature de circonstance qui lui permet une lisibilité théorique, elle ne néglige pas d'affirmer son appartenance à une mythologie ancienne de l'art. Gassiot-Talabot voit en effet un retour à une représentation de la vie de figures mythiques, à l'image des récits qui « montrent des exemples parfaits de déroulements narratifs : non seulement les travaux et les jours y sont énumérés avec un soin minutieux, mais encore le souverain y expose dans le détail, comme la reine Hapsehout à Deir-el-Bahari, les événements marquants de son règne⁸ ». La représentation du temps et son inscription dans une actualité au quotidien sont chez cette nouvelle figuration un enjeu majeur qui atteint son apogée dans les années soixante-dix. La narrativité picturale et ses formes vont en quelques années se diversifier, sans se limiter à la seule peinture, puisque ce dispositif narratif visuel par définition très réduit et ramassé s'étend rapidement à d'autres médiums comme la photographie, le texte mais aussi les objets.

Ces derniers avec la photographie font d'ailleurs leur apparition à l'occasion de la conclusion de ce mouvement pictural qui advient treize ans après la première édition de *Mythologies quotidiennes* et une série d'expositions régulièrement consacrées aux artistes de la

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

figuration narrative⁹. Gassiot-Talabot propose en 1977 un second volet en forme de rétrospective, *Mythologies quotidiennes 2* : la notion de « mythologie » apparaît alors toujours pertinente aux commissaires auxquels s'est joint l'historien de l'art et critique Jean-Louis Pradel. À cette occasion, il commente dans sa préface le choix d'un titre qui date de 1964, réévalué toutefois à l'aune de la révolte étudiante et ouvrière en mai 68 :

Le mot « mythologie » est équilibré par le mot « quotidien ». Cette adjonction est importante, car le concept mis en jeu par ces mythologies est bien la quotidienneté, l'un des mots-clés délivrés par 68, souvent traduit, depuis lors, par « métro, boulot, dodo ».¹⁰

Il poursuit en dénonçant la facticité de « ces rêves de carton pâte », tout en insistant, dans la droite lignée de Roland Barthes, sur l'aspect fragmentaire et la multiplicité de ces nouvelles formes du mythe : « Avec ce quotidien mythifié par le menu, au jour le jour, à la petite semaine, nous sommes au cœur de ces « mythologies », inévitablement plurielles¹¹ ». En 1977, le propos de Pradel apporte un éclairage rétroactif à l'émergence d'une pratique picturale de la mythologie, qui convient tout à fait à la photographie en tant qu'elle participe selon lui d'un « système global visible » :

Si la peinture ne peut échapper à sa mythologie, il s'agit de la réancrer dans le quotidien, si notre vie quotidienne est sans cesse victime de la représentation dont elle est accablée à chaque instant, c'est celle-ci qu'il faut, à son tour rendre mythologique.¹²

Le processus de mythologisation est, vingt ans après la publication de *Mythologies*, parfaitement intégré par les artistes et l'exposition de 1977 apparaît essentiellement comme le bilan d'un mouvement qui a pris à sa charge la fabrication de mythologies sur la scène artistique, suivant une modalité qui relance la question de la configuration narrative en images. Si Pradel considère que la première version des *Mythologies quotidiennes* « fit date et hante encore largement l'art¹³ » en 1977, le livre de Barthes, rappelons-le, lors de sa parution en format de poche en 1970 fut aussi un succès de librairie.

Plusieurs récentes expositions ont redonné une visibilité à ce mouvement que les années quatre-vingt-dix avaient relégué dans une division d'honneur à l'esthétique datée. Jean-Louis

⁹ *Mythologies quotidiennes 2*, cat. exp. du 28 avril au 5 juin 1977, ARC 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, commissariat de Gérard Gassiot-Talabot, Jean-Louis Pradel, Bernard Rancillac et Hervé Télémaque, Paris ; MAMVP, 1977, non paginé. L'artiste Daniel Spoerri y présente ses assemblages ou « tableaux-pièges » qui sont les restes de repas qu'il fixe sur leur table et expose tels quels, Michel Journiac expose un squelette laqué blanc et Fernando de Filippi présente une série de photographies intitulée *Lénine* dont un fragment « Substitution », 1974, 24cm x 30cm, coll. part., est un autoportrait de l'artiste grimé en Lénine.

¹⁰ Jean-Louis Pradel, « Instrument critique d'un système global du visible », mars 1977, *Mythologies quotidiennes 2*, *op. cit.*, non paginé.

¹¹ *Idem.*

¹² *Id.*

¹³ *Id.*

Pradel propose un regard historique sur ce mouvement qui dès ses débuts emprunte à une technique de collage, le « *cut-up* mis en œuvre par John Dos Passos ou William Burroughs » et qui selon lui va « à rebours [du] processus moderniste [et qui] reprend l'histoire de l'art où l'avait laissée l'abandon du sujet et de la figure¹⁴ ». On assiste avec les artistes de la figuration narrative à ce qui s'apparente à un retour en arrière où « la temporalité réconcilie [...] l'ordre d'un discours avec le désordre des choses¹⁵ ». Toutefois, la configuration narrative de ces « drames » du quotidien ne ressemble en rien aux tableaux historiques classiques : ni les couleurs criardes et anti-réalistes, ni les cadrages inspirés de prises de vues mécaniques comme la photographie ou le cinéma, ni même le choix de thèmes volontairement anecdotiques ne permettent de comparaison entre peinture à sujet historique et figuration narrative qui reste ancrée dans le modèle moderne d'un art de masse.

¹⁴ Jean-Louis Pradel, *La Figuration narrative*, cat. exp. du 24 juin au 3 septembre 2000, commissariat de Robert Bonaccorsi et Gunnar B. Kvaran, Villa Tamaris – Hazan, p. 37.

¹⁵ *Ibidem*.

B. Fin et retour du récit dans l'art : une métamorphose narrative

Les pratiques narratives de l'image dans les années soixante-dix découlent principalement des modèles médiatiques issus de la culture de masse et de la presse. La récupération de ces modèles dans le champ de l'art ou du livre pendant les années soixante-dix prolonge en France l'expérience de la figuration narrative à laquelle s'ajoute d'autres éléments formels historiques, issus du modernisme pictural. Les traditions artistiques sont réinvesties, déplacées, et désormais, postmodernisées, pourrait-on dire, dans la mesure où elles intègrent la notion de « récit » dans leurs processus¹⁶. Ainsi, la fin des grands récits, *topos* lyotardien repris régulièrement dans les analyses critiques au sujet des productions esthétiques des années soixante-dix, ne proclame par pour autant la mort du *narratif*, comme on aurait pu le craindre, après la mort présumée de l'auteur. Analysant des exemples choisis au début du vingt-et-unième siècle, Hugues Marchal relativise la catastrophe en détectant une « forme de survie dispersive¹⁷ » de la narration dans les œuvres contemporaines, qui s'appuie de façon consciente sur l'autoréférence et « l'histoire d'un faire¹⁸ », c'est-à-dire, la genèse de l'œuvre¹⁹. Le récit autobiographique ou plus généralement le projet biographique se développent selon des stratégies narratives qui voient éclater la forme-livre pour s'incarner dans le fragment et l'assemblage sur les murs des musées. Les œuvres dévoilent les coulisses de leur fabrication, montrent la genèse de leur production et ne cherchent pas à masquer leurs artifices fictionnels.

Une nouvelle tendance s'esquisse donc au début des années soixante-dix, d'abord sous l'appellation européenne de « mythologies individuelles », puis sous la bannière plus large du *Narrative Art*. Cette dernière dénomination regroupe entre autres les jeunes artistes de la scène parisienne mais aussi des héritiers de l'art conceptuel américain chez lesquels on retrouve une préférence pour la photographie, en opposition à la peinture, trop assimilée à une gestuelle

¹⁶ Le lien entre figuration narrative et postmoderne s'est consolidé avec les années, notamment entre Jean-François Lyotard et Jacques Monory (dont le diptyque narratif *Noir n°9*, 1990, huile sur toile, 160 x 150 cm, fait la couverture de *Discours, figure*, Esthétique, Klincksieck, 1971). Voir également Sarah Wilson, *Jean-François Lyotard – Jacques Monory, L'assassinat de l'expérience de la peinture* [1984] (bilingue français - anglais) ; Londres, Black Dog, 1998.

¹⁷ Hugues Marchal, « Narration morte – Stop. Récit suit », Danièle Rivière (dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (arts visuels, cinéma, littérature)*, Dis Voir, 2006, p. 106.

¹⁸ *Idem*, p. 107. Marchal considère que l'essor des études génétiques des manuscrits participe de cette archéologie de la création et de l'autoréférence.

¹⁹ Sur les œuvres qui mettent en scène leur propre genèse, voir M. Nachtergaele, « Quand les œuvres racontent des histoires. La mise en récit de l'art au vingtième siècle », *op. cit.*, p. 13-15.

expressionniste ou à des traditions picturales jugées alors d'arrière-garde²⁰. L'apparition de ces pratiques autobiographiques, alors même que Roland Barthes disloque son discours en fragments et affirme l'égotisme de ses fictions théoriques, montre que l'esthétisation de soi à travers le récit et la photographie fait date et pose de façon essentielle la question de la mise en forme de ces représentations individuelles.

Pour resituer ce mouvement dans une perspective historique de l'art, il faut replacer la part d'héritage esthétique et formel qui conditionne les débuts des jeunes artistes des années soixante-dix. Leurs choix les rapprochent ou parfois les distinguent de leurs prédécesseurs qui avaient utilisé le langage dans leurs œuvres conceptuelles, notamment Joseph Kosuth et le groupe bien nommé *Art&Language* qui s'est formé autour de l'artiste anglais Terry Atkinson en 1968 à Coventry, au Royaume-Uni. Tout d'abord, par rapport au *statement* théorique des œuvres conceptuelles est privilégié l'aspect narratif et fictionnel des séquences photographiques, un médium que l'on trouve pourtant déjà chez les conceptuels. Mais chez ces derniers, l'utilisation de la photographie sans traitement de l'image avait pour but d'objectiviser au maximum leurs productions et éviter à tout prix une assimilation à l'expressionnisme ou au Pop. Les artistes narratifs quant à eux utilisent la photographie à la manière d'une archive documentaire et semblent n'accorder aucune attention plastique particulière à leurs clichés : les images fonctionnent en dispositif avec les textes ou avec d'autres images, esquivant la question de la valeur esthétique autonome des fragments qui composent l'œuvre.

Témoignant de leur sortie du modernisme, Bernard Marcadé rappelle au sujet de l'usage de la photographie notamment chez Christian Boltanski que « la pratique de l'art n'est pas une pratique pure²¹ ». On ne peut donc inclure les « mythologies individuelles » dans le seul champ esthétique, de même que l'impure autobiographie barthésienne n'appartient pas exclusivement à un genre littéraire, l'autobiographie ou l'essai, que l'on rêverait homogène. Boltanski lui-même déclare au sujet de ses photographies : « Ce sont d'abord [les miennes] et je les trouve très jolies. Quand je les revois aujourd'hui, elles ont pour moi une valeur d'usage, je veux dire qu'elles me rappellent mon été 1975²² ». Ce parti pris du document prend à revers les précédentes utilisations de la photographie dans les récits, comme chez Duane Michals par exemple, qui portait un soin

²⁰ Voir Jean-Marc Poinot (dir.), *Une Scène parisienne, 1968-1972. Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, André Cadere, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Gina Pane, Sarkis*, Rennes, Archives de la critique d'art, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1991.

²¹ Bernard Marcadé, « La Vie impossible de Christian Boltanski », *Parachute*, n°55 ; Montréal, Parachute, juillet-août-septembre 1989, p. 8.

²² Christian Boltanski, « Entretien avec Delphine Renard », cat. exp. *Christian Boltanski*, du 1er février au 26 mars 1984, commissariat de Bernard Blistène, Centre Pompidou, Paris ; *Contemporains*, Centre Pompidou, 1984, p. 76.

visible à la composition de ses photographies. On en revient à un usage sauvage de l'image, comme Breton a pu le faire dans *Nadja*, un usage hors des canons esthétiques ou des codes de l'art, qui se rapproche du prétendu mauvais goût populaire ou encore du simple plaisir personnel²³. Il en ressort que, dans les années soixante-dix, les théories de Clement Greenberg (qui voyaient dans la peinture la recherche d'une finitude et de la pureté du médium) se trouvent démenties par des pratiques marquées par l'hétérogénéité et l'échec d'une téléologie esthétique²⁴.

Les artistes narratifs des années soixante-dix se démarquent également de la figuration narrative, leur autre proche parente, en délaissant les représentations publiques de masse pour une iconographie subjective de l'intime et du quotidien. On peut prendre pour exemple les séries photographiques de Didier Bay, artiste français né en 1944, qui commence en 1969 une étude photographique perecquienne intitulée *Mon Quartier (vu de ma fenêtre)*. Anne Dagbert raconte que, après le suicide de sa mère, Bay traverse une crise profonde qui le pousse à s'interroger non seulement sur son identité, mais aussi son environnement²⁵. Une « *self-interview* » datée de 1973 explique sa démarche, profondément ancrée dans le quotidien qui peut être réinvesti, selon le vœu de Lefebvre, par la subjectivité et l'esthétique et qui peut créer ce quelque chose de « différent » qui fait l'art : « Pour ma part ce « différent » [de l'art] existe dans la réalité quotidienne et n'est différent que pour des raisons inhérentes à la perception²⁶ ». Les clichés de Bay sont pris à heures régulières et toujours du même endroit : comme dans *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock, un monde à la fois banal et ouvert à tous les possibles s'ouvre au photographe-voyeur. Consignées dans des

²³ Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à faire des autobiographies en images, il avait immédiatement répondu : « Pour moi, tout a commencé avec *Nadja*, d'André Breton », entretien privé, 24 janvier 2008, voir *Annexes III*.

²⁴ **Clement Greenberg** (1909 – 1994) qui a posé le modernisme en paradigme de l'art jusque dans les années soixante, l'avait défini dans son article de référence « *Modernist Paintings* », *Forum Lectures [Voice of America, 1960]*, repris dans Clement Greenberg, *The Collected Essays and criticism : Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, t. 4, Londres, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 85-87. Il observe, sans avoir vocation de prescripteur, que les arts tendent à prouver ce qui fait le caractère unique et la valeur intrinsèque de leur médium : « Il fallait exposer et rendre explicite [...] ce qui était unique et irréductible [...] dans chaque art. [...] Il se fit jour rapidement que l'aire de compétence unique et propre à chaque art coïncidait avec [...] la nature de son médium. ». La peinture moderne se dirigerait donc vers la définition même de la peinture : « Chaque art serait rendu « pur » [...] « Pureté » se mit à signifier auto-définition, et l'entreprise auto-critique dans les arts devint une entreprise d'auto-définition exacerbée. » On voit que les artistes photographes des années soixante-dix ne se préoccupent pas de leur médium comme finalité esthétique : au sens propre, le médium recouvre sa véritable fonction de « moyen » (comme la photographie, définie à très juste titre par Bourdieu de façon tautologique comme « art moyen »).

²⁵ Didier Bay, *Mon Quartier (vu de ma fenêtre), 1969-1971*, dix albums, 21 x 29,7 cm, photographies noir et blanc et texte imprimé, Liège, Yellow Now, 1977. Dans *La Vie, mode d'emploi*, Georges Perec raconte aussi la vie d'un immeuble à travers chaque fenêtre qui compose sa façade.

²⁶ Cité par Anne Dagbert, « Didier Bay. *Mon Quartier* », *Narrative Art. Choix d'œuvres du Frac – Bourgogne*, cat. exp. du 20 juin au 10 septembre 1988, commissariat d'exposition Yves-Michel Bernard, Frac Bourgogne, Dijon ; Dijon, Conseil Régional de Bourgogne, 1988, non paginé. Voir également Anne Dagbert, « Didier Bay, sur la route des pyramides », *Artpress*, n° 101, mars 1986, p. 36-37 : l'artiste revient sur le suicide de sa mère et sur son désir de narration biographique, en lien avec son environnement quotidien.

albums, les descriptions s'inscrivent dans des codes sociologiques sur un ton neutre (« cette femme est une femme d'intérieur typique », « cette routine d'entretien [...] permet des « moments culturels féminins »²⁷ ») : les photographies montrent des successions de gestes, accompagnées par les divagations du narrateur sur les personnages qui traversent son champ de vision. Daniel Grojnowski signale également à la même époque, en 1972 et publié chez Losfeld, un « photo-roman » de Philippe Curval, *Attention les yeux*, qui apparaît comme un reportage « de la vie quotidienne à Paris, dans les années soixante » toutefois resté confidentiel²⁸.

Dans ce contexte fortement marqué par la subjectivité et l'amateurisme, que ce soit dans des œuvres issues de la scène parisienne ou internationale, l'association du texte et de la photographie apparaît surtout comme un élément récurrent dans des grilles séquentielles qui forment des micro-récits. Ces suites d'images sont destinées à être présentées comme des tableaux narratifs, d'inspiration historique, à la manière du *Mariage-à-la-Mode* du peintre William Hogarth²⁹. Cette forme en séquence reprend toutefois des modèles picturaux modernistes comme la grille, elle-même issue de l'abstraction géométrique ou de la sculpture minimaliste, proche de l'art conceptuel³⁰. Comme le suggère Perin Emel Yavuz, historienne de l'art et spécialiste du *Narrative Art*, dans son article « Mise en récit et mise en œuvre », autant dans la bande dessinée que pour les séquences photographiques « déployées sur le mur blanc de la salle d'exposition³¹ », la trame quadrillée préside l'organisation formelle de ces récits visuels. Il s'agit donc d'un modèle visuel permanent qui tend à réguler et à mettre en ordre des fragments narratifs disparates pour lui donner, sinon une cohérence, tout du moins une apparence de continuité narrative (et simuler la « logique du récit » qu'évoquait Claude Brémond³²).

²⁷ Didier Bay, *Mon Quartier*, op. cit., non paginé.

²⁸ Daniel Grojnowski, « Le Roman illustré par la photographie », Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/image : nouveaux problèmes*, Rennes, Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 171.

²⁹ William Hogarth, *Mariage-à-la-mode*, 1743, série de six huiles sur toile, 70,5x90,8 cm, représentant les différentes étapes d'un mariage arrangé, de la signature du contrat à la mort tragique de la mariée.

³⁰ Les artistes minimalistes comme Sol LeWitt ou Robert Morris revendiquent autant l'utilisation du langage pour expliquer les processus qui justifient leurs constructions spatiales et environnementales géométriques que Joseph Kosuth ou les artistes du groupe *Art&Language* (Coventry, Grande Bretagne, 1968). Voir à ce sujet l'article « Grilles », de Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1986], trad. de l'angl. par Jean Pierre Criqui ; Vues, Macula, 1993, p. 93-109.

³¹ Perin Emel Yavuz, « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dir.), *Intermédialités. Filer (Sophie Calle)*, n°7, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, printemps 2006, p. 91.

³² Claude Brémond, *Logique du récit*, op. cit., p. 13. Pour rappel, la chaîne de consécution des événements doit avant tout « faire récit », prédicat ambigu qui est laissé à charge du lecteur qui reconstitue les éléments entre eux. C'est donc sur le principe énoncé par Ricoeur de *mimesis III* que repose la reconfiguration narrative pendant la lecture, qui relie les éléments visuels et textuels selon une logique temporelle vraisemblable.

Mais comme pendant les avant-gardes du début du vingtième siècle, scénographie visuelle et mise en scène du texte reviennent au centre de la préoccupation des artistes qui restent attachés à la forme-livre dans leurs entreprises narratives. La comparaison entre cette forme en grille sur les murs des musées et la production de livres par les mêmes artistes montre à quel point les processus de mise en récit traversent les supports et les médiums, en les dépassant et les englobant. Ainsi, le livre et la grille sont à considérer comme des éléments actifs d'un dispositif de reconfiguration narrative à partir d'éléments disparates et laissés volontairement dans un état primitif, pour que le spectateur-lecteur perçoive la dimension d'archive des documents produits.

Déconstruction et reconstructions narratives



Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir* ou *la Fin tragique de Marcel Duchamp*, acrylique sur toile, 163x920 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.



Didier Bay, *Mon quartier vu de ma fenêtre*, Liège, Yellow Now, 1977.

C. Barthes et le retour de l'avant-garde : livres d'artistes, récits visuels

Les livres d'artistes fournissent un précieux indicateur du renouveau de la configuration narrative en art. L'historienne de l'art Anne Moeglin-Delcroix, dans son ouvrage de référence sur le livre d'artiste dans les années soixante et soixante-dix, fait une somme monumentale de ces pratiques du livre. Elle réhabilite des travaux trop souvent considérés en marge d'une production artistique d'objets qui serait le seul corpus d'œuvres *véritable* et *valide*, les livres en étant des produits dérivés³³. Le contexte est favorable à la production de livres car ceux-ci profitent de l'industrialisation des techniques d'imprimerie mais aussi de la multiplication des moyens de distribution parallèles (galeries éphémères, festivals *Fluxus*, impressions et distribution à compte d'auteur, etc.).

Toutefois, certains artistes utilisent le livre comme un outil de propagation médiatique qui constitue un élément fondamental dans leurs processus créatifs. C'est le cas de la vague de *Mail art* qui est apparue à la fin des années soixante et qui utilisait, sur le modèle du Pop Art, les moyens de diffusions en place pour se faire connaître et se répartir dans un espace artistique étendu³⁴. Les artistes envoient par la poste leurs œuvres consistant en des télégrammes qui attestent simplement que l'artiste est toujours en vie (On Kawara) ou qu'il a besoin d'aide (Christian Boltanski). Parallèlement à cette expansion éditoriale individuelle, un courant issu de la scène artistique parisienne entre 1968 et 1972 apparaît sous le titre de « mythologies individuelles ». Christian Boltanski, Jean Le Gac, Sarkis ou Annette Messager, à la fois dans les salles d'exposition et dans des cahiers, configurent leurs récits autobiographiques abondamment illustrés : les deux espaces du livre et du mur se croisent et deviennent indissociables dans la mesure où l'un peut indifféremment précéder l'autre ou l'accompagner simultanément. Ces deux phénomènes éditoriaux et thématiques sont liés chacun pour sa part à la récurrence de l'album comme support et à l'intégration de la photographie dans un projet autobiographique visuel.

Dans ce contexte qui voit l'abolition des frontières entre forme-livre et représentation picturale, la question posée par Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre* prend toute son ampleur : doit-on encore parler d'autobiographie ou est-il question d'une pratique élargie de l'autoportrait³⁵ ? Cécile Camart reprend les termes de Diane Watteau, pour interroger les nouvelles formes

³³ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Jean Michel Place – Bibliothèque Nationale de France, 1997.

³⁴ Voir Jean-Marc Poinsot, *Mail Art – Communication à distance – Concept*, Cedec, 1971.

³⁵ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 8.

autobiographiques qui dépassent la seule écriture de soi : « Montage, récit, fragment de discours, recomposition, mise en fiction sont autant de pratiques qui nous font dire qu'on a tout rabattu sur une narrativité linguistique. [...] Que ce soit dans une continuité ou non, le montage a donc remplacé la composition propre de l'art³⁶ ». Dans cette perspective ambivalente, l'esthétique barthésienne du livre participe d'une tradition héritée de l'idéal mallarméen, un idéal proprement lié à un projet d'œuvre d'art total, auquel André Breton aspirait aussi dans *Nadja* lorsqu'il disait envier « tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre³⁷ ». Le fantasme du « Livre » a hanté les artistes et poètes qui ont exploité cet espace visuel et pictural pour expérimenter les limites entre esthétique et poétique, au point d'étendre les pratiques d'avant-garde comme le collage ou la disjonction visuelle sur les supports imprimés. Les années soixante-dix assistent à une métabolisation chez les jeunes artistes d'un esprit néo-dada doublé d'une connaissance ambiante des sciences humaines en plein essor. Ils agissent désormais en pleine conscience de leurs moyens : leurs pratiques du livre et des revues héritées des surréalistes et situationnistes sont replacées dans un espace social postmoderne, désormais habitué aux médias et éveillé aux fonctions marchandes et mythologisantes des images.

Le texte et la photographie s'associent donc dans les récits autobiographiques de Roland Barthes, durant une période strictement concomitante à la réapparition massive des livres d'artistes mais aussi de ces « mythologies individuelles » qui reprennent un usage du mot répandu par Barthes lui-même. Ces petites mythologies de l'individu utilisent alors les mêmes procédés formels pour mettre en scène les obsessions, l'intimité ou l'enfance rêvée des jeunes artistes de la scène parisienne. Sans chercher à tout prix à faire des corrélations entre la pratique du texte et de l'image chez Barthes et les artistes associés aux « mythologies individuelles », quelques exemples des travaux narratifs de Christian Boltanski apportent un éclairage nouveau sur la création d'un « sujet Barthes » à partir d'un corpus photographique³⁸.

Christian Boltanski, Jean Le Gac et Annette Messager exposent dans des galeries parisiennes mais aussi en Allemagne, seuls ou conjointement. Ils privilégient souvent l'usage de la photographie pour réaliser leurs œuvres qui ont la particularité de mettre en place des amorces

³⁶ Diane Watteau, « Moi ou moi ? la fin de l'autoportrait », Philippe Lejeune (dir.), *Récits de vie et médias, RITM*, n°20, Université Paris X – Nanterre, 1999, p. 174, cité par Cécile Camart, *Une Esthétique de la fabulation et de la situation. Sophie Calle 1978-2007*, sous la direction de Jean-Marc Poinot, Université de Rennes II, inédit, 2007, p. 248-249.

³⁷ *Nadja*, p. 744.

³⁸ Un article de Marjorie Perloff met en lien Barthes et Boltanski, « « *What has occurred only once* », *Barthes's Winter Garden – Boltanski's Archives of the Dead* » mais il considère la photographie comme une représentation de la mort qui permet la remémoration aux vivants, une analyse bien argumentée mais qui ne correspond pas ici à notre propos, Jean-Michel Rabaté (dir.), *Writing the image after Roland Barthes*, Philadelphie, New Cultural Studies, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 32-57.

narratives à partir d'objets et de photographies personnels. La photographie se présente comme un élément essentiel dans la fabrication d'un récit historique qui singularise le sujet à travers la mise en scène des événements de sa vie, ainsi que de sa filiation. L'album de famille incarne alors le récipiendaire idéal de ce récit, puisqu'il fournit à la fois une identité singulière à son auteur *et* une unité à la diversité des événements qui font une vie³⁹. Cet objet-livre apparaît donc comme une configuration narrative qui condense toute l'histoire du sujet, en lui fournissant son iconographie mais aussi son grand récit, bien qu'il reste fragmentaire : c'est sûrement la raison pour laquelle l'album sera la forme privilégiée du montage mythologique, tout spécialement chez Christian Boltanski. Si Anne Moeglin-Delcroix utilise le terme de « livres d'artistes » comme une appellation générique sans cesse interrogée, elle consacre une longue partie aux *Albums* de Christian Boltanski. Sa pratique, parfaitement représentative des « mythologies individuelles », nous servira de point de comparaison entre la *pratique* photographique du récit de soi chez Barthes et la mise en scène de la fiction autobiographique en images qui émerge dans le monde de l'art au début des années soixante-dix, sous la forme d'albums.

Pour assurer cette comparaison, nous retiendrons trois grandes dates importantes dans ce dialogue entre les œuvres de Barthes et les pratiques artistiques contemporaines : 1970, qui voit une réédition de *Mythologies* et la sortie de *L'Empire des signes* par Barthes, 1972, année de l'exposition qui consacre les « mythologies individuelles » à la *Documenta 5* de Cassel et 1975, année de parution du *Roland Barthes par lui-même*. Ces moments viennent attester que la photographie participe activement à une création de soi, que les récits illustrés sont une représentation particulièrement bien adaptée à un dispositif visuel et sacralisateur et que ce dispositif trouve sa place autant au musée que dans les livres d'artistes.

Les mécanismes mythologiques démontés par Barthes sont alors exploités par ces mêmes artistes qui produisent à leur tour une iconographie propre. En 1972, Harald Szeemann est désigné pour être commissaire d'exposition de la cinquième *Documenta* de Cassel, un événement artistique qui a lieu tous les cinq ans pendant cent jours et dont le but est de faire un état des lieux global de la production artistique contemporaine. Après avoir synthétisé le courant conceptuel, en y voyant des « attitudes qui deviennent formes », Szeemann avait acquis ses lettres de noblesse en 1969 en réalisant une exposition-concept, *When Attitudes Become Forms*, qui avait contribué à donner un statut d'auteur au commissaire⁴⁰. C'est donc lui qui est désigné pour établir la nouvelle orientation de cette *Documenta* qui en son temps a marqué les esprits au point de devenir elle-même mythique.

³⁹ Voir André Rouillé (dir.), *La Recherche photographique, histoire – esthétique. La Famille, op. cit.* .

⁴⁰ Harald Szeemann (dir.), *Live in your Head. When Attitudes Become Forms. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, cat. exp. de avril à mai 1969, Kunsthalle de Berne, 1969.

Harald Szeemann affine son point de vue à l'occasion de la *Documenta* pour récupérer le principe des mythologies *quotidiennes* représentées par la figuration narrative depuis 1964 et le ramener à la notion de mythologies *individuelles*.

Sous le titre général choisi par Szeemann de « *Befragung der Realität* » (« Interrogation de la réalité »), l'organisation des lieux témoigne de la diversité des propositions thématiques dans lesquelles certaines sections sont intitulées : « *Bildneri des Geisteskranken* » – Expressions de la folie – « *Bilderwelt und Frömmigkeit* » – Iconographie et piété – ou, celle qui nous occupe ici, « *Individuelle Mythologien* », les mythologies individuelles⁴¹. Cette dernière section avait encore été subdivisée en plusieurs sous-ensembles, répartis entre les étages du musée Fridericanum pour « *Selbstdarstellung* » – Représentation de soi –, « *Prozess* » – Processus – ou encore « *Idee* » – Idée – dans lequel le groupe conceptuel anglais *Art&Language* occupe une salle entière⁴². C'est dans la section « *Selbstdarstellung* » que Christian Boltanski et Jean Le Gac mettaient en scène des fragments narratifs de leur vie à travers des reconstitutions de faux souvenirs d'enfance et de récits autobiographiques illustrés. L'esthétique du biographème resurgit alors chez eux pour y mettre un tour d'écrou supplémentaire dans la mesure où ils utilisent des éléments fictifs de leur vie personnelle tout en usant de la prétendue authenticité photographique.

Ces artistes à la fois associés au *Narrative Art*, héritiers de l'art conceptuel aux États-Unis et de la figuration narrative en Europe, synthétisent donc la tendance moderne à intégrer les productions artistiques dans des dispositifs hétérogènes où la fiction tient lieu de liant entre les divers éléments (photographies, tableaux ou encore objets). Ils hybrident leurs récits avec des modèles picturaux connus, prélevés autant dans l'art abstrait que dans les médias : grille séquentielle, photographie, brièveté des textes et documents bruts constituent les caractéristiques récurrentes de ces pratiques. L'action des artistes se limite en quelque sorte à leur donner une facture à mi-chemin entre les effets d'amateurisme et l'esthétique conceptuelle, qui tend au minimalisme et à l'épure des formes.

⁴¹ Harald Szeemann, Marlis Grüterich, *Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute*, cat. exp. du 30 juin au 8 octobre 1972, Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericanum, Friedrichplatz, Cassel, 1972, non paginé. Voir également, Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Berlin, Merve, 1985.

⁴² *Ibidem*, section 16, « *Individuelle Mythologien I + II, Selbstdarstellung* a) *Performance* b) *Film*, « *Prozesse* » », avec une introduction de Johannes Cladders, « *Die Realität von Kunst als Thema der Kunst, Text/Beispiele* : Beuys, Broodthaers, Buren, Filliou, », p. 1 à 220.

Souci et esthétique de soi : un mythe de plus ?

A. *Le Narrative Art : un ensemble d'individualités*

La tendance narrative en art a-t-elle vraiment produit un mouvement majeur ? Que traduit-elle de l'air du temps, ce *Zeitgeist* qui voit considérablement se modifier les modalités de représentation de soi ? La nébulosité qui entoure le *Narrative art* et les mythologies individuelles s'explique de différentes manières. Tout d'abord, on peut s'interroger sur la portée et le retentissement de ces œuvres dans le public, notamment auprès de figures intellectuelles comme Roland Barthes. La plupart de ces artistes narratifs n'ont pas l'envergure populaire d'un Warhol : tout simplement parce que les modes de production et de diffusion de ces œuvres sont tout sauf spectaculaires, n'emploient aucun mode de diffusion de masse et jouent au contraire sur la singularité et l'originalité individuelle des récits mis en scène. Ainsi, ces artistes associés au *Narrative Art* sont aux États-Unis des personnalités plus ou moins connues comme, entre autres, David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson ou William Wegman ; en Allemagne, Jochen Gerz et Joseph Beuys et en France, Didier Bay, Christian Boltanski et Jean Le Gac. Ce regroupement s'était fait cependant sur le mode de « l'après-coup » par le galeriste new-yorkais John Gibson, et selon les modalités critiques propres à l'ère postmoderne définies par le critique Hal Foster⁴³, c'est-à-dire, en dehors de tout cadre institutionnel (une école d'art, par exemple) ou d'un manifeste programmatique, comme cela avait été le cas pour le Nouveau réalisme autour de Pierre Restany⁴⁴.

Le *Narrative art* surgit d'un ensemble dispersé auquel le galeriste américain tente de donner une cohérence : l'idée germe chez Gibson lors d'un voyage en Allemagne en 1972, comme le relate l'artiste Bill Beckley qui l'accompagnait alors dans sa tournée européenne⁴⁵. Cette année-

⁴³ Proche du groupe *October*, autour de Rosalind Krauss et Benjamin Buchloch, Hal Foster a publié en 1996 un recueil d'articles qui analysent les raisons historiques du passage du modernisme au post-modernisme, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], trad. de l'anglais par Yves Centraïne, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, Essais, La Lettre volée, 2005, p. 56-61. S'appuyant sur Freud pour définir les modalités d'apparition des avant-gardes, Foster considère qu'« un événement n'est appréhendé comme traumatique qu'à travers un événement ultérieur qui le recode en différé, dans l'après-coup (*Nachträglichkeit*). [...] la portée des événements d'avant-garde se manifeste de façon analogue, suivant un relais complexe d'anticipation et de reconstruction », p. 11.

⁴⁴ Voir Raymond Hains et Pierre Restany, *Manifeste des Nouveaux réalistes* [1960], Collectionneur, Dilecta, 2007.

⁴⁵ La première exposition de John Gibson consacrée au *Narrative art* dans sa galerie new-yorkaise s'intitule *Story* en 1973 et présente notamment Bill Beckley qui raconte : « John Gibson a organisé la première exposition « story » début 1973. John et moi, dans une sorte de lune de miel entre l'artiste et le galeriste (ses propres mots, discussions des termes « story art » et « narrative art » durant un voyage entre Bâle et Baden-

là, la *Documenta* de Cassel où expose Denis Oppenheim, un des artistes de la galerie new-yorkaise de Gibson, exerce une influence déterminante sur ce mouvement de mise en récit des images dans la création contemporaine de l'époque, toutefois encore associée en Europe au « mythologique⁴⁶ ». Autoproclamé ainsi galeriste du *Narrative Art*, un courant qu'il a conçu de toutes pièces lors d'une exposition *Story art* en 1973 dans sa galerie à New York, Gibson récupère au passage certaines figures des « mythologies individuelles » afin de légitimer et donner une dimension internationale à son entreprise historicisante. Ayant identifié aux États-Unis différents artistes qui déclinent le langage et la narration dans des œuvres dérivées du courant conceptuel, il revient en 1974 en Europe pour faire la promotion de ce qui paraît à ses yeux représenter un nouveau courant majeur.

John Gibson organise d'abord deux expositions dans sa galerie : en 1973, *Story I* et en 1974, *Story II* qui en Europe est transposée par James Collins au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, se trouve augmentée de nouveaux artistes européens et prend le nom de *Narrative Art*⁴⁷. La même année, tout de suite après l'exposition bruxelloise de novembre, se tient une exposition du même nom à Rome, au Studio Cannaviello de Arte. L'année suivante, trois expositions intitulées *Narrative Art*, présentant à peu près les mêmes artistes mais dans des conditions différentes auront lieu en février 1975 à Livourne au Museo Progresso, puis à Brescia, dans la Galerie Acme, et encore une fois au Studio Cannaviello pour le volet numéro deux de l'exposition vue l'année précédente. Enfin, à Guelph, une exposition *Narrative in Contemporary Art* accrédite un peu plus l'actualité intense de ce mouvement pendant deux ans en Europe⁴⁸. En 1976, pendant la Biennale de Venise, la Galerie Daniel Templon à Milan reprend ce titre pour une exposition collective qui présente notamment des œuvres de Jean Le Gac alors que deux commissaires italiens, Achille

Baden en juin 1972. Cette première exposition, appelée « Story Art », incluait William Wegman, David Askevold, Peter Hutchinson, John Baldessari et moi-même » (« *John Gibson organized the first show of story art early in 1973. John and I, in a kind of artist-dealer honeymoon (his words), discussed the terms « story art » and « narrative art » on a road trip from Basel to Baden-Baden in June of 1972. The first show, called Story Art, included Bill Wegman, David Askevold, Peter Hutchinson, John Baldessari, and myself. It took place at Gibson's gallery on West Broadway* »), notre traduction, David Carrier, « *The Child in the House* », <http://www.billbeckley.com/read/david-carrier/>, non daté.

⁴⁶ Un catalogue d'exposition présente cette tendance à la relecture des rites et mythes dans l'art contemporain, Erika Billeter, *Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre*, cat. exp. du 7 novembre 1981 au 3 janvier 1982, Kunstverein, Hambourg ; Zürich, Kunsthau, 1981. On retrouve les artistes narratifs Christian Boltanski, Jochen Gerz et Roger Welch mais aussi les performeurs Vito Acconci, Joseph Beuys, Bruce Nauman et Hermann Nitsch du groupe *Fluxus*.

⁴⁷ *Narrative Art. An exhibition of works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch*, avec une préface de James Collins, cat. exp. du 26 septembre au 3 novembre 1974, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974.

⁴⁸ Les années suivantes verront d'autres expositions encore intitulées *American narrative / story art : 1967-1977*, Contemporary arts museum, Houston, Texas, 1977-1978 ; *Text-Foto-Geschichte (Story Art)*, Heidelberg – Bonn – Krefeld, 1979 ; *Concept-Narrative-Document (The Morton Neumann Family Collection)*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1979 ; *Narrative Art*, Groninger Museum, Groningen, Pays Bas, 1979.

Bonito Oliva (commissaire de l'exposition *Intermezzo* sur Roland Barthes à Venise en 2004⁴⁹) et Filiberto Menna (déjà auteur du catalogue de l'exposition *Narrative Art* à Rome en 1974) publient une anthologie d'articles internationaux intitulée *Narrative Art*⁵⁰. Par cette opération, Gibson a permis de rendre visible et de promouvoir sur le marché les artistes comme Ben Vautier, Joseph Beuys ou Denis Oppenheim auxquels il s'associe.

L'événement déterminant pour John Gibson reste, comme pour Boltanski, la *Documenta 5* de Cassel qui eut lieu pendant l'été 1972⁵¹. Pour la première fois, un commissaire d'exposition est chargé d'imaginer une thématique d'ensemble pour regrouper des dizaines d'artistes internationaux. Ainsi, la *Documenta 5*, si elle fut un événement en soi, prolonge des problématiques posées à travers d'autres expositions qui ont contribué à légitimer les artistes et les discours critiques associés à cette tendance mythologisante⁵². Par la suite, les expositions ayant trait à la narration, l'intime, l'autobiographie et le quotidien prolifèrent : en 1977, Günter Metken, critique d'art allemand qui a suivi Boltanski depuis ses débuts, publie un recueil d'articles qui revient sur la décennie passée et la pratique de « l'archéologie de soi », qu'il appelle la *Selbstforschung*. Dans son introduction, il lui paraît naturel qu'une telle introspection soit apparue en France, là où « l'ethnologie avait grâce à Levi-Strauss gagné en actualité⁵³ ». L'analyse de Metken, bien que très contemporaine des objets décrits, frappe par sa lucidité : il distingue en effet une forme de « nouvelle objectivité », héritée à la fois du surréalisme et du Nouveau Roman, avec laquelle les artistes nouent le « phototexte » en pleine conscience de ses ambiguïtés, sans tomber dans l'écueil d'une illustration dont le sens serait trop littéral⁵⁴. Ainsi, les documents produits par

⁴⁹ Achille Bonito Oliva, *Intermezzo*, cat. exp. du 11 mars au 9 mai 2004, Palais de Venise, Rome, commissaires d'exposition Achille Bonito Oliva et Daria Galateria ; trad. de l'italien par Jérôme Nicolas, Milan, Skira, 2004.

⁵⁰ Achille Bonito Oliva et Filiberto Menna, *Narrative Art. David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski, Cioni Carpi, Robert Cumming, Roger Cutforth, John C. Fernie, Jochen Gerz, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari, Roger Welch* ; Milan, Diagramma – Luciano Inga – Pin, juin 1976.

⁵¹ Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski* ; Fiction et Cie, Seuil, 2007, p. 63. Boltanski reconnaît que sa rencontre avec Szeemann a été décisive.

⁵² Le critique et l'artiste travaillent main dans la main : Gassiot-Talabot, Szeemann, Metken, Bonito et Menna, tous commissaires et critiques, participent à établir des courants à travers des expositions qui présentent les mêmes artistes et ainsi, à les faire apparaître dans des contextes déterminants sur la scène artistique (*Documenta*, Biennale de Venise, centres d'art contemporain ou galeries).

⁵³ Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbstforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst* ; Cologne, Dumont Aktuell, 1977, p. 11. Metken affinera cette idée en la considérant comme un « malentendu fructueux » entre Lévi-Strauss et les artistes contemporains. Il nous semble difficile de considérer comme un échec des œuvres d'importance, sous prétexte que les artistes n'auraient pas compris les textes dont elles seraient inspirées ; ce malentendu montre en tout cas très clairement le *déplacement* effectué dans leur interprétation plastique, dans Günter Metken, « *Das fruchtbare Missverständnis. Lévi-Strauss und die individuelle Mythologien* », Erika Billeter, *Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre*, p. 37-39.

⁵⁴ *Idem*, p. 14. Metken prend exemple sur *Nadja* pour dater les débuts de ce travail sur la relation entre texte et illustration photographique.

les artistes photo-narratifs des années soixante-dix indiquent plusieurs tendances : la contemporanéité des objets présentés (Metken prend pour exemple *Les Choses* de Perec), l'esthétique amateur de ces reconstitutions « peu orthodoxes⁵⁵ » ou encore le mélange des médias et les effets d'accumulation qui, au lieu de porter le flambeau d'un anti-art qui se ferait critique, déplacent plutôt les œuvres sur le terrain d'un « non-art⁵⁶ », voire d'un art du rien.

Les artistes de cette archéologie individuelle qu'il présente dans son ouvrage font partie, alternativement des « mythologies individuelles » ou du *Narrative art* : on trouve en effet des notices sur Boltanski, Roger Welch, Jean Le Gac, Paul-Armand Gette ou Jochen Gerz. La tendance narrative chez ces artistes est encore pour Metken fortement associée au projet autobiographique, mais avec un arrière-plan scientifique très présent. C'est l'analyse que Paul Schimmel fait en 1977 dans le catalogue rétrospectif *American narrative / story art : 1967-1977* :

Dans cette exposition, c'est l'artiste, sa vie, son processus de pensée, ses sensations, désirs et visions qui sont vus par le spectateur. Les artistes s'appuient fortement sur l'incorporation directe de systèmes personnels tant au niveau du contenu que de la forme.⁵⁷

Ces « systèmes personnels » sont en fait visibles et identifiables. Ainsi, les méthodes de recherche sociologiques, policières ou archéologiques sont reproduites et présentées par les artistes pour donner à voir les fragments et traces qui constituent le sujet des œuvres – la représentation historique d'une identité – qu'elle soit celle de l'artiste ou qu'une identité-écran vienne s'interposer entre l'auteur et l'œuvre. C'est le cas pour Jean Le Gac, qui utilise un *alter ego* dénommé « Le Peintre », joué par lui-même⁵⁸.

Les systèmes de représentation mis en œuvres par ces artistes procèdent donc tantôt de l'enquête sociologique (Didier Bay), tantôt de l'archéologie de soi (Christian Boltanski). Les mises en scène peuvent présenter également l'artiste dans sa propre activité, comme Jean Le Gac, parodiant le discours critique de Greenberg sur la dimension « auto-critique » des arts. Mais ces artistes dépassent la simple question de la finalité esthétique pour interroger plus largement, dans une posture qui concerne les usages ordinaires de l'image, la place du document photographique dans le discours narratif à la première personne. À maintes reprises, la critique d'art a invoqué ce

⁵⁵ *Idem*, p. 17.

⁵⁶ *Ibidem* : « Keine Anti-Kunst sondern eine Nicht-Kunst ».

⁵⁷ Paul Schimmel, « Introduction », *American narrative / story art : 1967-1977*, cat. exp. du 17 décembre 1977 au 25 février 1978, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, p. 4 : « In this exhibition, it is the artist, his life, his thinking process, his sensations, desires and visions that are seen by the viewer. The artists rely heavily on direct incorporation of personal systems for both content and form », trad. de l'aut.

⁵⁸ Voir Günter Metken (dir.), *Jean Le Gac. Le Peintre, exposition romancée*, catalogue de l'exposition du 11 janvier au 27 février 1978, commissariat de Jean Hubert Martin ; Centre Georges Pompidou, 1978.

propos de Samuel Beckett : « peu importe qui parle, ça parle⁵⁹ », pour qualifier l'énonciation trouble de ces récits aux auteurs trop présents pour être vraiment identifiables. La question des limites entre autobiographie et autofiction se trouve en fait annulée par le dispositif documentaire qui impose une multitude d'entrées fictionnelles avec l'image et les textes mais aussi avec les failles induites par les dispositifs phototextuels. Le travail de Christian Boltanski illustre parfaitement cette avancée dans la construction d'une histoire à soi. La notion de « mythologie » énoncée par Barthes correspond donc de façon pertinente au travail d'auto-édification historique qui se propage dans les années soixante-dix.

⁵⁹ La mort de l'auteur est une question qui hante les critiques d'art. Ils convoquent Blanchot, Foucault et Barthes, au point que l'expression est devenue un lieu commun. Voir notamment Christine Macel « La Question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », *Sophie Calle, M'as-tu vue*, cat. exp. du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004, Centre Pompidou, Paris ; Xavier Barral / Centre Pompidou, 2003, p. 18.

B. La mythologie individuelle ou l'esthétique narrative de soi

L'élaboration d'une mythologie personnelle répondrait au même processus que la mythologie moderne, si ce n'est que le resserrement du mécanisme dévoilé par Barthes s'applique à un seul individu, répondant à l'annonce de Jean-François Lyotard de la fin des « grands récits » qui marque le début de l'ère postmoderne⁶⁰. Ce recroquevillement d'une Histoire collective à celle de soi doit pour atteindre son statut mythologique passer par le décanteur de l'art qui a le pouvoir de sublimer les représentations du quotidien en une iconographie mythique. Dans cette entreprise de mythologisation, le rapport entre l'individu et le monde qui l'entoure, saturé par les représentations médiatiques, se poserait comme une interrelation entre « Moi *et dans* le monde », pour reprendre les propos du critique d'art Paul Ardenne, lorsqu'il dresse un panorama de « l'expérimentation du réel » à la fin du vingtième siècle⁶¹. On pourrait supposer alors que les années soixante-dix reconfigurent le rapport à l'objet, sur un territoire où la Seconde Guerre mondiale apparaît non plus comme une période de pénurie ou de destruction, mais comme le vécu de la génération précédente et un héritage mémoriel dont il faut s'affranchir pour trouver sa propre position historique.

Dans la poursuite de ce questionnement du « réel », Paul Ardenne voit plus largement un phénomène qui amène l'artiste-individu à lutter contre la défaite de la mythologie collective au profit de la mythologie personnelle. Cette dernière permettrait d'être en « phase » avec le quotidien ce qui expliquerait les phénomènes d'esthétisation de l'existence : « cette tension à esthétiser l'existence, à faire de l'étant le socle de l'art, sans nul doute, doit à un dépit : au juste, à présent que, il n'y aurait plus aujourd'hui que la réalité⁶² ». Ce retour du réel, pour reprendre le titre du critique d'art américain Hal Foster, devrait pour Paul Ardenne opérer un « rephasage » entre l'individu et la réalité révélée d'abord dans les années cinquante par Barthes comme un dispositif

⁶⁰ Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne*, Critique, Minuit, 1979 : « La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénnotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*. [...] Il y a beaucoup de jeux de langage différents, c'est l'hétérogénéité des éléments. Ils ne donnent lieu à institution que par plaques, c'est le déterminisme local », p. 7-8.

⁶¹ Paul Ardenne, « Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXe siècle », Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines. L'Art comme expérience*, Dis voir, 1999, p. 19.

⁶² *Ibidem*.

de représentations mythographiques, puis diagnostiquée dans les années soixante-dix comme un système d'objets par Jean Baudrillard⁶³.

Serge Lemoine, professeur d'histoire de l'art et ancien directeur du Musée d'Orsay, identifie chez Boltanski un substrat pictural moderniste qui s'affine avec le temps. D'une esthétique amateur, les documents qui entrent dans le dispositif auto-documentaire tendent à se réguler autour de structures formelles, comme la grille. Il est, dans la perspective qui nous occupe, toutefois plus intéressant de prendre la pratique artistique de Boltanski à ses origines, dans la mesure où elle déplace les modèles médiatiques ou biographiques à travers un conglomerat hétérogène d'objets et de documents, sans lui donner immédiatement une forme qui la ferait entrer dans une tradition esthétique identifiable et que l'on aurait tendance à associer à d'autres courants conceptuels. Les premiers travaux de Boltanski se singularisent par leur ancrage sociologique. Il semblerait en effet que ses œuvres parodient directement les pratiques de la photographie comme « art moyen » mais aussi la scénographie populaire de la documentation individuelle⁶⁴. Lemoine commente :

Dès ses premiers travaux, avec les brochures intitulées *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, où se trouvent quelques mauvaises photographies accompagnées de légendes tentant de décrire les images, et *Reconstitution des gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, où les photographies ont été prises par l'artiste comme un « amateur », sans oublier les photographies isolées toutes froissées, déchirées, jaunies, qu'il plaçait dans ses premières vitrines, Christian Boltanski a eu recours à cette forme de témoignage ni culturellement ni professionnellement reconnue⁶⁵.

Lemoine fait encore remarquer que l'effet amateur ne réside pas seulement dans la qualité des images mais aussi dans leur disposition et leur présentation (sous-verre, accumulation, utilisation de tiroirs, caractère hétéroclite des collections, etc.). Mais cette utilisation de codes populaires est avant tout mise au service du sujet central des installations-dispositifs, l'artiste lui-même. Dans un entretien avec Delphine Renard, Boltanski explique les raisons de l'utilisation de la photographie : « Au début, je m'intéressais surtout à la propriété donnée à la photographie de paraître fournir la preuve du réel [...] les photographies me servaient alors de preuves d'existence du personnage mythique que j'avais créé, Christian Boltanski⁶⁶ ». L'actualisation du caractère mythologique à travers la photographie s'articule suivant une double détente. La photographie

⁶³ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Tel, Gallimard, 1968. Roland Barthes avait écrit en 1953 un article « Le Monde-objet » paru dans *Les Lettres nouvelles* sur la peinture du hollandais Pieter Saerendam, qui fut réédité dans *Essais critiques*, Seuil, 1964.

⁶⁴ Nous pensons notamment au livre de Bertrand Mary, *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, op. cit..

⁶⁵ Serge Lemoine, « Les Formes et les sources dans l'art de Christian Boltanski », *Boltanski*, cat. exp. *Christian Boltanski*, op. cit., p. 21.

⁶⁶ Christian Boltanski, « Entretien avec Delphine Renard », *Boltanski*, op. cit., p. 74

apporte certes une preuve de l'existence mais la transformation de l'individu en image déréalise et fait entrer dans le champ de l'art un personnage existant, qui acquiert un double statut, réel et artistique. Le personnage « Christian Boltanski » est pour sa part explicitement présenté comme « mythique ».

La révélation de Boltanski dans le cadre des « mythologies individuelles » a donc lieu l'année même où Denis Roche propose à Barthes de se pencher sur son autobiographie⁶⁷. Les œuvres de Boltanski sont déjà connues dans le milieu de l'art et le père de Sophie Calle, Robert Calle, fut l'un de ses premiers collectionneurs, dès 1969. Depuis le 3 mai 1968 où il avait présenté *La Vie impossible de Christian Boltanski* au cinéma parisien Le Ranelagh, Boltanski s'applique à diffuser ses travaux sous formes d'envois ou de brochures-tracts qui font la publicité de son entreprise auto-documentaire⁶⁸. À partir de cette expérience inaugurale placée sous le signe d'une biographie irréalisable, il reconstitue des scènes de sa propre vie ou de personnes disparues à partir de documents récupérés ou produits *a posteriori*. Une des séries les plus emblématiques de sa « mythologie individuelle » est le fascicule de neuf pages publié en 1969, au titre explicite, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*. Les quelques fragments présentés, un « morceau de pull-over porté par Christian Boltanski en 1949 » et une « mèche de cheveux de Christian Boltanski – 1949 », sont, parmi d'autres, les fausses reliques d'une enfance que l'artiste ne parvient pas à retrouver. En 1971, il fera de ces restes une *Vitrine de référence* qui constitue à travers un amas d'objets et de photographies « livrés comme un puzzle⁶⁹ » son musée personnel, un lieu de mémoire dédié à sa propre histoire à la manière des vitrines qu'il avait vues au Musée de l'Homme.

En 1972, poursuivant toujours cette reconstitution auto-historique lacunaire, il publie un *Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956* : vingt-deux images d'une prétendue enfance rejouée par un adulte se suivent accompagnées de légendes à la première personne⁷⁰. Le récit de soi, réduit à l'extrême, adopte une forme fragmentaire inachevée et éclatée. Aucune continuité ne relie ces reliques archéologiques entre elles, en dehors de l'identité de l'artiste. Cette

⁶⁷ Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible...*, *op. cit.* : « Le grand événement qui a été déterminant pour moi est la *Documenta* de 1972. Là, j'ai eu la révélation que nous n'étions pas les seuls à faire ce que nous faisons », p. 63.

⁶⁸ En octobre 1965, Boltanski présente une série de peintures à dimension historique à la Quatrième Biennale de Paris, *L'Hôpital* (1965) : « J'ai commencé à faire de très grands tableaux à sujets religieux et historiques dans l'ensemble ; c'était une peinture d'histoire », *Peinture et cinéma*, Affaires étrangères, 1992, cité par Bob Calle, *op. cit.*. Sa première exposition personnelle a lieu au cinéma Le Ranelagh, à Paris. Elle consistait en une installation de mannequins et d'un film au titre éponyme (8mm, 12') aujourd'hui détruits, contribuant un peu plus à constituer une légende autour de cette « vie impossible » doublement disparue.

⁶⁹ Anne-Madeleine Durez, Dorothee Gravouille et Franck Lepin, « Christian Boltanski », Jean-Marc Poinot (dir.), *Une Scène parisienne, 1968-1972*, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁰ Christian Boltanski, *L'Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956*, *op. cit.*, non paginé.

dernière, comme une coquille creuse, reste la référence à laquelle le spectateur-investigateur peut se raccrocher. Cette identité est aussi la seule qu'il peut constituer en figure centrale d'un pseudo-récit autobiographique à même d'établir une cohérence dans l'amoncellement confus de représentations. Régine Robin analyse ainsi la compulsion de Boltanski à « se conserver tout entier » : « [il] se livre à un bricolage maniaque sur la simulation de la mise en scène de soi et le fantasme de « tout conserver »⁷¹ ». Ce simulacre de fabrication historique, à partir d'un choix de photographies, d'objets et de morceaux choisis, rejoint alors le processus de création de soi que Barthes prépare de 1973 à 1974 et qui a contribué à établir également sa mythologie individuelle à travers un corpus d'images⁷².

Ce mouvement de mythologisation de soi par la photographie est développé chez Christian Boltanski de façon outrancière, comme une pratique artistique exclusivement tournée vers la reconstitution historique et identitaire. Mais ce double mouvement qui fait de la photographie une interface entre un monde concret et un monde imaginaire (ou artistique) est également à l'œuvre à la même époque chez Roland Barthes. Il est donc primordial de considérer qu'au début des années soixante-dix, le terme de mythologie est grandement redevable à l'analyse barthésienne, d'autant qu'en 1970, Barthes préface la réédition en format poche de *Mythologies* et relance les questions de « démythification » modernes et quotidiennes auprès de la génération post-68⁷³. Une possible réappropriation politique de la forme-mythologie et de ses modes de communication est alors possible. François Wahl, directeur de publication aux éditions du Seuil, constate cette prise de conscience auprès de la jeunesse de l'époque qui s'enthousiasmait pour *Mythologies*, dans la mesure où Barthes répondait au désir alors exacerbé de déconstruction du monde bourgeois et du simulacre des images⁷⁴.

La jeune artiste Annette Messenger, collaboratrice et compagne de Christian Boltanski depuis 1972, faisait elle aussi partie de ce lectorat renouvelé et politisé (sans être forcément militant) puisqu'elle considérait que *Mythologies* avait été un livre « très important » pour elle⁷⁵.

⁷¹ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, Théorie et littérature, XYZ, 1997, p. 194.

⁷² Voir Paul Léon, « Mythographies de l'écrivain, « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » », *op. cit.* mais aussi Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud, *Le Roland-Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978 qui ont contribué à faire du « Roland-Barthes » une langue à part entière, exploit dont peu d'auteurs peuvent se glorifier.

⁷³ Au point que le dictionnaire Robert rajoute une nouvelle acception du terme en date de 1959.

⁷⁴ Entretien avec François Wahl, Emmanuel Laurentin, *La Fabrique de l'histoire*, 12 février 2007, « 1957 : On a publié *Mythologies* », France Culture, 2007.

⁷⁵ Annette Messenger, entretien privé avec l'auteur, novembre 1999. Dès le début des années soixante-dix, elle fréquente Christian Boltanski et participe à ses œuvres comme *L'Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956*, Hambourg, Hossmann et Paris, Sonnabend Press, 1972, pour lesquels elle a réalisés « les documents photographiques en juin 1972 », comme le signalent les crédits.

Cette nouvelle génération d'artistes, comme le fait remarquer Catherine Millet, se fait le catalyseur-auteur de productions qui « ne fondent plus les croyances de la communauté [mais] expriment les obsessions des individus⁷⁶ ». Boltanski admet : « il y a plutôt eu une grande influence, chez nous tous, de Lévi-Strauss et du structuralisme » et la « caractéristique principale de ce moment a été la découverte des sciences humaines par un groupe d'artistes [...] moi [prenant à mon compte] une sorte d'ethnologie personnelle...⁷⁷ ». Comme le fait remarquer encore Catherine Millet, si Boltanski incarne aussi bien cette pratique des « mythologies individuelles », c'est parce qu'il recycle et met en œuvre les composantes scénographiques des mythologies quotidiennes modernes énoncées par Barthes, Eliade, Bourdieu, mais aussi par son propre son frère, Luc Boltanski⁷⁸.

Le rôle de la presse et des médias visuels est immédiatement identifié par ces jeunes artistes comme un dispositif mythologique applicable aux individus. Une série réalisée par Boltanski à partir du journal *Détective* était pour lui « une sorte d'album de photos, dans lequel il arrive aux gens ordinaires des histoires extraordinaires⁷⁹ ». Ainsi, le commun des mortels se trouve engagé dans un processus de fictionnalisation qui transforme le fait divers sordide en événement. On retrouve là encore les analyses barthésiennes ou de Georges Auclair sur le caractère merveilleux du fait divers, une catégorie que Boltanski a également exploitée dans *Détective* : « Il peut y avoir des personnes très simples à qui il arrive des choses prodigieuses, des histoires d'amour dignes de princes ou de princesses, des histoires de meurtre et de vengeance⁸⁰ ».

L'œuvre autobiographique déborde le simple projet personnel pour intégrer des « images modèles », pour reprendre le titre d'une série de Boltanski, qui se présentent de façon caricaturale comme de véritables scènes de genre. On passe ainsi chez Barthes du tableau brechtien qui s'articulerait en une suite de clichés aux *Saynètes comiques* (1975) chez Boltanski, une série de reconstitutions qui scénarisent des séquences-souvenirs et dont la structure répond parfaitement au projet barthésien d'autobiographie « *New Look* » précédemment évoqué. La photographie est utilisée comme un cadre scénique, à mi-chemin entre le photogramme d'un film qui n'aurait pas été tourné et l'album de famille romancé. L'artiste rend visible dans des installations murales ou en vitrines ce que Barthes imaginait dans l'espace du livre. Mais l'étude de cette scène

⁷⁶ Catherine Millet, *L'Art contemporain. Histoire et géographie*, Champs Flammarion, 2006, p. 90.

⁷⁷ Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible ...*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁸ Christian Boltanski reconnaît sa dette bourdieusienne : « surtout la réflexion sur le « goût moyen » que mon frère Luc et Pierre Bourdieu avaient développé sur la photographie [...] », *idem*, p. 104. Une photographie conservée à la Bibliothèque Nationale de *Christian Boltanski et frères*, photographie argentique noir et blanc, 17,5 x 13,3 cm, coll. BNF – Estampes, 1970, faussement datée du 5 septembre 1959, est accompagnée d'un texte qui décrit de façon redondante la scène et les attitudes des trois personnages, Luc, Christian et Jean-Elie Boltanski (qui joue notamment dans le film *L'Homme qui tousse*, 1969).

⁷⁹ *Idem*, p. 71.

⁸⁰ *Id.*, p. 71-72.

autobiographique théâtrale rejoint clairement les réflexions de Barthes sur le masque photographique et la figure de l'acteur pris en photographie. Boltanski joue de ce *topos* pour délimiter la frontière entre la vérité des scènes et la mise en scène du *gestus* lors de la prise de vue.

Esthétique de soi

En Mini-Bus



Personne, ni même mon gouvernement, ne m'a chargé de la mission d'aller chez mes semblables; nous sommes partis à nos frais du 2 au 8 septembre 1974.

A celui ou à celle, qui s'interrogerait quand même sur

la question de savoir si nous avons pu pénétrer plus avant, je confierais que le plus souvent nous sommes restés tranquillement à l'intérieur du mini-bus Volkswagen, que nous avions loué pour le voyage, à écouter le programme musical sur la radio de bord tout en regardant défiler le paysage, puisqu'aussi bien nous étions en vacances; c'est seulement au retour que j'ai regardé le reliquat des photos (celles sur lesquelles nous n'étions pas) prises durant cette semaine.

Jean Le Gac, *En mini-bus*, 1974,

reproduit dans Achille Bonito Oliva et Filiberto Menna, *Narrative Art*, Milan, Diagramma – Luciano Inga – Pin, juin 1976



I was in the supermarket reading the contents of various cans of soup. One had peas, another had carrots and a third had mushrooms. I couldn't decide which one to buy so I took all three and mixed them together. As I ate I was interrupted first by the phone, then by the doorbell. It was the same person both times, a woman in her early twenties. She had invited herself over for dinner. I divided the soup in half, but as I did, the phone rang again. It was another woman, about twenty-six or seven. I split up the soup three ways, trying to do it equally as to not alienate either. But I hadn't accounted for the single rose that was setting in the center of the table. I had unconsciously taken it from the vase and was fondling it when I realized that I was expected to give it to one of them. Thinking fast, I bit off the stem, but the petals stuck to the top of my mouth. That evening the conversation was fragmented, the content divided between gardening and the pros and cons of various kinds of makeup.

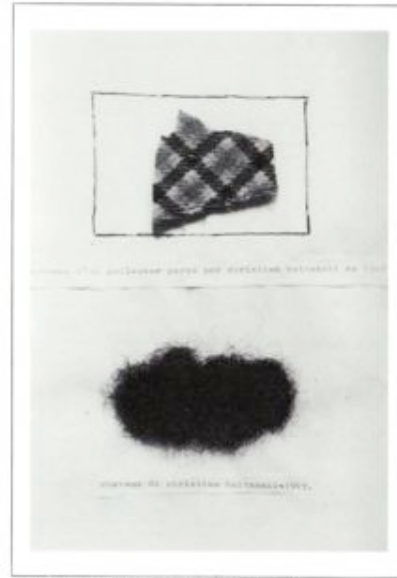
Bill Beckley, *Peas and soup*, 1974,

reproduit dans Achille Bonito Oliva et Filiberto Menna, *Narrative Art*, Milan, Diagramma – Luciano Inga – Pin, non paginé, juin 1976



Lit de Christian Boltanski - 1947-1960
Chemises de Christian Boltanski - Mars 1949

16



Morceaux d'un pull-over porté par Christian Boltanski en 1949
Cheveux de Christian Boltanski - 1949

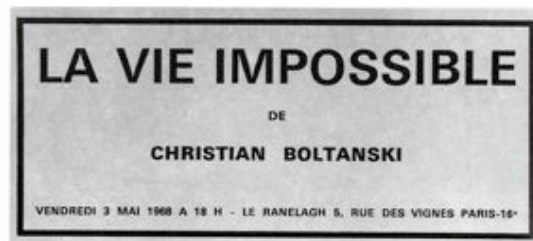
17

Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, (extraits) 1969.

CHRISTIAN BOLTANSKI



Invitation au spectacle de C.B., Théâtre Ranelagh, Paris, 1974



Carton d'invitation, pour l'exposition et le film *La vie impossible*, cinéma Le Ranelagh, Paris, mai 1968

Christian Boltanski, *Souvenirs de jeunesse interprétés par Christian Boltanski*, fascicule, non daté, non paginé, 1975.

Christian Boltanski, *La Vie impossible de Christian Boltanski*, carton d'invitation, 1968.

C. Christian Boltanski, un dispositif autobiographique et fictionnel

Après quelques années passées à reconstituer de faux souvenirs, l'artiste semble aborder en 1975, alors que paraît un *Roland Barthes par lui-même* également lucide et distancié, ses propres souvenirs avec une ironie triste, maquillant ostensiblement ses tableaux-clichés au crayon. Les photographies réalisées par Annette Messenger ont pour décor des panneaux grossièrement peints, devant lesquels l'artiste prend des poses grotesques, d'inspiration clairement expressionniste. Chaque « saynète », petite séquence théâtrale, est présentée sous un titre et une ébauche de scénario qui plante le décor et les protagonistes. Pour « Le Baiser honteux », le texte annonce : « La scène se passe sur une plage. La mer vient battre le bord du rivage. Il fait beau, mais le ciel est un peu nuageux. Sur la mer, des petites vagues d'écume blanche. Au fond, un bateau à vapeur s'éloigne. Personnages : le petit Christian, la petite fille⁸¹ ». Les saynètes sont divisées en tableaux numérotés qui rejouent la scène avec des légendes à la première personne : « Je joue sur la plage », « Je rencontre une petite fille », etc. Le développement de la séquence narrative doit beaucoup à l'esthétique de la figuration narrative⁸² mais aussi au *gestus* brechtien, si l'on en croit la théâtralité excessive de ces saynètes⁸³. Ces représentations théâtrales succèdent à un travail de recherche sur l'album et les formes de « reconstitution de soi » à travers le document photographique et le travail de mémoire. La scène photographique apparaît comme l'aboutissement d'un processus de fixation qui visait à élaborer la figure de Christian Boltanski, dont le nom, comme un leitmotiv, apparaît de façon récurrente et lancinante dans tous les titres de ses œuvres.

⁸¹ Christian Boltanski, *Saynètes comiques, (Le baiser honteux – La première communion – La visite du docteur – L'anniversaire – La toilette du matin)*, cat. exp. 12x1, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1975. L'ouvrage se trouve conservé dans une boîte-catalogue intitulée *Christian Boltanski – Reconstitution*, cat. exp. 6 avril au 3 juin 1990, The Whitechapel Art Gallery, Londres, commissariats de Catherine Lampert, Jan Debbaut et Serge Lemoine, Londres, The Trustees of the Whitechapel Art Gallery, 1990. La boîte-catalogue contient un nombre important de reprints en fascicules séparés comme *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, Multiplicata, 1972, mais aussi des facs-similés comme la « Lettre de demande d'aide » (1970), encre sur papier, 21 x 24 cm, qui avait été diffusée à l'époque des *Envois* (1969-1970).

⁸² Apparemment conscient de sa dette, Boltanski en juin 1972 réalise une *Reconstitution photographique d'un tableau de Jacques Monory*. En réponse, Monory peint *Annette et Christian*, 1973, huile sur toile, 65 x 54cm, coll. privée. Ils exposent ensemble au CNAC en 1974 et deux catalogues séparés sont publiés : Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* et Jacques Monory, *Les Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*, catalogue de l'exposition *Boltanski – Monory*, du 15 octobre au 2 décembre 1974, Centre Pompidou – Festival d'automne, Paris ; Centre Pompidou, 1974.

⁸³ Boltanski continue ces interprétations comiques avec une poupée et un costume noir, notamment dans *Souvenirs de jeunesse interprétés par Christian Boltanski*, fascicule, non daté, non paginé, 1975. Un tract le présente en 1974 sur une photo où il arbore un chapeau noir : « il se propose de vous interpréter entouré de tous ses accessoires, de ses authentiques reliques, de sa fameuse poupée parlante et devant des décors représentant les lieux réels où se sont déroulés les scènes marquantes de son enfance, ses célèbres souvenirs de jeunesse », impression sur papier, 14,9 x 21 cm, 1974.

Les « tableaux brechtiens » réalisés en 1975 apparaissent donc comme le point culminant du travail de reconstitution amorcé depuis 1969 avec *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* qui montrait des objets et images banals : une vieille composition de français, des photographies d'enfant, un lit en fer ou des mèches de cheveux. Ce qui était au départ une installation d'objets se transforme en un fascicule dans lequel les photographies de plage ou de bouts de tissus sont accompagnées d'un texte présentant le processus d'autoconservation que l'artiste déclare alors entamer : « se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but⁸⁴ ». Bien que titanesque, l'entreprise de reconstitution dans l'esprit des débuts surréalistes se déroule avec une rigueur policière et scientifique : « Prouver leur authenticité, les situer exactement, tout cela n'a été possible que par des questions incessantes et une enquête minutieuse⁸⁵ ». Mais le but de l'artiste, outre sa quête de vérité historique, est avant tout de mettre sa vie « en sécurité », afin qu'« il soit possible de la sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer⁸⁶ ».

Cette publication initiale est suivie en 1970 d'un autre fascicule, modalité privilégiée de diffusion des œuvres, avec les envois par la poste : les documents circulent de façon discrète, hors des circuits médiatiques, institutionnels ou éditoriaux habituels. *Reconstitutions de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* présente huit photographies, prises par l'artiste Sarkis, légendées très simplement, comme par exemple pour la cinquième planche : « Reconstitution V. Christian Boltanski descendant la rampe d'escalier. 6 juillet 1951 ». Bien que relativement confidentiel, le travail de Boltanski trouve vite un écho dans la presse artistique spécialisée : Gilbert Lascault et Catherine Millet relatent régulièrement les expériences du jeune artiste. Toutefois, sa notoriété dépasse vite les cercles du monde de l'art et l'écho le plus marquant de cette réalisation en apparence ludique se fait quelques mois après la publication de ces *Reconstitutions...* dans la rubrique « Littérature » des *Lettres Françaises* par l'ex-surréaliste Louis Aragon. Ce dernier intitule « Reconstituer le crime » son article de tête avec, sur une double page, les planches reproduites d'un Boltanski adulte jouant des scènes enfantines.

Aragon fait en *incipit* cette déclaration paradoxale : « L'expérience d'une vie n'est pas transmissible, mais.⁸⁷ ». Quoique loin désormais de l'expérience surréaliste, Louis Aragon,

⁸⁴ Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944 - 1950*, fascicule, non paginé, mai 1969.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Louis Aragon, « Reconstituer le crime », *Lettres françaises* n°1367, 6 au 12 janvier 1971, p. 3.

précurseur des « mythologies modernes » dans son *Paysan de Paris*, avertit : « Je n'ai rien oublié de ce que je fus » et poursuit qu'il y a un peu du « parfum de ma jeunesse, du Paris de ma jeunesse⁸⁸ » dans cette « entreprise » d'un jeune artiste qu'il entend décrire. Parlant « des arts qui n'ont pas de nom, des techniques sans verbes », l'écrivain voit chez Boltanski « un art anonyme⁸⁹ » qui s'apparente à l'art du romancier et de la reconstitution narrative d'une scène de crime. Aragon affirme en effet : « Je suis de mon côté arrivé à une conception du roman, que la démarche boltanskienne explique, à sa manière du moins⁹⁰ ». Avec beaucoup de perspicacité, Aragon invoque « le bon usage de la réalité », pour commenter une entreprise qui semble renouer à travers l'idée de « reconstitution » avec une *mimesis* que l'on croyait défunte depuis dada : toutefois, il fait apparaître l'œuvre de Boltanski comme un crime où l'auteur serait à la fois l'enquêteur et le suspect numéro un. L'enjeu mimétique se trouve à nouveau débordé, puisqu'il « embrasse à la fois la mémoire, le songe et l'histoire⁹¹ ». La question de l'archive de soi se double d'une dimension onirique et d'un effet de mémoire qui fait se rejoindre, par les codes amateurs de la photographie, à la fois ses usages collectifs et individuels.

La même année, ce qui témoigne aussi de l'indépendance de l'artiste par rapport à son médium, paraît *Six souvenirs de Christian Boltanski*, sans images. Le ton factuel témoigne du soin porté à l'effet d'authenticité et d'objectivité : « Souvenir I. Je suis assis sur un guichet en bois, nous sommes dans une douane, il fait très chaud. On parle de maladie⁹² ». En 1971, Boltanski grave même un 45 tours *Reconstitution de chansons chantées...*⁹³ avec *Fais dodo Colas* ou *Le Petit navire*, chantées par l'artiste. Les publications confidentielles à faible tirage se poursuivent régulièrement : *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* paraît en 1972, puis *L'Album photographique de C. B., 1948-1956* en 1973, époque où commencent les séries d'inventaires et les collections prises dans des archives étrangères.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Christian Boltanski, *Six souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski*, fascicule, non paginé, 1970.

⁹³ Christian Boltanski, *Reconstitution de chansons qui ont été chantées à Christian Boltanski de 1946 à 1948*, 45 tours, vinyle, 1971, coll. BNF-Richelieu.

Un contexte théorique et éditorial favorable à l'archive de soi

A. L'invention d'une archéologie individuelle au quotidien

L'arrière-plan théorique de ces travaux correspond à une actualité qui dépasse le simple cadre de l'avant-garde artistique dans un Paris qui a vu paraître en 1969 *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault. Artiste déclaré des « sciences humaines », auteur d'une « ethnologie personnelle », Boltanski répond formellement aux interrogations soulevées par Foucault quant au statut de l'auteur, de l'œuvre et de l'archive, dans la mesure où Boltanski est producteur *a posteriori* d'archives fictives. Dans son chapitre introductif sur « Les Unités du discours », Foucault met l'accent sur la discontinuité et la dispersion des documents relatifs à un travail artistique. Il s'agit de faire une opération interprétative pour donner une signification à un ensemble désordonné et par nature, hétérogène. Il est alors intéressant de voir comme Foucault abandonne l'idée d'une frontière entre l'archive documentaire et le document insignifiant en soulignant l'utopie de l'« événement » qui serait l'origine secrète d'une chronologie. Selon lui, « il [n'est] jamais possible d'assigner, dans l'ordre du discours, l'irruption d'un événement véritable⁹⁴ » qui donnerait sens aux productions esthétiques. Au terme de sa réflexion, il assigne la méthode « archéologique » aux formes de discours : « L'archéologie, au lieu de considérer que le discours n'est fait que d'une série d'événements homogènes, distingue [...] plusieurs plans d'événements possibles⁹⁵ » et met en lumière des discontinuités et des superpositions dans la continuité historique.

Même si Foucault évoque le possible champ d'application de cette méthode à l'esthétique⁹⁶, le rôle qu'a pu jouer cette « *théorie enveloppante*⁹⁷ », comme il la nomme dans le dialogue fictif qui conclut le livre, est celui d'une réappropriation par l'archéologie d'un jeu d'archives qui existerait *en soi* dans un dispositif de traces sans origines réelles (rejoignant la notion derridienne d'un *sens* différé et sans origine). La méthode archéologique de Foucault repose toutefois sur des constructions abstraites : fragments de discours, dispositifs à reconstituer sans

⁹⁴ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1969, p. 36. Foucault s'en tient à la production de « discours », nous l'élargissons aux productions visuelles, ce qui nous paraît légitimé dans la mesure où sa méthode archéologique repose sur un système d'objets auquel Foucault intègre des œuvres poétiques, philosophiques, romanesques, tout en interrogeant là encore la notion d'« auteur ».

⁹⁵ *Idem*, p. 223.

⁹⁶ « On peut, pour analyser un tableau, reconstituer le discours latent du peintre ; [...] on peut essayer de dégager cette philosophie implicite qui est censée former sa vision du monde. », *id.*, p. 253.

⁹⁷ *Id.*, p. 270.

annuler leur discontinuité, productions esthétiques témoignant d'une « vision du monde », etc., qui autorisent une manipulation interprétative des documents d'archives.

L'œuvre de Boltanski court-circuite en quelque sorte cette méthode scientifique autour de l'archive : la *mise en œuvre* de l'archive et son déplacement au centre de la production artistique fait écho à Foucault, mais aussi à une certaine tentative de dépasser les systèmes (notamment structuralistes), pour s'en emparer et utiliser les formes plastiques comme des commentaires sur les idées émanant des sciences humaines, sociologie, ethnologie ou épistémologie. On voit apparaître des revendications sociologiques claires chez des artistes comme Fred Forest, qui publie en première page du journal *le Monde* le 10 octobre 1974 un « Manifeste pour l'art sociologique »⁹⁸. Deux ans plus tard, Georges Perec publie une *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année 1974*⁹⁹. La réception de travaux comme ceux de Boltanski se fait donc dans un contexte très singulier qui place au centre de ses préoccupations l'interrogation des histoires collectives et individuelles, prises dans un enchevêtrement de codes et de pratiques normatives dévoilées par la sociologie et l'ethnologie¹⁰⁰. Boltanski, même s'il s'en réfère plus volontiers à Lévi-Strauss, adopte dans ses œuvres une posture d'archéologue, par exemple lorsqu'il utilise les photographies de famille de Michel Durand (de la galerie Durand-Dessert, à Paris) et à partir desquelles il déclare : « j'avais essayé de reconstituer l'ordre¹⁰¹ ». Son intérêt était alors sociologique : « j'ai pris la famille de Michel Durand parce que Durand est le nom français le plus commun [...] et qu'il représentait [...] le prototype de la vraie famille française¹⁰² ». Il considère enfin que « pour faire ce travail, il fallait prendre une référence commune à tous¹⁰³ ». De la même façon, ses souvenirs d'enfance marquent le passage « du plus personnel au plus collectif », et les souvenirs de « C.B. » renvoient à « une idée générale de l'enfance¹⁰⁴ » pour lesquels tout a été inventé, « une enfance standard, la plus collective possible, sans la moindre anormalité¹⁰⁵ ».

⁹⁸ Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot, « Manifeste 1 de l'art sociologique », *Le Monde*, 10 octobre 1974, p. 1.

⁹⁹ Georges Perec, « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année 1974 », *Action poétique*, n° 65, 1976, p. 185-189.

¹⁰⁰ Après *Mythologies*, Bourdieu et son *Art moyen...*, l'américain Erving Goffman commente à son tour le comportement de l'individu vis-à-vis de sa propre représentation dans l'espace social, notamment *La Mise en scène de la vie quotidienne* [1959], *La Présentation de soi*, t. 1 et *Les Relations en public*, t. 2, Le Sens Commun, Minuit, 1973.

¹⁰¹ Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible...*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰² *Ibidem*. Boltanski raconte que son environnement familial le dispensait de lectures majeures comme Bourdieu, en effet, il considère que chaque fois qu'il déjeunait avec son frère Luc, il avait tous ses livres à table ; entretien avec l'auteur, 24 janvier 2008, voir *Annexes II*.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Idem*, p. 83.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 84. Cette enfance serait l'autobiographie inversée de Boltanski, qui considère que son enfance « a été extrêmement bizarre, plus que bizarre, [...] c'était l'expression d'un désir de normalité ».

Trouvant donc un terrain favorable aux questionnements historiques et identitaires, les œuvres autobiographiques de Boltanski, présentées pour certaines à la *Documenta* de 1972, voyagent en Europe et intègrent notamment les expositions italiennes intitulées *Narrative Art* 1 et 2 à Rome qui regroupent, après l'exposition du même nom au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, les artistes narratifs européens et américains¹⁰⁶. Si en Allemagne et en France, l'accent était mis sur la constitution de l'archive et de l'individu, une autre approche est préférée à Bruxelles, Rome ou New York. Le catalogue intitulé *Narrative art* daté de 1976 fonctionne comme une rétrospective qui montre bien comment ce genre a tenté de s'imposer, sans une grande fortune critique, dans la mesure où l'appellation « mythologies individuelles » a survécu au travers des décennies : il en ressort une masse critique qui insiste sur les rapports entre « mémoire volontaire » et photographie, entre fiction proustienne et égo-centrisme des récits, voire sur l'anti-structuralisme de ces formes de récits¹⁰⁷.

La tentative de regroupement de ces artistes autour de la question seule de narrativité peut par ailleurs sembler paradoxale puisque l'individualisme affiché des artistes contrevient ontologiquement à une mise en conformité des processus qui tendaient justement à la plus pure originalité, celle du « moi ». Une exposition qui eut lieu en 1987 à Meymac en Corrèze, intitulée *Les Années mémoire : archéologie du savoir et de l'être*, résume à notre sens parfaitement le climat artistique des années soixante-dix : entre projet esthétique et scientifique, l'introduction du catalogue annonce : « Les années soixante-dix se caractérisent par le doute, le questionnement, le repliement des artistes sur eux-mêmes, que nous pourrions appeler quête d'identité¹⁰⁸ ».

Plutôt que de tenter de déceler à tout prix des systèmes narratifs dans ces œuvres, nous préférons donc nous en tenir au récit comme un dispositif structurant mais qui accepterait ses lacunes : en cela, nous rejoignons une analyse de Raimar Stange dans le catalogue *Personal affairs*.

¹⁰⁶ Étaient présentés : *L'Album de photos de la famille D., 1939-1964* (juillet 1971), 150 photographies noir et blanc, cadres en fer blanc, DAAD Stiftung, Berlin ; *Boîtes à biscuits datées, contenant des petits objets des moments de la vie de Christian Boltanski*, non daté, boulettes de terre, coton et fer blanc, dim. var. ; *J'ai d'abord cherché à retrouver tout ce qui restait...*, 1972, texte.

¹⁰⁷ Dans Achille Bonito Oliva et Filiberto Menna, *Narrative Art, op. cit.* : Maria Torrente, « Proust revisitato, ovvero Narrative Art », 1974, p. 25 ; Italo Mussa, « La Narrative Art o la memoria volontaria », 1975, p. 16 ; Barbara Redicce, « Una Lettura non strutturale », juin 1975, p. 21 ; Lara Vinca-Masini, « Tempo reale e tempo de la memoria », 1975, p. 28.

¹⁰⁸ Caroline Bissière, « Introduction », Caroline Bissière et Jean-Paul Blanchet, *Les Années 70. Les Années mémoire : archéologie du savoir et de l'être*, cat. exp. du 11 juillet au 27 septembre 1987, Centre d'art contemporain – Abbaye St-André, Meymac ; Meymac, Centre d'art contemporain, 1987, p. 5. Les œuvres de Boltanski, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Urs Lüthi ou Annette Messenger, étaient entre autres présentées.

*New Forms of Intimacy*¹⁰⁹. Il pointe au sujet d'œuvres plus récentes qui ont traité à l'intimité, une « ego-logique » dans la reconstitution fragmentaire des sujets mis en scène dans leurs récits autobiographiques. Sa mise en perspective historique de l'effort biographique (considéré par Kracauer comme une manifestation esthétique de la néo-bourgeoisie¹¹⁰) croise les questions de pluralités identitaires qui voient le jour dans les années soixante-dix avec *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari (1972) mais aussi chez Roland Barthes depuis *Roland Barthes par lui-même* jusqu'à *La Chambre claire* (1980). Reprenant le passage où Barthes remarque la césure entre son « moi » et son image¹¹¹, Stange considère en effet : « Apparemment en passant, Roland Barthes avait redéfini là l'« ego » [...] qui n'est plus caractérisé par l'« identité », autrement dit, considérée en termes de quelque chose d'identique, toujours pareil à lui-même, mais l'opposé, considérée en termes de changement constant¹¹² ». Dans cette perspective, les années soixante-dix voient donc exploser, sous une forme hybride et hétérogène, des récits de soi marqués par la forme fragmentaire et l'utilisation de la photographie comme archive documentaire. La question de la narrativité serait alors plutôt secondaire, dans la mesure où elle ne serait qu'un moyen d'accéder à une unité retrouvée de ces fragments de soi éparpillés dans des images, des objets hétéroclites, en somme, des archives en tout genre.

¹⁰⁹ Raimar Stange, « *EGOLOGICAL from I to nothIng. Seven fragments on the Genesis of the « Subject » – Aided and Abetted by Third Parties* », Markus Heinzemann, *Personal Affairs. Neue Formen der Intimität*, cat. exp., 3 décembre 2006 au 18 février 2007, Museum Morsbroich, Leverkusen ; Cologne, Dumont, 2006, p. 75-79.

¹¹⁰ Voir Siegfried Kracauer, « *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform* », *Das Ornament der Masse*, Francfort, Suhrkamp, 1963, p. 75-80.

¹¹¹ *La Chambre claire*, p. 797 : « mon « moi » ne coïncide jamais avec mon image ».

¹¹² Raimar Stange, « *EGOLOGICAL from I to nothIng* », *op. cit.*, « Apparently en passant, Roland Barthes had redefined the « ego » here [...] which is no longer characterized by « identity », in other words in terms of something identical, always the same, but the opposite, in terms of constant change », p. 77.

B. La légitimation esthétique de la photographie comme archive subjective

Le paysage éditorial des années soixante-dix évolue considérablement. Sur un plan formel d'abord puisque les publications d'artistes, à faible tirage, sont facilitées par les réseaux de distribution parallèles mais ensuite parce que les modèles narratifs visuels modernes (roman-photo, photoreportage, presse illustrée) sont bien implantés dans l'imaginaire visuel des lecteurs. À la fin des années soixante-dix, les publications illustrées se répandent hors des cercles artistiques, la photographie obtenant sa part de légitimité, grâce à des essais comme ceux de Roland Barthes ou la création de musées, galeries et festivals qui lui sont entièrement consacrés. Ces multiples événements d'importance conditionnent en France l'émergence des récits-photos et leur visibilité dans le double espace des salles d'exposition et des livres.

Les écrits illustrés et théoriques de Barthes participent donc d'une stratégie globale qui accompagne la légitimation esthétique de la photographie en France. C'est à cette époque que son importance et son histoire ont véritablement été réévaluées alors que les États-Unis, surtout grâce à la politique d'exposition et de collection active du MoMA, avaient déjà commencé cette démarche d'historicisation et de conservation depuis les années quarante. La décennie soixante-dix prépare progressivement le public et la critique français à la réception d'un autre regard sur l'image et à une autre pratique, institutionnalisant au fil des ans des pratiques considérées jusqu'alors comme de l'avant-garde¹¹³. En marge de l'héroïque photojournalisme qui triomphe alors dans les magazines d'information comme *Life* ou *Paris-Match*, des espaces de visibilité se libèrent pour laisser place à une « nouvelle photographie » caractérisée par la pauvreté et la banalité des sujets choisis. Ce courant constitue – à la suite des « mythologies individuelles » et du *Narrative Art* – son noyau dur à Paris autour des futurs fondateurs des *Cahiers de la photographie*, Claude Nori, Gilles Mora et Denis Roche, dont le rôle majeur dans la pratique photographique de Barthes a déjà été souligné. Un véritable réseau, qui passe par les *Cahiers du cinéma*, des amateurs éclairés ou des personnalités influentes, va instituer une photographie résolument liée au quotidien, à la vie intime, privée et à l'autobiographie. Dans ce contexte, les œuvres de Sophie Calle apparaissent comme l'aboutissement d'un processus qui a désormais pris conscience de ses pouvoirs et de ses moyens de diffusion.

¹¹³ La photographie est un médium privilégié de l'avant-garde : Dada, les premiers surréalistes, les situationnistes, les artistes des mythologies individuelles l'ont intégrée à leurs pratiques artistiques subversives en tant qu'anti-peinture.

Il est important, à notre sens, de rappeler que la photographie reste une fois encore dans les années soixante-dix un parent pauvre des Beaux-Arts, comme si la condamnation de Baudelaire un siècle plus tôt ne pouvait se démentir. Significativement ancrée dans les pratiques populaires, il n'est peut-être pas si étonnant que les premières avancées majeures en la matière aient lieu en province, loin de l'intelligentsia parisienne. En 1970, le photographe Lucien Clergue, pour lequel Barthes préfacera plus tard *Langage des sables*, fonde avec Michel Tournier et Jean-Maurice Rouquette, conservateur du musée Réattu en Arles, les premières *Rencontres Internationales de la photographie* qui se déroulent au début de l'été pendant le Festival d'Arles, rendez-vous populaire des citadins en villégiature du côté de la Camargue¹¹⁴. Dans la foulée, le 27 février 1971, le Musée Réattu ouvre ses salles Sections d'art photographique au public, entraînant dans son sillage la création de galeries publiques et privées spécialisées exclusivement dans la photographie et favorisant la visibilité de cet art, toujours en quête de reconnaissance. Apparaissent ainsi le musée Nicéphore Niepce fondé par Paul Jay en 1972 à Châlons-sur-Saône, puis la Galerie du Château d'Eau à Toulouse fondée par Jean Dieuzaide en 1974 et toujours active, puis la galerie privée Agathe Gaillard en 1975, rue du Pont Saint-Philippe à Paris, qui représentera notamment Hervé Guibert à partir de 1979¹¹⁵. Cette explosion s'accompagne de la création décisive d'un service photographique au Ministère de la Culture en 1975, sous l'impulsion de Michel Guy, secrétaire d'état à la culture de Georges Pompidou, qui crée la même année une direction du Livre : cette double officialisation lie les destins du livre et de la photographie, cette dernière profitant d'un essor éditorial en marge de la presse qui renouvelle ses circuits de diffusion¹¹⁶.

C'est dans ce contexte particulièrement favorable que Claude Nori fonde à Paris la galerie Contrejour qui se double immédiatement d'une maison d'éditions dont les ouvrages allient systématiquement texte et photographie, généralement en noir et blanc, et qui mettent en avant la subjectivité de l'auteur-rapporteur d'images. Cette publication incarne alors l'esthétique de la photo des années soixante-dix : *Contrejour* paraît deux fois par trimestre et se présente comme un magazine papier à déplier, comme le seront les séries *Spécial Photo* entre 1978 et 1979 du *Nouvel Observateur* qui ont alimenté l'iconographie de *La Chambre claire*. Claude Nori, en collaboration avec notamment les photographes Bernard Plossu et Arnaud Claass, fait de la revue un manifeste permanent pour la création photographique, pour la dégager des canons formalistes et tenter de

¹¹⁴ L'ouvrage était à l'origine une thèse en vue de l'obtention d'un doctorat en esthétique à l'Université de Provence, Aix-Marseille I, en 1979, Lucien Clergue, *Langage des sables* ; Marseille, AGEP, 1980.

¹¹⁵ A partir de cette époque Guibert qui a fréquenté Barthes en 1977 se met au récit-photo : Hervé Guibert, *Suzanne et Louise : roman-photo*, Hallier, 1980 [rééd. Gallimard, 2005].

¹¹⁶ Sur l'essor de *La Photographie en France. 1970-1995*, voir le livre éponyme de Christian Gattinoni, qui propose une synthèse raisonnée des ouvrages, institutions, productions liées à la photographie française, faisant émerger une véritable tendance française pour cette génération et qui s'oppose très nettement à la photographie allemande de la même époque, représentée par la neutralité et l'objectivité de l'École de Cologne ; Adpf, Ministère des affaires étrangères, 1996.

constituer une ontologie esthétique de l'image photographique¹¹⁷. Dès le deuxième numéro, cette dernière est présentée comme un instrument de création populaire à la portée de tous : un article de Claude Nori met à l'honneur « Le Roman-photo lycéen » et raconte l'expérience d'un groupe d'enseignants de Dieppe. Le genre mineur est là présenté comme une véritable révolution qui déplace la fonction du photographe témoin d'une position narratologique active puisqu'il peut être à la fois concepteur et acteur d'un reportage qui devient autobiographique : « Traditionnellement le reporter met son expérience au service du public mais pourquoi le public ne deviendrait-il pas les reporters de leur propre existence ?¹¹⁸ ».

Strictement dans la même perspective, Agnès Varda pour le numéro deux de *Contrejour*, parlera même d'anti-photo : « par réaction à la belle photo [...] » car « on y sent une volonté de casser le culturel de la photographie¹¹⁹ ». L'esthétique des menus faits du quotidien correspond bien à un courant au milieu des années soixante-dix : « Le beau cadrage est remplacé par l'apparition d'un bout de radiateur, d'une poignée de porte, etc.¹²⁰ ». La revue qui cesse de paraître en 1978 se double d'une maison d'éditions qui diffuse entre autres, à 1500 exemplaires, des petits livres intitulés *Le Photo-roman lycéen*, mais aussi *La Non-storia*, une « recherche photographique sur les « non-faits », *Ellipses* d'Arnaud Claass, qui a pour sujet l'anodin et le banal, ainsi que des œuvres de Bernard Plossu, auteur en 1972 d'un livre de séquences photographiques intitulé *Surbanalisme*¹²¹. Le nouveau regard photographique hérite directement des techniques documentaires telles que l'ont pratiquée Boltanski ou même Barthes dans leurs autobiographies en images. Avec l'aplatissement du sujet sur l'image, le « référent » n'a finalement que peu d'importance, puisque c'est le regardeur qui devient le sujet central de la photographie, un regardeur qui est indifféremment et alternativement, pour reprendre la terminologie barthésienne, *Operator* ou *Spectator*¹²².

¹¹⁷ Le premier numéro de *Contrejour* se veut une alternative aux beaux-livres et à la photographie comme technique. La ligne éditoriale du journal est présentée en couverture, écrite anonymement à la main autour d'une photographie de Roger Vuillez : « Il existe des publications consacrées à la photo, en général revues de luxe dévouées à la technologie, aux modèles, aux safaris de tous poils. Depuis une dizaine d'années, le photographe, artiste non identifié fasciné par son appareil et par les maîtres [...] n'eut de lui-même qu'un choix limité de définitions ». Il s'agit donc de mettre à l'honneur une nouvelle façon de faire de la photographie et de rendre compte des tendances en dehors des circuits institutionnels ou marchands.

¹¹⁸ Claude Nori, « Le Roman-photo lycée », *Contrejour*, n° 2, non daté [1975], non paginé.

¹¹⁹ Agnès Varda, « Aphes... Photo... Ciné... etc. », *Contrejour*, n° 2, non paginé, 1975.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Arnaud Claass, *Ellipses*, *Contrejour*, 1976 ; Bernard Plossu, *Surbanalisme. Séquences photographiques*, Chêne, 1972, et *Le Voyage mexicain*, *Contrejour*, 1979. Raymond Depardon dit avoir « beaucoup aimé » ce dernier livre, Raymond Depardon et Alain Bergala, *New-York* ; Écrit sur l'image, Cahiers du cinéma, 2006, p. 34.

¹²² *La Chambre claire*, p. 795. Le simple fait de regarder une image et de la choisir, à la manière de Duchamp, fait du regardeur un « auctor ».

Alors que la subjectivité du regard face au sujet des images se trouve désormais valorisée, Barthes publie *La Chambre claire* en 1980 sous la triple égide des éditions Gallimard, Seuil et des Cahiers du Cinéma. Ces derniers inaugurent l'année suivante une nouvelle collection, en partenariat avec les éditions de l'Étoile, appelée « Écrit sur l'image ». Le premier livre sera la *Correspondance new-yorkaise* de Raymond Depardon avec un texte d'Alain Bergala, intitulé « Les Absences du photographe ». L'ensemble est précédé d'un avant-propos de Christian Caujolle, « Un bel été »¹²³, qui raconte comment ce carnet de voyage résultant d'une commande du journal *Libération* est le recueil d'une suite de chroniques publiées pendant l'été 1981 depuis New York, entre le 2 juillet et le 7 août. Une photographie légendée est envoyée, chaque jour, en dépit des manques d'inspiration que le photographe confesse parfois. La subjectivité de l'auteur-photographe et sa vie au quotidien constituent donc le principal propos de ce reportage estival à New York : le lecteur n'apprendra peut-être pas grand chose sur la ville, comme le lecteur de *L'Empire des signes* peut rester perplexe sur l'étendue de sa connaissance du Japon. Il se trouve confronté à, et accompagné par, la singularité du regard de Raymond Depardon sur ce quotidien étranger.

¹²³ Raymond Depardon, *Correspondance new yorkaise*, suivi de Alain Bergala, « Les Absences du photographe » ; Écrit sur l'image, Libération – Cahiers du cinéma, 1981.

L'archive subjective



3 juillet 1981, New York. Il pleut ce matin. La ville est triste en venant au New York Times qui est près de Times Square. Un cinéma change de films. (Paru le 15 juillet).

41

Raymond Depardon, *Correspondance new yorkaise*, l'Étoile, 1981, p. 41.

Écrit sur l'image.
Gilles Mora. Claude Nori.
L'été dernier.
Manifeste photobiographique.



Editions de l'Étoile.

Gilles Mora et Claude Nori, *Manifeste photobiographique*, l'Étoile, 1983.

C. *Libération, Les Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Minuit...*

Depardon a eu depuis l'occasion à maintes reprises de dire l'influence que les textes de Barthes avaient eu sur sa propre pratique de l'écriture en lien avec la photographie, sur son propre travail de reporter-photographe, et surtout, sur la capacité d'ancrage de la photographie dans un temps subjectif. Lors d'une conférence en 2005, il avait déclaré, au sujet de ses débuts, « qu' [il] avai[t] écrit pour la première fois peut-être grâce à Roland Barthes¹²⁴ ». Son explication donne le ton de l'ambiance qui régnait dans le monde de la photographie et il semblerait que Barthes, en prenant appui sur les photographies de grand reportage, ait participé à la libération de la subjectivité des « regardeurs » professionnels, menant cette pratique photographique à la lisière d'un art résolument individuel. Depardon poursuit en effet :

J'ai le souvenir qu'avec cette lecture de l'image que Barthes nous a donnée, il a donné les clés de la simplicité et surtout de la déculpabilisation. Avec lui, il ne fallait pas être un spécialiste pour lire une image, cela ne concernait que soi-même et après tout, il fallait regarder une image comme quelque chose de mental, [...] quelque chose de très personnel, quelque chose qui n'était pas forcément vu.¹²⁵

Ainsi, le texte et les images de Depardon s'inscrivent dans un processus qui renouvelle l'usage de la photographie combiné au texte dans le reportage : l'intimité et l'individualité du photographe constituent des éléments désormais acceptés dans les rapports de faits qui apparaissent souvent comme des non-événements.

Christian Caujolle, ancien collaborateur de Pierre Bourdieu, Roland Barthes et Michel Foucault, travaille entre 1978 et 1981 comme critique photographique pour le quotidien *Libération* dont il devient le rédacteur en chef chargé de la photographie dès 1981. Il raconte, dans son avant-propos, que la chronique de Depardon avait été mal accueillie au sein même de l'équipe « qui se pench[ait] sur la qualité des images et sur le ton des textes¹²⁶ ». Les autres journalistes considéraient que la série allait « à contre-courant des constructions littéraires du journalisme », avec son « accumulation de « je suis triste », « il pleut », [avec] le ton direct et évident¹²⁷ ». En effet, les événements relatés dans ce compte-rendu quotidien se caractérisent par la banalité des scènes décrites : « Il pleut ce matin. La ville est triste en venant au *New York Times* qui est près de

¹²⁴ Son premier livre *Notes*, Malaucène, Arfuyen X, février-mai 1979, découle directement de sa lecture de Barthes.

¹²⁵ Raymond Depardon, « Dans le nu de l'image », Conférence Roland-Barthes, Université Paris 7 – Diderot, 18 mai 2005, à paraître.

¹²⁶ Christian Caujolle, « Un bel été », *op. cit.*, p. 54.

¹²⁷ *Ibidem*.

Times Square. Un cinéma change de films. 3 juillet 1981, New York ». La photographie qui accompagne cette chronique montre un employé perché sur une échelle, en train de changer les lettres amovibles sur un panneau à l'entrée d'un cinéma. L'information semble ramenée à sa portion congrue, et pire, le tout fait penser à un mauvais album de vacances. La ville de New York, dans le récit et les yeux de Depardon, apparaît sous ses traits les plus banals, sans pittoresque ni extraordinaire.

C'est sous les mêmes auspices que la ville de Venise apparaîtra comme le personnage secondaire chez Sophie Calle de sa première publication aux éditions de l'Étoile. Sa *Suite vénitienne*, récit en images d'une filature de quinze jours à Venise en février 1979, a un phrasé similaire, court et factuel, mais qui met en scène la subjectivité de la détective-photographe sur un ton volontairement neutre¹²⁸. Alain Bergala explique en 2006, soit vingt-cinq ans plus tard, son projet d'alors avec Depardon et la place du travail de Calle dans sa perspective éditoriale :

L'envie était aussi d'éditer une fois sur deux des premiers livres de jeunes photographes, qui n'auraient eu aucune chance dans l'édition photo traditionnelle, et je suis quand même fier d'avoir édité les deux premiers livres de Sophie Calle (aucun éditeur parisien n'avait voulu de *Suite vénitienne*, tous jugeant que les photos étaient amateur et que le texte n'avait aucune qualité littéraire)¹²⁹.

Correspondance new-yorkaise fut également le premier livre publié exclusivement par *Les Cahiers du cinéma*, juste après leur collaboration avec Gallimard et Le Seuil pour *La Chambre claire*¹³⁰ : c'est donc avec cette première tentative que Pascal Bonitzer, pour Barthes, et Alain Bergala, pour Depardon, orientent *Les Cahiers* vers une vision plus large de l'image et de la photographie.

Les éditions de l'Étoile et leur collection « Écrit sur l'image » répondent manifestement à un désir éditorial de faire émerger un autre type de photographies dégagées des exigences esthétiques et informatives de l'image seule, « en rupture avec la tradition française, un peu fatiguée, de la belle image¹³¹ ». Il s'agissait à travers un « concept » et une maquette « très classe » de « se démarquer nettement de tout ce qui se faisait alors dans l'édition photo¹³² », comme le confie Alain Bergala. Il explique également que le principe, s'il était de lancer de jeunes

¹²⁸ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, suivi de Jean Baudrillard, « Please follow me » ; Écrit sur l'image, Éditions de l'Étoile, 1983.

¹²⁹ Alain Bergala, « Vingt-cinq ans après : dialogue », Raymond Depardon et Alain Bergala, *New-York* ; Écrit sur l'image, Cahiers du cinéma, 2006, p. 10.

¹³⁰ Jean Narboni dirigeait la collection Cahiers du cinéma – Gallimard, la participation du Seuil pour *La Chambre claire* était exceptionnelle. Cette collection a publié pendant trois années entre autres, des textes de Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, 1980, de Jean Giono, *Œuvres cinématographiques, 1938-1959*, 1980, ou encore de Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle : essais sur le cinéma*, 1982.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Idem*, p. 11.

photographes, était aussi de montrer un « livre de photo » et de sortir du schéma de la revue. Bergala considérait que la collection publiait des « gens déjà plus reconnus » comme Denis Roche, Claude Nori, Gilles Mora, contrairement à Sophie Calle, encore novice. On constate toutefois qu'autour de ces noms se constitue un véritable réseau que les *Cahiers du cinéma* parviennent à rassembler dans une série de livres de photographies. La conception d'une image banale au quotidien est encore relayée et amplifiée, après la galerie Contrejour, par Gilles Mora et Claude Nori qui publieront en 1983 leur « Manifeste photobiographique » aux éditions de l'Étoile. La photographie est brandie non plus comme un témoin ou une machine nostalgique mais un « amplificateur d'existence¹³³ » et un élément actif de la création historique de soi. La prise de conscience du pouvoir fictif et auto-documentaire de la photographie apparaît alors au grand jour : les éditions de l'Étoile formalisent pour la première fois cette pratique subjective de l'image à laquelle les *Cahiers de la photographie* fournissent l'appareil critique.

Entre *Correspondance new-yorkaise* et *L'Été dernier...*, Denis Roche publie en 1982 dans la même collection *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)* qui prolonge son travail photographique rendu public depuis 1978 avec son livre *Notre Antéfixe*¹³⁴. La place du poète photographe est centrale dans la valorisation d'une photographie qui s'intéresse au cercle intime et à l'individu. Si Denis Roche a joué un rôle décisif sur la pratique et la théorie photographique de Barthes, un dialogue indirect semble s'être établi entre les deux hommes : dans un passage de *La Chambre claire* qui n'a pas été retenu dans la version finale, Barthes commente la procédure du triple autoportrait que Roche pratique régulièrement. Barthes note que « ce jeu a été poussé – et manifesté à l'extrême, par exemple dans *Notre Antéfixe*, de Denis Roche (quarante autoportraits au déclencheur à retardement) ce jeu n'est pas paisible ; c'est un jeu pugnace¹³⁵ ». Toutefois, les images de Denis Roche sont simplement datées et localisées et ne s'insèrent pas à cette occasion dans un dispositif photo-textuel. Ce n'est qu'en 1981 que Denis Roche commence véritablement à mêler le texte et l'image dans un dispositif synthétique avec un ouvrage bien nommé, qui anticipe la « photobiographie » lancée en 1983 par Gilles Mora et Claude Nori : *Légendes de Denis Roche. Essai de photo-autobiographie*¹³⁶. Dans ce livre, l'épigraphe proustien, l'album familial légendé suivant une stricte chronologie, les légendes courtes décrivant de manière concise le contexte de prise de vue et les multiples portraits de l'auteur font de ce travail, pauvre sur le plan créatif, un monument à la gloire de l'auteur. Denis Roche met en scène son histoire

¹³³ Gilles Mora et Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Écrit sur l'image, L'Étoile, 1983, p. 11.

¹³⁴ Denis Roche, *Notre Antéfixe*, Flammarion, 1978.

¹³⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire* [manuscrit], BRT2.A21.01.02.03. Chutes. 1° Brouillon. 15 ff. [Fragment 11, feuillet 7], IMEC, Abbaye d'Ardenne, inédit.

¹³⁶ Denis Roche, *Légendes de Denis Roche. Essai de photo-autobiographie*, Montpellier, Gris Banal, 1981.

personnelle et professionnelle au premier degré (avatar d'une autobiographie « *new look* », mais sans concept), bien loin du travail lucide de création identitaire et narrative de Barthes occupé à son « écrivain de toujours » ou à sa « note sur la photographie ».

Les formes autobiographiques utilisant la photographie deviennent à cette époque, sous l'effet de l'appareillage critique qui les accompagne, un mode de production littéraire à part entière : André Breton, Christian Boltanski et Roland Barthes apparaissent alors comme les précurseurs et pères de ces récits de soi en images qui ont commencé à envahir, dès la fin des années soixante-dix, le paysage éditorial français. Les exemples ne manquent pas : si Denis Roche a été associé aux fondateurs de la galerie *Contrejour*, porte-drapeau de la Nouvelle photographie française, *Les Cahiers du cinéma* restent le principal diffuseur de récits illustrés de photographies à la première personne, instaurant un climat propice à l'institutionnalisation de ce genre en formation. La chronologie des publications pendant les mois qui suivent la mort de Roland Barthes est éloquente, comme si la disparition du véritable concepteur théorique du dispositif autobiographique en images ouvrait la brèche pour que ses émules puissent à leur tour laisser libre cours à cet égotisme, que le pamphlet *Le Roland-Barthes sans peine* de Rambaud et Burnier aux éditions Balland en 1978 avait pourtant cruellement mis à l'index.

On sait que, quelques jours après la sortie de *La Chambre claire* en février 1980, Roland Barthes est renversé par une camionnette devant le Collège de France. Il succombe à ses blessures un mois plus tard, le 26 mars 1980. En mai, *Les Cahiers du cinéma* sont les premiers à lui rendre hommage dans un numéro qui s'ouvre par trois articles qui lui sont consacrés¹³⁷. Le numéro suivant est encore marqué de l'ombre de Barthes, ne serait-ce que par la forme et le hasard des publications : entièrement consacré à Marguerite Duras, ce numéro, mis en pages par Duras elle-même en collaboration avec Serge Daney, alors rédacteur en chef du journal¹³⁸, compile une somme de fragments autobiographiques illustrés par les photographies personnelles ou des photogrammes tirés des films de Duras. Ce numéro des *Cahiers* sous la forme d'un magazine remplace d'une certaine manière le « Duras par Duras » qui n'existe pas¹³⁹. Ce triple numéro spécial intitulé *Les Yeux verts* fait suite à une autre publication autobiographique fragmentaire et illustrée de photographies, publiée aux éditions de Minuit en 1977, *Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec Michelle Porte. Les clichés qui agrémentent la longue interview entre les deux femmes sont tirés d'une émission de télévision du même nom et diffusée en mai 1976 par TF1, comme l'indique l'avertissement du livre.

¹³⁷ « Roland Barthes », *Cahiers du cinéma*, n° 311, mai 1980, p. 5-12.

¹³⁸ Alain Bergala raconte que Serge Daney avait eu également « le projet d'écrire une *Ciné-histoire de l'enfance* qui hélas n'a jamais vu le jour », *id.*, p. 10.

¹³⁹ *Cahiers du cinéma*, n° 312-313-314, juin 1980.

En 1980, vraisemblablement à la suite des *Yeux verts*, Alain Bergala rapporte que *Libération* avait proposé à la cinéaste-écrivain « d'écrire au jour le jour », ce qui a donné des « surimpressions », entre le quotidien de Duras alors à Trouville et ce qu'elle voyait dans le monde : « en plus de la réalité vue, quotidienne, elle parle de l'Ouganda, de *Solidarnosc*, etc., elle fait des surimpressions entre images réelles, images de télévision et images mentales¹⁴⁰ ». Bergala compare cette posture à celle de Depardon à New York. S'adressant à ce dernier, il considère : « elle dans l'écriture et toi dans la photo, vous vous posez les mêmes questions », comme à la fin de l'expérience d'écriture au quotidien, avec la même hésitation pour une publication autre qu'en journal, puisqu'elle s'était demandée si « l'édition n'allait pas modifier la nature de la commande de départ¹⁴¹ ». Mais la tentation du livre restera la plus forte et la suite de chroniques devient *L'Été 80*, publié aux éditions de Minuit la même année. Dès la première chronique, « sans sujet », elle écrit sur « le temps qu'il fait », cher à Barthes, comme Depardon à New York l'été suivant : « Je crois que je vais écrire à propos de la pluie. Il pleut. Depuis le 15 juin il pleut.¹⁴² ». L'intérêt pour l'auto-archivage du quotidien n'est donc, on le voit, pas seulement limitée à des pratiques artistiques qui constituent un contre-courant aux avant-gardes revendicatives et opèrent un repli sur les petites choses du quotidien, l'insignifiant, le banal, bref, tout ce qui compose la vie d'un individu¹⁴³.

L'auto-édition ou la publication par *Libération* de chroniques au quotidien, avec des photographies, offrent alors la possibilité de faire de l'individu un véritable sujet à la fois d'actualité et historique, le faisant entrer pleinement dans l'univers mythologique moderne. Les publications illustrées de photographies prolifèrent ainsi dans des éditions qui allient un souci esthétique à une institutionnalisation du récit photographique comme forme littéraire à part entière : la quête de cette légitimité est très claire au sein des éditions de Minuit. En effet, Jérôme Lindon, d'après des propos de Benoît Peeters, « pensait créer le « Nouveau roman-photo » comme il avait créé le Nouveau Roman¹⁴⁴ ». Cette entreprise voit alors dans un laps de temps très court, apparaître plusieurs romans-photos haut de gamme, dont le premier est *Chausse-trappes* par Edward

¹⁴⁰ *Id.* p. 37-38.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980, p. 9. La dernière chronique se termine de la même façon : « Qu'il pleut. », p. 102.

¹⁴³ L'année suivante, Denis Roche publie avec Inove Kozo *L'Été 81*, illustré avec des photographies de Jean-Claude Leconte, Kozo, 1981.

¹⁴⁴ Je remercie Laureline Meizel, auteur d'un mémoire sur les romans-photos des éditions de Minuit, de ces précisions : toujours d'après Peeters, il semblerait qu'il « se soit lassé, à cause des coûts de production élevés, de l'échec des ventes, et de la faiblesse des propositions que d'autres auteurs lui faisaient », entretien avec L. Meizel, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario », le paradigme de l'équilibriste dans les récits photographiques de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart*, mémoire de Master 1, Paris I-Panthéon Sorbonne, inédit, t. 2, p. 82-83.

Lachman et Elieba Lewine en 1981, avec une préface d'Alain Robbe-Grillet intitulée, en claire référence à son recueil d'articles publié en 1962, « Pour un nouveau roman-photo »¹⁴⁵.

Malgré les publications régulières du tandem Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart, on sait que Jérôme Lindon convainc Marguerite Duras de transformer son texte initialement intitulé *La Photographie absolue*, un long commentaire sur des photographies en roman. En 1984, en plein essor de la « photobiographie », Duras raconte lors d'un entretien dans *Le Nouvel observateur* : « Le texte de *L'Amant* s'est d'abord appelé *La Photographie absolue*. Il devait courir tout le long d'un album de photographies de mes films et de moi¹⁴⁶ ». Comme la photographie du Jardin d'Hiver, ou celles de *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert, le lecteur ne verra jamais la légendaire photographie de la jeune fille sur le bac, qui aurait été le point de départ du récit : « Cette image, cette photographie absolue non photographiée est entrée dans le livre. Elle aurait eu trait à la traversée d'un fleuve sur le bac¹⁴⁷ ». Duras poursuit : « Cette image centrale [...] que personne d'autre que moi ne connaît, ne peut mourir que de moi, que de ma mort. Mais elle aura été et restera signalée, son existence, sa permanence « rétinienne » auront été posées là, dans ce livre-là¹⁴⁸ ». La photographie de famille, avec la mère, fait écho à la photographie du Jardin d'hiver :

Dans cet album, j'aurais parlé d'une autre photographie qui aurait pu passer – pour les autres gens – pour l'image absolue. C'est celle de ma mère et de ses trois enfants rassemblés un après-midi à Hanoi. Le livre ne part pas de cette photographie-là, effective, mais il y revient chaque fois qu'il parle de la mère et de son désespoir [...] ¹⁴⁹

On remarque également que ce qui était au départ la « légende » d'une photographie, un commentaire, se transforme en récit autobiographique auquel était associé un corpus d'images personnelles, à la manière du *Roland Barthes par lui-même* ou de l'autobiographie « *New Look* » que Barthes avait envisagée. Toutefois, chez Duras, comme chez Barthes, ce long album légendé ne verra pas le jour. Si ces auteurs ont posé les jalons de ces textes hybrides qui prennent la forme d'albums auto-historiques, d'autres réseaux vont prendre le relais pour tenter de légitimer un genre considéré aux marges.

¹⁴⁵ Benoît Peeters, scénariste de bande-dessinée, et Marie-Françoise Plissart représentent ce mouvement, avec *Fugues, Droit de regards* (suivi d'une lecture de Jacques Derrida), et *Le Mauvais oeil* qui paraissent respectivement en 1983, 1985, et 1986.

¹⁴⁶ Marguerite Duras, entretien avec Hervé Le Masson, « L'inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel observateur*, 28 septembre 1984, p. 92-94.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 92.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

La photographie dans le projet autobiographique : l'esthétique de soi

A. Après les « mythologies individuelles », l'échec de la « photobiographie »

L'œuvre de Roland Barthes, qui fournit une assise théorique à la photographie, légitime aussi une approche subjective et égotiste de l'image, dont la fonction précise dans les structures du récit n'a pas encore été définie en 1980. Le nouveau roman-photo sera un échec, et si la « photobiographie » semble avoir des assises plus sûres, elle peine également à trouver sa véritable place. La revue *Contrejour* dans son dernier numéro de janvier 1978 explique à travers une série intitulée « *Do it yourself* » comment faire soi-même son livre de photographie. L'année précédente, Claude Nori avait abordé « L'auto-édition photographique¹⁵⁰ » comme un nouveau phénomène chez les artistes-photographes (notamment Avedon)¹⁵¹. Déjà pratiquée depuis 1969 par Christian Boltanski chez Givaudan, l'auto-édition de livres d'artistes favorise la production d'œuvres polymorphes, susceptibles d'être présentées tantôt sur l'espace sacralisateur du mur de musée, tantôt sous la forme romanesque du livre. Dans ce contexte, le sujet reste principalement l'histoire personnelle de l'artiste, faisant de la figure de l'auteur l'enjeu permanent de récits photographiques qui naviguent aux marges de la fiction¹⁵².

Les Cahiers de la photographie à partir de 1981 fournissent bientôt le terrain théorique de ces publications : leurs fondateurs, Gilles Mora et Claude Nori tirent de leur expérience éditoriale et de l'observation du paysage photographique français depuis la fondation de la galerie Contrejour un mot-valise qui devait, en le nommant, constituer un genre à part entière, la « photobiographie ». En parallèle des éditions de l'Étoile, *Les Cahiers de la photographie* ont contribué à donner une assise théorique à ce médium. Conceptualiser les pratiques photographiques pour leur assigner des catégories fut l'une des entreprises les plus marquantes de ceux qui, après l'expérience de Contrejour, s'emparèrent du devenir théorique de la photographie en France. Il s'agissait donc de présenter des photographes contemporains ou déjà connus, tout en asseyant les pratiques sur une esthétique et un discours critique plus général qui allaient légitimer la photographie en tant qu'art mais aussi en tant qu'objet d'étude.

¹⁵⁰ Claude Nori, « L'Auto-édition photographique », *Contrejour*, n° 10, janvier-février 1977, non paginé.

¹⁵¹ Thierry Nava, « Le Photo-livre », *Contrejour*, n° 12, décembre 1977 - janvier 1978, non paginé.

¹⁵² Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible...*, *op. cit.* : « Givaudan avait installé dans sa cave une machine à imprimer, et tu pouvais imprimer tout ce que tu voulais en payant le papier. C'est là que j'ai fait mes premiers petits livres », p. 32.

Dans cette perspective de nomenclature et d'identification des genres, Gilles Mora et Claude Nori revendiquent la double paternité du mot-valise « photobiographie » qui donne un nom à une pratique comme on l'a vu déjà fort ancienne et commune : le récit d'une vie en images. Leur « Manifeste photobiographique » paraît en 1983 aux éditions de l'Étoile, la même année que la *Suite Vénitienne* de Sophie Calle. La collection, dirigée par Alain Bergala et Gilles Delavaud, compte alors six ouvrages à son actif, dont *La Disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)* de Denis Roche, ou encore un *Proust et la photographie* par Jean-François Chevrier avec des photographies de Pierre de Fenoyl (commissaire de l'exposition *Photo-journalisme* en 1977 au Musée Galliéra¹⁵³) et Holger Trülzsch. Raymond Depardon a les honneurs d'un deuxième ouvrage, *Le Désert américain*, après *Correspondance new-yorkaise. L'Hôtel* de Sophie Calle paraît chez le même éditeur en 1984.

Le « Manifeste photobiographique » avait été dédié à deux personnes : l'une réelle, Bernard Plossu, photographe proche de la galerie Contrejour, et l'autre fictive, le Docteur Jivago. La dichotomie entre réalité et fiction est annoncée dès le paratexte qui plante un décor où personnages réels et fictifs peuvent être considérés comme des équivalents. La photographie et l'autobiographie, en 1983, apparaissent comme des territoires ambivalents où les personnages réels peuvent basculer dans la fiction ou inversement, acquérir une teneur en réalité plus forte. Mais le succès du terme est infructueux, comme s'il ne « prenait » pas, malgré un numéro spécial des *Cahiers de la photographie* en 1984, consacré à ce nouveau genre. À l'occasion d'une publication dirigée par Danièle Méaux en 2002 sur les *Traces autobiographiques, traces photographiques*, Gilles Mora est revenu sur ce terme et la croyance d'alors « à un certain nombre de valeurs fondatrices, que favorisait la collection « Écrit sur l'image »¹⁵⁴ ».

Ayant analysé lors d'un colloque organisé par Philippe Lejeune en 1999 les raisons de cet échec, le retour en arrière de Mora montre bien que le moment légitime de l'autobiographie illustrée de photographies se situe au début des années quatre-vingts. Il est également révélateur de voir les noms associés à ce que Mora a défini comme un « mouvement à part entière¹⁵⁵ » : « Bernard Plossu, Denis Roche, Claude Nori, Hervé Guibert et Raymond Depardon ». On notera que Sophie Calle n'intègre le groupe que plus tardivement, à l'occasion de la publication de *Suite*

¹⁵³ Le catalogue a servi de référence à Barthes pour *La Chambre claire*, voir *Annexes II*.

¹⁵⁴ Danièle Méaux et Jean-Bertrand Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, CIEREC - Lire au présent, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2004 : « Manifeste photobiographique » [1983], p. 103-106, « Photobiographies » [1999], p. 107-113 et « Pour en finir avec la photobiographie » [2002], p. 115-117. Gilles Mora, « Pour en finir avec la photobiographie », *op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁵ Gilles Mora, « Photobiographies », *op. cit.*, p. 107.

vénitienne en 1983, alors que ses premières filatures, ainsi que celle à Venise, avaient eu lieu en 1979, et sa première exposition en 1980 à Paris.

Ce que Mora avait pourtant réussi à conceptualiser dans son « Manifeste... » d'alors, était la notion de « *marqueur* biographique¹⁵⁶ », qu'il avait immédiatement ramenée, mais de façon restrictive, à un « fragment¹⁵⁷ ». Il est alors étonnant que Mora, proche de Denis Roche et certainement lecteur de Barthes, n'ait pas choisi d'exploiter la notion – également forgée comme un mot-valise – de « photobiographème » que Michel Bouvard énoncera très judicieusement par la suite. Marquées par une hybridation apparemment contre-nature, la photographie et la biographie apparaissent, au vu de l'échec du mouvement lancé par Mora, comme les tristes « filles siamoises de la vanité¹⁵⁸ ». Pourtant, certains aspects de la réflexion de Mora restent intéressants : au sujet des photographies de Robert Frank dans *Les Américains*, paru en 1958, il parle d'« embrayeurs (*shifters*) photographiques du réel¹⁵⁹ », qui correspondent bien au passage d'une expérience du « réel » à celle d'une représentation. Cette expérience combinée avec le texte constitue un point d'entrée vers la subjectivité et la fiction, éléments que Mora évacue systématiquement. Ainsi, prenant exemple sur le travail de Denis Roche, il voit un « rapport spécifique au temps¹⁶⁰ », qui est certes fondamental en photographie, mais qui peut se figer lui-même dans un statisme mortifère, dans la mesure où les séquences ne s'articulent pas dans un récit ou une fiction qui dynamiserait les images par un dispositif « battant comme une porte », pour reprendre l'expression de Breton.

En 1984, l'équipe des *Cahiers de la photographie* consacre un numéro spécial à cette notion encore à l'épreuve : Jean-Claude Lemagny, conservateur du département photographie de la Bibliothèque nationale y participe, ainsi que Jean Arrouye ou François Soulages. Des œuvres d'Alix-Cléo Roubaud, photographe et épouse du poète Jacques Roubaud, sont présentées à titre posthume à travers des extraits de son touchant *Journal, 1979-1983*¹⁶¹. Le photographe Bernard Plossu et Didier Bay (associé au *Narrative art* et aux « mythologies individuelles ») sont présents, ainsi que la nouvelle venue, Sophie Calle qui présente *La Filature*. Cette expérience réalisée en 1981 à la suite de ses filatures parisiennes et vénitiennes inverse les rôles : l'artiste se fait désormais suivre pendant une journée entière par un détective, engagé par sa mère pour la filer dans Paris. Les rapports des deux protagonistes et leurs photos constituent le dispositif final, entre récit et documentation professionnelle, entre rapport sur soi et compte rendu policier.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 109.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Jules Barbey d'Aureville, « Photographie et biographie » *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁹ Gilles Mora, « Photobiographies », *op. cit.*, p. 110.

¹⁶⁰ *Id.*, p. 113.

¹⁶¹ Alix-Cléo Roubaud, « Journal-Fragments », *Les Cahiers de la photographie. La Photobiographie*, n° 13, 1^{er} trim. 1984, p. 94-97.

Cécile Camart dans sa thèse de référence sur Sophie Calle, *Une Esthétique de la fabulation et un art de la situation. Sophie Calle, 1978-2007*, développe des propos qui rejoignent à bien des égards notre analyse des « mythologies individuelles »¹⁶². À l'occasion d'une communication à Cerisy en 2007, Cécile Camart a pu présenter le contexte éditorial et culturel dans lequel les interventions-performances de Calle ont été rendues publiques. L'étude des carnets datés de son retour en France en 1979 montre que, malgré la mythologie qui s'est construite autour de sa vocation d'artiste à partir de hasards de circonstances, la jeune Calle, fille du collectionneur Robert Calle, était en contact avec des personnalités alors influentes : Denis Roche (qu'elle suivra pendant un temps lors d'une de ses filatures), Claude Nori, Jean-Claude Lemagny, Albert Champeau, directeur de publication de *Créatis*, Bernard Plossu ou un certain « monsieur » des *Cahiers du cinéma* qui porte selon elle une cravate de mauvais goût¹⁶³. Le premier numéro de *Créatis*, luxueuse revue de grand format, sous-titrée « La photographie au présent », rassemblait déjà en 1976 cette « famille » photographique : il s'ouvrait sur une conversation entre Nori, Plossu et Champeau. Tout autant que *Contrejour* puis *Les Cahiers de la photographie*, *Créatis* œuvrait pour la diffusion d'une nouvelle photographie à laquelle Barthes a contribué à l'occasion du numéro quatre, en écrivant un texte consacré aux photographies de Daniel Boudinet et qui accompagnait des images bucoliques de la campagne française. Le père de Sophie Calle, qui fut le premier collectionneur de Boltanski dès 1969, a mis en relation sa fille, rentrée de sept années de voyages entre les Cévennes, le Mexique et la Californie, avec ces personnalités du monde de l'art et la photographie, dès lors qu'elle avait exprimé son désir de devenir photographe « pour plaire à son père ». Ce motif est davantage mis en avant que ses tentatives d'intégrer le milieu de la photographie, contribuant à alimenter une petite mythologie sur les débuts de l'artiste¹⁶⁴.

¹⁶² Cécile Camart, *Une Esthétique de la fabulation et de la situation. Sophie Calle 1978-2007*, op. cit.. Les recoupements se font au niveau de l'analyse du fait divers, l'esthétique des médias, la contextualisation de l'émergence des pratiques autofictionnelles à la fin des années soixante-dix, l'influence des sciences humaines et de l'art conceptuel. Notre travail s'arrête toutefois, chronologiquement, lorsque le sien commence.

¹⁶³ Sophie Calle, « Carnets de 1978 à 1979 », collection de l'artiste, écrit le vendredi 12 janvier 1979 : « durant la semaine je fais preuve d'élan socio-professionnel en me rendant aux rendez-vous pris pour moi par Bernard [Plossu]. Donc je verrai : M. Denis Roche, M. Claude Nori, M. Albert Champeau, M. Lemagny. C'est Bernard qui a dressé la liste, et je n'ai manqué aucun rendez-vous », reproduit dans Cécile Camart, « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 85, octobre 2003, p. 55.

¹⁶⁴ Cette anecdote est reprise à l'envi dans les interviews de Sophie Calle et notamment lors d'une revue parlée le 26 novembre 2003, à l'occasion de l'exposition *M'as-tu vue* au Centre Pompidou : elle raconte qu'elle « suivait des gens dans la rue et prenait des photos pour se revaloriser aux yeux de son père, supposant à juste titre que ce serait tout à fait le genre d'art qui lui plairait ».

B. Un art de la situation au quotidien : carnets de filature

Revenue d'une longue errance à l'étranger, Sophie Calle s'installe à Paris fin 1978 pour devenir photographe. Désœuvrée, sans sujets à photographier, elle décide de suivre les gens dans la rue, pour qu'ils guident ses pas perdus. C'est ainsi qu'elle commence à pratiquer la photographie au quotidien, prenant de fermes décisions qui vont organiser son emploi du temps. Ainsi, sur une page de ses journaux intimes on peut lire : « Lundi 1^{er} janvier 1979. [...] Je prends de bonnes résolutions. Tous les jours je suivrai quelqu'un¹⁶⁵ » – une activité qui tient pour elle de l'occupation des jours et qu'elle consigne dans des carnets. Lorsqu'elle avait publié sa première filature aux éditions de l'Étoile, ces cahiers qu'elle appelle journaux intimes étaient restés invisibles au spectateur. À l'occasion de sa seconde grande rétrospective en 1998 au Centre National de la Photographie, Calle décide toutefois de les présenter dans le coffret-catalogue qui accompagnait l'exposition *Doubles-jeux*¹⁶⁶. Ces carnets bruts qui montrent l'écriture un peu enfantine de leur auteur acquièrent un véritable statut artistique en 2003 lorsqu'ils sont présentés à nouveau dans le catalogue *M'as-tu vue*, au même titre que ses autres récits et enquêtes finalisés. On voit alors comment elle écrit au jour le jour, colle ses vues de planche-contact et ajoute occasionnellement d'autres documents comme des phrases découpées dans le journal qui fournissent parfois un contrepoint humoristique à ses récits de filature (le mardi 14 novembre, on lit par exemple une phrase stéréotypée qui semble tirée d'un micro-trottoir : « C'est une véritable provocation pour les jeunes sans emploi¹⁶⁷ »).

Durant ses premières filatures à Paris en 1979, Sophie Calle tient son carnet de route au gré de ses journées ponctuées par de menus événements, le coup de téléphone d'un ami ou d'un employé de la Tour Eiffel qui lui signale qu'elle peut venir prendre des photos des travaux en cours. Elle note consciencieusement, suit avec plus ou moins de rigueur ses filés, photographie des gens dans la rue, leurs allées et venues. Par un hasard de circonstances, elle entame une enquête au plus long cours sur un homme rencontré à deux reprises dans Paris et qu'elle choisit de suivre à Venise où il part en voyage. L'histoire est connue, ses légendes aussi : la filature débute selon les dates indiquées sur le journal intime le 19 février 1979. Sophie Calle écrit : « Je pars ce soir (en gare de Lyon, par le train de 22 heures) pour Venise. J'y suis (du verbe suivre : venir après, aller

¹⁶⁵ Sophie Calle, « Préambule », *À suivre*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 19, repris dans « Journaux intimes », *M'as-tu vue*, op. cit.

¹⁶⁶ Sophie Calle, *Doubles-jeux*, 7 vol., cat. exp. du 9 septembre au 2 novembre 1998, Centre National de La Photographie, Paris ; Arles, Actes Sud, 1998. La première exposition intitulée *À suivre...* avait eu lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC en 1991.

¹⁶⁷ Sophie Calle, « Préambule », *À suivre*, op. cit., p. 12.

derrière) un homme. J'ai les meilleures intentions¹⁶⁸ ». L'histoire paraît simple et le récit que Calle en fait dans *Suite vénitienne* paraît correspondre à ces notes, dont le livre ne serait que la reproduction fidèle et authentique. Toutefois, les failles fictionnelles apparaissent vite tant à travers de menus détails que des mises en scènes flagrantes. D'une part, la version en livre indique que la filature commence le 11 février 1980 et non en 1979 comme l'indique le carnet. Pourquoi ? Sophie Calle expliquera à Johnnie Gratton que c'est pour des raisons de droit à l'image que la filature est post-datée, afin que le suivi ne puisse poursuivre en justice l'artiste indiscreète¹⁶⁹. Par ailleurs, Calle raconte que la personne sur les clichés n'est pas l'homme en question mais un ami avec lequel elle aurait reconstitué les scènes, toujours pour ces raisons de droit, et donc, que la plupart des images montrant un homme dans les rues de Venise ne seraient pas celles de l'expérience originale, mais celles d'un acteur mis en scène par l'auteur. D'autre part, des indices fonctionnent comme de véritables palimpsestes romanesques : Calle porte une perruque blonde pour ne pas se faire reconnaître et un imperméable comme un vrai détective de roman policier. Un jour de désespoir elle cite Marcel Proust sur la plage du Lido (« Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir et que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre¹⁷⁰ »). Enfin, elle joue des effets de style et de la typographie pour accentuer la dramaturgie des situations. L'étude précise des textes prouve que d'une publication à l'autre ces effets sont plus ou moins appuyés. La première édition de *Suite vénitienne* racontait l'arrivée de Henri B. à Paris en ces termes : « 10h08. Il descend du train. La femme le suit¹⁷¹ », ce qui devient dans la réédition de 1998 : « 10h08. LUI. La femme le suit.¹⁷² ». Si les photographies semblent témoigner de peu de soin esthétique, les textes quant à eux sont très travaillés, malgré leur faible longueur et la relative indigence des faits relatés : ils ménagent et ramassent leurs effets pour paraître plus percutants.

Pourtant, le rapport des jours que produit Calle est présenté à travers le texte et sa documentation photographique comme le résultat de pseudo-enquêtes sociologiques. C'est le cas spécifiquement des *Dormeurs* : dans cette série, des invités viennent alternativement dormir dans le

¹⁶⁸ Sophie Calle, *M'as-tu vue*, op. cit., p. 68.

¹⁶⁹ Entretien avec Johnnie Gratton, Paris, 3 juin 2007. Les versions de Sophie Calle varient très souvent, ce que Cécile Camart m'a également confirmé. Calle met cela sur le compte d'une très mauvaise mémoire mais aussi sur le plaisir qu'elle a, je cite, à « refaire l'histoire », voir *Annexes* III. Elle serait également plus encline à dévoiler les coulisses fictives de ses œuvres à ses interlocuteurs étrangers : voir *Lecture by Sophie Calle at the Keio University, Hara Museum review*, n° 47, « Sophie Calle : *Exquisite Pain* », hiver 2000 (exp. 20 nov. 1999 au 27 février 2000), 15 novembre 2000, Tokyo, ou les articles de la presse étrangère comme William Leith, « *A Quick Calle* », *Observer Life*, 17 janvier 1999.

¹⁷⁰ Sophie Calle, *À suivre*, op. cit., p. 57. La phrase est tirée d'« Un amour de Swann », Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 305.

¹⁷¹ Sophie Calle et Jean Baudrillard, *Suite vénitienne – Please follow me* [L'Étoile, 1981], op. cit., p. 65.

¹⁷² Sophie Calle, *À suivre*, op. cit., p. 107. Sur l'étude des effets de vrai et faux, voir M. Nachtergaele, « Vérité et fiction : l'exemple de Sophie Calle », mémoire de maîtrise, Université Paris 7 – Diderot, 2000, consultable sur <http://vipere noire.free.fr>.

lit de Calle dans son appartement parisien. Elle les photographie chacun leur tour, à chacune de leurs huit heures de présence, et comme à l'usine, ils se relayent pour que le lit ne soit jamais inoccupé. Pour rendre le travail plus professionnel, elle leur prépare un questionnaire sur leurs habitudes pendant le sommeil. On peut y voir trace de ses quelques mois d'études en sociologie au début des années soixante-dix à l'Université de Nanterre, qui lui ont permis de faire la connaissance de Jean Baudrillard. Ses activités militantes à l'époque la conduisent aussi à rencontrer Daniel Defert, l'un des dormeurs, compagnon de Michel Foucault et co-fondateur du Groupe d'Information sur les Prisons (G.I.P.) auquel elle participera. Toutefois, de la sociologie Calle ne conserve que les appareils de l'enquête et préfère rapprocher son expérience d'*Un Homme qui dort* de Georges Perec, à propos duquel elle confessera par ailleurs : « tout ce qu'il a fait, j'aurais voulu le faire¹⁷³ ». Les rapports d'expérience sont sans autre but que de faire état de ce moment d'existence et de la situation vécue.

Dans ses filatures-enquêtes sans sujet, les dates, heures et lieux précis sont notés, et comme dans *Nadja*, les illustrations sont légendées de près : « Campo San Polo – il désigne l'église, prend une photo de la place. Je fais de même...¹⁷⁴ ». C'est le commentaire d'un cliché en plan large d'une place vénitienne quelconque et vide. Des plans de la ville sont également fournis et donnent à l'ensemble un aspect de rapport psychogéographique proche de ceux des situationnistes, une analyse que Cécile Camart développe à l'occasion de l'étude des journaux intimes et carnets préparatoires. Calle avait par ailleurs sous-titré l'une de ses premières oeuvres « Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme d'un rituel¹⁷⁵ ». Le même procédé en forme de compte rendu est repris dans *La Filature* en 1981 où la suiveuse est désormais suivie par un détective engagé par sa mère. L'action se déroule en une seule journée et est rythmée par les actions de Sophie Calle dont les horaires sont minutieusement relevés. Cet emploi du temps similaire à celui de Michel Butor décrit l'évolution du sujet dans un espace où son itinéraire peut être précisément retracé, dans la droite lignée de la psychogéographie situationniste qui glorifiait l'art de la dérive. Calle esthétise sa journée en la redoublant de miroirs et de textes qui se font échos, tout en conservant le caractère militant de l'auteur qui s'engage personnellement et physiquement dans son expérience du quotidien. Elle repousse les limites du hasard : « Sophie invente une histoire, la

¹⁷³ Entretien avec l'auteur, 14 juin 2000 et « Le Bon plaisir de Sophie Calle », *France culture*, 29 juin 1996. Dans *Un homme qui dort*, le narrateur qui s'adresse à un étudiant flâneur dresse la liste des activités qui occupent ses jours et ses nuits de dérive.

¹⁷⁴ Sophie Calle, *À suivre*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁵ Il s'agit des *Dormeurs*. Cécile Camart, « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », *op. cit.*, p. 77. Voir également Sophie Calle, *Provoking arbitrary situations which take on the form of rituals. Art and text*, Sydney, n° 23-24, mars-mai 1987.

transforme en événements, en fait son travail¹⁷⁶ », écrit à son sujet en 1980 une journaliste qui tente de répondre à la question « Sophie Calle est-elle artiste ? ».

Le compte rendu du détective, montré dans une typographie différente de celui de l'artiste, marque une nette rupture de ton. Le contraste profite à Calle dont la voix semble plus proche, plus intime. Cette esthétique du reportage d'enquête accompagne le récit jusque dans ses moindres détails. Dans *Suite Vénitienne*, afin de mieux suivre sa cible et de ne pas se faire remarquer, elle s'empare d'un objectif à visée latérale (*squintar*), ou elle désigne ses personnages par leurs initiales comme pour préserver leur anonymat – Henri B. dans *Suite vénitienne*, Pierre D. dans *L'Homme au carnet*. « Rapporteuse », Sophie Calle l'est ; pourtant son style tente de rendre le récit le plus authentique, objectif et neutre possible avec des images qu'on croirait prises au téléobjectif. L'alternance de texte et d'image fournit un compte rendu complet, saturant la situation d'informations en apparence objectives qui donnent l'impression d'une *écriture blanche*, dénuée d'affect. Les effets lyriques ou poétiques s'amenuisent partiellement derrière la simplicité des phrases. Le « je » se déclare résolument objectif, seulement cisailé par quelques failles mythographiques. Le style des textes s'apparente à des comptes rendus d'enquête, comme dans *Le Strip-tease*, où le ton est factuel : « Le 8 janvier 1981, une de mes collègues me ficha son talon aiguille dans le crâne [...]. Je perdis connaissance¹⁷⁷ ». Les phrases sont courtes, sans effets d'emphase, concentrées en un seul paragraphe et donnent l'impression d'un rapport d'investigation, pour entériner le pacte de vérité à la première personne du singulier. Pour la série intitulée *Le Strip-tease* – mythologie barthésienne – sur laquelle on voit Calle se déshabiller cliché après cliché, les photographies rythment l'action et la décomposent en petites saynètes : sa présence sur une scène redouble l'aspect « tableaux brechtiens », d'autant qu'elle est maquillée et habillée pour mieux correspondre à l'image d'un fantôme féminin. Quant au montage dynamique du dispositif, il donne l'impression que la scène se déroule sous les yeux du lecteur, jusqu'à la dernière image qui montre la chute de la jeune femme, attaquée par une de ses collègues à qui elle refusait de laisser sa chaise. La reconfiguration narrative des événements combine des effets dramaturgiques et authentiques. À l'instar de Boltanski qui reconstituait ses souvenirs, Sophie Calle reconstitue dans ce cas *a posteriori* les événements dans ses montages photos-textes pour leur donner un caractère dont on ne sait s'ils sont banalement extraordinaires ou extraordinairement banals.

L'effet de réel est assuré par un récit qui se donne pour autobiographique et qui est attesté par des photographies qui ont tous les apprêts de l'authenticité : flou, mauvais cadrage, impression d'amateurisme, caractère intime des images, bref, tout ce qui se retrouve dans une pratique de la

¹⁷⁶ Catherine Nadaud, « Sophie Calle est-elle artiste ? », *Libération*, 27 octobre 1980.

¹⁷⁷ Sophie Calle, *Des Histoires vraies*, Actes Sud, 1994 [rééd. *Des Histoires vraies + 10*, 2002], p. 42.

photographie ordinaire. Chez Sophie Calle, l'usage de la photographie est moyen, voire médiocre : ses images des rues de Venise ne montrent rien, ni du pittoresque, ni d'événements auquel elle aurait pu assister. Ses planches-contacts en revanche montrent qu'elle a tendance à mitrailler la scène comme pour obtenir par chance un belle photo ou pour relever les moindres détails de ses promenades anodines. Chez Calle, héritière de l'esthétique banalisante de la fin des années soixante-dix, la photographie acquiert une valeur avant tout référentielle et les récits s'appuient uniquement sur le caractère testimonial de l'image, comme si l'image n'avait pas de valeur esthétique en soi. Ses enquêtes utilisent la photographie en tant que preuves de ses actes, à l'instar de Boltanski déclarant que les photographies ont surtout pour lui une « valeur d'usage ».

Son rapport à la photographie n'est donc pas esthétique à ses débuts mais bien documentaire, même si les récits de Calle s'inspirent de modèles tels que les reportages apparus dans les années quatre-vingts sur le modèle « une journée, 24 heures dans la vie de... » ou bien entendu comme le roman-photo sentimental, ce que Martial Raysse ne manque pas de faire remarquer au sujet de *Douleur exquise*, un récit autobiographique qui raconte une rupture amoureuse¹⁷⁸. Dans un premier temps, le montage photo-texte semblait se suffire à lui-même. Mais les *belles images* que l'on découvre plus tard dans ses réalisations sont sous-traitées à des professionnels : le photographe de mode Jean-Baptiste Mondino a réalisé la plupart des portraits, là déguisée en Brigitte Bardot entourée de ses animaux empaillés, ici en couverture du catalogue *M'as-tu vue*. Et pour dire son lien à la photographie, on peut se rappeler la remarque d'Hervé Guibert qui écrivait en préface à son exposition *À suivre* de 1991 :

Soi-disant photographe, [elle] n'est même pas fichue de prendre une photo (quoiqu'elle fasse des progrès). La première bonne photo qu'elle m'a montrée, avec fierté en plus, un de ces clichés monotones de tombes américaines où il y a juste écrit sur la dalle 'Mother', 'Father', 'Twins' ou 'First wife', ce n'était justement pas elle qui avait visé, mais une copine qui l'accompagnait.¹⁷⁹

Elle raconte elle-même volontiers cet épisode qui marque, dans des versions variant parfois légèrement, son entrée en photographie. Elle avait alors contacté son père : « J'ai pris des photographies de deux tombes où était gravé *Brother* et *Sister*. Je crois que ça m'a bien plu¹⁸⁰ ». Ce dernier, Bob *alias* Robert Calle, accepte donc de la financer si elle se tient à cette résolution. Bernard Lamarche-Vadel dont la compagne était allée dormir chez Calle, l'exposera à la Biennale

¹⁷⁸ Martial Raysse, « Secret de polichinelle », *Le Monde*, 18 décembre 2003 : « Une variété de roman-photo [...] met en scène une rupture sentimentale ». Le personnage dénommé « M. » dans le livre n'est autre que le néo-réaliste Martial Raysse lui-même.

¹⁷⁹ Hervé Guibert, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoires », *Sophie Calle, À suivre*, cat. exp. du 2 juillet au 13 octobre 1991, commissariat de Suzanne Pagé et Laurence Bossé, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

¹⁸⁰ Dans le catalogue *M'as-tu vue*, Sophie Calle raconte la même histoire avec quelques nuances et détails supplémentaires, *op. cit.*, p. 76.

des jeunes artistes en 1980, pour sa première exposition où elle présente *Les Dormeurs*. La série est réalisée en avril 1979, deux mois après *Suite Vénitienne*¹⁸¹. À cette époque, les œuvres que Sophie Calle présente ont un aspect très bricolé : les images sont collées sur le mur à l'aide d'épingles et même le dispositif d'exposition indigent confère à cet amateurisme une crédibilité et une authenticité supplémentaires.

Christian Boltanski l'aidera pourtant très vite à améliorer visuellement ses œuvres : se connaissant par l'entremise du père de Calle, cette dernière, Boltanski et Messenger décident au début des années quatre-vingts de s'installer dans un complexe industriel abandonné à Malakoff et d'en faire leurs ateliers. Ce que Boltanski appelle « L'École de Malakoff » a une unité formelle et thématique bien plus forte que ce que les artistes laissent filtrer au sujet de leurs productions respectives. En effet, Boltanski explique que si « Sophie écrit vraiment très bien, a un très bon rapport avec le livre, elle a du mal à gérer les images et les murs¹⁸² », une des raisons pour lesquelles les photographies comme les commissariats de ses expositions sont laissés à d'autres artistes parfois connus comme Jean-Baptiste Mondino, Fabio Balducci ou Daniel Buren. Cette collaboration autour de l'image commencera très tôt, avec *L'Hôtel*, réalisé en 1981 et publié en 1984 aux Éditions de l'Étoile : les clichés en noir et blanc sont faits par Calle et fonctionnent comme des éléments de son enquête de terrain sur les clients d'un hôtel vénitien. L'intérêt de sa démarche était son statut d'observateur clandestin de l'hôtel. Mais les photographies couleurs, réalisées à la chambre, ont été faites ultérieurement par un photographe professionnel : Sophie Calle se les approprie comme Barthes en devenant *auctor* de ses images dans le dispositif global de ses livres illustrés. Catherine Nadaud, journaliste de *Libération* chargée en 1980 du compte rendu sur *Les Dormeurs*, commente la beauté fragile de ces installations qui reconstituent une narration :

En une ligne sur les murs, les photos simplement accrochées, respectent la chronologie des événements, dessinent des souffles, des rythmes, des intensités. Les mouvements sous les draps, les gestes de Sophie Calle, l'intervention de l'appareil : des traces sur les murs en une ligne noire et blanche. De belles photos ? Pas toutes. Mais ensemble, l'une dans l'entraînement de l'autre, certainement.¹⁸³

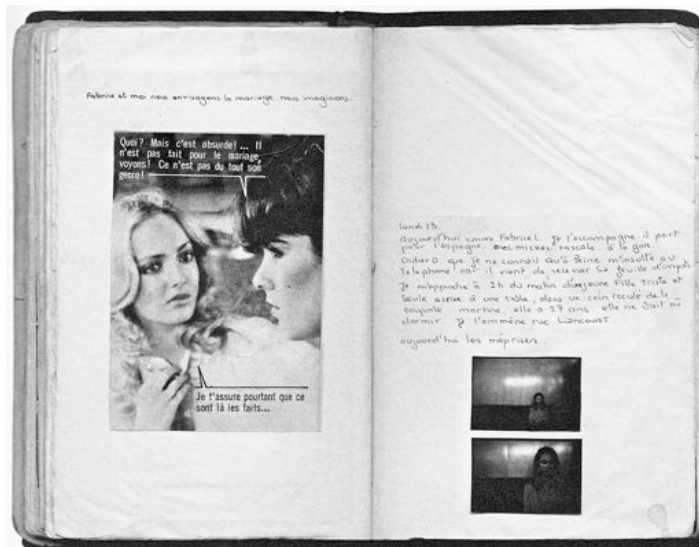
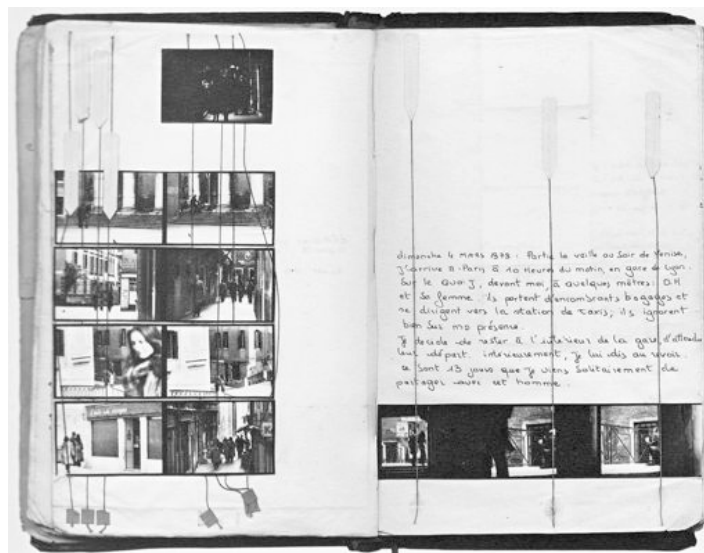
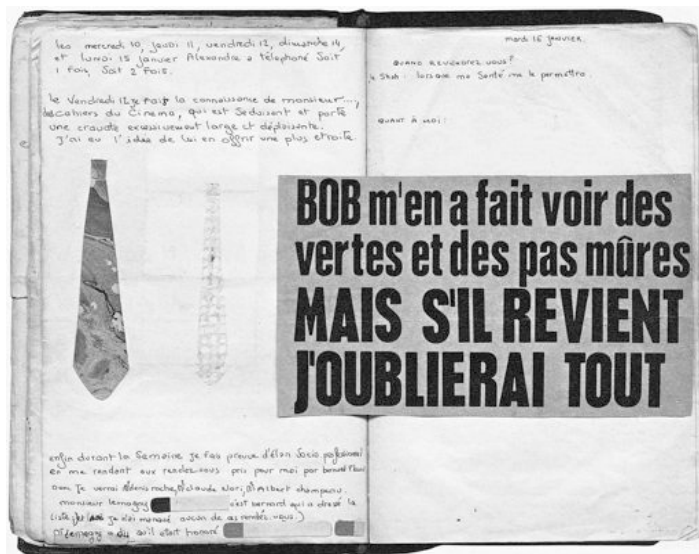
Cette non-esthétique lie Sophie Calle à une photographie comme la preuve d'une présence et d'un geste comme une « *evidence* », en anglais, un simple indice qui témoignent d'un moment esthétisé par le récit et sa mise en forme visuelle. Ces preuves de présence reconfigurées dans des récits écrits à la première personne du singulier témoignent surtout de la mise en dispositif d'une fiction personnelle mythographique qui reprend exactement les codes des récits autobiographiques photographiques des années soixante-dix.

¹⁸¹ Sophie Calle, *Les Dormeurs* [1979], Arles, Actes Sud, 2000. Si les dormeurs sont pour la plupart anonymes, Roland Topor, Fabrice Lucchini et le sociologue Daniel Defert se prêtent à l'expérience.

¹⁸² Entretien privé avec l'auteur, 24 janvier 2008, voir *Annexes III*.

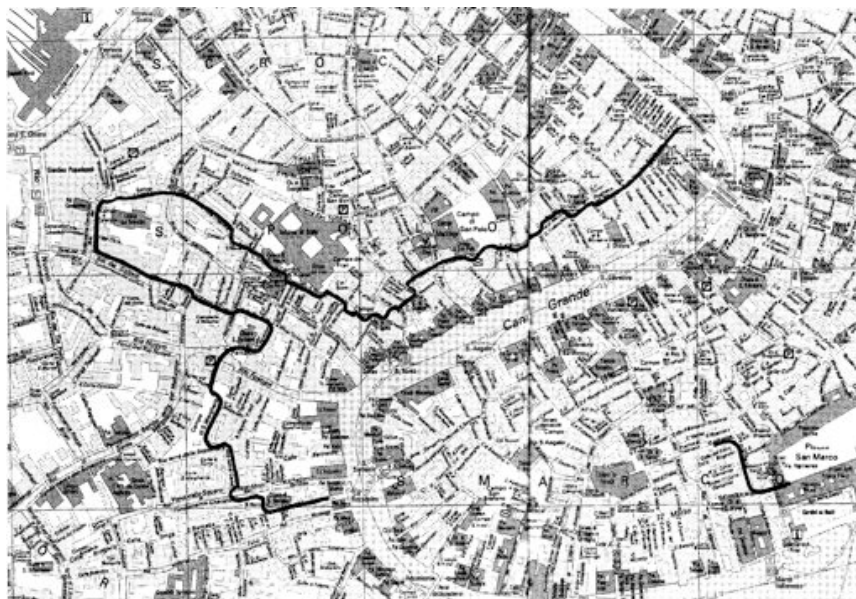
¹⁸³ Catherine Nadaud, « Sophie Calle est-elle artiste ? », *op. cit.*

Les mythologies bricolées de Sophie Calle





Sophie Calle, *Suite vénitienne* (extrait), 1979.



Sophie Calle, plan de Venise, *Suite vénitienne* (extrait), 1998.

C. Le hors-champ du texte : la mythologie de Sophie Calle à l'œuvre

Sophie Calle a très vite constitué ses mythologies individuelles entre vérité et fiction : usant de la photographie et du texte, un accord qu'elle considère comme sa « marque de fabrique¹⁸⁴ », elle élabore un univers de références autour de sa figure d'artiste qui l'entraîne dans des mondes à la limite du stéréotype. Ainsi, elle utilise des ressorts propres au fait divers ou au roman-photo sentimental pour relater ses anecdotes autobiographiques. Maïté Snauwaert, auteur d'un recueil consacré à Calle, considère ses micro-récits comme des « consignations, collections de mémoire, dans la tradition du recueil d'anecdotes¹⁸⁵ » qui deviennent chez Calle des recueils d'« histoires vraies ». Ses enquêtes rapportées consciencieusement à la première personne se doublent en effet de petits récits illustrés qui ont une valeur strictement autobiographique et que l'on peut distinguer de son propre travail de détective, plus proche de la pseudo-enquête sociologique. En 1979, lorsque Sophie Calle commence ses filatures à Paris et à Venise, elle connaît déjà le travail de Christian Boltanski et de Jean Le Gac, puisque son père, Bob Calle, collectionneur et amateur d'art, possédait de leurs œuvres. Elle présente donc ses vraies histoires dans la tradition des « mythologies personnelles » desquelles la vérité semble bien souvent fort éloignée.

La reconstitution des faits relatés touche dans le cas de ses récits autobiographiques directement à sa personne, contrairement aux séries comme *L'Hôtel* où elle réalisait des portraits des clients *in absentia*, à partir de leurs seuls effets personnels¹⁸⁶. Dans *Des histoires vraies*, publié en 1994 mais dont certains fragments sont plus anciens, Calle présente selon une chronologie qui part de l'enfance pour arriver à l'âge adulte, des petites saynètes, véritables photo-biographèmes, qui racontent les épisodes marquants de sa vie. De courts textes accompagnés souvent d'une illustration simple font office de récit. L'ouvrage reprend notamment *Le Strip-tease* présenté auparavant sous le titre *La Fille du docteur* : le reportage photographique avait été réalisé en 1979, lorsque Sophie Calle s'était fait engager dans une baraque foraine à Pigalle où elle se déshabillait « dix-huit fois par jour entre seize heures et une heure du matin¹⁸⁷ ». Elle avait récupéré les clichés d'une amie venue la prendre en photo à sa demande et en avait fait une première version publiée en

¹⁸⁴ Sophie Calle et Fabio Balducci, *En finir*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 55.

¹⁸⁵ Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dir.), *Intermédiatités. Filer (Sophie Calle)*, op. cit., p. 17.

¹⁸⁶ Sophie Calle, *L'Hôtel*, Écrit sur l'image, L'Étoile, 1984.

¹⁸⁷ Sophie Calle, *Des histoires vraies*, Arles, Galerie Sollertis, Actes Sud, 1994.

1991¹⁸⁸. Celle-ci mettait les photographies en vis-à-vis d'une collection de cartons de félicitations reçus pour la naissance de la petite Sophie. L'album de naissance se fait ironique : le nouveau-né à qui l'on souhaitait succès et réussite se déshabille vingt-sept ans plus tard sur une scène miteuse de la rue des Martyrs, alors qu'enfant, raconte-t-elle, elle résidait rue Rosa-Bonheur chez ses grands-parents¹⁸⁹. L'onomastique participe en outre d'une mythologie du paradis perdu, dramatisée selon un schéma narratif canonique : une situation initiale idyllique, un spectacle routinier troublé par le mauvais agent inducteur du drame et une fin tragique (l'évanouissement de Calle, assommée par sa collègue). Elle ajoute encore que pour éviter que ses grands-parents, chez qui le rituel du déshabillage innocent avait lieu, ne la croisent, elle portait une perruque blonde, postiche déjà utilisé à Venise. Le détail fait rappel au lecteur attentif qui identifie le même personnage et authentifie les récits par recoupements. Ces détails réalistes s'entrecroisent avec des rituels et des traditions parfaitement fictives. Le portrait de Luce de Monfort apparaît comme une bonne fée qui se fait la marraine du conte callien, son dernier strip-tease se termine tragiquement, les coups de dés prennent pour elle ses décisions, son mariage se fait à Las Vegas là même où l'actrice Joan Collins (de la série américaine *Dynastie*) s'est mariée, etc¹⁹⁰.

Le cérémonial photographique décrit par Bourdieu se double donc chez Calle d'un goût pour la ritualisation du quotidien : dans son coffret *Doubles-jeux*, les grands *topoi* de la vie quotidienne sont sublimés par l'esthétisation de gestes anodins. On trouve par exemple des expériences variées qui impliquent des repas chromatiques, des journées passées sous le signe d'une lettre (B, C ou W), une cabine téléphonique décorée dans New York ou des cadeaux d'anniversaire conservés en vitrine comme autant de reliques archéologiques. Cécile Camart relie cette attitude à un *work in progress* global, au long cours, qui ne s'arrêtera vraisemblablement qu'avec la mort de l'artiste :

[...] la mythologie individuelle élaborée par Sophie Calle relève avant tout d'une autofiction se développant à mesure que s'écrit la biographie de l'artiste. [...] Placer une juste distance entre ces inventaires de « l'infra-ordinaire », et la mythologie de l'artiste comprise comme un « tout » permet alors de découvrir dans l'œuvre un registre universel et intemporel.¹⁹¹

L'art de vivre se trouve transposé dans des situations qui prennent certes « la forme d'un rituel », répondant à la nécessité mythologique de la répétition, mais surtout qui se transforment en

¹⁸⁸ Sophie Calle, *La Fille du docteur*, New York, Thea Westreich, 1991.

¹⁸⁹ Le compte rendu d'Hervé Guibert confirme bien le nom de la rue, mais à Nice, non pas à Paris, « Les tribulations de Sophie en enfance », *La Photo, inéluctablement*, Gallimard, 1999, p. 425.

¹⁹⁰ Le portrait de Luce de Montfort ouvre *Des histoires vraies* : Calle cache derrière son cadre la lettre d'un ami de ses parents qu'elle croit être son père. Le portrait revient dans *Le Rituel d'anniversaire* en guise de cadeau fait par sa mère.

¹⁹¹ Cécile Camart, « Sophie Calle, alias Sophie Calle. Le « je » d'un Narcisse éclaté », *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercherries. Artpress*, hors série n° 5, avril 2002, p. 33.

dispositifs narratifs dont l'auteur, Sophie Calle, est le personnage principal. La forte charge fictive dans ces fragments autobiographiques censés raconter des « histoires vraies » ont depuis ses débuts inspiré des écrivains qui ont romancé la vie de Calle pour faire d'elle un personnage de fiction. Pour reprendre le terme de Genette, la métalepse produite par l'emploi du « je » ou, ajoutons-nous, la photographie, serait « moins manifestement fantastique que les autres mais elle est, plus sournoisement, au cœur de tout ce que nous croyons pouvoir dire ou penser de nous-même, s'il est vrai – *puisque*'il est vrai – que *je* est toujours *aussi* un autre¹⁹² ». La métalepse, toujours tapie dans la fiction du discours, se fait encore réversible et spectaculaire chez Calle. Le personnage réel entre masqué dans une fiction narrative et inversement, Sophie Calle fait vivre le personnage dans la vie réelle en mettant en œuvre des pratiques qui lui étaient attribuées dans la fiction.

Un accord tacite s'est donc rapidement instauré entre Calle et des écrivains qui étaient eux-mêmes entrés en écriture par le chemin biaisé de l'autofiction. Serge Doubrovsky avait baptisé de ce nom en 1977 son roman *Fils*, en réponse à la case aveugle que Philippe Lejeune avait laissée dans *Le Pacte autobiographique*. En effet, il manquait un cas de pacte romanesque dans lequel le narrateur aurait le même nom que l'auteur mais dont la vie serait fictivement arrangée¹⁹³. Hervé Guibert, critique d'art, écrivain et photographe, fait la connaissance de Sophie Calle à l'occasion d'un compte rendu de ses deux derniers livres, *Suite Vénitienne* et *L'Hôtel*, pour le journal *Le Monde*¹⁹⁴. Dès leur première rencontre, le contrat qui les lie semble stipuler qu'ils se devaient de rester des personnages l'un pour l'autre, dans leurs œuvres respectives et se raconter leur vie. Guibert la pousse à s'allonger sur le divan et à lui raconter toute sa vie, depuis le début. En guise de défi, Calle accepte et commence avec le jour de sa naissance, le 9 octobre 1953, un récit qui durera quatre heures. Guibert relate dans son compte rendu une anecdote qui devient chez Calle la première *Des histoires vraies* au sujet de « Luce de Monfort », récit d'un doute quant à l'identité de son vrai père¹⁹⁵. Dans son livre *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* publié en 1990, il fait apparaître Anna, un personnage dans lequel on reconnaît Calle. En juste retour des choses, elle le fera revenir d'entre les morts dans la dédicace de son livre *Disparitions* ou dans une missive à son amant

¹⁹² Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 28-29 : Lejeune parle d'« espace ambigu ».

¹⁹⁴ Hervé Guibert, « *Suite Vénitienne* de Sophie Calle – Le chichi de Sophie » [1983], *La Photo, inéluctablement*, Gallimard, 1999, p. 377-378, et « Les tribulations de Sophie en enfance » [1984], *idem*, p. 423-428. Beaucoup d'anecdotes dans *Des histoires vraies* avaient déjà été racontées par Guibert

¹⁹⁵ « Quand elle a huit ans, elle découvre dans les affaires de sa mère une lettre, signée par une connaissance, sur laquelle elle découvre ces mots : « Qu'allons-nous faire de notre petite Sophie pendant les vacances ? ». Aussitôt, persuadée que cette lettre est la preuve que son père n'est pas son père, elle vole la lettre pour la cacher derrière un tableau [...] », *id.*, p. 424-425.

qu'elle expose à l'occasion du récit *Douleur exquise*¹⁹⁶. Mais l'apparition de Calle dans l'univers de la fiction autobiographique guibertienne est une première incursion, en prélude à la création d'un autre personnage, Maria Turner. Cette artiste fantaisiste que Paul Auster met en scène dans son roman *Léviathan* en 1992, Calle en réalise pour *Doubles-jeux* les excentricités que l'écrivain lui avait attribuées avant qu'elle ne les ait réellement faites. Le coffret de sept livres reprend des œuvres citées dans le *Léviathan* de Paul Auster ou exécute des idées attribuées à l'*alter ego* romanesque Maria Turner. L'exposition et la publication associée fonctionnaient comme une rétrospective majeure de la production de Sophie Calle, placée sous le signe de la fiction.¹⁹⁷ Si Paul Auster la remercie de l'avoir autorisé « à mêler la réalité à la fiction » dans *Léviathan*, Calle lui retourne le compliment en reprenant les termes exacts du contrat : « L'auteur remercie tout spécialement Paul Auster de l'avoir autorisée à mêler la fiction à la réalité¹⁹⁸ ».

Aux multiples identités que Calle endosse dans ses fictions (strip-teaseuse, détective, espionne, amoureuse ou sociologue amateur), à ce nombre de versions d'elle-même qui fragmentent son identité de personne réelle, s'ajoutent donc encore ses rôles dans des fictions : Anna, Maria, femme de chambre indiscreète dans la version théâtrale de *L'Hôtel*, ou plus tard hôtesse de *L'Invité mystère* de Grégoire Bouillier qui fut l'auteur malgré lui de la dernière réalisation de Calle pour la Biennale de Venise en 2007¹⁹⁹. La duplicité assumée du *double-je* projette donc Calle dans une mythologie individuelle qui n'est plus du seul ressort de l'artiste, mais qui peut, en digne figure mythologique, être récupérée et narrée par tout le monde. Héroïne de sa propre vie, elle apparaît également dans les épopées personnelles d'autres artistes et dans les médias où son visage en madone explorée fait désormais la couverture des magazines d'art²⁰⁰.

Pour qu'une mythologie prenne corps, au sens où Barthes l'avait indiqué, il faut nécessairement que l'œuvre de Sophie Calle se nourrisse de son paratexte, que ce dernier apparaisse fortuitement dans les médias ou lors d'événements publics comme les revues parlées. Cécile Camart souligne dans la critique une « indistinction totale entre ce qui relève du « vécu » et

¹⁹⁶ Voir à ce sujet Catherine Mavrikakis, « Quelques r-v avec Hervé », *Intermédialités. Filer (Sophie Calle)*, n° 7, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, printemps 2006 et Cécile Camart, *Une Esthétique de la fabulation...*, op. cit., le chapitre « Une légende bâtie par Hervé Guibert », p. 179-185.

¹⁹⁷ Sophie Calle, *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998 et Paul Auster, *Léviathan*, [1991], traduction de Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1993.

¹⁹⁸ Sophie Calle, *De l'obéissance*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 8.

¹⁹⁹ Caterina Gozzi, *L'Hôtel C.*, d'après Sophie Calle, CDN-Orléans, 1999 ; Grégoire Bouillier, *L'Invité mystère*, Allia, 2004. Bouillier avait été invité à un anniversaire de Sophie Calle, il était la personne rituelle que Calle invitait en plus sans le connaître, pour symboliser l'année à venir. Voir Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, cat. exp. du 10 juin au 21 novembre 2007, Pavillon français de la Biennale de Venise, commissariat de Daniel Buren ; Arles, Actes Sud, 2007.

²⁰⁰ *Beaux-Arts magazine*, n° 234, novembre 2003.

du « projet artistique », prenant le plus souvent à la lettre les déclarations de l'artiste²⁰¹ ». Calle profite de ses entretiens pour renforcer « les différents « chapitres » de sa mythologie²⁰² ». À l'occasion des interviews qu'elle a données en 2003 pour son exposition *M'as-tu vue* au Centre Georges-Pompidou, plusieurs nouveaux éléments sont apparus, projetant le lecteur-spectateur attentif en de nouvelles conjectures. On apprenait notamment le fait que Sophie Calle lutterait en permanence contre l'oubli, ayant, expliquait-elle, une très mauvaise mémoire. Ses œuvres seraient donc un palliatif à ses amnésies récurrentes. Noter et prendre des photos comblerait les trous tant redoutés et surtout lui permettrait de garantir la mémoire de sa propre identité à travers son histoire dont elle garde des traces-événements. Son exposition *Doubles-jeux* présentée au Centre National de la Photographie en 1998 avait montré que ses souvenirs pouvaient être empaquetés et catalogués dans de petits livres qui incarnaient cette double mémoire de l'œuvre et de la vie. Actes Sud, en publiant les séries de Calle en format de poche, assure à ses récits une diffusion et une pérennité salvatrices, tout comme la mise en art de ses récits garantissent une conservation de son histoire dans les musées du monde entier. Toutefois, ces éditions en livre de poche ont ré-historicisé ses œuvres suivant une continuité trompeuse : les livres de Calle ne suivent pas la chronologie de leur réalisation. 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.

Une partie de l'œuvre de Sophie Calle est alors retournée grâce au format de poche dans les tiroirs pour lesquels elle semblait avoir été toujours conçue – on pense à la còtelette de Roland Barthes – ou plutôt, comme des archives individuelles qui chez Calle acquièrent une valeur générique et commune malgré leur singularité²⁰³. La très médiatique rétrospective *M'as-tu vue* au Centre Pompidou en 2003 a fait également oublier celle du Centre National de la Photographie où l'aspect bricolé et la sensation d'intimité voyeuriste renvoyaient à une esthétique de soi encore marquée par les années soixante-dix, plus centrée sur la notion d'archive personnelle et la création de *situations*. À la suite de *Des histoires vraies* publiées en 1994 dans leur mouture originale, puis augmentées de dix récits en 2002, l'expérience *Doubles-jeux*, placée de façon manifeste sous le signe du romanesque, avait donné l'occasion de traiter à fond les questions de fiction et de vérité²⁰⁴. Le film *No sex last night* (1992) avait par ailleurs marqué le point culminant de l'intrication entre

²⁰¹ Cécile Camart, *Une Esthétique de la fabulation...*, *op. cit.*, p. 186.

²⁰² *Idem*, p. 187.

²⁰³ L'artiste range très communément ses documents dans des boîtes où les photographies, lettres et carnets reposent en attendant d'être exploités, ou non.

²⁰⁴ Sophie Calle, *Des histoires vraies*, [1994], réédition *Des histoires vraies + 10*, Arles, Actes Sud, 2002. Voir M. Nachtergaele, « Vérité et fiction : l'exemple de Sophie Calle », *op. cit.* et Eve Aguilera-Cueco, « Quand Sophie Calle, « artiste narrative », joue sur les codes... », *Existence-fiction. Revue d'esthétique*, n° 42, 2002, p. 57-72.

vie réelle et vie artistique pour Sophie Calle puisqu'elle avait organisé pour les besoins du film son vrai mariage avec Greg Shepard, otage consentant d'une situation qu'il n'avait pas pu contrôler. Après vingt années d'expositions de soi, l'œuvre de Calle s'est formellement esthétisée de telle sorte qu'elle apparaît enrichie de thématiques qui affleuraient déjà chez Breton, Barthes et Boltanski. Les figures de disparus, les traces, la nostalgie d'un temps passé, malgré l'ironie de Calle et son sens de la dramaturgie, étaient déjà des motifs prégnants de ses récits quoique plus discrets auparavant. L'absence et la mise en scène du vide ont surgi très tôt dans ses travaux mais ce n'est que la publication des récits en petits livres qui a permis de rendre ce phénomène visible : cimetières, disparitions, fantômes, souvenirs, clients invisibles d'un hôtel fantôme et même cadeaux d'anniversaire figés dans le temps font partie d'un paysage callien lacunaire et désolé. Dans la mesure où Sophie Calle est l'artiste qui a entièrement fondé son travail sur le lien entre histoire personnelle et production artistique, on peut légitimement interroger cette esthétique de l'absence qui affecte la représentation du personnage et la mythologie individuelle.

« Conjuré le risque qu'ils n'en pensent rien »

A. L'horizon de l'autobiographie photographique : la mort de l'auteur

Une fois les thèmes du rituel, de la fiction et du dédoublement exploités par l'artiste jusqu'à leurs dernières limites, un autre phénomène propre à l'œuvre de Calle est donc apparu de façon manifeste, auparavant seulement perceptible en filigrane, la mise en scène de l'absence. Le coffret publié en 2000 et sobrement intitulé *L'Absence* compile trois enquêtes autour de disparitions d'œuvres d'art ou de monuments historiques²⁰⁵. Christine Angot, dont les récits jouent aussi avec les marges de la vérité et basculent souvent dans l'autofiction, ne s'y trompe pas quand elle interroge une Sophie Calle fictive :

Qu'est ce qui vous distingue des autres ? Ça, que je n'ai pas la chose, et que je la veux, je ne comprends pas pourquoi il ne me la donne pas ce con. Pourquoi ne me la donnent-ils pas ces cons ? J'ai tout le reste, maison, talent, succès. C'est si simple pour lui, il suffit qu'il couche avec moi, et justement, alors que je me suis mariée avec lui, et que je l'aime, et qu'il m'aime peut-être, je suis aimable, je suis belle, intelligente, talentueuse, il ne me la donne pas, c'est ça la sexualité féminine, le continent noir, le gouffre, le monstre. Le manque. L'absence.²⁰⁶

En effet, à y regarder de plus près, depuis le début de sa vie d'artiste Sophie Calle met en scène des petits ou des grands vides. Et si l'on considère que l'absence est toujours absence de quelque chose, de quelqu'un ou finalement, de soi-même, l'acte autobiographique ne serait pas incompatible avec une représentation obsessionnelle de l'absent par la photographie. Comme Breton se cherchait lui-même à travers sa rencontre avec Nadja, Calle se reconstitue une vie et une identité à travers son histoire individuelle. Le dispositif mythologique qu'elle exploite a des vertus structurantes (Calle parle souvent de l'aspect thérapeutique de ses œuvres) mais il renvoie aussi à un centre vide, ce que Barthes signalait dans « Le Cercle des fragments ». C'est également l'analyse que fait Régine Robin :

Il s'agit de se constituer soi-même en musée, en espèce de bureau des objets trouvés [...], la recherche du plein débouche sur le vide, sur un fictif qui touche à l'absence de place. À vouloir tout conserver, à se figer en vitrine, en

²⁰⁵ Sophie Calle, *L'Absence. Souvenirs de Berlin-Est, Fantômes, Disparitions*, Arles, Actes Sud, 1999. Ce coffret de trois livres compile des œuvres réalisées entre 1991 et 1999 en liaison avec la disparition d'œuvres, de personnes et les traces qu'ils laissent physiquement ou dans les mémoires.

²⁰⁶ Christine Angot, « No sex », *Beaux-Arts Magazine*, n° 234, novembre 2003, p. 80-84.

statue, on finit par occuper toutes les places, c'est-à-dire aucune. Autofiction. Expérimentation sur les fictions du moi, sur un moi vide.²⁰⁷

Dans son cas, et plus encore quand elle implique des photographies, l'autobiographie, pour reprendre les mots de Jean-Bertrand Pontalis, « apparaît souvent comme une nécrologie anticipée, comme le geste ultime d'appropriation de soi et par là peut-être comme un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien²⁰⁸ ». À l'horizon de ces mythologies individuelles, il y aurait alors la mort de l'auteur au rendez-vous. Pas une mort littéraire ou auctoriale : une mort réelle qui mène au cimetière, là où Calle avait justement fait ses débuts de photographe.

Après avoir édifié son autobiographie sous des formes diverses, films, expositions et petits livres, Sophie Calle se rapproche des disparus, des absents pour mieux se dissoudre dans son rôle, tel le funambule de Genet toujours en équilibre, toujours disparu derrière l'entre-deux où il se maintient en permanence pour ne pas tomber²⁰⁹. Pour sa série *Les Aveugles*, à qui elle avait demandé leur conception de la beauté, elle avait commencé à s'effacer pour leur laisser la parole. Dans *Suite vénitienne*, elle disparaît, selon les mots de Jean Baudrillard, dans « la trace de l'autre²¹⁰ ». Dans *Fantômes, Disparitions, Souvenirs de Berlin-Est*, le message paraît clair : elle interroge des gardiens de musées ou des passants dans les rues de Berlin pour qu'ils lui donnent leurs souvenirs des pièces ou monuments disparus. Pourtant, la mise en scène des images et des voix entérine un processus artistique avec lequel son identité de personne réelle s'est toujours plus ou moins confondu puisqu'elle en est systématiquement l'instigatrice déclarée.

Ces dernières œuvres du coffret *L'Absence* renvoient d'ailleurs plutôt à des représentations théâtrales qui se joueraient sous la forme de tableaux dans les musées et les livres. On perçoit chez Calle des procédés dramaturgiques tels que le goût du *pathos*, l'évocation des morts (ou plutôt des ombres) ou l'anonymat des passants qui forment la foule de ses acteurs sans visage. Par ailleurs, l'emploi de l'*ekphrasis*, description d'une œuvre absente qui ravive la tradition de l'*ut*

²⁰⁷ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, op. cit., p. 194. Dans son livre, Régine Robin présente à titre d'exemple d'autofictions contemporaines les œuvres de Boltanski, Le Gac, Calle. Elle-même écrivain et porteuse d'un pseudonyme, elle s'adonne aux manipulations identitaires dans ses textes. Le principal intérêt de son livre est de mettre en perspective ces pratiques littéraires et artistiques avec l'avènement de l'autofiction virtuelle sur internet et l'explosion des pages personnelles, blogs et autres sites auto-consacrés. L'expression « expérimentations sur un moi vide » était parue initialement dans « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofiction et Cie*, Colloque de Nanterre, RITM, n° 6, 1993, p. 80.

²⁰⁸ Jean-Bertrand Pontalis, « Premiers mots, derniers mots », *L'Autobiographie*, 4^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Confluents psychanalytiques, Les Belles Lettres, 1988, p. 51.

²⁰⁹ Jean Genet, « Le Funambule » [1958], *Le Condamné à mort et d'autres poèmes. Le Funambule*, Poésie, Gallimard, 1999.

²¹⁰ Jean Baudrillard, « Please follow me », Sophie Calle, *Suite vénitienne* [1983], op. cit.

pictura poesis, si elle prend à contre-pied le vœu de Breton de supprimer les descriptions par des photographies, renvoie aussi à un hors champ de la scène de théâtre qui est rapporté par le discours. Dans cette scénographie lacunaire, beaucoup de figures évanescences traversent les images et se fauflent dans les récits, comme des ombres qui ne font que passer, ou encore comme des marionnettes que Sophie Calle, en tant que grand metteur en scène, manipule de loin en proche. En décomposant cette scénographie, outre les décors en extérieur, Paris ou Venise, dont les photographies ne montrent presque jamais de figures identifiables, reviennent à l'esprit les termes d'*imago*, *persona*, et *fictio* qui donnent une forme plastique à ces ombres. Calle utilise elle-même son identité et son image comme un écran derrière lequel elle peut disparaître, se dissoudre dans la fiction et atteindre quelque chose qui a trait à sa mort dans sa *propre* mise en scène. Elle raconte ce désir de résurrection permanente et spectaculaire dans le questionnaire psychologique proposé par l'artiste anglais Damien Hirst en guise d'interview : « Dans mes rêves, on m'enterre, mes funérailles sont bouleversantes, je ressuscite, je ne suis pas morte²¹¹ », comme si la mort n'était qu'un simulacre et que les mises en scène préliminaires à ses œuvres n'étaient que des répétitions générales pour une ultime représentation, horizon de chaque autobiographie²¹².

Les personnages inconsistants de ses récits qui évoluent en ombres chinoises n'apparaissent jamais vraiment, désignés par des prénoms ou des initiales, un amas d'objets dans une chambre d'hôtel, une accumulation de pronoms : ces passants sont en général des absents qui ont juste laissé quelques traces²¹³. Ici, une jeune femme en boa et son appartement dévasté, donc, plus rien, si ce n'est de l'informe (*Une jeune femme disparaît*, 2003), là des socles de monuments (*Souvenirs de Berlin-Est*, 1999) ou des poteaux qui relient des fils imaginaires autour de Jérusalem (*L'Erouv*, 1991). La matrice narrative (autobiographique ou non) commence généralement par des formules stéréotypées à la première personne : « Je fus invitée », « Je me suis rendue pour la première fois à Berlin », « J'ai demandé à des aveugles de naissance » qui expliquent les coulisses des images. En construisant une œuvre monument qui a pour socle la disparition, Calle semble pourtant éluder continuellement la sienne. Mais les gardiens de musée qu'elle interroge ne sont-ils pas les bonzes bienveillants qui devront plus tard veiller sur ses restes ? Car cette mise en scène de l'absence de laquelle Sophie Calle semble s'éclipser n'en reste pas moins une représentation d'elle dans sa fonction d'artiste.

²¹¹ Sophie Calle, *M'as-tu vue*, op. cit., p. 219.

²¹² En 1999, à la même époque que *Doubles-jeux*, Yann Toma avait poussé le principe à son extrémité en proposant à qui le souhaitait de prendre un cliché de sa propre mort. Sous le titre *Crimes sur commande*, des meurtres, suicides, morts violentes étaient mis en images en contrepartie d'une somme modique qui entérinait l'acte d'achat de l'oeuvre.

²¹³ Dans les textes de Calle, un « il » anonyme répond le plus souvent au « je », selon les formules récurrentes « il était », « il avait », « je lui ai demandé ».

Dans ce climat où elle est réputée omniprésente, son effacement, son absence devient plutôt un non-événement puisque l'œuvre ne se constitue plus que sur du vide, « des escaliers qui ne mènent à rien²¹⁴ », écrit Olivier Rolin, où les fantômes tiennent lieu d'œuvre d'art. La Sophie Calle clinquante, travestie en Brigitte Bardot (*Une journée sous le signe du B*, 1997) cède alors la place à un chapelet de monuments communistes, aux allures désuètes, à l'esthétique soviétique lourde, mis en parallèle avec les descriptions qu'en font les habitants du quartier. C'est ce principe de reconstitution policière, de portrait *in absentia* que l'artiste présente en remplacement des œuvres disparues dans *Fantômes* et *Disparitions*. Le premier « fantôme » – nom du cartel qui remplace une œuvre déplacée ou prêtée – date de 1989. Sophie Calle y est plus discrète, plus effacée : « je » y est un autre, projeté dans une vraie altérité (les gardiens du musée), multiple, polyphonique, polymorphe, finalement si informe que ce « je » disparaît aussi avec les œuvres volées derrière l'indétermination de ses possibles références. Chaque témoignage est séparé par un petit signe typographique signalant le changement d'énonciateur : « Je crois qu'on voit la partie supérieure de son corps ♦ [...] Je vois surtout de la couleur ♦ [...] Je vois des taches de couleur ♦ [...] Je me souviens de deux formes²¹⁵ ». Mais comme le « je » ne renvoie en définitive à rien et que les œuvres ont disparu, le dépouillement totale marque l'épuisement du lieu par les moindres détails et souvenirs disponibles, comme pour une « archéologie du quotidien » selon l'expression consacrée, à la manière de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* par Georges Perec.

Trois ans avant *No sex last night* (1992) et en pleines « autobiographies », Sophie Calle poursuit ce travail avec *Disparitions*, intitulé originellement *Last seen* et réalisé en 1991. Elle explique le principe qui préside à ce nouveau type d'enquête :

Le 18 mars 1990, six tableaux de Rembrandt, Manet, Flinck et Vermeer [...] furent dérobés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston qui [...] avait expressément stipulé dans son testament que rien ne devait être touché après sa mort. À la suite du vol, les espaces que les tableaux et les objets occupaient sont donc restés vides. J'ai photographié cette mise en scène de l'absence et demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me décrire les objets disparus.²¹⁶

L'auteur parle de « mise en scène involontaire de l'absence » : l'adjectif « involontaire » exprime ici la récupération d'une situation qui n'a pas été provoquée par l'artiste et qui est écrite par d'autres. Cette œuvre placée sous l'égide d'un testament fait planer plus que jamais le spectre d'Hervé Guibert et de son « image fantôme ». L'édition de 2000 s'ouvre en effet sur « trois morts, trois absences » et une dédicace à « Hervé, Manolo et Jean-Marie ». Calle raconte en *incipit* la mort

²¹⁴ Sophie Calle, *M'as-tu vue*, op. cit., p. 138.

²¹⁵ Sophie Calle, *Fantômes*, op. cit., p. 8 à 12. Ce musée est celui-là même où elle avait fait sa première exposition collective en 1981 et y avait présenté *Les Dormeurs*.

²¹⁶ Sophie Calle, *Disparitions*, op. cit., p. 7

de ses trois amis, qu'elle n'a pas pu voir²¹⁷. Le coffret *L'Absence* et la sublimation de la mort dans ce dispositif esthétique et narratif mettent à distance et rétablissent en quelque sorte la fonction « régulatrice » des tragédies qui se sont jouées en hors-champ.

Cependant, comme la chronologie des œuvres n'est pas respectée en raison de l'effet éditorial, une fois de plus, les pistes sont brouillées. La série *Last seen* montre bien que cette inquiétude relative à l'absence s'est forgée petit à petit pour prendre un place à part entière au fil des ans. « *Last seen* », c'est la formule qui orne les avis de recherches aux États-Unis (vu la dernière fois le...), là où Sophie Calle avait elle-même disparu pendant quelques années. Le titre de l'exposition de 2003 au Centre Pompidou a la même origine : la formule « M'avez-vous vu ? » sur une affiche accompagnée d'une photo avait frappé l'artiste par son adresse directe au passant. De plus, fin 2003, Sophie Calle envisageait un projet à propos de personnes disparues, leur donnant ainsi une place officielle dans ses œuvres²¹⁸. Ces figures, dont Bénédicte Vincens aurait été la première à entrer en scène, deviennent de véritables personnages absents, des coquilles vides qui peuvent servir de *persona* à Sophie Calle²¹⁹. Toutefois, comme le signale Cécile Camart, Daniel Sibony apporte ce commentaire éclairant sur l'existence abolie des personnes disparues et dont les traces semblent définitivement perdues dans l'immensité du monde :

Il n'y a qu'un vide, pas même un négatif, pas même une ombre [...]. Naturellement, le corps n'est pas « mort » – même s'il l'est dans le réel ; sa mort reste indicible : il n'y a aucune preuve de sa mort ni du fait qu'une personne l'a fait disparaître. Il *est* disparu. Il est retiré de l'*être*.²²⁰

Ce serait donc une angoisse de disparition, peut-être encore plus que de mort, qui motiverait la constitution des archives de soi, pour éviter qu'avec le corps ne disparaisse aussi l'être. La photographie apporterait alors une simple preuve, celle de l'existence. Le récit ferait la légende de ce qui n'est plus qu'une figure spectrale ou spectaculaire, un lot de représentations fragmentaires et éclatées. Mais ces fragments d'identité valent encore mieux qu'un vide laissé par un disparu dont même l'ombre a été effacée.

²¹⁷ *Ibidem*. Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Minuit, 1981 : la suite de courts récits parle d'images qui ne sont pas montrées dans le livre.

²¹⁸ Le hasard a voulu que ce soit avec Florence Aubenas, journaliste française retenue en otage en 2004 pendant 157 jours en Irak, qu'elle avait commencé ce travail.

²¹⁹ Marc Weizmann, « La Disparue de l'île Saint-Louis », *Les Inrockuptibles*, 2000, reproduit dans Sophie Calle, *M'as-tu vue*, *op. cit.*

²²⁰ Daniel Sibony, *Événements II. Psychopathologie du quotidien*, Points Essais, Seuil, 1995, p. 31, cité par Cécile Camart, « L'Abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », *Intermédialités. Filer (Sophie Calle)*, *op. cit.*, p. 63.

B. Disparitions

En somme, il semblerait que toutes les œuvres de Calle ne soient qu'une variation sur le thème inaugural rencontré dans le cimetière californien où elle a pris ses premières photos, comme le veut sa mythologie autobiographique. Une mythologie qui commence autour de tombes dont Calle tirera une série de photographies sans texte, bien des années après ses premières prises de vue²²¹. Yve-Alain Bois fait à cet égard une remarque qui pourrait rendre compte d'une possible fin du récit ou, en tout cas, du dispositif narratif : « La seule série venue du silence est *Les Tombes* : serait-ce parce que les images diraient la vérité photographique, parce qu'il n'y a rien à dire de trivial sur la mort ?²²² ». Cette série qui a eu longtemps valeur d'hapax a été complétée en 2003 par *Statues ennemies*, une de ses dernières réalisations sans textes qui présentent simplement les visages de statues de pierre abîmées par des actes de vandalisme. Calle, après avoir laissé place à l'aveuglement, accorde des plages de silence aux images, une forme de neutralisation du discours que Johnnie Gratton avait déjà souligné à propos de son écriture blanche, malgré l'égotisme assumé de ses récits²²³. Les photographies de tombes ou de statues vandalisées témoignent d'un tournant dans la production de l'artiste, un changement dans la modalité expressive, comme une sortie du récit par l'image seule. Avec la disparition et la destruction des œuvres, Calle configure un lien avec l'image photographique qui fait revenir les représentations de l'absence et de la mort à travers une confrontation directe : le caractère funèbre de la photographie prend un sens littéral.

La série *Les Tombes*, réalisée à la fin des années soixante-dix mais exposée dans les années quatre-vingt-dix, nous évoque, par un raccourci qui peut sembler surprenant, le recueil de poèmes de Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*. Ce titre énigmatique est tiré d'une série de photographies prises par Alix-Cléo Roubaud, photographe canadienne, qui fut jusqu'à sa mort prématurée en 1983 la compagne de Jacques Roubaud. *Quelque chose noir* et le *Journal, 1979-1983* d'Alix-Cléo Roubaud nous donnent l'occasion d'évoquer la nature silencieuse de cette série lapidaire. Le recueil de Roubaud est un hommage poignant à Alix-Cléo, une longue suite de poèmes qui évoquent sa mort, son absence mais aussi ses photographies. Les titres des poèmes évoquent cette culture photo-poétique, « Roman-photo », « Cette photographie, ta dernière » ou encore « Ludwig

²²¹ Cette série reste relativement confidentielle et l'artiste ne la considère pas comme une « œuvre réussie ». Sophie Calle, *Pierre tombale*, cat. exp. présenté par Louis Vincent Thomas ; Palerme, Novecento et Centre Culturel de Palerme, 1992.

²²² Yve-Alain Bois, « Contre l'image », Sophie Calle, *A suivre*, cat. exp., *op. cit.*.

²²³ Johnnie Gratton, « *Sophie Calle's True Stories : More of the Same ?* », *Paragraph*, vol. 26, n° 3, novembre 2003, p. 121.

Wittgenstein » qui nous retient ici tout particulièrement. Le poème est le récit d'une image prise la veille du mariage d'Alix-Cléo et Jacques :

Ce jour avant notre mariage, le 10 juin, nous sommes allés à ce cimetière de Cambridge où est enterré Wittgenstein.

une tombe d'une seule pierre, longue, plate, sans couleur, dans l'herbe, sans ornements, une modestie féroce.

On lit :

LUDWIG

WITTGENSTEIN

(1889 – 1951)

Il raconte qu'elle avait été accrochée au mur comme si elle avait été « la tombe de la photographie, prélevée de la tombe²²⁴ ». Le lien entre la photographie et l'image de la tombe, comme une confrontation ultime entre la pierre tombale et le spectre photographique, trouve son origine dès les débuts de la photographie à travers les clichés « sur lit de mort » mais aussi par l'association de la photographie du défunt à un objet déposé sur la tombe. L'iconographie mortuaire photographique tapisse l'arrière-plan d'une image « plate » comme la mort, selon les mots de Roland Barthes²²⁵, une image dont il n'y a « rien à dire²²⁶ ».

À relire les courts textes de Calle dans la plupart de ses *incipit* ou même de ses très petites histoires, il plane un mystère identique dans sa prosodie et ces images indigentes de pierres tombales qui disent toutefois encore une dernière chose, le lien familial. Les phrases tendues, sobres et simples s'en tiennent au minimum, comme retenues par une émotion qui les empêche de s'étendre, qui les recroqueville sur elles-mêmes pour n'en faire qu'un noyau narratif insécable : une dépêche émotionnelle. Cette écriture blanche s'approche d'une autre poétique que Barthes avait décelée dans la photographie et le Haïku ; une poésie qui frappe par petites touches le moment et le poète, une écriture que le Nouveau Roman avait adopté dans son épure et dont Sophie Calle pourrait bien être la descendante directe. Même ce lien entre le texte et l'image, dont Barthes considérait qu'il était équivalent d'un problème de versification, renvoie à la prosodie même des textes de Calle et à leur rythmique minimaliste. Dans ces différentes formes de « récit-photo » que nous avons approchées se manifeste un rapport évident à la disparition du sujet mais aussi à l'écriture poétique. Le rythme des phrases, les blancs qui servent de « tampons » au vers libre, la forme fragmentaire, l'esthétique du dispositif visuel, les ellipses, les glissements métonymiques,

²²⁴ Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, Poésie, Gallimard, 1986, p. 46.

²²⁵ *La Chambre claire*, p. 864 : « Avec la Photographie, nous entrons dans la *Mort plate*. »

²²⁶ *Ibidem*. Barthes évoque la photographie de l'être aimé et qui est mort, dont il n'a rien à dire : « La seule « pensée » que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite ».

les métaphores, tout concourt à mettre le dispositif photographique dans le texte au service d'une poétique du récit qui vient doubler l'entreprise d'esthétisation de soi à travers les images.

Suite vénitienne et les quelques mots de Jean Baudrillard témoignent que dès le début de son travail, Calle nourrissait un souci pour la disparition de soi mais aussi pour une sublimation poétique et esthétique des situations vécues. Cette boucle temporelle qui va de 1979 aux années deux mille met en lumière les liens qui unissent le coffret *L'Absence, Une Jeune femme disparaît* (2003) et *Les Journées passées sous le signe du C* (spécialement la journée « Calle au Cimetière »²²⁷) à ces images de sépultures qui rappellent insidieusement la mort – physique – de l'auteur. L'étrange jeu de substitution au musée entre Calle et des œuvres disparues ou une jeune fille dont elle prend la place le temps d'une exposition, affirme la survivance surtout de l'artiste, sa permanence, ce qu'elle faisait déjà face à son caveau, devant lequel elle s'est fait photographier plusieurs années de suite. Ce côté roman noir un peu macabre nous révèle aussi que tant qu'elle est là, l'artiste peut encore défier la mort, jouer à sa propre disparition ou mettre en scène celle des autres.

Jean Baudrillard dans la préface de *Suite vénitienne* explique ce « cérémonial » orphique et la « volupté de l'éminence grise : l'art de faire disparaître l'autre ». Le crime se double d'un paradoxal désir de dissolution dans la trace du suivi. L'action de suivre consiste « à effacer ses traces au fur et à mesure », cruellement, puisque « personne ne peut vivre sans traces »²²⁸. Baudrillard module cependant son commentaire en suggérant qu'en définitive « le réseau de l'autre est utilisé pour vous absenter de vous-même ». Ce double mouvement dans la filature laisse entrevoir une perspective horriblement idéale, où suivi et suiveur s'entreueraient :

Désirait-elle au fond qu'il la tue, que, trouvant cette filature insupportable (surtout parce qu'elle n'escomptait rien, et encore moins une aventure sexuelle), il se jette sur elle, pour lui faire violence, tel Orphée ramenant Eurydice des Enfers, il la fasse soudainement disparaître?²²⁹

Sur cette scène de théâtre photographique, le personnage de Sophie Calle, dont les contours sont toujours fuyants, joue à cache-cache avec les ombres. Le titre anglais de *La Filature, The Shadow*, figure bien cette disparition spectrale où le suiveur devient l'ombre d'un autre. *Shadowing*, en français, ce serait l'art de filer à l'anglaise, ou disparaître en douce. Les mots de Maurice Blanchot traduisent le paradoxe de ce qu'on peut considérer comme un suicide autobiographique permanent :

²²⁷ Sophie Calle, *De l'obéissance*, Actes Sud, 1997, p. 44-47. Calle raconte : « une fois l'an, j'ai pris l'habitude de me rendre sur notre tombe, afin de me familiariser avec les lieux », p. 45.

²²⁸ Jean Baudrillard, « Please follow me » dans Sophie Calle, *Suite vénitienne*, op. cit., repris dans Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Grasset et Fasquelle, 1983, p. 145.

²²⁹ *Ibidem*.

Écrire son autobiographie, soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire²³⁰.

Tout l'art de Sophie Calle est d'esthétiser ces moments d'angoisse existentielle en des situations mises ensuite en récit dans un dispositif photographique : une thérapie qui l'amène à reconstruire en permanence, comme activité artistique principale, le récit de sa vie et son scénario. Sa mythologie individuelle utilise alors les matériaux du sensationnel, propre au fait divers, pour en faire des événements, au gré des hasards qu'elle arrange comme de pétrifiantes coïncidences. Comme chez Breton, Barthes et Boltanski avant elle, toute la représentation de son identité narrative passe par le truchement d'un personnage-écran qui joue sur les photographies à passer d'un univers à l'autre, dans l'espoir d'éviter sa propre disparition, en laissant quelques traces qui esquisseront vaguement les contours d'une figure à mi-chemin entre vérité et fiction.

²³⁰ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 105.

C. Reliques, documents et photographies : le fantasme de la survivance ?

Au début des années quatre-vingts, le terme de « photobiographie » offre un espace identifiable aux récits autobiographiques illustrés de photographies. Si Sophie Calle endosse la responsabilité d'y consacrer de façon exclusive son activité artistique, nombre d'artistes, écrivains ou intellectuels ont pratiqué ce dispositif sous des formes variées, montrant que loin d'être figé, ce faux genre permettait une créativité à la grande latitude. Le fantasme de la survivance à travers la création d'une petite mythologie individuelle se répand donc dans le paysage éditorial au tournant du vingt-et-unième siècle de manière insidieuse et silencieuse, jusqu'à devenir une pratique commune. Pour appuyer notre thèse d'une fabrication des petites mythologies du moi qui se serait développée à partir de l'invention de l'autobiographie moderne, nous allons voir *in fine* à travers quelques exemples que le dispositif photographique est au début du vingt-et-unième siècle une donnée constitutive de la conception de nos grands récits individuels²³¹.

La revue aujourd'hui disparue *La Recherche photographique* avait élaboré son huitième numéro autour de la photographie de famille en 1990, ouvrant la dernière décennie du siècle sur la fiction familiale. Le recueil d'articles était entièrement consacré à la photographie familiale et privée, dévoilant l'histoire intime de chacun. Au terme de l'ouvrage, après une quantité d'images en noir et blanc, aucune n'a vraiment fait le portrait d'une famille et encore moins d'un de ses membres. La photographie familiale se caractérise par son anonymat. Comme le fait remarquer Alain Buisine, la photographie de famille, étant un objet trop narratif, n'est pas un véritable objet photographique, elle n'existe que virtuellement, intégrée au roman familial, dans un texte qui lui donne une référence historique, au risque de l'effacement d'un de ses personnages dans le temps : « Échec sur tout la ligne [quand] on ne sait plus du tout qui vous êtes²³² ». Le « roman familial » constitue alors la trame narrative dans laquelle les photographies et ses figures s'insèrent, les images alimentent des légendes sur le mode de la saccade, parfois reconstituées après coup et comme ils le peuvent par les descendants. C'est ainsi qu'un *Album d'une vie* a été confectionné en guise de catalogue, pour l'exposition testamentaire de Jacques-Henri Lartigue en 2003 au Centre Pompidou, lui qui fut l'auteur d'une mythologie personnelle inscrite depuis l'enfance dans sa

²³¹ Nous ne citerons pas dans cet ultime chapitre tous les récits autobiographiques illustrés de photographies mais seulement ceux qui nous ont fait prendre conscience de l'importance de cette pratique mal identifiée. Pour une liste des principales publications en français jusqu'en 2007 voir en *Bibliographie*, « Récits autobiographiques illustrés de photographies ».

²³² Alain Buisine, « Leurre et illusions du portrait de famille », *op. cit.*, p. 57.

pratique de la photographie²³³. Martine D'Astier voit dans ses journaux et albums des « supports de mémoire » qui lui permettent de « garder en vie les souvenirs du temps qui passe et du temps qu'il fait²³⁴ ». En effet, Lartigue est considéré comme un « maniaque de l'emploi du temps », il organise et consigne les faits comme les images qu'il s'approprie en les collant et les intercalant dans ses albums personnels. Ces « photos de famille », somme de moments vécus et scénarisés dans le cadre la photo, forment un livre unique, un roman qui d'après Anne-Marie Garat « ne se prête ni ne se vend, n'a de prix, ne réserve d'émotion que pour ceux dont il raconte l'histoire²³⁵ ». Lorsque le photographe est célèbre, ou l'écrivain déjà connu, son album recueille un suffrage public. Mais la plupart de ces albums qui peuplent les maisons ont pour auteur une foule anonyme dont Garat tente de retracer une histoire collective, derrière des « visages inconnus et familiers²³⁶ ». Long commentaire sur des clichés piochés dans des familles qu'on croirait sans histoires, *Photos de familles* est lui-même un album collectif. Ainsi, lorsque l'autobiographe intègre des images de sa famille dans son texte, il n'individualise pas son récit ; au contraire, il le renvoie à des quantités d'autres albums familiaux qui produisent une impression de « déjà vu ». Difficile alors de se renouveler dans la multitude. Chez Barthes, la photographie de la mère, après sa mort, ne peut être montrée justement parce que pour les lecteurs, elle ne représenterait rien : « pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque »²³⁷ ». Sophie Calle, s'il faut montrer la famille, choisit alors une mise en scène directe devant le caveau (avec son père), sur des tombes où sont juste gravés les mots « *mother* », « *sister* », « *brother* »²³⁸.

Un ouvrage publié en 2003 aux éditions Le Pré aux Clercs incarne de façon archétypale cette reconstitution romanesque de la généalogie par les archives photographiques : Dominique Marny dans *Le Roman de Jeanne* raconte en effet, à partir de l'annonce inattendue d'un héritage, l'histoire d'une jeune femme qui part à la recherche du passé de son aïeule à travers des témoignages familiaux. Son récit romancé se présente sous la forme d'une enquête à double voix, dont l'alternance est signalée par un changement de typographie dans le livre mais aussi de temporalité. Toujours à la première personne, la narratrice relate tantôt des faits relatifs au passé de Jeanne, l'arrière grand-mère, tantôt au déroulement de l'enquête elle-même. Le livre, abondamment illustré d'images du début du vingtième siècle se présente comme un livre populaire. La jaquette, tout comme la mise en page, assume de manière ostensible le modèle du roman-photo

²³³ Quentin Bajac, Martine d'Astier et Alain Sayag, *Lartigue. L'Album d'une vie, 1894-1986*, cat. exp. du 4 juin au 22 septembre 2003, Centre Pompidou ; Centre Pompidou – Seuil, 2003.

²³⁴ Martine D'Astier, « L'Entreprise autobiographique. L'invention du paradis », *idem*, p. 36.

²³⁵ Anne-Marie Garat, *Photos de famille*, Fiction et cie, Seuil, 1994, p. 7.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *La Chambre claire*, p. 849.

²³⁸ Sophie Calle a présenté à la Biennale de Venise *Pas pu saisir la mort*, 2007, une vidéo couleur qui montre les derniers instants de sa mère.

historique et sentimental, inspiré des publications populaires de biographies romancées²³⁹. Cet exemple caricatural a toutefois l'avantage de proposer ce qui pourrait être le modèle d'une autobiographie fictionnelle en images. Les exemples de ce type sont bien plus nombreux qu'il n'y paraît dans l'édition contemporaine, comme si la période expérimentale des années soixante-dix et quatre-vingts avait normalisé et banalisé la pratique photobiographique et fictionnelle du récit illustré à la première personne²⁴⁰.

On peut citer dans une même perspective éditoriale grand public, *Roman-photo* de Frédéric Fajardie, publié aussi chez le Pré aux Clercs en 2002²⁴¹ ou encore *Photobiographies*, de Claire Legendre et Jérôme Bonnetto, paru en 2007 aux Éditions Hors Commerce²⁴². Ces deux récits à la première personne du singulier sont illustrés de photographies intimes et floues, à la facture amateur et au cadrage incertain. Elles semblent avoir été prises au quotidien, comme pour un journal photographique intime, sous forme de « notes » photographiques qui ne seraient pas censées être rendues publiques. *Photobiographies* s'inscrit par son titre et son esthétique dans la tradition établie par Gilles Mora et Claude Nori. En 2007 cependant, les photographies en couleur sont prises à l'appareil photo numérique. C'est un dispositif similaire qui combine des photographies en couleur et de courts textes sobres que l'actrice Anne Brochet choisit aussi pour son deuxième livre publié au Seuil en 2005, *Trajet d'une amoureuse éconduite*. Elle y raconte à travers des étapes photographiques les lieux et places qui ont marqué son histoire d'amour malheureuse avec un homme marié. Les photographies couleur ont, comme dans les deux précédents livres cités, l'esthétique même de la photographie anonyme, presque ratée²⁴³. On peut d'ailleurs déceler une influence de Sophie Calle dans la mesure où en 1997 Anne Brochet avait fait

²³⁹ La quatrième de couverture annonce en effet : « Empreint de nostalgie et de mystère, le roman de Dominique Marny est illustré de superbes photographies des années 30 qui mettent en scène les personnages ainsi que les décors de cette histoire tumultueuse et passionnée. » Même si la narratrice héroïne du récit s'appelle Sophie, le paratexte nous informe que toutes les photographies appartiennent à la collection particulière de l'auteur. Nous sommes donc bien en présence d'un cas d'autofiction. Dominique Marny, *Le Roman de Jeanne*, Le Pré aux Clercs, 2003. La plupart des romans de l'auteure ont paru chez l'éditeur Le Grand livre du mois.

²⁴⁰ Le genre a des frontières labiles : *La Noyée de Royan*, Arléa, 2000, est par exemple un commentaire subjectif de François Julien Labruyère sur des photographies de René Jacques et Jacques-Henri Lartigue, à partir d'un fait divers qui a eu lieu dans la région d'origine de l'écrivain.

²⁴¹ Le livre raconte l'histoire d'amour entre un écrivain à succès et une jeune et belle étudiante en sciences humaines à Jussieu : photographies de nus vaguement érotiques, portraits posés en porte-jarretelles et scènes de rues alternent dans un texte dont la mise en page ressemble parfois à celle d'un magazine à sensation ou à un carnet de notes. Quelques coupures de journaux reproduites, des surcharges et des variations typographiques alourdissent le texte qui se trouve saturé de prothèses visuelles, vraisemblablement pour tenter d'atténuer la pauvreté du récit dont le style s'apparente à celui des romans de gare.

²⁴² Claire Legendre et Jérôme Bonnetto, *Photobiographies*, Hors bleu, Hors commerce, 2007.

²⁴³ Au sujet de l'esthétique de la photo ratée, voir le livre de l'artiste Thomas Lélou, *Manuel de la photo ratée*, Léo Scheer, 2007.

une lecture de *Des histoires vraies* au Festival d'Avignon²⁴⁴. Dans chacune de ces publications, la fonction de l'image est celle d'un « témoin silencieux », si l'on en croit la quatrième de couverture de *Trajet...*, d'un « témoin de toutes ces histoires » d'après celle de *Photobiographies*, ou encore : « photos [...] qui font partager la dérive sentimentale de cet amoureux » pour celle de *Roman-photo*.

Apparues depuis les années quatre-vingt-dix aux éditions du Seuil dans la collection « Fiction et Cie » fondée et dirigée par Denis Roche, ces publications au départ sporadiques et marginales, comme *Le Voyeur absolu* (1992) d'Evgen Bavcar, trouvent leur équivalent dans des maisons d'éditions non spécialisées comme Léo Scheer ou Gallimard, à partir des années deux mille. Chez Léo Scheer, qui s'intéresse aux formes contemporaines de l'image, Camille Laurens publie en 2004 *Cet Absent-là*, un texte composite dans lequel est évoqué, autour de photographies de figures floues et sombres, des disparitions, mais surtout le vide laissé par un enfant perdu à la naissance²⁴⁵. Les portraits qui alternent avec le texte forment une farandole spectrale dont la fonction dépasse la simple indexation de l'archive et se projette dans une esthétique de la disparition et de l'absence. Si Camille Laurens commente cet effet fantomatique de l'image et de la disparition, Annie Ernaux, en collaboration avec Marc Marie dans *L'Usage de photo*, met en scène les mêmes motifs dans ses images²⁴⁶. Le texte se présente une fois encore sous une forme fragmentaire, divisé en petits chapitres et illustrés de photographies en noir et blanc prises par les deux auteurs. Les courts chapitres font alterner deux premières personnes : le « je » masculin qui parle de sa relation avec « A. », et le « je » féminin qui raconte, en compagnie de « M. », le pénible traitement contre le cancer du sein qu'elle a subi. « La quasi-totalité des clichés se situe en un lieu unique – Cergy²⁴⁷ » : les photographies, qui représentent la plupart des vêtements qui jonchent le sol, sont des scènes vides d'un quotidien que le texte dit marqué à la fois par la maladie et l'amour.

Le musée personnel et la collection d'images sont des éléments autobiographiques que l'on retrouve parfois intégrés dans le récit. Pourtant, ils ne représentent pas la majeure partie de l'iconographie autobiographique, puisqu'au contraire, celle-ci se caractérise par sa grande diversité et son goût du contrepoint. À deux reprises, Jacques Derrida est entré dans le dispositif photographique à travers des textes à deux voix, l'un avec Geoffrey Bennington, le suivant avec

²⁴⁴ *Des histoires vraies et autres histoires*, 11 juillet 1997, Musée Calvet, Avignon, lues par Anne Brochet et André Wilms, Festival d'Avignon, production France Culture (26 juillet 1997).

²⁴⁵ Léo Scheer a notamment publié *Sans commune mesure, image et texte dans l'art actuel*, cat. exp. du 11 septembre au 18 novembre 2002, commissariat de Régis Durand, Centre National de la photographie, Paris ; Léo Scheer, 2002. Ce catalogue, qui précédait une autre exposition intitulée *Fables de l'identité* (18 juin – 25 août 2003) montre à travers des exemples contemporains l'utilisation du texte et de la photographie dans des dispositifs narratifs qui ont parfois des allures autobiographiques.

²⁴⁶ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Gallimard, 2005.

²⁴⁷ *Idem*, p. 93.

Catherine Malabou, complexifiant encore le rapport entre la voix de l'auteur, le discours théorique et la référence iconique. Dans ces deux cas qui mériteraient d'être étudiés très attentivement, la photographie s'agglomère à la construction discursive comme un élément qui renvoie à une inscription physique de l'auteur dans son propre livre, participant à le constituer en « figure »²⁴⁸.

La collection « Traits et portraits » du Mercure de France dirigée par Colette Fellous, auteur elle-même d'un récit illustré de photographies (*Plein été*, 2007, Gallimard), institutionnalise quant à elle l'exercice. Marie N'Diaye dans *Autoportrait en vert* (2005) raconte son enfance et sa vie avec des images d'archive d'une famille qui n'est pas la sienne. Pierre Guyotat dans *Coma* (2006) choisit pour sa part des images d'archives qui correspondent à des souvenirs qui ne sont pas les siens : images de films ou d'archives historiques, qui disent l'histoire de son imaginaire plus que de sa vie. Les éditions Le Temps qu'il fait à Cognac proposent pour leur part depuis vingt ans dans leur catalogue (consacré pour beaucoup à la publication de textes sur la photographie) une des plus grandes sélections de ce type de récits illustrés. Pour ne citer qu'eux, les poètes Gérard Macé et Lorand Gaspar ou les écrivains Jean-Louis Trassard et Sylvie Germain se sont prêtés au jeu de la composition photo-texte, souvent à la première personne²⁴⁹. Dans cette masse de publications que ni les libraires, ni les bibliothécaires ne distinguent des autres récits, on constate qu'aucun auteur n'utilise finalement la photographie à des fins strictement illustratives dont le but simpliste serait d'avérer ou authentifier leurs propos. Au contraire, on a plutôt l'impression que les photographies déréalisent les textes, pointent leurs confusions entre fiction et réalité, plongent le récit dans une théâtralité scénographiée, dont les coulisses débordent sur la scène du texte.

L'autobiographie illustrée de photographies produit alors l'effet inverse de ce que l'on pourrait attendre d'une image réputée mimétiquement fidèle. La photographie, loin d'authentifier les propos de l'autobiographe, participe à sa dispersion, sa déréalisation, comme si elle court-circuitait le travail d'illusion vériste. Les images entretiennent surtout un lien référentiel de familiarité avec un réel partagé ou fantasmé par le spectateur des clichés : une photographie de famille ressemble à n'importe quelle photo de famille, un paysage à un autre paysage, une maison, à une autre maison. Les photographies ramènent de plates représentations du réel dans un texte qui doit au contraire singulariser l'auteur pour l'élever au rang de personnage. Son existence textuelle se double avec la photographie d'un bagage visuel qui participe à la création d'une mythologie

²⁴⁸ Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Les Contemporains – Seuil, 1990 ; Catherine Malabou et Jacques Derrida, *Jacques Derrida. La Contre-allée*, Voyager avec, La Quinzaine Littéraire – Louis Vuitton, 1999. Ces faux récits, à la fois essais fragmentaires et dialogues philosophiques, intègrent la photographie de façon biaisée puisque si les photographies représentent Derrida, le texte n'est pas toujours écrit par lui.

²⁴⁹ Voir la *Bibliographie*, « Récits autobiographiques illustrés de photographies ».

dont l'aspect fragmentaire éclate et fait disjoncter la fiction narrative. Le jeu avec les frontières de l'autofiction n'est jamais loin dans la mesure où la photographie fonctionne comme une interface, une sorte de catalyseur, qui ferait glisser les personnes représentées dans le monde de la fiction. La photographie est alors un embrayeur au même titre que le pronom personnel « je » : tous deux emmènent indifféremment les figures réelles et imaginaires dans la trame du récit. Ce dernier, quand il a une valeur autobiographique, renvoie toutefois à des personnes bien réelles. Leur survivance est alors assurée par procuration et fragments, dans un livre en images qui compile des traces de son passage dans le temps des vivants.

« Conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien »



« *Autoportrait*, 1629, Rembrandt Harmensz van Rijn, volé le 18 mars 1990 »,
Sophie Calle, *Disparitions* (extrait), 1994.

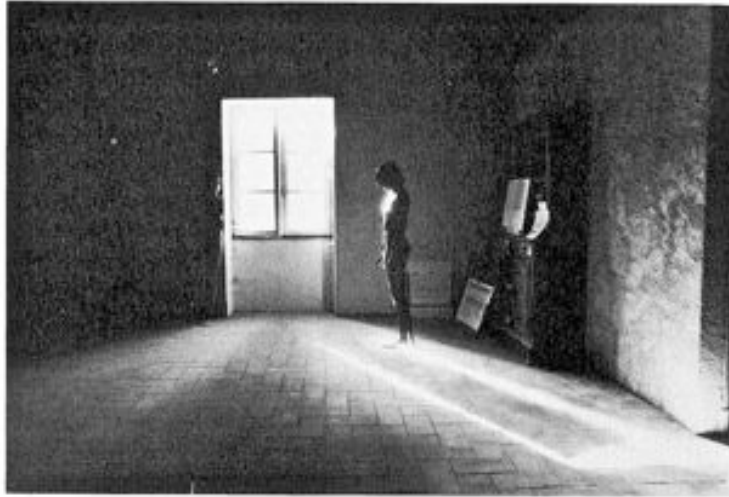


Sophie Calle, *Pierres tombales*, (extrait), photographies noir et blanc, 1994.

trouver à présent de quoi s'occuper.

aimerais que ce journal soit un brouillon

tout corps opaque rayonne de sa propre image — dégage sa propre image — en tout l'air ambiant.



Si quelque chose noir. 1.

25.1.82

Comme si l'insomnie s'était révélée à moi par les somnifères.

beauté des études(Léonard,plusieurs têtes de cheval sur la même feuille,la photographie de François).pousser plus loin l'exploration de l'aspect études.

147

Conclusion

Ayant traversé le siècle afin de mieux comprendre les pratiques contemporaines en matière d'autobiographie visuelle, nous n'avons pu traiter tous les cas récents dans leur singularité. Nos choix, limités aux productions à notre sens les plus importantes en lien avec la vague éditoriale et médiatique actuelle, exigeaient de garder un cap qui permettrait d'aboutir à une synthèse générale. La première époque a permis de montrer comment la déconstruction de la *mimesis* narrative a ouvert l'espace du livre à des représentations visuelles nouvelles et modernes. La technique photographique s'est imposée comme un objet à la fois ludique et subversif dans les avant-gardes du début du vingtième siècle, instituant une philosophie du montage dans les productions esthétiques et littéraires, dont les frontières s'estompent par les débordements de cadre. Ce nouveau régime de représentation à la fois textuel et visuel impose une posture différente au lecteur qui se fait également spectateur de ces œuvres hybrides.

Reconstruire une histoire des mythologies individuelles

Nadja, le premier récit autobiographique à introduire les photographies comme parties intégrantes du dispositif narratif peut être considéré comme un montage qui présente un reportage subjectif et illustré sur quelques anecdotes marquantes de la vie de Breton. Ces chroniques aux allures parfois insignifiantes prennent alors une dimension événementielle majeure et semblent révéler à Breton une part de sa propre identité. Cette dernière revêt toutefois une apparence fragmentaire, ébauchée au fil du récit à travers une suite de hasards objectifs que des photographies témoins viennent documenter. Cette manière de considérer le récit autobiographique comme une revue sur soi fait écho à l'essor de la presse illustrée qui impose un nouveau genre narratif pour rendre compte des événements historiques, le « *photo-essay* ». Alors que parallèlement, le roman-photo se popularise dans les magazines féminins, la photographie, après la Seconde Guerre mondiale et la revalorisation du quotidien merveilleux par les surréalistes, se met au service d'une mythologisation médiatisée de la vie moderne, très vite récupérée pour leur propre compte par les individus. La deuxième époque de notre progression avait pour objectif de montrer comment ces modèles narratifs modernes créaient de nouvelles mythologies de l'individu au quotidien et comment les processus narratifs médiatiques étaient récupérés pour construire une mythologie familiale et individuelle.

Conscients des effets pervers des représentations publiques, notamment dans les médias mais aussi au cinéma ou dans les espaces dédiés à l'art, des groupes d'avant-garde héritiers des

artistes dada et surréalistes, vont tenter de contrecarrer cette culture de masse en individualisant leurs pratiques du quotidien selon un principe critique révolutionnaire. La photographie est alors utilisée comme moyen de documenter des actions artistiques éphémères, petits événements esthétisés qui subliment un quotidien stéréotypé et qui entraînent une reconfiguration visuelle des événements par fragments. La reconstitution des faits suit alors une logique disruptive, presque aléatoire, qui ne respecte plus une chronologie historique mais s'en tient plutôt à une représentation éclatée, partielle et fragmentaire des faits, proprement esthétique.

Ce processus d'auto-mythologisation utilise alors la photographie comme le support d'une représentation de soi instituée en « figure » d'auteur : Roland Barthes, concepteur du sens moderne de « mythologies » au pluriel, passe dans les années soixante-dix d'une approche théorique à une pratique personnelle de ces dispositifs visuels et narratifs. Son esthétique du livre illustré de photographies se révèle comparable à *Nadja*, dans la mesure où les photographies participent d'un système global censé former une constellation visuelle et textuelle autour de la figure de l'auteur. La photographie, à la fois document et œuvre, participe de la création d'une image de soi constituée comme un musée personnel. Ces pièces à convictions alimentent un dossier qui dessine les contours d'une identité en représentation, une identité qui ne se conçoit qu'à travers un dispositif distinct de l'individu en tant que personne réelle. La dénomination choisie par Harald Szeemann de « mythologies individuelles » à l'occasion de la *Documenta 5* de Kassel en 1972 nous a mis sur la piste : pourquoi ne pas regarder rétrospectivement et en simultanément ce phénomène qui semblait propre aux années soixante-dix et réservé au monde de l'art ? En replaçant Barthes dans notre troisième époque comme un acteur de cette esthétique de soi, il s'agissait de lui donner un statut d'auteur semblable à celui d'artistes comme Christian Boltanski dont les travaux sont caractérisés par une hétérogénéité formelle et conceptuelle. Ainsi, notre travail s'inscrit certes dans un cadre littéraire mais sa perspective est historique, esthétique et culturelle, sous l'influence des *Cultural Studies* autorisant le croisement de champs disciplinaires différents (études littéraires, sociologie, esthétique et histoire de l'art).

La quatrième époque, terme de notre analyse historique, dresse un panorama de ces pratiques autobiographiques illustrées par la photographie pour l'inscrire dans notre contemporanéité. Préalable à une étude au cas par cas – ce que de nombreux articles et recueils réalisent déjà aujourd'hui – notre travail a donc pour ambition de répondre à un manque de cohérence historique et à un effet de dispersion qui empêche de voir précisément un phénomène de masse contemporain. En effet, des recueils très documentés comme *Traces photographiques, traces autobiographiques* de Danièle Méaux et Jean-Bertrand Vray traitent du rapport entre littérature et photographie sous la forme même de fragments, puisqu'il s'agit d'une somme d'articles qui restent souvent aveugles les uns aux autres, et surtout, qui considèrent en apparence

comme anecdotique le fait que les photographies soient visibles ou non dans les œuvres étudiées¹. Pourtant, la photographie dans le livre, tout particulièrement quand ce dernier élabore le récit d'une vie, modifie radicalement la perception de l'identité.

La narration discontinue, reflet d'une hétérogénéité

La discontinuité semble marquer de son sceau la narration en images, forçant le lecteur-spectateur à considérer le livre tout entier comme un dispositif, ou pour transposer ce système dans le monde de l'art, à une installation. Dans le champ narratif, on peut associer ces cas à des « *puzzling cases* », une expression que Paul Ricoeur emprunte à Derek Parfit, spécialiste britannique des questions de l'identité personnelle. Ces cas déroutants renvoient chez Parfit à l'utilisation de la technologie par les romans de science-fiction pour interroger la notion d'identité (télé-transport, manipulations cérébrales, métempsychoses, etc.). La technique photographique peut à notre sens être assimilée à ces « variations imaginatives² » dans la mesure où elle fait entrer le sujet dans une ère visuelle de l'identité qui se trouve confrontée à une multitude de représentations d'elle-même, qu'elle soit collective ou individuelle. Ce substitut hétérogène – le récit autobiographique illustré de photographies – qui utilise la fonction unificatrice du récit ne renvoie pas non plus à des formes littéraires connues et identifiées, ce qui nous a poussé à adopter la notion de « mythologie » comme espace ordonnateur des fragments textuels, documentaires et visuels. Cet ensemble s'apparente à des vestiges archéologiques censés se relier métonymiquement à la représentation d'une identité, d'où notre réduction de la mythologie à l'*individuel*.

Toutefois, Régine Robin constate que les « mythologies personnelles » participent elles-mêmes à la « fragilité des identités » qui se trouvent éclatées en une masse de représentations hétéroclites :

De Sophie Calle à Christian Boltanski, d'Alain Fleischer à Ricardo Altmann, d'On Kawara à Jean Le Gac, se met en place un nouveau biographique au-delà du vrai et du faux, des mises en scènes, des fictions de soi, des dédoublements, des fracturations, des rassemblements hétérogènes, voire hétéroclites, de soi.³

Tous ces éléments mis en réseau dans le processus autobiographique renvoient à une forme d'archéologie de soi qui pousse l'auteur à adopter une attitude analytique envers sa propre histoire et les moyens de la représenter. Il s'altérise, s'observe et se raconte comme un objet d'étude extérieur à lui-même tout en étant en permanence relié à sa propre « ipséité » - pour reprendre le

¹ Danièle Méaux et Jean-Bertrand Vray, *Traces photographiques, traces autobiographiques*, op. cit.

² Voir les chapitres « L'identité personnelle et l'identité narrative » puis le « Le soi et l'identité narrative » dans Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 160 et sq.

³ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, op. cit., p. 37.

terme de Paul Ricoeur. Jean-Claude Kaufmann, auteur d'*Ego, pour une sociologie de l'individu*, revient sur la constitution de l'identité dans son ouvrage sur *L'Invention de soi* : « L'individu n'est pas plus unifié que ne l'est la société, il ne constitue une totalité claire que dans ses propres rêves⁴ ». La quête d'une enveloppe totalisante de soi relèverait donc du fantasme et de la vanité. Toutefois, elle surgit de façon visible et explicite comme une véritable énigme existentielle chez Breton (qui pose cette question fondamentale en *incipit* de son premier récit : « Qui suis-je ? ») et revient en force au début des années soixante-dix pour s'instituer de nos jours comme une pratique quotidienne⁵. Citant Claude Lévi-Strauss, Kaufmann indique : « la quête d'identité, la crise de l'identité, la perte de l'identité sont au cœur des recherches et des préoccupations de notre temps⁶ ». Mais l'imaginaire de soi est cependant tributaire des formes récipiendaires choisies pour accomplir cette unité tant recherchée et prenant l'exemple de la photo, Kaufmann remarque qu'elle a un « double aspect ». « Certes elle est une arme de fixage et de limitation de l'identité », admet-il, « mais en même temps, elle est un reflet de soi particulier, donnant matière à réflexivité personnelle⁷ ».

Le paradoxe photographique se résout partiellement dans la conception d'une identité comme récit, cœur même du *storytelling* récemment défini par Christian Salmon pour qualifier les techniques de *marketing* des grandes marques : pour exister, il faut être capable de se raconter, et non plus seulement d'avoir été là⁸. Kaufmann s'appuie également sur des séances de récits biographiques à partir d'un cas précis, celui de la consultation de l'album, avec commentaire oral, qui prend d'après lui « rarement la forme d'une histoire complète, suivant un ordre chronologique⁹ ». La cohérence est encore davantage mise à mal lorsque ce commentaire concerne l'album-photo. « Par ses trésors de mémoire cachée brusquement redécouverts », Kaufmann remarque que « mille petits récits se succèdent en tous sens ». Il ressort de ses observations que « l'identité narrative est en réalité faite de séquences, le plus souvent très courtes, sans beaucoup de suite logique entre elles¹⁰ ». Le problème de cet éclatement narratif renvoie alors à l'identité même

⁴ Jean-Claude Kaufmann, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité* [2004], Pluriel, Sociologie, Hachette, 2005, p. 55.

⁵ Il suffit de penser aux nombreuses méthodes de développement personnel apparues dans les années quatre-vingts, qui considèrent les compétences de la personne humaine comme un « capital » individuel à cultiver et faire fructifier. L'idée d'un « accomplissement de soi » fait de l'identité une véritable création. Les phénomènes de *blog* ou le site Internet *Facebook* (« livre du visage », littéralement) sont les derniers avatars de cette fiction de soi médiatisée.

⁶ Claude Lévi-Strauss, *L'Identité*, Grasset, 1977, quatrième de couverture.

⁷ Jean-Claude Kaufmann, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, *op. cit.*, p. 70.

⁸ Christian Salmon, *Storytelling*, *op. cit.* Notre identité est soumise elle aussi à ce besoin de se fabriquer une « image de marque », une forme d'*ethos* moderne et médiatique.

⁹ *Idem*, p. 156.

¹⁰ *Ibidem*. Le principe rappelle les « diaporamas » de vacances où les anecdotes sont racontées en fonction des photographies qui surgissent à l'écran et non des faits importants. La narration en diaporama imite aussi

de l'individu, car « plus les séquences sont hachées, plus le lien qui les unit devient une nécessité vitale¹¹ », d'où le besoin absolu de narrer les épisodes de sa vie selon une suite qui respecte un effet de continuité narrative rassurante.

Une réflexion sur les univers fictionnels de l'image

Les exemples de Breton, Barthes et des artistes des « mythologies individuelles » montrent donc que les images embrayent le discours dans un espace confus, à mi-chemin entre réalité de l'avoir-été-là photographique et construction en un récit cohérent de l'ordre des hasards et des événements. Nous avons évoqué, pour identifier les variations de ce mélange entre preuves et dramatisation narrative, la figure de la métalepse. Celle-ci court-circuite en quelque sorte l'autofiction volontairement laissée de côté dans la mesure où cette catégorie forgée de toutes pièces par Serge Doubrovsky en réponse à la case aveugle laissée par Philippe Lejeune, nous apparaît comme une tautologie dans la fiction langagière. Genette l'a bien mis en lumière dans *Fiction et diction* : tout acte de langage contient une part de fiction et le récit autobiographique porte en lui cette scénarisation narrative qui configure les événements selon une logique nécessairement différente du vécu. Genette considère en effet qu'il y a une sorte de « fictionnalité conditionnelle, histoire vraie pour les uns et fiction pour les autres¹² ». Il utilise alors le terme de « mythe » pour qualifier ce « type de récit manifestement situé sur une frontière indécise et mouvante de la fiction¹³ ». Si tout énoncé mythologique est une semi-fiction, lorsque la photographie s'insère dans le récit, elle y intègre un élément indiciel qui raccorde l'expérience perceptive du monde avec celle de la fiction narrative.

Quand le lecteur rencontre la photographie de Roland Barthes au milieu de son musée personnel, la sensation de proximité avec la personne qui fut dans la vie réelle (là-même où le lecteur se trouve au moment de sa lecture) est plus grande, tout comme l'illusion de mieux « connaître » la personne s'immisce insidieusement. Le succès des œuvres de Sophie Calle se comprend aussi en fonction du processus d'identification qui s'opère auprès du lecteur avec l'auteur, ce qui explique en partie pourquoi les femmes apprécient majoritairement ces histoires qui font écho à leurs propres fantasmes biographiques. Cependant, cette proximité est fondée sur une chimère : la photographie dans le texte est tout aussi fictive que l'énoncé. Mais la photographie questionne et transforme le réel, ce dont les individus ont bien conscience et ce qui ne les empêche

le *continuum* filmique mais reste brisé par les intervalles entre les images, c'est le cas de *La Jetée*, tourné en 1962 et sous-titré « un photo-roman » de Chris Marker.

¹¹ *Id.*, p. 157.

¹² Gérard Genette, *Fiction et diction* [1991], Points Essais, Seuil, 2004, p. 113.

¹³ *Ibidem*.

pas d'accepter sa présence comme un fait établi et de la manipuler au quotidien. Les interrogations sur l'image photographique renvoient, comme le souligne Christian Boltanski, toujours à des « choses sues¹⁴ ». Il n'est pas étonnant alors que Barthes, critique et essayiste, expérimente cette technique à son propre compte, comme pour éprouver le système sémiologique dans lequel il est intégré : « étudier la vie des signes au sein de la vie sociale » induit une posture auto-analytique qui entraîne le critique à reconfigurer sa propre histoire et élaborer son propre système de représentation, avant même de le transformer en objet d'étude.

Le critique n'est donc pas plus à l'abri de l'affabulation et lorsqu'il assimile le vu et le vécu, il bâtit un lien entre le monde extérieur et son imaginaire, entre les photographies et l'histoire personnelle. Jolanta Wawrzycka dans son article bien nommé « *Mythologizing in Camera Lucida* » conclut son développement par une anecdote symptomatique, qui montre bien que la lecture de l'image est brouillée par cette culture de la fiction de soi, et pour beaucoup à cause de Roland Barthes. Les grands-parents polonais de la critique sont morts tragiquement sans avoir pu se revoir après la Seconde Guerre mondiale : de leur présence, il ne reste que des photographies qui ont le pouvoir de faire revenir la critique à elle-même, pour lui faire découvrir un peu de ce qui constituerait son individualité historique. Elle raconte : « pendant un moment en suspens, je me vois, avec des yeux incrédules, comme une descendante de ces défunts inconnus, une semence vivante connectée à ces visages de morts par le cordon ombilical de rayons lumineux émanant d'eux¹⁵ ». Ce pur moment imaginaire renvoie à un de ces fragments narratifs inspirés par les photographies et qui font sentir l'inscription de l'individu dans une histoire plus grande. La photographie sublime alors le présent, en l'esthétisant à travers du récit qui fictionnalise notre présence et nos gestes anodins du quotidien, ressentis comme ancestraux. Embrayés par l'image dans une fiction aux allures paradoxalement réalistes, lecteurs, critiques et spectateurs glissent comme emportés par un courant latéral dans le flux du récit qui peut les emmener loin au large dans une dérive imaginaire.

L'esthétique des archives

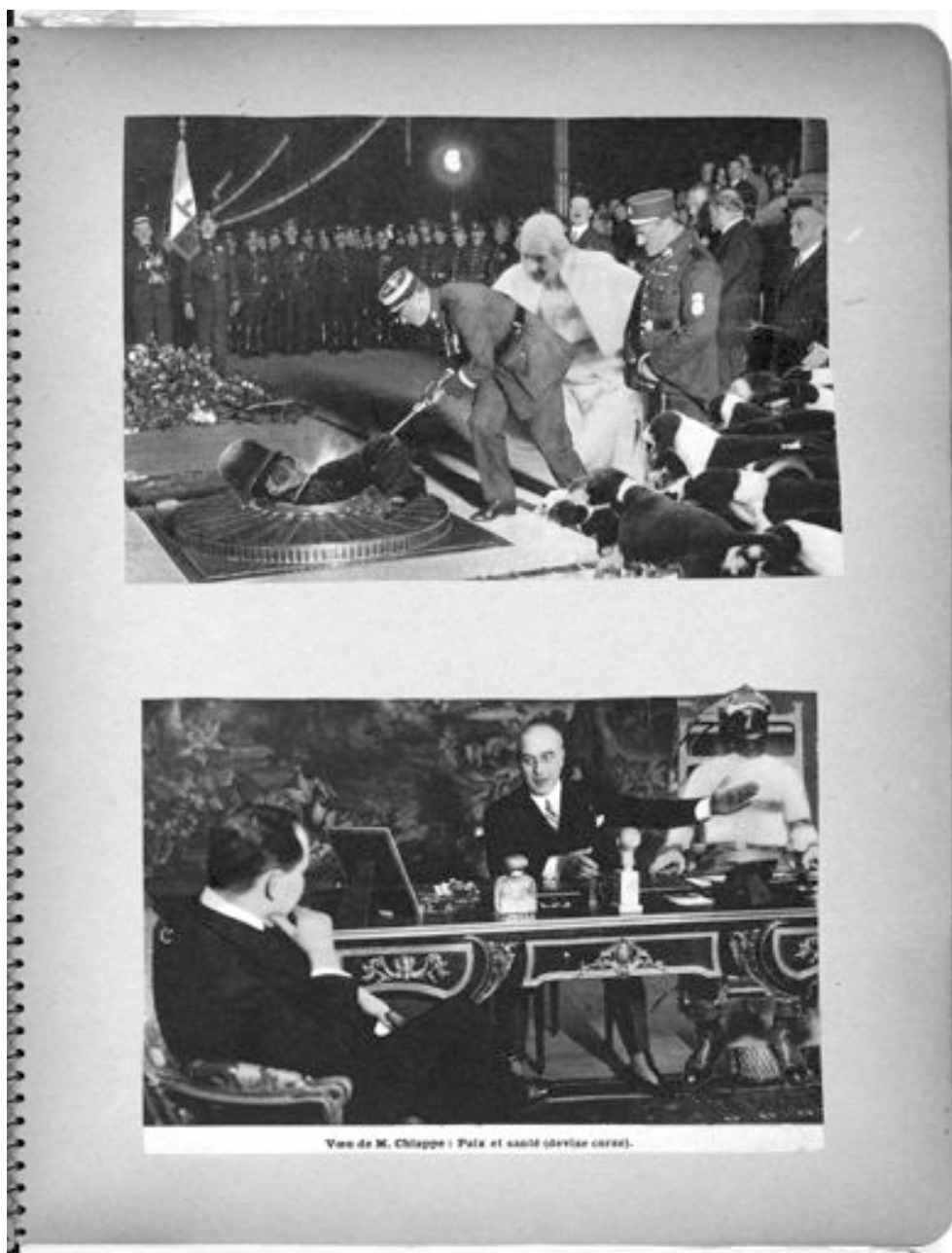
¹⁴ Christian Boltanski, entretien privé du 24 janvier 2008, voir *Annexes III*.

¹⁵ Jolanta Wawrzycka dans son article « *Mythologizing in Camera Lucida* » : « *for a fleeting moment I see myself, incredulously, a descendant of those unknown deceased, a living seed of death connected to those faces by the umbilical cords of luminous rays emanating from them. After Roland Barthes, how else could I view these photographs ?* », Jean-Michel Rabaté (dir.), *Writing the image after Roland Barthes*, op. cit., p. 97.

À partir de la crise du sujet dans l'art à la fin du dix-neuvième siècle, à travers les techniques du collage et du montage, l'usage hétérogène des médiums (photographie et texte) et l'intégration culturelle de la photographie dans les pratiques privées et publiques, les récits autobiographiques se transforment en dispositifs narratifs mythologiques et esthétisants. La figure centrale de l'auteur fait alors office de nouveau « sujet » de l'œuvre. Les récits autobiographiques illustrés de photographies au vingtième siècle, *Nadja* d'André Breton, *L'Empire des signes*, le *Roland Barthes par lui-même* et *La Chambre claire* de Roland Barthes, ainsi que les œuvres de Christian Boltanski et de Sophie Calle témoignent que la photographie dans le récit personnel établit une auto-documentation liée à des histoires collectives. Tout en conservant une fragilité et une opacité, quand elles restent dans le cercle intime ou imaginaire, les archives sont utilisées par les écrivains et les artistes comme des supports esthétiques ou fictionnels projetant une temporalité historique transversale et transitant par des espaces à la fois privés et publics.

À l'heure où la photographie argentique disparaît en tant qu'objet pour être remplacée par des écrans, les nouveaux médias prennent le relais de la narration en dispositif, même si l'édition en livre et tout particulièrement celle des récits personnels est plus vivante que jamais. Les documents papiers pour leur part disparaissent, absorbés dans la masse indifférenciée des données numériques et deviennent des fragments antiques, presque sans utilité. N'ayant plus de valeur d'usage concret, ils s'esthétisent comme des reliques du passé, témoins d'une autre façon de garder la mémoire et traces fragiles qui maintiennent l'individu dans la fiction de sa propre histoire. La photographie, en revanche toujours présente sur de nouveaux supports, continue pour sa part à configurer la représentation de notre histoire sous la forme d'un dispositif narratif et visuel éclaté, fragmentaire, vertigineux, censé dessiner les contours fuyants de ce qui fait l'image de notre identité et nous fait, virtuellement, un peu plus exister.

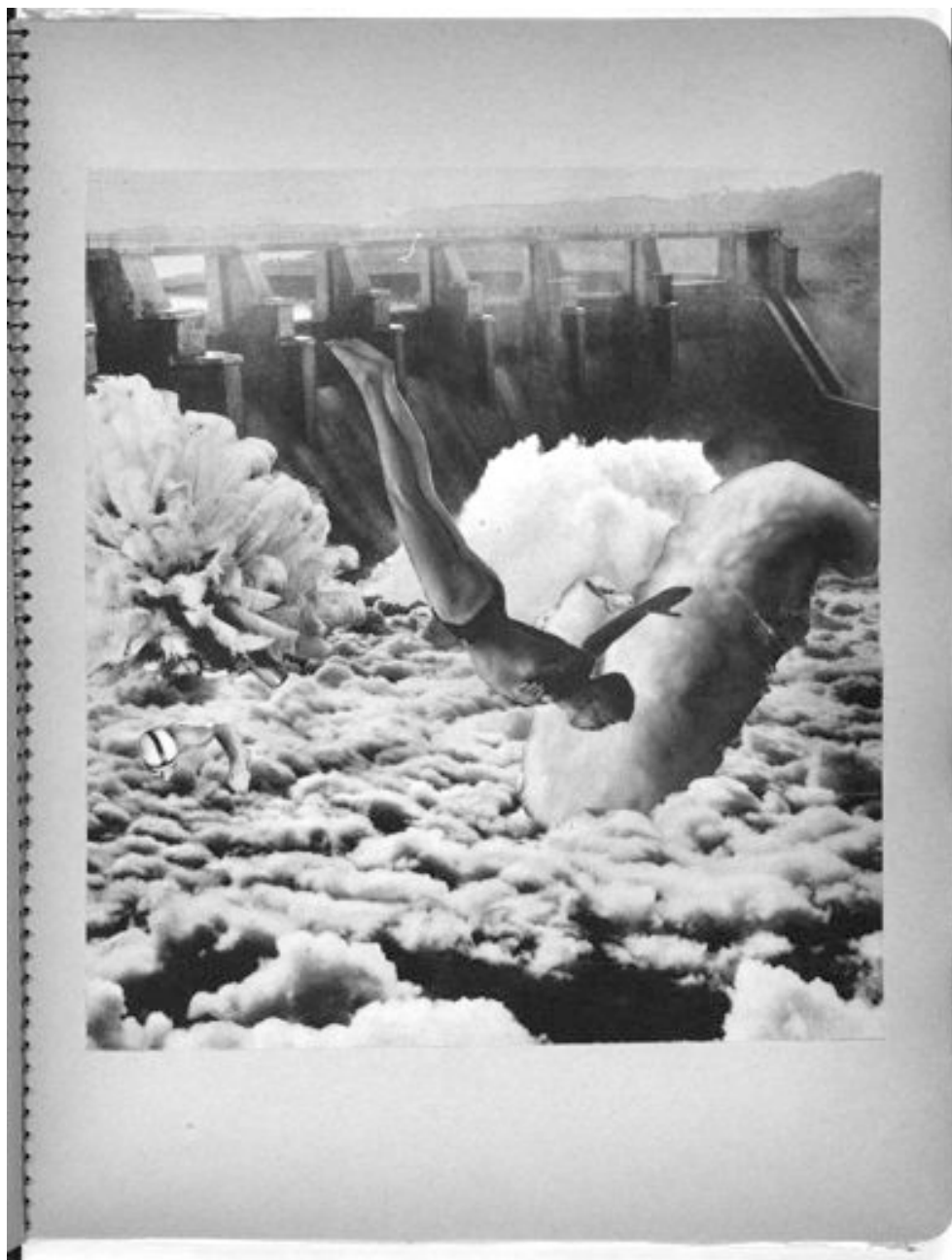
Albums surréalistes



André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, *Photos-collages*, circa 1931, p. 10

Cahier à spirales (27x21 cm) comportant 33 photo-collages originaux, la plupart à partir de reproductions photographiques noir et blanc ou sepia (4 photo-collages sont en couleurs) découpées dans des revues.

Source : <http://www.atelierandrebreton.com>



André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, *Photos-collages*, circa 1931, p.17



André Breton, Marcel Mariën, *Nadja*, Gallimard, 1928 (1938).

Exemplaire unique comportant des collages originaux de Marcel Mariën,
Marcel Mariën a adressé cette édition à André Breton.

Annexes II

Roland Barthes et la photographie : manuscrits et fichiers.

I. Quelques fragments de manuscrits inutilisés de *La Chambre claire* (IMEC, Abbaye d'Ardenne).

Nota : Les titres entre crochets ne réfèrent pas à ceux de Barthes. Chaque feuillet est séparé par une ligne continue. Les italiques figurent dans le texte imprimé, les passages entre crochets n'ont pas été retenus dans la version finale. Les passages barrés l'ont été par Barthes dans le manuscrit.

Parmi les différents titre envisagés, la subjectivité de l'auteur est très nettement mise en avant et l'influence de Proust est manifeste.

Cote : BRT2.A21.01.01

[Titres envisagés]

Φ

- Qui a peur de la Φ ?
- « La Photographie du point de vue de celui qui la regarde »
- « Ma Photographie »
- « Mes Photographies »
- « A la Recherche de la Photographie »
- « Recherche de la Photographie »
- « La Photographie : plaisir et deuil »

-
- De la Nature de la Photographie
 - La Nature de la Photographie
 - [Le Génie de la Photographie] Guérin

BRT2.A21.01.02.03. Chutes. 1° Brouillon. 15 ff.

L'incipit de *La Chambre claire* : première version.

[Fragment 1, feuillet 2]

J'aime assez cette expression suspecte facile

idéotique

de la communauté
des images

[Depuis longtemps, je m'intéressais à la Photographie. J'avais décrété que je l'aimais contre le cinéma, dont je n'arrivais pas, cependant, à la séparer. J'étais saisi à son égard d'une sorte d'envie ontologique : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi » ● par quel trait fondamental elle se distinguait ● de tous les autres modes de représentations * Bref je m'obstinais à vouloir ~~me~~ trouver à la Photographie sa spécialité, espérant peut-être ainsi me définir moi-même, puisque j'étais lié à certaines ~~plusieurs phrases illisibles~~ photographies par une sorte de charme étrange, d'attrait obstiné (~~illisible~~) d'impression pénétrante, parfois douloureuse jusqu'au déchirement.]

* Une telle envie voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de l'usage, je n'arrivais pas à être sûr que la Photographie existât.

Où il est question de Denis Roche.

[Fragment 11, feuillet 7]

[Paperole]

[Je ne pouvais concevoir que ces trois Photographies ont des rapports entre elles. Puisque je les considérais du point de vue des sujets dont la visée fonde chacune d'elles, il était facile de comprendre que ces sujets étaient appelés à jouer entre eux à cache-cache ; ce jeu a été poussé – et manifesté à l'extrême, par exemple dans Notre antéfixe, de Denis Roche (40 autoportraits au déclencheur à retardement) ce jeu n'est pas paisible ; c'est un jeu pugnace. La Photographie (tripartite), plus que n'importe quel système représentatif est un champ de bataille, un espace d'affrontement entre l'Operator et le Spectator, le Réfèrent restant en position d'enjeu, sauf s'il est lui-même (dans le portrait) sujet photographié. Comme système actif, la Photographie implique tout un mouvement des sujets engagés, l'action passant d'un acteur à l'autre, sous forme de dominances, d'emphases, d'effacements, de triangles our de malaises. On peut le dire autrement : la Photographie est un dispositif complet d'énonciation : non pas : qui dit de quoi

Tel qu'on peut le concevoir aujourd'hui comme un jeu très complexe →
à qui ; mais qui dit de qui à qui : un « potin » en somme, ou si l'on préfère, un mot plus noble : à chaque fois un Roman.]

[Texte]

Je ne suis pas photographe, même amateur : trop impatient pour cela, il me faut tout de suite ce que j'ai produit.

[Présentation du texte par Barthes pour l'éditeur]

Roland Barthes :
La Chambre claire.
Note sur la photographie.

Note pour Narboni et Gallimard 15 sept 79

Ce livre a été écrit par quelqu'un qui, un siècle et demi après son apparition, s'étonne encore de ce phénomène qu'est la Photographie. Il ne s'agit donc ni d'une sociologie, ni d'une esthétique de la Photographie, mais plutôt d'une phénoménologie, dans la mesure où l'auteur essaye de savoir, par le seul moyen de sa conscience, quelle est l'essence de la Photographie, ce qui l'oppose irréductiblement à tous les autres types d'images.

Cette recherche prend la forme d'un cheminement : l'auteur regarde quelques photos qui l'ont intéressé personnellement, et cherche à définir peu à peu en quel lieu de ces photos peut se situer ce qui le retient, le fascine ou l'émeut. Après avoir examiné aussi quelques photographies de professionnels, de Nadar à Mapplethorpe, l'auteur en vient à pressentir que c'est dans la photographie « privée » qu'il trouvera le secret de la Photographie, son « essence », la novation absolue, de niveau anthropologique (et non plus historique), que son invention a apportée à l'humanité.

Ce récit, à la fois intellectuel et affectif, entraîne l'auteur à aborder quelques thèmes de fond : le caractère inclassable des photographies du monde, l'imaginaire du sujet photographié, les justifications mythiques que la plupart des photographes professionnels donnent à leur pratique, les rapports de la Photographie avec le Temps, l'Histoire, la Mort, la Folie, la différence de la photo et du cinéma, et, d'une manière générale : comment la société a « digéré » ce phénomène « scandaleux » qu'est la reconduction littérale du réel sous forme d'une image.

Les photos données dans le livre, quoiqu'empruntées à l'œuvres de photographes connus, ont été retenues pour leur valeur démonstrative : chacune illustre un propos précis du texte.

Commentaire :

Ce texte inédit est l'argument de La Chambre claire rédigé par Barthes quelques mois après la rédaction du manuscrit. Adressé à Jean Narboni des Cahiers du Cinéma et à Gallimard, il commente à la fois la forme choisie qui fait de la « recherche » un « cheminement » narratif et la découverte du « secret » photographique qui résiderait dans ce qu'il appelle la « photographie privée ». Barthes nomme son texte, pour la première fois, un « récit ».

Se défendant de proposer une esthétique ou une sociologie de l'image, il insiste toutefois sur le fait que la « novation » de l'image photographique se situe sur un plan « anthropologique » qui renvoie étonnamment aux études structuralistes de Lévi-Strauss. La démarche phénoménologique est mise en avant pour ce qui est de la méthode : c'est par la conscience du sujet que la vérité du monde peut surgir, vérité nécessairement subjective puisqu'elle concerne un objet dont le secret serait par nature à chercher dans ce qu'elle représente de plus intime.

Il est intéressant de voir les catégories choisies par Barthes pour effectuer des regroupements sur les thèmes abordés : Photo et Temps / Histoire / Mort / Folie forment une quadrature conceptuelle souvent réduite par la critique à une réflexion sur le caractère spectral de la photographie. Mais ces thèmes semblent n'être qu'effleurés au fil d'un texte qui, « intellectuel et affectif », reste une suite d'interrogations sur une représentation du réel qui a été « digérée » malgré son caractère « scandaleux ».

Le point de vue de Barthes déplace les questions relatives à l'image : non plus considérées dans leur fonctions communicationnelles (les studium et punctum, reliquats des sens obviés et obtus ne sont pas évoqués), les photographies recouvrent leur originalité avec Barthes à travers une pratique mythologisée de la prise de vue ou encore de la construction d'un imaginaire lié à cette image analogique qui fait pulluler les représentations du monde. La photographie entre alors dans le domaine non plus de la simple représentation mais de l'imaginaire collectif et individuel.

Nota Bene :

Pour faciliter la lisibilité, j'ai laissé les derniers fragments en paragraphes dactylographiés sans suivre le rythme original des sauts de ligne du manuscrit.

II. Le Fichier de Barthes : fragments et photographies.

Description générale.

Le « fichier » de Roland Barthes constitue la somme de toutes les notes prises par Roland Barthes depuis ses débuts, tout particulièrement au sanatorium de Saint Hilaire du Touvet où il avait « fiché » Michelet, soit à partir de l'année 1943. Pour faire son « *Ecrivains de toujours* », Barthes se replonge dans ses archives et déclare : « En relisant mes livres et mes articles, [...] j'ai constaté que j'avais toujours écrit selon un mode d'écriture courte, qui procède par fragments, par tableautins, par paragraphes titrés, ou par articles [...] ». Il ajoute, - nous sommes en 1975 : « C'est ce goût de la forme courte qui maintenant se systématise¹ ».

Avant-propos.

Les fiches de Roland Barthes que nous avons pu consulter sont celles de la dernière période, 1968 – 1980. Elles sont conservées dans des pochettes grises qui contiennent, en moyenne, 200 fiches chacune. L'IMEC conserve huit boîtes remplies de façon inégale. Ces feuilles d'environ 80gr ont un format rectangulaire de taille 10x18cm, de type carte postale. D'après Nathalie Léger, conservatrice à l'IMEC, le total représente « 12250 morceaux de texte »².

Barthes ne remplit généralement que le recto et n'utilise que très rarement une seconde fiche pour terminer ce qu'il a écrit sur l'une d'entre elles. Il peut par contre avoir plusieurs fiches à la même date. Il lui arrive, exceptionnellement d'en scotcher deux ensemble. Quand, n'ayant vraisemblablement pas pu écrire sur son modèle de fiche habituel, il utilise un autre morceau de papier, il agrafe celui-ci sur une fiche vierge. Le numéro d'inventaire figure au verso des fiches, en bas à gauche.

Ayant exploré le contenu de nombreuses boîtes et pochettes, nous ne présentons ici que les éléments relatifs à notre propos.

A. Le fichier comme « journal ».

Première boîte : BRT2. Grand Fichier Barthes (1968 – 1980). 8 unités.

Roland Barthes « Grand Fichier » (1968 – 1980), IMEC, non coté comprenant : pochettes n°1 « Fichiers Barthes 1968 – 1980 », 1 à 200 ; n°2 « 1968 – 1980 », 1 à 201 ; n°3 « 1968 – 1980 », 200 ff. mss. ; n°4 « 1968 – 1980 », 200 ff. mss. ; n°5 « 1968 – 1980 », 200 ff. mss, 1 à 200 ; n°6 « 1968 – 1980 », 72 ff. mss, 1 à 72 (6GE25-4) ; (n°7) « Février 1980 », 19 ff. mss., non folioté ; n°8 « Fichiers sans date » 265 ff. mss., 1 à 265.

La **pochette n°2 de la boîte « 1968 – 1980 »** contient 201 feuillets manuscrits, numérotés de 1 à 201. Elles sont datées du 18 avril 1978 au 29 avril 1979. L'effet de journal y apparaît plus suivi : par exemple, sept fiches sont datées du 1^{er} mai, autant le jour suivant. La plupart des fiches évoquent le quotidien des rencontres avec Eric H. ou les amis, à Marrakech, au début de l'année, puis à Paris, dans divers lieux comme le café de Flore ou au retour du cinéma. Le ton est assez proche du journal intitulé « *Incidents* », publié de façon posthume en 1987. Barthes y consigne ses sautes d'humeur, ses impressions au jour le jour, en fonction des menus événements de la journée qui ont retenu son attention. On trouve d'autres fragments qui semblent mal rangés, comme celui du 12 février 78 (ou simple erreur de Barthes ?) [f. 166], où Barthes écrit : « Oh le silence du premier matin : à ma table, mes objets, quelques idées, la photo de mam. Devant moi (petite fille, elle est au fond d'un Jardin d'hiver et je ne la distingue pas bien) [Conscience aigue et suspendue]. » Mais le 21 mars 79, un peu avant de commencer *La Chambre claire*, et d'opter pour une *mathesis singularis*, il déclare sur un ton plus léger et résigné : « Au fond, j'en ai peut-être marre de l'égotisme et de la notation (sauf à marquer encore ceci !) » [f. 188]

¹ Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », entretien avec Jean Jacques Brochier, [février 1975], *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 854.

² Nathalie Léger, « Immensément et en détail », *R/B. Roland Barthes*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou du 27 novembre 2002 – 10 mars 2003, commissaires d'exposition Marianne Alphant et Nathalie Léger, éd. Seuil – Centre Pompidou – IMEC, Paris, 2002, p. 91.

B. L'ordre des fragments et le projet romanesque.

La **pochette n°3** succède à l'écriture de *La Chambre claire* : elle débute le 9 mai 1979 par une fiche qui porte le titre « Œuvre nouvelle / vie nouvelle ». Barthes y a ajouté au crayon à papier l'intitulé « Autogestion ». Le mois de juin qui suit l'écriture du manuscrit se passe en vacances en Grèce, le fichier devient alors un carnet de voyage du 7 au 18 juin 1979. Toutefois, ni la forme ni le style ne changent : comme si Barthes était toujours en voyage, ou toujours au travail « le calepin dans la poche arrière et un stylo », comme son écrivain mythologique. De retour à Urt le 10 juillet 79, une fiche intitulée « scènes » dresse une liste qui ressemble au plan de *Vita Nova*, le projet de roman que Barthes avait esquissé : « - Vaine vadrouille ; - Le Bal ; - Premières lectures ; - Les arts de vivre ; - les Amis ; - Mai 68 ; [- Index fictif] -> Roman ; - RH suite » [f. 24]. Les fiches suivantes développent ces termes, toujours le 10 juillet. Ainsi Barthes explique « Comment je lis » : « Mes premières lectures à Bayonne – le cabinet de la rue Gambetta – (...) » [f. 25] puis détaille le contenu de son projet.

La journée du 10 juillet voit apparaître au total 17 fiches, ce qui témoigne d'une fièvre créatrice assez intense. Mais l'une d'entre elles, qui explique « L'Index fictif », directement inspirée de Proust sonne en quelque sorte le glas du projet, résolument qualifié « d'impossible ».

La fiche du 13 juillet 79, après une poussée d'écriture, revient sur une interrogation formelle. Barthes se demande en effet comment mettre de l'ordre dans tout cela : « Il faudra bien trouver un principe d'ordre, une construction, un fil, pour égrener les Fragments de ce *Scrapbook* » [f. 48]. Puis, tout à coup, surgit le 18 juillet 79, au seuil de l'abandon une audace qui ferait du fichier lui-même ce roman impossible, qui forme la somme de ses « notes-incidents » ; « S'il y a publication comme Fragments, ce peut être vécu (et présenté) comme Liquidation, Solde (v. citation Fellini) avant Œuvre nouvelle – çàd faisant partie de la Vita Nova ». Et la fiche suivante reproduit cet entrefilet du *Libération* du 18 juillet 79 qui évoque la « liquidation des stocks » :

« Fellini prédisait déjà ce film à l'époque d'*Amarcord*. Il écrivait en 1973 : « je n'ai pas beaucoup voyagé, j'ai peu lu, je ne suis pas du genre barricades révolutionnaires. Je filme en solde. Je liquide mes stocks. L'enfance et la province (*Amarcord*), l'adolescence (*I Vitelloni*), Rome et le monde du spectacle vu comme une représentation de la vie (*Huit et demi*, *La Dolce Vita*, *Les Clowns*). Puis ici et là Dieu, et la femme proche de Dieu. Enfin, plus tard la vieillesse. C'est tout mon maigre patrimoine. » [f. 85.]

La **pochette 8** s'intitule « Journal de deuil », daté du 26 octobre 77 au 21 juin 78. Un intercalaire, du 25 octobre 78 au 15 septembre 79 indique « après cette date, aux Notes Journal ».

C. Du Japon à *La Chambre claire* : la photographie, toujours.

Deuxième boîte : BRT2 Fichiers.

Le Glossaire 3 ; Fichiers sans titre [sur la photo] ; Illustrations ; Cours / œuvre comme volonté.

Cette boîte contient cinq pochettes, dont trois numérotées de 1 à 3 à l'encre rouge intitulées « Le Glossaire ABC » (pochette 1 : 1 à 297 ff, pochette 2 : 298 ff à 600 ff ; pochette 3 : 601 à 783). Ces pochettes sont toutefois vides (toujours de côté depuis l'exposition *R/B* qui s'est déplacée entre le Centre Pompidou et Caen en 2004).

Une pochette intitulée « Illustrations » contient 51 feuillets foliotés. Il s'agit vraisemblablement des images ayant été retenues par Barthes pour illustrer *La Chambre claire*. La première fiche indique en effet : « Les quelques Φ données ici ne sont pas forcément anthropologiques, mais seulement démonstratives : elles correspondent à des points du texte. » [f.2]. La fiche suivante complète ce préambule : « Φ : j'ai gardé, non pas toutes celles dont j'ai parlé et dont souvent seulement l'intérêt était démonstratif, mais seulement les quelques-unes qui avaient une charge un peu supérieure à ce que j'en dis, dont le mystère excède l'argument. » [f.3]³.

Troisième boîte : BRT2. Fichiers.

« Février 80 » 1 ; Sans titre [1979] 6 ; Sur quelques photos ; Japon ; Homogénéité.

Six pochettes numérotées de 1 à 6 « Fichier Sans titre n 1979 non folioté ». Les fiches traitent essentiellement de Proust. Elles sont classées par thèmes, souvent dans l'ordre alphabétique.

La pochette 1 contient 186 fiches (1 à 186). Le feuillet 38 propose un projet de séminaire comparable à celui que Barthes avait envisagé pour Marcel Proust : « Séminaire : Le portrait photographique : visages d'écrivains [donner, par exemple un choix de mes photos en sorte que les Sé contradictoires (= adjectifs) : Φ Bassou, Φ Angélique de Astorg, etc. ». La pochette 3 porte sur Proust, sa bibliographie et fait se suivre des « scènes de la vie proustienne ».

³ « Vrai d'un être » v. nouvelle Calvino f. 4.

Mais c'est surtout la **pochette Japon** (non foliotée) qui nous a retenus : elle contient 146 fiches et des documents A4 imprimés (par exemple la liste des gens à qui envoyer un exemplaire. Certaines fiches sont tapuscrites, il s'agit d'une retranscription de haïkus. Ces fiches sont datées à partir de juin 1967.

D. Haïku et photographie.

Elles offrent des réflexions intéressantes sur le Haïku, dont on retrouve trace plusieurs années après dans le cours *La Préparation du roman* : « Haïku. Voir les descriptions de Ponge – de Jules Renard » [f.19]. Référence citée : A. W. Watts, *Le Bouddhisme Zen*, Payot, 1960. Les fiches rendent compte des lectures sur le Zen. Sur la fiche « Watts 183 », Barthes décrit apparemment le Satori pour la première fois : « Satori : une façon soudaine et intuitive de percevoir n'importe quoi, se remémorer un nom oublié etc On cherche, l'on abandonne et la réponse vient d'elle-même. Donc maintes occasions de satori, des grands et des petits satori » [f. 36]. Sur « Monde du Z, 48 », une autre définition : « Satori : « acquisition d'un nouveau point de vue » : expérience soudaine, retournement de l'esprit » [f. 39].

Un grand nombre de fiches reproduisent des *haikai*, comme l'écrit Barthes, ou consignent les réflexions de Barthes sur ce genre qu'il considère comme une forme brève : « Haikai. Simplement le ça a eu lieu (et non du tout le : comment). Enigme du ça a eu lieu, de l'advenir, du venir à soi – et du passé = l'essence de l'événement ». Cannes 17 juillet 67 » [f. 119] Le lien entre le « ça a eu lieu » du haïku et le « ça a été » de la photographie tel qu'il sera défini dans *La Chambre claire* semble avoir été clairement identifié par Barthes depuis *L'Empire des signes*.

Déjà en 1967, Barthes énonce le « ça » de la photographie, le « Tathata, précisément ainsi » (Watts, 85) :

Sunya : le vide, la réalité.
Tathata : = le fait d'être tel
 Le fait d'être ainsi
 Le fait d'être cela
 (tat. *Scrit* : cela) : cf. efforts du petit en enfant désignant une chose du doigt : Ta, Da, Ça !
 = le monde tel qu'il est, non divisé par les symboles
 = état véritable du Bouddha [f. 130]

Le « noème de la photographie » repose donc dans la philosophie Zen de l'identité absolue, de l'évidence : la révélation provient du Japon.

E. L'autobiographie « New Look » ou « ma vie en images ».

Toujours dans la même boîte, une **pochette non numérotée** nommée « Sur quelques photos », contient 53 feuillets. Le premier intercalaire signale : « Sur quelques Photos » (il s'agit du reste de ce qui a été versé dans un fichier intitulé « Photo », mais non accessible pour les raisons que nous évoquons plus loin).

On y trouve des cartes postales du Japon et notamment le négatif de la photographie « La Souche », reproduite dans *La Chambre claire*. Les fiches sont disparates mais on reconnaît des passages du dernier livre de Barthes. Une remarque sur Jacques Henri Lartigue semble intéressante dans notre perspective autobiographique : « Album en famille : exposition au Musée d'Art Moderne de NY 1962 « n'avait pas songé auparavant à divulguer son journal personnel en images, un support de sa mémoire » [non numéroté, ni daté]. La fiche suivante dit seulement, entre guillemets : « Famille sans famille », triste écho du « famille sans familialisme » du *Roland Barthes par lui-même*, après la mort de la mère de Barthes. La suivante ne fait figurer qu'un seul fragment de phrase, souligné : « Telle qu'en elle-même... ». Cette phrase-clé de *La Chambre claire* avait été pour Barthes comme un « mot-mana » qui l'avait appelé à l'écriture. Il intègre alors la photographie dans cette incantation personnelle de la figure disparue.

Barthes avait pensé le nouveau récit de soi en fonction de la photographie. Sa mère disparue, il s'interroge sur la façon dont il peut la faire revivre, dire son amour pour elle, faire récit. Sur une fiche non datée, il indique un titre :

Ma vie en images
 Tentative nouvelle d'autobiographie
 Une autobiographie New Look
 (Mais déjà fait dans le RB ?)
 [suite écrit e au crayon sur le côté]
 50 Φ = 50 scènes brechtiennes de ma vie
 les gestus de ma vie

La fiche suivante poursuit la réflexion posée :

Ce livre : comme ce qui doit être écrit (réglé – peut-être exorcisé – peut être aussi comme un « monument ») avant le Roman (la plein mer du Roman ; comme une passé)

Ce qui n'est que le début de ce qui ressemble à un projet, celui qui donnera *La Chambre claire*, mais qui est la suite logique du *Roland Barthes par lui-même* et le descendant direct de *L'Empire des signes*. Cette réflexion qui s'amorce avec la seule phrase « Telle qu'en elle-même » sur une fiche unique, conduit, par le fil du « tathata », du « tel » à la photographie. Ainsi la fiche suivante poursuit le plan du projet :

*[Je vois par le téléphone d'une auditrice il est vrai un peu dingue qu'il ne faut pas avoir peur du matériel très projectif (elle aime et médite les Photos du RB – et bien sûr le DA)
 Peut être avoir le courage d'un livre Photo-Texte sur nous, mam, Michel, mon enfance – ma vie avec mam*

- Nouveau : une autobiog avec images vraies centrée sur l'affect, la philosphère
- [verso] En somme, accentuer (aller à fond) la première partie du RB
- - Mais le reproche d'égotisme ? – Mais si ça plaît à des lecteurs, si ça leur apporte une complicité, une délicatesse

Nous laissons dans l'ordre, telles quelles, les fiches suivantes qui donnent une idée de la progression du projet autobiographique de Barthes par la photographie :

*Faire le livre. Peut être :
Méditation qui remonterait le temps
Le deuil -> l'enfance*

Une autobiographie trouée / erratique, affective en photos.

Ce projet implique un approfondissement théorique (une assomption, une prise en responsabilité – je serai auctor des photos, de leur publicité) de l'égotisme comme moderne : çàd ni censure de l'impersonnalité, ni dissolution dans la textualité psychotique

*Photos : peut être carrément un livre de souvenirs – comme et le contraire des Mots : les Images non démystificateur - aimant [agrafé à la suite]
Faire les Mots à l'envers :
· - Images X Mots
· - Critique X Amour
· -> les Images*

Le dernier intercalaire du fichier, à la suite de ces fragments, porte le titre « Autobiographie en images ». En bas, rayé, le mot « projet ». Dans le lot, une carte postale aérienne d'Urt, des fragments sur sa mère, ce qu'elle aimait (les fruits et les géraniums), des images comme une porte de maison, un arbre dans le jardin où pépiaient les oiseaux.

E. Une lacune.

BRT2 Fichiers. Sur la photo ; Fichiers verts 1 à 6 ; Notes ; Dates.

Cette boîte contient une pochette de grande importance, le « Fichier sans titre [sur la photographie], 343 ff mss, foliotés de 1 à 336 (avec des *bis*). Il est malheureusement vide car toujours, depuis l'exposition *R/B* au Centre Pompidou en 2003, il est conservé sous plexiglas et n'est pas consultable en l'état.

Annexes III. Entretien

Duane Michals, rencontre le 17 juillet 2006, New-York.

(Traduit de l'anglais)

Duane Michals, vous avez commencé la photographie par le portrait, puis avez réalisé vos premières séquences. Comment en êtes-vous arrivé à écrire ?

À cause de ma frustration de l'image fixe. Avant moi, il n'y avait pas de « *storytelling* » en photographie. On pouvait faire du reportage, produire des documents, mais je suis en fait le premier photographe à avoir fait des petites histoires, des histoires imaginaires. N'ayant jamais été dans une école de photo, je n'avais pas à désapprendre à faire de la photo et comme j'avais toujours cette frustration de l'image fixe, qui contrairement au film n'a pas de bande-son, j'en voulais plus d'une image simple. L'image d'un bel homme ou d'une belle femme me fait encore aujourd'hui dire : certes, c'est magnifique, mais qui est-il ? et elle, est-elle gentille ? a-t-elle des enfants ? À quoi ressemble un nez ou des yeux, cela m'est égal. Mais si je vois une femme qui pleure, je me demande : pourquoi est-elle triste ? son fils est-il mort ? Quelqu'un qui pleure, tout le monde peut photographier ça. Les photographes se satisfont en prenant la photo d'un type qui est juste là, pour moi les portraits sont toujours un échec, ils mentent tout le temps. [...]

Comment concevez-vous ces récits ?

Je ne suis pas un photographe de l'instant, d'autres le faisaient déjà. Alors je me suis dit que je pouvais montrer le moment avant et le moment après, montrer quelque chose qui suggère le moment.

Bien sûr, mes histoires sont très sentimentales, je suis de la vieille école, mais je pense aussi que c'est parce que je veux montrer le visage intérieur des choses, sinon, ça ne serait que de la description. Si un photographe entre dans le deuil de la femme qui pleure, qu'il comprend pourquoi elle pleure, même s'il n'écrit qu'une seule petite ligne qui dit « Elle était blessée. Bien qu'il soit déjà parti avant, elle savait qu'il ne reviendrait pas », je pense que ça fait une bien meilleure image, aussi parce que je ne suis pas un puriste de la photo. Je crois vraiment que l'écrivain construit tout à travers la *very short story*. Mes mises-en-scènes au début plantaient un drame que j'essayais de rendre très simple. Mais après cela, j'ai commencé à écrire quand mon père est mort : c'était comme si le barrage avait cédé. La première chose que j'ai faite c'est « *A Letter to my Father* », et c'est une histoire vraie. Après ça, j'ai écrit dix pièces. Je projette de faire un livre « *Words that I Wrote* » car depuis, j'ai écrit une somme considérable de textes.

Vous avez commencé la photographie par hasard il me semble, comme photoreporter.

Quand j'ai commencé la photographie, j'avais 28 ans, je travaillais au département commercial de *Time Magazine*, à la publicité. C'est là que j'ai découvert qu'on pouvait aller en Russie : j'ai été envoyé là-bas, j'ai emprunté un appareil parce que je n'avais pas les moyens de m'en payer un. J'étais vraiment un amateur et en revenant par Paris, où j'ai dépensé tout mon argent, il a fallu en rentrant que je trouve un autre travail. Tout ce que je savais faire, c'était des portraits. J'ai adoré faire de la photographie commerciale, pour *Vogue*, le *New York Times*, ... et je suis vraiment un photographe commercial. Mais je n'ai jamais eu un studio, j'ai toujours travaillé en autodidacte et sans assistants, [...] tout en continuant à faire mon travail personnel à côté. J'ai toujours été intéressé par l'écriture, mais à cette époque je n'écrivais pas. J'ai commencé à écrire dans les années 70, quand mon père est mort. Je considère quand même que j'étais le photographe le plus original à cette époque, tous les autres font encore des portraits ou des documentaires, c'est toujours pareil. J'ai été le premier à dire non, on peut parler de deuil, de désir, de disputes amoureuses... la réalité ce n'est pas seulement marcher dans la rue à la recherche d'un accident que je prendrai en photo ! Je suis intéressé par les rêves, [...] les questions métaphysiques, c'est une constante chez moi, comme la question de la « nature » de la

réalité. Je me suis intéressé à la théorie des cordes notamment, ce n'est pas la majorité des photographes qui font cela ! mais quand j'expérimente la théorie des cordes, il n'y a rien à voir, je ne suis pas physicien, juste un amateur. Je m'intéresse aussi beaucoup à la nature du temps. Ce n'est pas de l'ordre du visible : la question est, comment faire quelque chose d'invisible et le rendre visible ? Paul Valéry a dit, je pense que c'est lui, « Quand vous voulez faire quelque chose de nouveau, il n'y a pas de modèle ». Quand j'ai commencé à faire mes *Sequences* (1969), il n'y avait pas de modèle, il fallait inventer le modèle. À ma première exposition, la critique a dit : « Ce n'est pas de la photographie », en tout cas le paradigme de la photographie. J'ai participé à quelques expositions de ce qu'ils appellent « *narrative photography* », mais je suis considéré comme une note de bas de page, ça me met en colère, alors que j'ai été le premier à faire ça.

[...nous parlons de Nadja, qu'il dit ne pas connaître et du dernier numéro de la Révolution surréaliste qu'il a chez lui et des projets qu'il a réalisés à Paris, de son goût pour l'écriture manuscrite].

J'aime l'écriture, j'aime le langage, j'ai une bibliothèque ici, encore là haut, ici c'est une petite. Je m'inspire bien plus des écrivains que des peintres, même si Magritte a été une grande inspiration pour moi. Je ne l'ai vu qu'une fois, mais comme tous les grands, il a été très généreux, très gentil avec moi, il m'a montré ses films, on a déjeuné ensemble, il m'a présenté ses amis. C'était en 1966, j'étais jeune. [...] Je considère mes photographies comme des œuvres uniques, comme des peintures. [...] Mais je vois du drame partout, même dans la plus petite chose, le plus petit événement, trouver un dollar, rencontrer un amant, quelqu'un qui meurt, se marie, etc.

**[La conversation continue sur les œuvres réalisées, son travail pour la mode, ses goûts].
Vous admettez parfaitement vos références.**

Oui, les références sont très importantes, comme Magritte, et l'influence surréaliste, quand j'ai fait le *Mont Fujiyama*, c'était totalement surréaliste. Ce qui est intéressant dans la photographie, c'est quand elle contredit la réalité. Une photo qui vous montre exactement ce que vous voyez, ce que vous croyez être vrai, ne questionne jamais la vraie nature de la chose que vous observez et le surréalisme interroge les choses. Je ne sors jamais dans la rue pour trouver des idées, je ne prends mon appareil photo que lorsque j'ai une idée très spécifique de ce que je veux faire. Je n'attends pas le hasard, les reporters ramènent des faits, des images, moi, je me vois plutôt comme un écrivain de *short stories*. [...]

Christian Boltanski, 24 janvier 2008, Atelier de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

Je voulais vous poser des questions sur vos débuts, sur le rapport entre la photographie et l'autobiographie dans votre travail.

C. B. Pour moi, tout commence avec *Nadja* d'André Breton. Breton utilise la photographie pour ses fonctions de preuve, pourtant, tout peut être inventé, rien de cette histoire n'est vrai et on ne peut même pas être sûr que cette Nadja ait existé. Cette preuve peut être mensongère : ainsi, quand j'ai fait mon petit livre où j'ai montré mon lit, quand j'avais quatre ans, ce n'était pas mon lit, mais si je fais une photographie de lit de bébé et que j'écris « photographie du lit de Christian Boltanski », on peut penser que c'est mon lit. [...] Je crois que la photographie dans l'autobiographie sert à donner cette idée de vérité : toute autobiographie est vraie et fautive, forcément. Barthes a dit cela, pour lui, la photographie fait preuve : si on voit une photographie de quelqu'un, on se dit, il a vraiment existé, il a été. Moi j'ai quitté ça assez rapidement, mais mes premiers petits livres sont là-dessus. Mon premier petit livre est *Recherche*, mais mon second petit livre est l'accident, où tout est faux. On voit la trace à la craie autour de mon cadavre, le car de police secours qui est venu me chercher, on voit tous les éléments, mais en fait, je ne suis pas mort, je n'ai pas eu d'accident. Donc, dès le deuxième livre, c'était l'utilisation de la photographie pour une chose apparemment autobiographique, puisque qu'il s'agit de mon accident et de ma mort,

et là où tout est donné comme faux, et totalement faux, puisque c'est signé moi, qui ne suis pas mort.

Quand vous faisiez cela vous aviez conscience de vous inscrire dans un questionnaire sociologique ?

Non.

Aviez-vous lu Un Art moyen de Pierre Bourdieu ?

Non. Et je ne l'ai toujours pas lu d'ailleurs ! Mais forcément comme mon frère l'avait en partie écrit, et que les choses s'imprègnent du seul fait de manger avec mon frère fait que je n'avais pas besoin de lire un livre comme ça.

Ce qui me frappe, c'est que quelques années après votre travail, Roland Barthes fait la même chose avec Roland Barthes par lui-même.

D'abord, je crois que pour ma génération ce qui a été assez important, ça a été la découverte des sciences humaines. Mais la découverte dans mon cas, et dans le cas de mes amis, d'une manière complètement extérieure. Je n'ai jamais lu Lévi-Strauss, ou un petit peu, mais on l'a absorbé quand même. Donc il y a eu toute une série d'artistes qui ont travaillé sur les sciences humaines, comme Paul-Armand Gette sur les sciences naturelles, les Poirier sur l'archéologie, et sans doute avec une influence de Lévi-Strauss très importante, sans le connaître vraiment. Ce qui me semble amusant dans l'art est qu'il y a d'un côté l'art et de l'autre la science, qui sont pour moi des domaines très très différents et qui vont parfois de manière parallèle. Mais un artiste n'a pas besoin de savoir tout pour comprendre ce dont il a besoin : il suffit que quelqu'un lui raconte quelque chose, je ne dis pas pour qu'il comprenne tout ce que l'autre veut dire, ou qu'il est aussi savant qu'un vrai sociologue ou un philosophe, en tout cas, il comprend suffisamment pour se servir de ça et le mettre dans son art. J'ai une très grande culture, mais je n'ai pratiquement jamais lu un livre, j'ai absorbé beaucoup de choses. Quand on est artiste, on absorbe aussi bien le journal *Elle*, que la mode, la philosophie, que les mathématiques, que le chinois, on absorbe des choses. Tout cela est extrêmement léger, mais le fait de vivre dans un milieu intellectuel, le fait de connaître des gens qui savent des choses fait que forcément, on subit cette influence.

La photo n'était pas noble en art au début des années soixante-dix.

Il y avait idée que c'était un art moyen... que dire à ce sujet ? D'abord, moi je suis né à l'art après 68. Donc je suis une génération qui a eu ce désir de casser les choses, et en même temps, la grande différence entre des gens comme Warhol et comme moi, c'est que Warhol a utilisé la photographie presque comme moi j'ai pu l'utiliser, mais il l'a sérigraphiée sur une toile, donc en la considérant encore comme un tableau. L'idée de ma génération était bien de continuer à faire des tableaux, mais sans se servir d'aucun moyen traditionnellement utilisé pour le tableau, comme la toile, la couleur pincée... Mais 68, à travers le monde, d'une manière générale, a fait une vraie cassure : l'idée était de ne pas vendre, de ne pas exposer dans des galeries, ce qui est faux puisqu'on a très vite vendu et exposé dans des galeries, mais c'était de faire un type d'art qui soit différent d'autant que 68 avait mêlé les intellectuels aux artistes.

[...]

L'histoire est que j'ai fait ma première exposition le 3 mai 68, au cinéma le Ranelagh. J'ai montré un film que j'avais fait, des peintures et beaucoup d'objets. J'étais très jeune, j'avais 23 ans, et le vernissage était le jour où les émeutes de 68 ont commencé, pendant le vernissage, tous les gens arrivaient et disaient : « y'a la révolution, c'est formidable ! », et moi je pensais « mais ils m'emmerdent ! c'est mon vernissage, ils peuvent pas faire leur révolution dans 15 jours ! ». J'étais extrêmement mécontent que ça me gâche mon vernissage. Et puis ça a eu des effets très très bons pour moi, parce que, le Ranelagh est devenu le centre de grève des journalistes de la télé, et tous les journalistes venaient là pour discuter chaque jour. Mon exposition a fermé, mais tous les journalistes ont vu l'exposition en passant, et notamment une journaliste qui m'a fait acheter une pièce par le Musée d'art moderne. Ça m'a beaucoup aidé, personne n'aurait dû voir cette expo, et finalement grâce à 68, beaucoup de gens m'ont vu et j'ai rencontré Fleischer qui a été mon premier collectionneur.

Robert Calle aussi a collectionné vos œuvres très tôt.

Robert Calle était le premier vrai collectionneur, il a acheté sa première œuvre en 1969, et il est toujours mon archiviste. [...]

C'est par lui que vous avez connu Sophie Calle ? vous habitez avec Annette Messager et elle à Malakoff.

Oui, on a construit une maison avec Robert Calle, Sophie Calle et Annette. On s'est installé en même temps et à partir de là, c'est un peu devenu l'« École de Malakoff ».

Comment êtes-vous entré en contact avec Szeemann pour la Documenta ?

Tout est dans les hasards de la vie. J'habitais chez mes parents, rue de Grenelle, et il y avait une galerie qui s'appelait Claude Givaudan, qui était une très bonne galerie. Ce type avait une machine à imprimer dans sa cave et toute personne pouvait faire un livre en payant seulement le papier, ce qui était très bien. Je ne savais pas quoi faire, alors je m'asseyais sur les marches, je regardais les jeunes gens, les jeunes filles passer et j'ai fait des livres là. Szeemann, après avoir fait *Quand les attitudes deviennent formes* a été renvoyé de Berne et a fait une exposition, payée par Givaudan dans sa galerie. J'ai rencontré comme ça des gens entre 24 et 27 ans deux futurs directeurs du Centre Pompidou, tous les bons artistes français, la directrice du musée d'art moderne, quelques bons critiques, comme Jean-Hubert Martin. [...]

C'est à partir de votre travail qu'il a formalisé la notion de « mythologies individuelles » ?

Non, pas du tout, c'est quelque chose qui était en lui depuis longtemps, ce serait plutôt de lui à moi qu'il y a eu une influence que de moi à lui, et je me souviens que son exposition sur son grand-père coiffeur m'avait beaucoup impressionné – est-ce que ça m'a influencé directement ? je n'en sais rien, en tout cas c'était le même esprit.

[...]

Vous avez utilisé des matériaux assez inhabituels en art, la photo bien sûr, mais des magazines, des archives.

Était-ce conscient je ne sais pas, mais la visite du Musée de l'homme à Paris a été un grand choc pour moi. Il n'avait rien à voir avec ce qu'il est devenu maintenant, c'était un vieux musée poussiéreux et je m'intéressais à la disparition des cultures. Mais j'étais assez naïf.

Ce qui est certain, et je m'en souviens de manière très précise, j'étais en voiture avec mes parents, je devais avoir 23, 24 ans, et j'ai compris que mon enfance était terminée, c'était fini. À partir de là il y a eu une sorte d'inquiétude et tout de suite j'ai compris que je voulais garder des traces de ça. Et comment garder des traces ? c'était la photographie.

[...] Il y avait un désir de recherches, une équivalence entre l'archéologie, la psychanalyse et les enquêtes policières, il y avait cette idée de recherche, vraie ou fausse.

[...] Parfois, ce sont des choses pas tout à fait fictives mais qui sont reconstruites – je ne crois pas tellement à la vérité.

Comment faites-vous avec vos masses de documents, pour les trier ? Avec l'Album de Michel D., vous aviez énormément d'images.

Pour *L'Album de Michel D.*, il m'a donné tout dans une boîte, alors je l'ai rangée, j'ai essayé justement sans lui demander de refaire une chronologie, ce qui m'intéressait. Je me suis trompé un petit peu pour découvrir qui était sur ces photos car on arrive à comprendre à partir des photos. [...] En tout cas il y avait là encore le désir d'avoir cette masse de choses en désordre et de reconstruire vaguement une vie, qui est toujours une chose qui m'a intéressée. L'autobiographie chez moi a été fautive, comme vous le savez, et très courte. C.B. est devenu très vite un personnage fictif et annoncé comme tel puisqu'il y a les *10 portraits photographiques de C.B.*. J'ai donc pris l'album de famille de Michel D. et pas le mien, déjà parce que je n'avais pas de photos et aussi parce que Durand est le nom le plus fréquent en France, parce qu'il était de la petite bourgeoisie et que c'était une famille française totalement ordinaire.

Vous reconstituez une histoire plus vaste que la vôtre de cette façon.

C'est ça qui m'intéressait, je n'ai jamais parlé dans mon travail de ma famille, et j'avais une famille extrêmement particulière. À ce moment je m'intéressais pas mal à Babar, et je voulais construire des images à la Babar, parce que le papa est très gentil, la maman est très gentille, le papa est sévère, le grand-père est gâteux... et je voulais faire une famille

stéréotypée. Et de là vient certainement l'influence d'*Un Art moyen*, j'ai commencé à lire ces théories qui étaient qu'en fait on ne photographie pas la réalité mais on ne photographie que ce qu'on sait, et qu'on ne voit jamais quelqu'un de mort sur une photographie de famille, on ne voit que des rituels familiaux comme le départ en vacances, le repas de bébé, l'anniversaire... on ne photographie que des choses qui sont déjà vues. Cela m'a poussé autour de 1975 à faire ce voyage de noces à Venise avec Annette Messenger et Venise n'est qu'une toile peinte, qui n'a pas d'existence. Chez moi, la partie la partie autobiographique est vraiment petite.

Chez Breton et dans Nadja, il y a une esthétique particulière que l'on retrouve chez vous.

Oui, c'est l'idée de la preuve, de faire croire que c'est vrai car que Nadja existe ou non ça n'a pas beaucoup d'importance. À une époque, je m'intéressais beaucoup à un poète belge, Paul Nougé, mais avec lui c'était des photographies qui étaient fausses, jouées alors que la photo est un principe lié à l'idée de vérité et chez Nougé, c'est une chose construite et fabriquée. [...] J'ai extrêmement peu parlé de ma famille, j'ai mis une fois le visage de mes parents dans une œuvre. Je ne mets jamais des photos de mes parents dans mes œuvres, c'est comme un pêché, ce qu'a fait Sophie Calle, filmer sa mère en train de mourir, je n'aurais pas pu le faire, je ne dis pas que c'est mal, j'ai peut-être tort.

Sophie Calle a commencé bien après vous, il y a comme une continuation.

Elle a une quinzaine d'années de moins et elle connaissait bien mon travail puisque son père était un collectionneur et un ami, mais est-ce que ça l'a influencé, je n'en sais rien. A un moment, je l'ai aidée à formaliser. C'est une femme qui a fait des choses remarquables mais elle ne sait pas du tout rendre les choses visuelles. Alors, dès qu'elle faisait une pièce, on discutait et je l'aidais à essayer de visualiser, comme Buren a très bien fait à la dernière Biennale de Venise. C'est quelqu'un qui sait très bien écrire, qui sait faire un livre, mais qui a du mal à visualiser les œuvres, à mettre au mur.

Vous avez commencé par les petits livres, vous même ?

J'ai commencé par la peinture, les objets, des petits films ; les petits livres ont toujours été quelque chose de parallèle mais très importante pour moi, qui a son propre espace : j'en ai fait quatre-vingt en tout. Pourtant, je n'écris pas, je ne peux pas tracer trois lignes. Je ne suis pas du tout lié à l'écriture.

Mais vos œuvres sont les plus narratives qu'on puisse voir, après la figuration narrative à cette époque.

Je suis un artiste figuratif, je me considère comme tel. Les choses sont toujours complexes : je suis né à une période de minimalisme, mon art est très proche de l'art minimal et en même temps c'est vrai qu'il y a chez moi quelque chose de sentimental et de l'ordre de la narration. Il y a souvent une forme qui est minimaliste et une charge qui est émotionnelle, d'ailleurs comme artiste plus jeune après moi j'ai adoré Felix Gonzales Torres. [...] Comme je dis toujours, on ne peut pas écrire d'autobiographie, on ne peut parler que de ce que l'autre sait déjà, et que donc chaque autobiographie renvoie à celui qui la lit et pas à celui qui l'écrit. Plus un artiste travaille, moins il a de vie, moins il a d'existence, et il devient de plus en plus son œuvre. Et donc il n'est plus que le miroir des autres.

Sophie Calle, 29 janvier 2008, vraie-fausse interview.

En réponse à une demande d'entretien, Sophie Calle m'envoie cette consigne d'écriture, avec un petit mot d'explication :

« Magali, ne le prenez pas mal, mais je suis dégoûtée des interviews. La répétition... le récit des mêmes choses depuis trop d'années. Mes propres réponses m'ennuient, sauf quand je « refais » l'histoire. [...] Faites un faux, sans cacher le fait, à partir de ce que vous trouverez ici et là ? Sophie. »

Je choisis donc d'exécuter sa proposition.

Sophie Calle, la question vous a déjà été posée maintes fois mais pouvez-vous nous rappeler en quelques mots comment vous êtes entrée en art.

S. C. Je sais que j'ai commencé à faire de l'art pour séduire mon père, du fait qu'il était collectionneur d'art, tout en étant médecin. Vous ne pourriez pas dire que j'ai effectivement choisi d'être artiste. J'ai connu tous les poncifs de ma génération, j'ai fabriqué du fromage dans les Cévennes que j'allais vendre sur le marché, voyagé au Mexique, nettoyé de la marijuana en Californie, enfin, toutes sortes de choses, au Canada j'ai même travaillé dans un cirque. J'étais une vraie militante maoïste, féministe très active, mais j'ai aussi fréquenté le Secours Rouge et la Gauche prolétarienne. En 1971, je suis partie au Liban pour des raisons politiques, ... Mais à mon retour en 1979, après avoir connu le Sud Liban, le militantisme parisien me semblait dérisoire et je ne savais plus quoi faire. J'avais 17 kilos de plus, j'étais paumée et je prenais des photos pour me revaloriser aux yeux de mon père, supposant à juste titre que ce serait tout à fait le genre d'art qui lui plairait. C'est à partir de là que j'ai commencé à suivre des gens dans la rue. Mais c'est une activité liée à mon enfance, parce que, comme j'ai volé jusqu'à 17 ans dans les grands magasins, j'avais toujours très peur d'être suivie, l'idée de la filature et de l'emploi de détective me vient de là.

Vous avez mené donc vos propres enquêtes.

S.C. Quand je fais une filature, je m'intéresse au regard, comment les gens voient. Quand je me fais embaucher dans un hôtel pour découvrir les objets personnels des clients, je ne cherche pas à en tirer des conclusions sur l'emploi du pyjama, je ne fais pas de sociologie. C'est la poésie du lieu qui m'intéresse, le jeu entre une absence et un lit qui a été occupé, le fait d'apprendre qu'un homme emporte avec lui la chemise de nuit de sa femme pour l'avoir à côté de lui. Tout ce que je dis est vrai, et je sais que ce que je fais intéresse. *L'homme au carnet*, c'était pour une commande de *Libération*, il fallait écrire quelque chose chaque jour, j'avais trouvé un carnet d'adresses, mais il ne comportait que peu de noms, et il n'y avait pas grand chose à en tirer. Je suis allée alors dans des bars, des restaurants, demander si quelqu'un n'avait pas trouvé mon carnet d'adresses : j'ai énormément de carnets d'adresses. Et puis un jour, j'en ai trouvé un bien gros, et j'ai commencé mon enquête.

Sophie Calle, en définitive, pourquoi et pour qui racontez-vous vos histoires ?

S.C. Mon ambition, c'était d'aller vers les murs, pas d'être écrivain, même si j'utilise la photographie, le texte, j'essaye de provoquer des situations qui sont liées à ma vie, soit par une frustration soit par un besoin thérapeutique, ensuite, ces situations, pour prouver qu'elles ont existé, je les photographie, et j'en fais un rapport, je les rapporte. C'est toujours de l'ordre du rapport c'est pour ça que j'utilise tout, tout est récupérable. C'est à cause de mon angoisse d'absence d'idées, avant *Douleur exquise*, j'étais rassurée d'avoir un carton contenant de la matière dont j'imaginai précisément l'utilisation que je pouvais en faire. J'ai tout gardé, comme je le fais toujours. Malgré tout, j'écris beaucoup plus que je ne m'occupe des photos, ça me prend des années pour écrire un texte et je finis par trouver le mot que je cherchais au bout de huit ans. Les images, je délègue autant que possible. Mais la nature double de mon travail fait que je ne touche pas uniquement le monde de l'art, il y a aussi les livres, et donc le public des lecteurs.

Connaissiez-vous en 1979 les travaux de Christian Boltanski ou de Duane Michals ?

Non. Après, j'ai regardé Duane Michals, Jean Le Gac, ... mais je n'étais pas au courant de leurs travaux quand j'ai commencé. Les choses sont venues miraculeusement. Ce rapport entre écriture et photographie, ça n'a pas été réfléchi, peut-être est-ce ma nature qui m'a poussée à créer un type d'histoires qui ne pouvaient fonctionner que comme ça, dans ce genre qui est presque du roman-photo. Ça s'est imposé tout de suite, naturellement peut-être par conscience de la médiocrité des deux éléments et que chaque élément, tout seul, ne suffisait pas ; je sais bien que je ne suis pas un écrivain hors pair. D'ailleurs, je ne me mets pas à ma table pour écrire, comme un vrai écrivain. J'ai toujours eu envie d'avoir des traces de tout, même quand j'étais petite. [...] Vers l'âge de 12 ans, je volais aussi beaucoup dans les magasins, et quand je me suis fait prendre, j'ai gardé mon dernier vol. Pourquoi je l'ai gardé, je ne sais pas, je ne pensais pas devenir artiste ! En tout cas, 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. Quand je recontre une ancienne amie de classe, je suis sans cesse affamée de

souvenirs, je lui demande ce que je faisais, de quoi on parlait. 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.

On dirait vraiment que vous exploitez tous les moments de votre vie.

Heureusement, non ! je reçois beaucoup de lettres de femmes qui me supposent une vie extraordinaire, mais ma vie est très banale, enfin, je fais des choses comme tout le monde. Même si du fait de ma notoriété et de mon travail, il m'arrive des choses originales. Je ne demande que ça, quelqu'un qui trouve le mot juste pour me solliciter. Par exemple, un homme m'avait demandé de l'inviter à manger chez lui. Il laisserait les clés dans le café d'en face, moi je viendrais dans l'après-midi pour préparer le repas. Je me suis donc rendue chez lui quelques heures avant dîner, j'ai préparé le repas avec les courses que j'avais faites, j'ai fouillé chez lui pour trouver ce dont j'avais besoin. Il est arrivé à 20h30, on a dîné, je suis partie. Je n'ai pas exploité cela, aussi du fait que je n'en ai aucune trace. Ce n'est de toute façon qu'après-coup que je conçois la rentabilité de l'événement, ce que je peux en retirer. Mes travaux ne suivent pas une méthode artistique mais sont un moyen de survivre. Pour *No sex last night* [avec Greg Shepard], je ne voulais pas être totalement perdante, on a fait ce film ensemble pour alléger notre relation minable.

Ce qu'on a pu voir dans vos dernières œuvres, c'est un travail sur la disparition. Quel a été le lien entre Bénédicte Vincens et les Tableaux Volés ?

Toute mon œuvre a un fil conducteur, c'est l'absence, le manque, le manquant. Pour *Unfinished (En Finir, 2003)* j'ai eu une conversation avec l'un des intervenants. Je leur demandais « Que pensez-vous de l'argent ? », et lui m'a retourné la question, je lui ai répondu « je ne sais pas, j'en ai » et lui a répondu : « voilà pourquoi vous ne pouvez rien en faire, ni en parler ». Il avait raison : je ne peux travailler que sur ce que je n'ai pas, ce qui me manque. C'est l'échec qui rend l'histoire intéressante, comme pour *Douleur exquise* (2003).

Matériaux utilisés :

Questions fictives par Magali Nachtergael, sauf la dernière posée à Sophie Calle lors de sa revue parlée pour « M'as-tu vue » au Centre Pompidou, 26 novembre 2003.

- Jean Michel Ribettes, « Le phénomène Sophie Calle, C / comme Calle », *Beaux Arts Magazine*, n°172, 1998.
- Michel Guerrin, « Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie », *Le Monde*, 11 septembre 1998.
- Jean Max Colard, « Femmes d'action », *Les Inrockuptibles*, n°164, 1998.
- « Un amour de Sophie Calle », *Les Inrockuptibles*, n°643, 2008.
- William Leith, « A Quick Calle », *The Observer*, 17 janvier 1999.
- Christine Angot, « Pourquoi j'aime Sophie Calle », *Beaux Arts magazine*, novembre 2000.
- Entretien téléphonique avec Sophie Calle, 14 juin 2000.
- Christine Macel, *M'as tu vue*, cat. exp., op. cit., 2002, p. 76.

Bibliographie

Principes :

La bibliographie référence toutes les sources citées dans la thèse mais aussi certaines qui ont été consultées et que nous considérons comme importantes pour notre propos.

La bibliographie est divisée en trois parties principales. La première comprend les études monographiques concernant *Nadja* d'André Breton et Roland Barthes.

La seconde est consacrée à la photographie : elle répertorie les textes majeurs sur ce médium mais aussi des références importantes sur le lien entre texte et photographie. Cette partie recense également les œuvres autobiographiques illustrées de photographies, qu'elles soient produites par des artistes ou des écrivains. Malgré nos recherches, l'exhaustivité du catalogue n'est pas garantie.

La dernière partie présente les outils esthétiques de référence qui ont servi au corpus critique de ce travail.

1. Études monographiques : André Breton et Roland Barthes.

André Breton : œuvres de références.

BRETON, André. « *Nadja*. Première partie », *Commerce*, cahier XIII, automne 1927 ; Liechtenstein, Kraus *reprint*, 1969, p. 77-120.

- « *Nadja* (Fragment) », *La Révolution surréaliste*, n°11, mars 1928 ; Jean Michel Place, 1975, p. 9-11.
- *Nadja* ; Gallimard, 1928.
- « Comme dans un bois », *L'Âge du cinéma*, numéro spécial surréaliste, n°4-5, août-novembre 1951.
- *Entretiens 1913-1952* ; Le Point du jour – NRF, 1952.
- *Nadja* ; éd. entièrement revue par l'auteur, Gallimard, 1963.
- *Nadja* ; Livre de Poche, 1964.
- *Nadja* ; Gallimard, collection Folio, 1972.
- *Œuvres complètes*, t. 1, éd. établie par Marguerite Bonnet ; Pléiade, Gallimard, 1988.
- *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, présenté par Octavio Paz ; Gallimard, 1991.
- *Œuvres complètes*, t. 2, éd. établie par Marguerite Bonnet ; Pléiade, Gallimard, 1992.
- *Œuvres complètes*, t. 3, éd. établie par Marguerite Bonnet, Étienne-Alain Hubert ; Pléiade, Gallimard, 1992.
- *Le Surréalisme et la peinture [1928 et 1964]* ; Folio Essais, Gallimard, 2002.

BRETON, André *et alii*. *Dictionnaire abrégé du surréalisme* ; Galerie des Beaux-Arts, présenté par Raymond Cogniat, 1938.

- *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°1 à 6, juillet 1930 à mai 1933 ; *reprint* Jean Michel Place, 1976.

BRETON, André, **BRAUNER**, Victor, **DUCHAMP**, Marcel, **MILLER** Henry, **PERET**, Benjamin, *et alii*, *Exposition internationale du surréalisme. Le Surréalisme en 1947* ; Pierre à feu – Maeght, 1947.

Sur André Breton :

ADAMOWICZ, Elsa. *André Breton. A Bibliography (1972-1989). Supplement to Michael Sheringham, André Breton. A Bibliography* ; Londres. Grant and Cutler, 1992.

ARROUYE, Jean. « La photographie dans *Nadja* », *Le Livre surréaliste. Mélusine IV* ; Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 123-150.

BEAUJOUR, Michel. « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Études françaises*, n°2, vol. 3, 1967, p. 215-233.

- « Qu'est-ce que *Nadja* ? », *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste* ; La Nouvelle Revue Française, 1^{er} avril 1967, 15^e année, n° 172 ; reprint Gallimard, 1990, p. 200-219.

BLANCHOT, Maurice. « Le Demain joueur », *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste* ; La Nouvelle Revue Française, 1^{er} avril 1967, 15^e année, n° 172 ; reprint Gallimard, 1990, p. 283-308.

BOZO, Dominique (dir.). *André Breton. La Beauté convulsive*, cat. exp. du 25 avril au 26 août 1991, Centre Pompidou, Paris ; Centre Pompidou, 1991.

BRON, Jean-Albert (dir.). *Nadja, André Breton. Littérature et langages de l'image* ; Réseau diagonales, Éditions, 2002.

CALMELS, Laurence et **COHEN**, Cyrille. *André Breton, 42, rue Fontaine*, 4 vol., catalogue de la vente Calmels Cohen à l'Hôtel Drouot, Paris, 2003.

CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne. « Limites non-frontières » dans *Nadja* (Le texte et l'image) », **MANSAU**, Andrée (dir.), *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts* ; Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 63-78.

CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme* ; Idées, Gallimard, 1950.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline (dir.), *Lire le regard : André Breton et la peinture* ; Louvain – Arles, Pleine Marge n°2, Lachenal et Ritter, 1993.

CRASTRE, Victor. *André Breton, Trilogie surréaliste. Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou* ; SEDES, 1971.

ISOU, Isidore. *Réflexions sur André Breton*, [1948], Lettrisme, n°14, octobre 1970.

LAVERGNE, Philippe. *André Breton et les mythes* ; José Corti, 1985.

LEFEBVRE, Henri. « 1925 », *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste* ; La Nouvelle Revue Française, 1^{er} avril 1967, 15^e année, n°172 ; reprint Gallimard, 1990, p. 127-139.

MOURIER-CASILE, Pascaline. *Nadja d'André Breton* ; Foliothèque, Gallimard, 1994.

NACHTERGAEL, Magali. « *Nadja*. Images, désir et sacrifice. », *Postures, Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences*, n°7 ; Presses de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), 2005, p. 159-173.

OH, Saeng-Keun. *Les récits d'André Breton : Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou, Formes et significations*, sous la direction de Claudio ABASTADO ; doctorat de 3^e cycle, Université Paris X, inédit, 1983.

PFEIFFER, Jean. « Breton, le moi, la littérature », *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*, La Nouvelle Revue Française, 1^{er} avril 1967, 15^e année, n° 172 ; reprint Gallimard, 1990, p. 275-282.

SHERINGHAM, Michael. *André Breton. A Bibliography* ; Londres, Grant and Cutler, 1972.

STEINWACHS, Gisela. *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons « Nadja »* ; Neuwied – Berlin, Alternative, Luchterhand, 1971.

THELOT, Jérôme. « *Nadja*. Violence et morale », MURAT, Michel (dir.). *Cahier de l'Herne. André Breton*, 1998, p. 283-298.

VOLTA, Pablo. *Brève rencontre avec André Breton. 1956-1966* ; Placard, 2003.

WAITE, Alan. « Sens et absence dans *Nadja* », *The Romanic Review*, vol. 77, n°4 ; New York, novembre 1986, p. 376-390.

Le Surréalisme et l'image

ADAMOWICZ, Elsa. *Surrealist collage in text and image* ; Cambridge, Cambridge Studies in French, Cambridge University Press, 1998.

ABADIE, Daniel (dir.), *Magritte*, cat. exp. du 11 février au 9 juin 2003, Galerie Nationale du Jeu de Paume ; Galerie Nationale du Jeu de Paume, Ludion, 2003.

ARAGON, Louis. *Exposition de collages : Arp, Braque, Dali, Duchamp, Ernst, Miro, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso, Tanguy*, cat. exp. du 29 mars au 12 avril 1930, Galerie Goemans, Paris ; Goemans, 1930.

BOUHOURS, Jean-Michel (dir.). *Man Ray, directeur du mauvais movies* ; Centre Pompidou, 2002.

EGGER, Anne. *Le Surréalisme, la révolution du regard* ; Tableaux choisis, Scala, 2002.

FLEIG, Alain. *Photographie et Surréalisme entre les deux guerres* ; Ides et Calendes, Neuchâtel, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe* ; Montpellier, Fata Morgana, 1973.

JAGUER, Édouard. *Les Mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie* ; Flammarion, 1982.

KNOWLES, Kim. *A Cinematic Artist : The Films of Man Ray*, thèse de doctorat, University of Edinburgh, Royaume-Uni, 2007 (à paraître, Londres, Peter Lang, 2008).

KRAUSS, Rosalind et **LIVINGSTON**, Jane. *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme* [1985], cat. exp. juillet-septembre 1986, Hayward Gallery, Londres, traduction de l'angl. par Dominique Le Bourg, Dominique Saran et Camille Hercot ; Hazan, 2002.

MAN RAY, *Photographies. 1920-1934* ; Genève, Albert Skira, 1934.

- *Autoportrait*, [1963] trad. de l'anglais par Anne Guérin ; Babel, 1998.

MEYER, Michel. *Le Paysan de Paris d'Aragon* ; Foliothèque, Gallimard, 2001.

ORBAN, Clara. *The Culture of Fragments. Words and Images in Futurism and Surrealism* ; Amsterdam, Text, Studies in comparative literature, Rodopi, 1997.

PICON, Gaëtan. *Journal du surréalisme, 1919-1939* ; Genève, Skira, 1976.

POLIZZOTTI, Mark. *Revolution of the mind. The Life of André Breton* ; New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.

RUBIN, William S. *Dada, Surrealism, and their Heritage*, cat. exp. du 27 mars au 9 juin 1968, Museum of Modern Art, New York ; New York, MoMA, 1968.

SANOUILLET, Michel. *Dada à Paris*, [1965], éd. revue et corrigée par Anne Sanouillet ; CNRS, 2005.

THÉRON, Roger. *Surréalisme* ; Chêne, 2001.

SHERINGHAM, Michael. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present* ; Oxford, Oxford University Press, 2006.

SPIES, Werner. *Max Ernst. Les Collages*, [1974] ; Gallimard, 1984.

- *La Révolution surréaliste*, cat. exp. du 6 mars au 24 juin 2002, Centre Pompidou, Paris ; Centre Pompidou, 2002.

WALZ, Robin. *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century in Paris* ; Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 2000.

Roland Barthes : œuvres de références

BARTHES, Roland. *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*, tomes 1 à 5, éd. revue, corrigée et présentée par Éric Marty ; Seuil, 2002.

- *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, éd. présentée par Thomas Clerc ; Traces écrites, Seuil – IMEC, 2002.
- *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, éd. présentée par Claude Coste ; Traces écrites, Seuil – IMEC, 2002.
- *La Préparation du roman, I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), éd. présentée par Nathalie Léger ; Traces écrites, Seuil – IMEC, 2003.

Roland Barthes et la photographie, textes originaux :

BARTHES, Roland. « L'Acteur d'Harcourt » (extrait de « Visages et figures » *Esprit*, juillet 1953, p. 1-11.)

- « Iconographie de l'Abbé Pierre », *Les Lettres nouvelles*, n°23, janvier 1955, p. 151.
- « Photos-chocs », *Les Lettres nouvelles*, n°29, juillet 1955, p. 180.
- « Photogénie électorale », *Les Lettres nouvelles*, n°35, février 1956, p. 311.
- « La Grande famille des hommes », *Les Lettres nouvelles*, n°36, mars 1956, p. 473.
- « Sept photos-modèles de *Mère courage* », *Théâtre populaire*, n°35, 3^e trimestre, 1959, p. 17-32.
- « Commentaire », Bertolt Brecht, *Mère courage et ses enfants. Chronique de la guerre de trente ans en douze tableaux* [1957 pour la trad. fr.], trad. de l'allemand par Geneviève Serreau et Bruno Besson ; L'Arche, 1960, p. 209-221.
- « Le Message photographique », *Communications*, n°1, 1962, p. 127-138.
- *La Tour Eiffel*, avec des photographies d'André Martin ; Le Génie du lieu, Delpire, 1964.
- « La Photographie de mode », *Système de la mode* [1967], t.2, p. 1201-1202.
- « Le Troisième sens : notes de recherches sur des photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n°222, juillet 1970, p. 12-19.
- « Avedon » [« Tels », sur des portraits de Richard Avedon], *Photo*, n°112, janvier 1977, p. 58-79.
- *Douze photographies de Daniel Boudinet. Créatis*. n°4, 1977, portfolio, non paginé.
- « Bernard Faucon », *Spécial Photokina. Zoom. Le Magazine de l'image*, n°57, 1978, p. 50 (ill. couleur).
- *Wilhelm von Gloeden* ; Naples, Amelio, 1978.

- *La Chambre claire. Note sur la photographie* ; Gallimard – Seuil – Cahiers du Cinéma, 1980.
- « Note sur un album de photographies de Lucien Clergue », Lucien Clergue, *Langage des sables* ; Marseille, Agep, 1980.
- « Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu », Séminaire, Collège de France, in *La Préparation du roman, I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), éd. présentée par Nathalie Léger ; Traces écrites, Seuil – IMEC, 2003, p. 385-457.

Manuscrits ou inédits :

BARTHES, Roland. *La Chambre claire* – BRT2. A21.01.01 (comprenant : pochette A21.01.01.01 / A21.01.02 « Photo / Appendices » / A21.01.02.03 « Chutes. 1° Brouillon »), Institut pour la Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC), Abbaye d'Ardenne (Caen).

BRT2.A21.02.01 (comprenant « copie 0 » et « Dactylogrammes - copie 1 »).

BRT2.A21.02.02 (comprenant « Dactylogrammes « copies 3 » et « pour impression »).

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, BRT2. A17.01.01, IMEC, Abbaye d'Ardenne. « Légendes / Images avant le texte » et « Légendes / Images dans le texte ».

BARTHES, Roland. – BRT2. *Grand Fichier Barthes* (1968-1980), non coté, huit unités.

- BRT2. *Fichiers*, non coté, cinq unités dont « Le Glossaire 3 » ; « Fichiers sans titre [sur la photo] » ; « Illustrations » ; « Cours / œuvre comme volonté ».
- BRT2. *Fichiers*, non coté, six unités dont « Février 80 » ; « Sans titre [1979] » ; « Sur quelques photos » ; « Japon » ; « Homogénéité ».
- BRT2. *Fichiers*, non coté, 4 unités dont « Sur la photo » ; « Fichiers verts 1 à 6 » ; « Notes » ; « Dates » (depuis 2003, « Sur la photo » est conservé sous plexiglas, IMEC, Abbaye d'Ardenne).

BARTHES, Roland. *Iconographie Roland Barthes. Séminaires, vacances, famille/enfance et portraits*, IMEC (quatre boîtes contenant des photographies ayant servi pour *L'Empire des signes*, *Roland Barthes par Roland Barthes* et publications diverses).

Ouvrages et articles sur Roland Barthes :

ALLEN, Graham. *Roland Barthes* ; Londres, New York, Routledge, 2003.

BARBE, Norbert-Bertrand. *Roland Barthes et la théorie esthétique* ; La Pensée de l'image, Bès, 2001.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autportrait* ; Poétique, Seuil, 1980.

BIRON, Jean-Pierre (resp.). *Revue de presse : R/B, Roland Barthes, 27 novembre – 10 mars 2003*, Centre Pompidou, direction de la communication ; inédit, 2003.

- BURNIER**, Michel-Antoine et **RAMBAUD**, Patrick. *Le Roland-Barthes sans peine* ; Balland, 1978.
- COLARD**, Jean-Max. « Barthologies », *Les Inrockuptibles, Barthes is back*, n°367, 3 au 10 décembre 2003.
- COMPAGNON**, Antoine. « Le Roman de Roland Barthes » (*note de lecture sur *La Préparation du roman*), *Critique*, n°678 ; Minuit, novembre 2003, p. 789-802.
- « Le Roman de Roland Barthes », *Le Livre imaginaire. Revue des sciences humaines*, n°266-267, 2002, p. 203-231.
 - *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes* ; Bibliothèque des idées, Gallimard, 2005.
- COMPAGNON**, Antoine (dir.). *Prétexte : Roland Barthes. Colloque de Cerisy – 1977 [1978, 10/18]* ; Christian Bourgois, 2003.
- COMMENT**, Bernard. *Roland Barthes, vers le neutre* ; Christian Bourgois, 1991.
- COQUIO**, Catherine et **SALADO**, Régis (dir.). *Barthes après Barthes. Une Actualité en question*, Actes du colloque international de Pau ; Pau, PUP, 1993.
- COSTE**, Claude (dir.). *Sur Barthes. Revue des sciences humaines*, n°268, vol. 4 ; Lille, 2002.
- COBAST**, Éric. *Mythologies, de R. Barthes. Premières leçons* ; Bibliothèque Major, PUF, 2002.
- ETTE**, Ottmar. *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie* ; Francfort-sur-Main, Suhrkamp, 1998.
- FABRI**, Paolo et **PEZZINI**, Isabella (dir.). *Mitologie di Roland Barthes*, Actes du colloque de Reggio Emilia ; Parme, Pratiche Editrice, 1986.
- FOREST**, Philippe. « Le Temps retrouvé de Roland Barthes », *Art Press*, n°212, avril 1996, p. 57-61.
- FRANÇOIS-DENEVE**, Corinne. *Mythologies* ; Connaissances d'une œuvre, Bréal, 2002.
- GANE**, Mike et **GANE**, Nicholas. *Roland Barthes*, 3 vol. ; Londres – Thousand Oaks – New Dehli, Sage Masters of Modern Social Thought – SAGE, 2004.
- GRATTON**, Johnnie. « *Roland Barthes par Roland Barthes : Autobiography and the Notion of Expression* », dans **SHERINGHAM**, Michael (dir.). *French Autobiography : Texts, Contexts, Poetics, Romance Studies*, n°8, 1986, p. 57-65.
- « *The Poetics of the Barthesian Incident : Fragment of an Experiencing Subject* », Diana **KNIGHT** (dir.), *Roland Barthes, Nottingham French Studies*, vol. 36, n°1, Nottingham, University of Nottingham Press, printemps 1997, p. 63-75.
- GEFEN**, Alexandre et **MACE**, Marielle (dir.), *Barthes, au lieu du roman* ; Desjonquères – Nota Bene, Paris, 2002.
- GUENIOT**, Dominique (dir.), *Roland Barthes. Textuel*, n°15 ; Université Paris-Diderot, 1984.
- ISHIKAWA**, Yoshiko. « La Passion du Japon », *Roland Barthes. Magazine littéraire*, n°314, octobre 1993, p. 70-72.
- JAY**, Paul. *Being in The Text. Self-Representation from Wordworth to Roland Barthes* ; Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1984.

- JOUVE**, Vincent. *La Littérature selon Barthes* ; Arguments, Minuit, 1986.
- KNIGHT**, Diana. *Barthes and Utopia. Space, Travel, Writing* ; Oxford, Clarendon Press Oxford, 1997.
- KNIGHT**, Diana (dir.). *Roland Barthes, Nottingham French Studies*, vol. 36, n°1 ; Nottingham, University of Nottingham Press, printemps 1997.
- LAUWAERT**, Dirk. « *De mythe Roland Barthes bevestigd* », *Financieel Economische Tijd*, Amsterdam, 15 février 2003.
- LEGUAY**, Thierry. « Roland Barthes, bibliographie générale (textes et voix), 1942-1981 », *Roland Barthes. Communications*, n°36 ; Seuil, 1982, p. 131-173.
- LEON**, Paul. « Mythographies de l'écrivain, « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » », Danièle Méaux (dir.), *Photographie et romanesque, Études romanesques n°10* ; Caen, Lettres Modernes, Minard, 2006, p. 167-182.
- MARIN**, Louis. « *Roland Barthes par Roland Barthes* ou L'autobiographie au neutre », in *Critique. Roland Barthes*, n°423-424 ; Minuit, 1982, p. 734-743. Repris dans Louis Marin, *L'Écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, éd. prés. par Pierre-Antoine Fabre ; Librairie du Collège International de Philosophie, PUF, 1999.
- MARTY**, Éric (dir.). *Roland Barthes. Genesis*, n°19 ; Jean-Michel Place, janvier 2003.
- MARTY**, Éric. *Roland Barthes. Le Métier d'écrire* ; Fiction et cie, Seuil, 2006.
- « Roland Barthes, cours et nouvelles *Œuvres complètes* », entretien avec Jacques Henric, *Artpress*, n°285, décembre 2002.
- HERSCHBERG-PIERROT**, Anne. « Les Manuscrits du *Roland Barthes par Roland Barthes*. Style et genèse. », MARTY, Éric (dir.). *Roland Barthes. Genesis*, n°19 ; Jean-Michel Place, janvier 2003, p. 191-215.
- MAURIES**, Patrick. « Fragments d'une vie », *Roland Barthes. Critique*, n°423-424 ; Minuit, août-septembre 1982, p. 753-757.
- MAURIES**, Patrick. *Roland Barthes* ; Le Promeneur, Gallimard, 1992.
- MELKONIAN**, Martin. *Le Corps couché de Barthes* ; Séguier, 1989.
- MILNER**, Jean-Claude. *Le Pas philosophique de Barthes* ; Lagrasse, Philia, Verdier, 2003.
- MORTON**, Tom. « *All my own work. On the mythologizing Roland Barthes* », *Frieze*, n°73, mars 2003, p. 42-43.
- NOGUEZ**, Dominique. « La Conquête du « je ». Esquisse d'un hommage à Roland Barthes », DUFRENNE Mikel (dir.). *Sartre / Barthes. Revue d'esthétique* [n° 2, 1981] hors série ; Jean Michel Place, 1991, p. 91-97.
- DE OBALDIA**, Claire. *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges* [1995], trad. de l'anglais par Emilie Colombani ; Poétique, Seuil, 2005.
- PHILIPPE**, Gilles. *Roland Barthes* ; Paris – Rome, Bibliographie des écrivains français, Memini, 1996.
- QUINTANA**, Angel. « *El Crítico como artista* », *La Vanguardia* (Espagne), 5 mars 2003.
- RABATE**, Dominique. « Roman, discours, note : le singulier pluriel chez Roland Barthes », RIPOLL, Ricard (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques. Actes du 1^{er} congrès international du Groupe de recherche sur les Écritures subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001* ; Perpignan, Études, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 227-246.

- RICHARD**, Jean-Pierre. *Roland Barthes, dernier paysage* ; Lagrasse, Verdier, 2006.
- ROBBE-GRILLET**, Alain. *Pourquoi j'aime Barthes* ; Christian Bourgois, 1978.
- ROGER**, Philippe. *Roland Barthes, roman* ; Biblios Essais, Livre de poche, 1986.
- ROGER** Philippe, *et alii*. « Pour Roland Barthes », *La Règle du jeu*, n°1, 1^{ère} année, mai 1990, p. 52 – 80
- **ROGER**, Philippe. « Les Éclats du souvenir » suivi de « Biographèmes pour Roland Barthes », p. 54-56.
- SONTAG**, Susan. *L'Écriture même : à propos de Barthes* [1982], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard ; Christian Bourgois, 2002.
- SURJUS**, Hélène. *Roland Barthes et la scène de l'écriture : vers le fragment dans L'Empire des signes, Roland Barthes par lui-même et Fragments d'un discours amoureux* ; Talence, Eidôlon, Université Michel de Montaigne, 1993.
- TODOROV** Tzvetan, *et alii*. *Roland Barthes. L'Esprit créateur*, volume 22, n°1, printemps 1982.
- Poétique*, n°47 ; Seuil, septembre 1981.
- Roland Barthes. Critique*, n°423-424 ; Minuit, août-septembre 1982.
- Roland Barthes. Communications*, n°36 ; Seuil, 1982.
- Roland Barthes. L'Arc*, n°56 ; Aix-en-Provence, Duponchelle, 1990.
- Roland Barthes. Magazine littéraire*, n°97, février 1975.
- Roland Barthes. Magazine littéraire*, n°314, octobre 1993.

Ouvrages et articles sur Roland Barthes et la photographie :

- BONITZER**, Pascal. « Roland Barthes. Le Hors-Champ subtil », *Les Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 5-6.
- DELORD**, Jean. *Roland Barthes et la photographie* ; Créatis, 1980.
- *Le Temps de photographier* ; Osiris, 1986.
- DUBOIS**, Philippe C. « Barthes et l'image », *French Review*, vol. 72, n°4, mars 1999, p. 676-686.
- FRIED**, Michael. « Barthes's *Punctum* », *Critical Inquiry*, vol. 31, n°3, printemps 2005, p. 539-574.
- GARNIER**, Marie D. « Lectures claires », **GARNIER**, Marie D. (dir.), *Jardins d'hiver. Littérature et photographie* ; Offshore, Presses de l'École normale supérieure, 1997, pp. 97-117.
- GEFEN**, Alexandre. « Le Jardin d'hiver. Les Biographèmes de Roland Barthes », **GEFEN**, Alexandre et **MACE**, Marielle (dir.), *Barthes, au lieu du roman* ; Desjonquères – Nota Bene, 2002, p. 159-171.

GUIBERT, Hervé. « Roland Barthes et la photographie. La sincérité du sujet », *Le Monde*, 28 février 1980, reproduit dans Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985* ; Gallimard, p. 192-195.

GUILBARD, Anne-Cécile. *L'Écriture à l'épreuve de la création visuelle contemporaine : Roland Barthes, Samuel Beckett, Hervé Guibert*, thèse de Doctorat sous la direction de François Noudelmann ; Université Paris VII, 2005, inédit.

GUITTARD, Jacqueline. *Roland Barthes : la photographie ou l'épreuve de l'écriture*, thèse de Doctorat sous la direction d'Éric Marty ; Université Paris VII, 2004, inédit.

- « Jardin d'hiver : formation d'une relique », FARASSE Gérard (dir.), *Le Reste, la relique. Revue des Sciences humaines*, n°278, vol. 4 ; Lille, 2005, p. 147-161.

JAY, Paul. « *Posing : Autobiography and the Subject of Photography* », ASHLEY, Kathleen, GILMORE, Leigh et PEETERS, Gerald (dir.), *Autobiography and Postmodernism* ; Amherst, University of Massachusetts, 1994, p. 191-211.

LEENHARDT, Jacques. « La Photographie, miroir des sciences humaines », *Roland Barthes. Communications*, n°36 ; Seuil, 1982, p. 107-118.

LEBRAVE, Jean-Louis. « La Genèse de *La Chambre claire* », **MARTY**, Éric (dir.). *Genesis. Roland Barthes*, n°19 ; Jean-Michel Place, janvier 2003, p. 79-107.

MARTY, Éric. « L'Assomption du phénomène », *Roland Barthes. Critique*, n°423-424 ; Minuit, août-septembre 1982, p. 744-752.

MILESI, Laurent. « Point de photographie entre Barthes et Derrida », **GARNIER**, Marie D. (dir.), *Jardins d'hiver. Littérature et photographie* ; Offshore, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 231-276.

MONTIER, Jean-Pierre. « La Photographie « ...dans le temps » : de Proust à Barthes et réciproquement », **MONTIER**, Jean-Pierre (dir.). *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo* ; Rennes, Aesthetica, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 69-114.

MORA, Gilles (dir.). *Roland Barthes et la photo : le pire de signes. Cahiers de la photographie*, n°25 ; Contrejour, 1990.

PROSSER, Jay. « *Buddha Barthes: What Barthes Saw in Photography (That He Didn't in Literature)* », dans CUNNINGHAM, David, FISCHER, Andrew and MAYS, Sas (dir.). *Photography and literature in the Twentieth Century*; Newcastle, UK, Cambridge Scholars Press, 2005, p. 145-159.

RABATE, Jean-Michel. *La Beauté amère. Fragments d'esthétiques (Barthes, Broch, Mishima, Rousseau)* ; Seyssel, L'Or d'Atalante, Champ Vallon, 1986.

- « Dis moi qui tu hantes... Le Barthes de Robbe-Grillet, ou l'écrivain fantôme », HORNUNG, Alfred et RUHE, Ernstpeter (dir.). *Autobiographie & avant-garde* ; Tübingen, Gunter Narr, 1992, p. 79-90.

RABATÉ, Jean-Michel (dir.). *Writing the image after Barthes* ; Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997.

ROCHE, Denis. « Un discours affectif sur l'image », propos recueillis par Bernard Comment, *Roland Barthes. Magazine littéraire*, n°314, octobre 1993, p. 65-67.

ROUILLE, André (dir.). *Roland Barthes, une aventure avec la photographie. La Recherche photographique*, n° 12, actes du colloque du 16 et 17 novembre 1990 ; Université Paris 8 - Maison Européenne de la photographie – Paris Audiovisuel, juin 1992.

SHAWCROSS, Nancy M.. *Roland Barthes on Photography. The Critical Tradition in Perspective* ; Gainesville, Crosscurrents, University Press of Florida, 1997.

SCHLOSSMAN, Beryl. « *Looking Back : Luminous Shadows and the Auras of History* », dans **KNIGHT**, Diana (dir.). *Roland Barthes, Nottingham French Studies*, vol. 36, n°1 ; Nottingham, University of Nottingham Press, printemps 1997, p. 76-87.

TAPIA, Ruby C.. « *Suturing the Mother : Race, Death and the Maternal in Barthes's Camera Lucida* », dans **JACOBS**, Karen (dir.). *Photography and Literature. English Language Notes*, n°44.2, automne-hiver 2006, p. 203-208.

THOMAS, Chantal. « La Photo du jardin d'hiver », *Roland Barthes. Critique*, n°423-424 ; Minuit, août-septembre 1982, p. 797-804.

La bibliographie photo de Roland Barthes :

Photo-journalisme, catalogue du 6e Festival d'Automne à Paris du 4 novembre – 5 décembre 1977, commissariat de Pierre de Fenoyl, Fondation nationale de la photographie, Musée Galliera ; Musée Galliera, 1977.

The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries, commissaire d'exposition Edward Steichen, préface de Carl Sandburg, Museum of Modern Art, New York ; New York, MoMA, 1955.

Magazine *Photo*, n°124, janvier 1978 et n°138, mars 1979.

DELPIRE, Robert (dir.). *Le Nouvel Observateur. Spécial Photo*, n°2 hors série, novembre 1977.

- *Le Nouvel Observateur. Spécial Photo*, n°3, hors série, juin 1978.

Catalogues d'expositions sur Roland Barthes :

Roland Barthes. Carte, Segni, cat. exp. de février à mars 1981, commissaire d'exposition Carmine Benincasa, Casino dell'Aurora, Rome ; Rome, Electa, 1981.

Roland Barthes, 1915-1980. Dessins, cat. exp. du 27 juin au 30 septembre 1981, commissaires d'exposition Éric Moinet et Henri-Claude Cousseau, Musée de l'Abbaye de Sainte Croix, Les Sables-d'Olonne ; Les Sables-d'Olonne, Cahiers de l'Abbaye de Sainte Croix, 1981.

A Michel Montaigne. Légendes. Laurie Anderson, Antonin Artaud, Roland Barthes, Georg Baselitz, etc., cat. exp. du 19 mai au 9 septembre 1984, commissaire d'exposition Jean-Louis Froment, CAPC-Musée d'art contemporain, Bordeaux ; Bordeaux, CAPC, 1984.

Roland Barthes. Le Texte et l'image, cat. exp. du 7 mai au 3 août 1986, commissaire d'exposition Jérôme Serri, Pavillon des Arts, Paris ; Pavillon des Arts – Paris Musées, 1986.

R/B. Roland Barthes, cat. exp. du 27 novembre 2002 au 10 mars 2003, commissaires d'exposition Marianne Alphant et Nathalie Léger, Centre Pompidou, Paris ; Seuil – Centre Pompidou – IMEC, 2002.

BONITO OLIVA, Achille. *Intermezzo*, cat. exp. du 11 mars au 9 mai 2004, Palais de Venise, Rome, commissaires d'exposition Achille Bonito Oliva et Daria Galateria ; trad. de l'italien par Jérôme Nicolas, Milan, Skira, 2004.

2. La photographie : théories et pratiques.

Sur la photographie

ABOUT, Ilsen et **CHEROUX**, Clément. « L'Histoire par la photographie », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001 ; Société Française de Photographie, p. 9-33.

ADES, Dawn. *Photomontage*, [1976, révisée et augmentée], Londres, Thames and Hudson, 1993.

BADGER, Gerry et **PARR**, Martin. *The Photobook : A History*, 2 vol ; Londres, Phaidon, 2006.

BAQUE, Dominique. *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939* ; Rayon Photo, Jacqueline Chambon, 1993.

BATUT, Arthur. *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race* ; Bibliothèque photographique, Gauthier-Villars, 1887.

BAUDELAIRE, Charles. « Le Public moderne et la photographie » [*Salons de 1859*], *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, éd. établie par Claude Pichois [1976] et présentée par Claire Brunet : Folio Essais, Gallimard, 1992.

- « Le Public moderne et la photographie », éd. présenté par Paul-Louis Roubert, *Études photographiques*, n°6, mai 1999 ; Société Française de Photographie, p. 22-32.

BEAUMONT-MAILLET, Laure. *Atget Paris* ; Hazan, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie* [1931], trad. d'André Gunthert, *Études photographiques*, n° 1 ; Société française de photographie, novembre 1996, p. 6-39.

BOURDIEU, Pierre (dir.). *Un Art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie* ; Le Sens commun, Minuit, 1965.

BRECHT, Bertolt. « *Über Fotografie* » [1928], *Werke*, vol. 21 ; Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, p. 264-265.

CADAVA, Eduardo. *Words of light. Theses on the Photography of History* ; Princeton, Princeton University Press, 1997.

CARAION, Marta. *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle* ; Genève, Droz, 2003.

CHEROUX, Clément. *L'Expérience photographique d'August Strindberg* ; Arles, Actes Sud, 1994.

CONANT, Chloé. *La Littérature, la photographie, l'hétérogène : étude d'interactions contemporaines (C. Boltanski, W. Boyd, S. Calle, G. Davenport, J. Roubaud, W.G. Sebald)*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Westphal, Université de Limoges, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Invention de l'hystérie. Iconographie de la Pitié Salpêtrière*, Macula, 1982.

- *Images malgré tout* ; Critique, Minuit, 2003.
- DISDERI**, Adolphe-Eugène. *Renseignements photographiques indispensables à tous* ; Chez l'auteur, 1855.
- DUBOIS**, Philippe. *L'Acte photographique et autres essais* ; Bruxelles – Paris, Labor – Nathan, 1990.
- FIGUIER**, Louis. *La Photographie au salon de 1859* ; Hachette, 1860.
- FREUND**, Gisèle. *Photographie et société* ; Points Essais, Seuil, 1974.
- FRIZOT**, Michel. *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux guerres* ; CNP, Photopoché, 1987.
- FRIZOT**, Michel (dir.). *Nouvelle Histoire de la photographie* ; Bordas – Adam Biro, 1994.
- GATTINONI**, Christian. *La Photographie en France. 1970-1995* ; Adpf, Ministère des affaires étrangères, 1996.
- GUIBERT**, Hervé. *La Photo, inéluctablement* ; Gallimard, 1999.
- HANSOM**, Paul (dir.). *Literary modernism and photography* ; Westport, Praeger, 2002.
- HENISCH**, Heinz et Bridget. *The Photographic Experience, 1839-1914. Images and Attitudes* ; University Park, Pennsylvania State University Press, 1994.
- HIRSCH**, Marianne. *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory* ; Harvard, Harvard University Press, 1997.
- HUNTER**, Jefferson. *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts* ; Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1987.
- JAGUER**, Édouard. *Les Mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie* ; Flammarion, 1982.
- JOLY**, Martine. *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe* ; [Nathan, 1994] Cinéma, Armand Colin, 2005.
- KRACAUER**, Siegfried. « Sur la photographie », *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, éd. présentée par Philippe Despoix ; Saint Denis, PUV, 1996, p. 42-57.
- KRAUSS**, Rosalind. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. de l'angl. par Marc Bloch et Jean Kempf ; Histoire et théorie de la photographie, Macula, 1989.
- LACAN**, Ernest. *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre en Orient* ; Grassart, 1856.
- LAMARCHE-VADEL**, Bernard. *Lignes de mire, écrits sur la photographie* ; Marval, 1995.
- LELU**, Thomas. *Manuel de la photo ratée* ; Léo Scheer, 2007.
- LUGON**, Olivier. *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* ; Le Champ de l'image, Macula, 2004.
- MARESCA**, Sylvain. « L'Introduction de la photographie dans la vie quotidienne. Éléments d'histoire orale », *Études photographiques*, n°15 ; Société Française de Photographie, novembre 2004, p. 61-77.
- MARY**, Bertrand. *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne* ; Traversées, Métailié, 1993.

MOREL, Gaëlle. *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années soixante-dix* ; Histoire, CNRS, 2006.

NADAR (TOURNACHON, Félix.), « Le Kodak, appareil à main » ; *Bulletin de la Société française de photographie*, janvier 1889.

- *Quand j'étais photographe*, éd. présentée par Jean-François Bory ; L'École des lettres, Seuil – École des loisirs, 1994.

MITCHELL, William J. T. *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation* ; Chicago – Londres, University of Chicago Press, 1994.

MOHOLY-NAGY, László. *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie* [1926], trad. de l'all. par Catherine Wermester et de l'angl. par Jean Kempf et Georges Dallez ; Nîmes, Rayon Photo, Jacqueline Chambon, 1993.

NEWHALL, Beaumont. *History of Photography from 1839 to the Present* ; New York, MoMA, 1964.

PAGNOUX, Elisabeth. « Reporter photographe à Auschwitz », *Les Temps modernes*, LVI, n°613, 2001, p. 84-108.

POIVERT, Michel. « Fiction et photographie. Brève histoire d'un contrat » et « Hippolyte Bayard en « suicidé de la société », *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries. Artpress*, hors série n°5, avril 2002, p. 15-25.

- *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme et politique* ; Le Point du jour, 2006.

ROSKIS, Edgar. « Photo-journalisme : la leçon oubliée de Cartier-Bresson », colloque *Henri Cartier-Bresson. De qui s'agit-il ?*, Bibliothèque Nationale de France, site Tolbiac, 14 mai 2003, <http://expositions.bnf.fr/hcb/lecon/index.htm>.

ROUILLE, André (dir.). *Collection, série. La Recherche photographique, Histoire – esthétique*, n°10, Université Paris VIII et la Maison Européenne de la Photographie, juin 1991.

THELOT, Jérôme. « *Le Rêve d'un curieux* ou la photographie comme *Fleur du Mal* », *Études photographiques*, n°6, mai 1999 ; Société Française de Photographie, p. 5-21.

VALERY, Paul. « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques*, n°10 ; Société Française de Photographie, 2001, p. 88-99.

SOULAGES, François. « Récit et photographie », *Le Récit et les arts. Arts 8*, **OLIVE**, Jean-Paul (dir.) ; L'Harmattan, 1998, p. 99 à 116.

WAJCMAN, Gérard. « De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, LVI, n°613, 2001, p. 47-83.

Sur les rapports entre texte et photographie

AMELUNXEN, Humbertus (von) et **GRIVEL**, Charles (dir.). *Photolittérature, Revue des sciences humaines*, n°210, t. 81, Lille, avril-juin 1988.

- « *Zwischen Wirklichkeit und Fiktion Photographische Buchillustrationen in Frankreich im XIX. Jahrhundert* », Straub, Enrico (dir.). *Photographie und Literatur II, Lendemains*, n°34, vol. 9 ; Cologne, Pahl Rugenstein, 1984, p.13-24.
- BARBEY D'AUREVILLY**, Jules. « Photographie et biographie », *Les Ridicules du temps* ; Rouveyre et Blond, 1883, p. 15-27.
- BOUVARD**, Michel. *Photo-légendes. Essai sur l'art photographique* ; Regards et Écoutes, Presses Universitaires de Lyon, 1991.
- BRAVO**, Anna. *Il fotoromanzo* ; Bologne, Il Mulino, 2003.
- CHIROLLET**, Jean-Claude. *Esthétique du Photoroman* ; Médiathèque, EDILIG, 1983.
- DEBAT**, Michelle (dir.). *La Photographie et le livre. Analyse de leurs rapports multiformes. Nature de la photographie – statut du livre* ; Trans Photographic Press, 2003.
- DÜRRENMATT**, Jacques. « Journal et « Écriture photographique » (ou comment Guibert lit Goethe au lieu de Stendhal) », CAMPAN, Véronique et RANNOUX, Catherine (dir.). *Le Journal aux frontières de l'art. La Licorne*, n°72 ; Rennes, Presses Universitaires de Rennes, février 2005.
- EDWARDS**, Paul. *Littérature et photographie. La Tradition de l'imaginaire (1839-1939, France – Royaume Uni)*, thèse de doctorat sous la direction d'André Lorant, Université Paris XII, inédit, 1996.
- GARNIER**, Marie D. (dir.). *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Offshore, Presses de l'École normale supérieure, 1997.
- GROJNOWSKI**, Daniel. *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories* ; José Corti, 2002.
- « Le Roman illustré par la photographie », LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri (dir.), *Texte/image : nouveaux problèmes* ; Rennes, Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 171-184.
- HUGUES**, Alex et **NOBLE**, Andrea (dir.). *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative* ; Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003.
- JACOBS**, Karen (dir.). *Photography and Literature. English Language Notes*, n°44.2 ; Boulder, University of Colorado Press, automne-hiver 2006.
- JOPECK**, Sylvie. *Photographie et (auto)biographie* ; La Bibliothèque, Gallimard, 2004.
- KOPPEN**, Erwin. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung* ; Stuttgart, J.B. Metzler, 1987.
- LAMBERT**, Frédéric. *Mythographies. La Photo de presse et ses légendes* ; Médiathèque, EDILIG, 1986.
- LAMBRECHTS**, Éric et **SALU**, Luc. *Photography and Literature. An International Bibliography of Monographs*, vol. 2 ; Londres – New York, Continuum, 2000.
- MEAUX**, Danièle (dir.). *Photographie et romanesque. Études romanesques n°10* ; Caen, Lettres Modernes, Minard, 2006.
- MEIZEL**, Laureline. *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario », le paradigme de l'équilibriste dans les récits photographiques de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart*, mémoire de Master 1 sous la direction de Michel Poivert, Paris I – Panthéon Sorbonne, inédit, 2007.

- MONTIER**, Jean-Pierre (dir.). *Littérature, photographie, modernité*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 2007 ; Rennes, Presses universitaires de Rennes, (à paraître) 2008.
- NORTH**, Michael. *Camera Works. Photography and the Twentieth Century Word* ; Oxford University Press, 2005.
- PEETERS**, Benoît. « Le roman-photo : un impossible renouveau ? », BAETENS, Jan et RIBIERE Michel (dir.). *Time, narrative and the fixed image – Temps, narration et image fixe* ; Amsterdam – Atlanta, Faux Titre, Rodopi, 2001, p. 105-117.
- RIBIERE**, Mireille (dir.). *Photo Narrative. History of Photography*, vol. 19, n°4, hiver 1995 ; Londres et Washington, Taylor & Francis, 1995.
- ROCHE**, Roger-Yves. *Littérature de l'intime et photographie (Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes)*, thèse de doctorat, Lyon 2, inédit, 1999.
- ROUILLE**, André (dir.). *La Famille. La Recherche photographique*, n°9 ; Paris Audiovisuel – Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
- SCOTT**, Clive. *The Spoken Image. Photography and Language* ; Londres, Reaktion Books, 1999.
- THELOT**, Jérôme. *Les Inventions littéraires de la photographie* ; Perspectives littéraires, Presses Universitaires de France, 2003.
- VIRMAUX**, Alain et Odette. *Le Ciné-roman, un genre nouveau* ; Médiathèque, EDILIG, 1983.
- COLL.** *Sans commune mesure, image et texte dans l'art actuel*, cat. exp. du 11 septembre au 18 novembre 2002, commissariat de Régis Durant, Centre National de la photographie, Paris ; Léo Scheer, 2002.

Voir également la partie consacrée à « Roland Barthes et la photographie ».

Livres illustrés de photographies (photo-poèmes, ciné-romans, récit-photos)

- ARAGON, Louis, PERET, Benjamin et MAN RAY. *1929* [1929, éd. inconnue] ; Allia, 2004.
- BATAILLE. Georges, et BOIFFARD, Jacques-André. « Le Gros orteil », *Documents I. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n°6, novembre 1929.
- BERGER, John et MOHR, Jean. *Another Way of Telling* ; New York, Pantheon, 1982.
- BOUBAT, Édouard et TOURNIER, Michel. *Vues de dos* ; NRF, Gallimard, 1981.
- BOUVIER, Nicolas. *Japon* ; Lausanne, Rencontre, 1967.
- CALLE, Sophie. *Absence (Fantômes, Disparitions, Souvenirs de Berlin-Est)* ; Arles, Actes Sud, 1999.
- *Les Dormeurs* [1979] ; Arles, Actes Sud, 2000.
- CHELTON, Hugues. *Nosferatu le Vampire, Le Film complet du Jeudi*, roman fantastique, 4^e année, n°195, 16 pages, 9 ill. d'après clichés du film, 3 décembre 1925.
- CLAASS, Arnaud. *Ellipses*, Contrejour, 1976.
- CURVAL, Philippe. *Attention les yeux* ; Losfeld, 1972.
- DURAS, Marguerite et BAMBERGER, Hélène. *La Mer écrite* ; Marval, 1996.
- ÉLUARD Paul et MAN RAY, *Facile* [1935, G.L.M.] ; La Bibliothèque des introuvables (*reprint*), 2004.
- EPSTEIN, Jean. *Bonjour Cinéma* ; Tracts, La Sirène, 1921.
- FAJARDIE, Frédéric H. et GANTIER, Marc (photos). *Roman-Photo* ; Le Pré aux Clercs, 2002.
- FARGE, Arlette. *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv* (essai) ; Fiction et cie, Seuil, 2000.
- GARAT, Anne-Marie. *Photos de famille* ; Fiction et cie, Seuil, 1994.
- GIELEN, Philippe (photos), ORBAN, Joseph (textes), *Désespérément, la ville...* ; La Louvière, Le Daily – Bul, 1999.
- GYP (COMTESSE DE MARTEL). *Totote* ; Les Romanciers modernes, Nilsson, 1897.
- *Doudou, roman inédit* ; Les Romanciers modernes, Nilsson, 1907.
- *L'Entrevue* ; Les Romanciers modernes, Nilsson, 1907.
- HERVEOU, Alain et MANGUELIN, Éric. *Absence, Présence* ; Saint Julien Molin Molette, Rencontre, Jean Pierre Huguet, 2004.
- HUGNET, Georges. *La Septième face du dé* ; Jeanne Bucher, 1936.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Lanzarote* ; (2 vol.), Flammarion, 2000.
- JACCARD, Roland et SLOCOMBE, Romain (photographies). *Sugar Babies* ; Cadeilhan, Zulma, 2002.
- KOZO, Inove et LECONTE, Jean-Claude (photographies). *L'Été 81* ; Kozo, 1981.

- LABRUYERE**, François-Julien (**JACQUES**, René et **LARTIGUE**, Jacques-Henri, photographies). *La Noyée de Royan*, Arléa, 2000.
- LACHMAN**, Edward et **LEVINE**, Elieba. *Chausse-trappes*, préface d'Alain Robbe-Grillet ; Minuit, 1981.
- LE CLEZIO**, Jean-Marie-Gustave. *Hai* ; Genève, Skira, 1971.
- LE HALLIER**, Jean. *Le Monde perdu (Première partie), Le Film complet du Jeudi*, roman-ciné, d'après le film « *First National* », 5^e année, n°219, 25 février 1926.
- LEMAITRE**, Maurice. *Photos banales, photos ratées et autres clichés novateurs y compris des portraits originaux* ; éd. à 10 exemplaires, 1951-1980.
- MARX**, Michel et **ROMAN**, Jean-Marie. *Le 11, photo-récit* ; Bois-le-roi, les Évidant, 1989.
- MEERSTX**, Joëlle, **PEETERS**, Benoît et **PLISSART**, Marie Françoise. *Fugues* ; Minuit, 1983.
- MICHALS**, Duane. *Sequences* ; New York, Doubleday and Company, Inc. Garden City, 1970.
- *Vrais rêves, histoires photographiques*, trad. de l'amér. par Didier Pernerle, Chêne, 1977.
 - *Duane Michals, Photographies 1958-1982*, cat. exp. *Duane Michals* du 9 novembre 1982 au 9 janvier 1983, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, avec une préface de Michel Foucault ; Direction des Affaires culturelles de la Ville de Paris, 1982.
- PEETERS**, Benoît et **PLISSART**, Marie Françoise. *Fugues* ; Minuit, 1983.
- *Droit de regards* (suivi d'une lecture de Jacques Derrida) ; Minuit, 1985.
 - *Le Mauvais œil, roman-photo* ; Minuit, 1986.
- PEREC**, Georges et **BOBER**, Robert. *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* ; INA – Sorbier, 1980.
- PLOSSU**, Bernard. *Surbanalisme. Séquences photographiques*, Chêne, 1972.
- *Le Voyage mexicain*, Contrejour, 1979.
- RHEIMS**, Nathalie. *Lumière invisible à mes yeux* ; Léo Scheer, 2003.
- ROBBE-GRILLET**, Alain. *L'Année dernière à Marienbad. Ciné-roman*, illustré de 48 photographies extraites du film réalisé par Alain Resnais ; Minuit, 1961.
- *L'Immortelle. Ciné-roman*, illustré de 40 photographies extraites du film, Minuit, 1963.
 - *Glissements progressifs du plaisir* ; Minuit, 1974.
- ROCHE**, Denis. *Notre Antéfixe* ; Flammarion, 1978.
- *La Disparition des lucioles* ; l'Étoile, 1982.
- SIMENON**, Georges et **KRULL**, Germaine (photographies). *La Folle d'Itteville* ; Jacques Aumont, 1931.
- TISSERON**, Serge et **NORI**, Claude (photographies). *Toi et moi* ; En Vues, 1999.
- WILLY** (Gautier-Villars, Henry). *En bombe*, Nilsson, 1904.

ZOLA, Émile. *Denise et Jacques, histoire vraie*, album inédit (cité dans C. Chéroux, *L'Expérience photographique d'August Strindberg*).

Récits et livres autobiographiques illustrés

AGUILLON, Frédérique. *Ceci est mon corps* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005.

ALECHINSKY, Pierre. *Des deux mains* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2004.

BAILLY, Jean-Christophe. *Tuiles détachées* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2004.

BARTHES, Roland. *L'Empire des signes* ; Genève, Sentiers de la création, Skira, 1970.

- *Roland Barthes par Roland Barthes* ; Écrivains de toujours – Microcosmos, Seuil, 1975.
- *La Chambre claire. Note sur la photographie* ; Gallimard – Seuil – Cahiers du Cinéma, 1980.

BAVCAR, Evgen. *Le Voyeur absolu* ; Fiction et Cie, Seuil, 1992.

BAY, Didier. *Mon Quartier (vu de ma fenêtre), 1969-1971*, dix albums, 21x29,7cm, photographies noir et blanc et texte imprimé, Liège, Yellow Now, 1977.

BEATON, Cecil. *Photobiography* ; Londres, Odhams Press, 1951.

BECKER-HO, Alice et **RIOUFOL**, Emmanuel (photographies). *Là s'en vont les seigneuries* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003.

BELEGOU, Jean-Claude. *De tous les jours* ; Saussezemare, Photographie & Co, 2001.

BENSOUSSAN, Albert (photographies-dessins de **LEICK**, Joël). *Mes Algériennes* ; Al Manar, 2004.

BOBIN, Christian. *Prisonnier au berceau* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2005.

BOLTANSKI, Christian. *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* ; Givaudan, non paginé, mai 1969

- *Six souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski* ; Givaudan, non paginé, 1970.
- *L'Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956*, Hambourg, Hossmann et Paris, Sonnabend Press, 1972.
- *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, Multiplicata, 1972.
- *Souvenirs de jeunesse interprétés par Christian Boltanski*, fascicule, non daté, non paginé, 1975.

BONNETTO, Jérôme et **LEGENDRE**, Claire. *Photobiographies* ; Hors bleu, Hors commerce, 2007.

BRETON, André. *Nadja* [1928] ; Gallimard, 1963.

- *L'Amour fou* ; Gallimard, 1937.
- *Les Vases communicants* [1932], Gallimard, 1939.

BROCHET, Anne. *Trajectoire d'une amoureuse éconduite* ; Seuil, 2005.

CALLE, Sophie. *Suite Vénitienne* suivi de **BAUDRILLARD**, Jean. « *Please follow me* » ; Écrit sur l'image, L'Étoile, 1983.

- *L'Hôtel* ; Écrit sur l'image, L'Étoile, 1984.
- *La Fille du docteur* ; New York, Thea Westreich, 1991.
- *Doubles-jeux* ; Arles, Actes sud, 1998.
- *Des histoires vraies* [1994] ; Arles, Actes sud, 2002.
- *M'as-tu vue*, cat. exp. du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004, Centre Pompidou, Paris ; Xavier Barral/Centre Pompidou, 2003.
- *Douleur exquise* ; Arles, Actes sud, 2003.
- *En finir* ; Arles, Actes sud, 2005.

COMMENT, Bernard et **BELAT**, Jacques (photographies). *Entre-deux : une enfance en Ajoie* ; Originaires, Biro, 2007.

DEPARDON, Raymond. *Notes* ; Malaucène, Arfuyen X, février-mai 1979.

- *Correspondance new-yorkaise*, suivi de **BERGALA**, Alain. « Les Absences du photographe » ; Écrit sur l'image, L'Étoile, 1981.
- *New-York* ; Écrit sur l'image, Cahiers du cinéma, 2006.

DOMINIQUE, François et Plossu, Bernard (photographies). *A Wonderful Day* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003.

DURAS, Marguerite et **PORTE**, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras* ; Minuit, 1978.

DURAS, Marguerite. *Les Yeux verts*. *Cahiers du cinéma*, n°312-313-314, juin 1980.

- *Les Yeux verts* [1980] ; Petite bibliothèque, Cahiers du cinéma, 1987.

ERNAUX, Annie et **MARIE**, Marc (photographies). *L'Usage de la photo* ; Gallimard, 2005.

DERRIDA, Jacques et **BENNINGTON**, Georges. *Jacques Derrida* ; Les contemporains, Seuil, 1991.

DERRIDA, Jacques et **MALABOU**, Catherine. *Jacques Derrida. La Contre-allée* ; Voyager avec, La Quinzaine littéraire – Louis Vuitton, 1999.

DUPEREY, Anny. *Le Voile noir* ; Seuil, 1992.

FELLOUS, Colette. *Plein été* ; Gallimard, 2007.

GASPAR, Lorand. *Carnet de Patmos* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991.

- *Carnets de Jérusalem* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997.

GERMAIN, Sylvie et **FAUQUET**, Jean-Michel. *Grande nuit de Toussaint* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 2000.

GERMAIN-THOMAS, Olivier. *Écriture de la lumière* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998.

GRENIER, Roger. *Andrélie* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2005.

GUIBERT, Hervé. *Suzanne et Louise : roman-photo* ; [Hallier, 1980], Gallimard, 2005.

GUIBERT Hervé et **BERGER**, Hans Georg (photographies). *Lettres d'Égypte* ; Voir et Dire, Actes Sud, 1995.

- *Le Seul visage* ; Minuit, 1993.
 - *Dialogues d'images* ; Bordeaux, William Blake & Co, 1992.
 - *L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment ?*; Bordeaux, William Blake and Co, 1988.
- GUYOTAT**, Pierre. *Coma* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2006.
- HERS**, François. *Récit* ; Herscher, 1983.
- HUEBLER**, Douglas. « *Variable* », etc., cat. exp. du 11 décembre 1992 à 15 mars 1993, Frac Limousin, Limoges ; Limoges, « Les coopérateurs », 1993.
- LACROIX**, Christian. *Qui est là ?* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2004.
- LAURENS**, Camille et **VINET**, Rémi (photographies). *Cet absent-là* ; Léo Scheer, 2004.
- LE CLEZIO**, Jean-Marie-Gustave. *L'Africain* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2004.
- LOY**, Rosetta. *La Première main*, trad. de l'italien par Françoise Brun ; Traits et portraits, Mercure de France, 2004.
- MAURIAC**, Jean (entretiens avec DES GARETS, Éric). *Malagar* ; Sables, 1998.
- MACE**, Gérard. *La Photographie sans appareil* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998.
- MARNY**, Dominique. *Le Roman de Jeanne* ; Le Pré aux Clercs, 2003.
- MESNER**, Patrick. *Algérie, la tombe de ma mère* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004.
- MERZEAU**, Louise. *Au jour le jour* ; Descartes et cie, 2003.
- MILLET**, Richard. *L'Orient désert* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2007.
- MORA**, Gilles et **NORI**, Claude, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique* ; Écrit sur l'image, L'Étoile, 1983.
- N'DIAYE**, Marie. *Autoportrait en vert* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2005.
- PAMUK**, Orhan. *Istanbul, souvenirs d'une ville*, trad. du turc par Savas Demirel, Valérie Gay-Aksoy et Jean-François Pérouse ; Du monde entier, Gallimard, 2007.
- PONTALIS**, Jean-Bertrand. *Le Dormeur éveillé* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2004.
- ROCHE**, Denis. *Légendes de Denis Roche. Essai de photo-autobiographie* ; Gris Banal, 1981.
- *Photolalies. Doubles, doublets et redoublés* ; Carnets, Argraphie, 1988.
 - *Denis Roche. Les Cahiers de la photographie*, n°23 ; Laplume, ACCP, 1989.
- RONIS**, Willy. *Ce jour-là* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2006.
- ROSSI**, Paul-Louis et **COLIN**, Jean-Pierre (photographies). *Les nuits de Romainville* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998.
- ROUBAUD**, Alix-Cléo. *Journal, 1979-1983* ; Fiction et Cie, Seuil, 1984.
- SEBALD**, Winfried Georg. *Les Émigrants* [1992], trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau ; Arles, Babel, Actes sud, 1999.
- *Les Anneaux de saturne* [1995] trad. de l'allemand par Bernard Kreiss ; Folio, Gallimard, 1999.

- *Vertiges* [1990], trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau ; Folio, Gallimard, 2001.
- *Austerlitz*, trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau ; Lettres allemandes, Actes sud, 2002.

SINZELLE, Lucienne. *Mon Malagar* ; Haute Enfance, Gallimard, 2001.

SMITH, Patti. *Charleville* ; Arles, Actes Sud – Fondation Cartier, 2008.

SOLLERS, Philippe. *Roman-photos. L'Infini*, n°100 ; Gallimard, automne 2007.

TRASSARD, Jean-Loup. *Ouailles* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991

- *Traquet motteux ou L'agronome sifflotant* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994
- *La Composition du jardin* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003.
- *Le Voyageur à l'échelle* ; Cognac, Le Temps qu'il fait, 2006.

VILLERS, André. *Photobiographie*, cat. exp. du 19 avril au 30 mai 1986, Musée Japy, Belfort, commissaires d'exposition Christophe Cousin et François Cheval ; Belfort – Dôle, Musée de Belfort et de Dôle, 1986.

VOSS, Jan. *À la couleur* ; Traits et portraits, Mercure de France, 2006.

Sur les artistes des « mythologies individuelles » et les « photobiographes »

AGUILELLA-CUECO, Ève. « Quand Sophie Calle, « artiste narrative », joue sur les codes... », *Existence-fiction. Revue d'esthétique*, n°42 ; Jean-Michel Place, 2002, p. 57-72.

ANGOT, Christine. « No sex », *Beaux-Arts Magazine*, n°234, novembre 2003, p. 80-84.

ARAGON, Louis. « Reconstituer le crime », *Les Lettres françaises*, n°1367, 6 au 12 janvier 1971, p. 3-5.

BISSIERE, Caroline et **BLANCHET**, Jean-Paul. *Les Années 70. Les Années mémoire : archéologie du savoir et de l'être*, cat. exp. du 11 juillet au 27 septembre 1987, Centre d'art contemporain – Abbaye St-André, Meymac ; Meymac, Centre d'art contemporain, 1987.

DE BLOOIS, Joost et **MASSCHELEIN**, Anneleen (dir). *Autofiction visuelle / visual autofiction ; Image and Narrative*, n°21 ; <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/autofiction.htm>, Louvain-la-neuve, novembre 2007.

BOLTANSKI, Christian. *Saynètes comiques, (Le baiser honteux – La première communion – La visite du docteur – L'anniversaire – La toilette du matin)*, cat. exp. 12x1, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1975.

- *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, cat. exp. Boltanski – Monory, du 15 octobre au 2 décembre 1974, Centre Pompidou – Festival d'automne, Paris ; Centre Pompidou, 1974.

- *Les Modèles. Cinq relations entre texte et image*, cat. exp. du 8 décembre au 20 janvier 1980, Maison de la culture de Châlon-sur-Saône ; Cheval d'attaque, 1979.
- *Christian Boltanski*, cat. exp. du 1er février au 26 mars 1984, commissariat de Bernard Blistène, Centre Pompidou, Paris ; Contemporains, Centre Pompidou, 1984.

BOLTANSKI, Christian et **GRENIER**, Catherine. *La Vie possible de Christian Boltanski ; Fiction et Cie*, Seuil, 2007.

CAMART, Cécile. « Sophie Calle, *alias* Sophie Calle. Le « je » d'un Narcisse éclaté », *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercherries. Artpress*, hors série n°5, avril 2002, p. 30-35.

- « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 85, octobre 2003, p. 50-77.
- « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, *Filer (Sophie Calle)* ; Université de Montréal, 2006, p. 49-66.
- *Une Esthétique de la fabulation et de la situation. Sophie Calle 1978-2007*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marc Poinsot, Université de Rennes II, inédit, 2007.

CARRIER, David. « *The Child in the House* », <http://www.billbeckley.com/read/david-carrier/> (consultable en mars 2008).

COHEN, François. *Vies d'artistes*, cat. exp. du 12 octobre 1990 au 15 janvier 1991, Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre ; Mobile matière, La Différence, 1990.

DAGBERT, Anne. « Didier Bay, sur la route des pyramides », *Artpress*, n°101, mars 1986, p. 36-37.

DELORY-MOMBERGER, Christine (dir.). *Photographie et mises en images de soi* ; La Rochelle, Association Himeros, 2006.

GERVAIS, Bertrand et **SNAUWAERT**, Maïté (dir.). *Intermédialités*, n° 7, *Filer (Sophie Calle)* ; Université de Montréal, 2006.

GRATTON, Johnnie. « *Sophie Calle's True Stories : More of the Same ?* », *Paragraph*, vol. 26, n°3, novembre 2003, p. 108-122.

GUIBERT, Hervé. « Panégeryque (*sic*) d'une faiseuse d'histoires », *Sophie Calle, À suivre*, cat. exp. du 2 juillet au 13 octobre 1991, commissariat de Suzanne Pagé et Laurence Bossé, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

- « *Suite Vénitienne* de Sophie Calle - Le chichi de Sophie » [1983], *La photo, inéluctablement* ; Gallimard, 1999, p. 377-378
- « Les tribulations de Sophie en enfance » [1984], *La photo, inéluctablement* ; Gallimard, 1999, p. 423-428.

GRÜTERICH, Marlis et **SZEEMANN**, Harald. *Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute*, cat. exp. du 30 juin au 8 octobre 1972, Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericanum, Friedrichplatz, Cassel, 1972, non paginé.

HEINZELMANN, Markus. *Personal Affairs. Neue Formen der Intimität*, cat. exp., 3 décembre 2006 au 18 février 2007, Museum Morsbroich, Leverkusen ; Cologne, Dumont, 2006.

- LE GAC**, Jean. *Et le peintre. Tout l'œuvre roman, 1968-2003* ; Galilée, 2004.
- LEITH**, William. « *A Quick Calle* », *Observer Life*, 17 janvier 1999.
- LEMAGNY**, Jean-Claude (dir.). *La Photobiographie. Les Cahiers de la photographie*, n°13 ; Laplume, ACCP, 1984.
- MAISON-ROUGE**, Isabelle de. *Mythologies personnelles. L'Art contemporain et l'intime* ; Tableaux choisis, Scala, 2004.
- MARCADE**, Bernard. « La Vie impossible de Christian Boltanski », *Parachute*, n°55 ; Montréal, Parachute, juillet-août-septembre 1989, p. 4-8.
- MEAUX**, Danièle et **VRAY**, Jean-Bertrand (dir.). *Traces photographiques, traces autobiographiques* ; Saint-Étienne, CIEREC – Lire au présent, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- METKEN**, Günter. *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbstforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst* ; Cologne, Dumont Aktuell, 1977.
- *Jean Le Gac. Le Peintre, exposition romancée*, cat. exp. du 11 janvier au 27 février 1978, commissariat de Jean-Hubert Martin, Centre Georges Pompidou, Paris ; Centre Pompidou, 1978.
- MONTEMONT**, Véronique. « Anny Duperey, Le Voile noir », <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27105>, 19 janvier 2007.
- « Lorand Gaspar : genèse des Carnets de Patmos », <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27103>, 15 février 2007.
- NACHTERGAEL**, Magali. *Vérité et fiction : l'exemple de Sophie Calle*, mémoire de maîtrise sous la direction de Daniel Grojnowski, Université Paris 7 – Diderot, 2000, <http://vipere noire.free.fr>.
- « Les Images de Sophie Calle et les distorsions de la fiction », GROSSMAN, Évelyne (dir.). *Le Corps de l'informe. Textuel n°42* ; Université Paris 7 – Diderot, 2002, p. 103-108.
 - « Sophie Calle. *Absence* », note de lecture, *Les Artistes contemporains et la philosophie. Revue d'esthétique*, n°44 ; Jean-Michel Place, 2003, p. 187-190.
- NADAUD**, Catherine. « Sophie Calle est-elle artiste ? », *Libération*, 27 octobre 1980.
- POINSOT**, Jean-Marc. *Une Scène parisienne, 1968-1972. Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, André Cadere, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Gina Pane, Sarkis*, Archives de la critique d'art, Centre d'histoire de l'art contemporain, Rennes, 1991.
- RAYASSE**, Martial. « Secret de polichinelle », *Le Monde*, 18 décembre 2003.
- ROBIN**, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi* ; Montréal, Théorie et littérature, XYZ, 1997.
- SIMONET-TENANT**, Françoise. « J. H. Lartigue. L'autofiction d'un homme heureux » ; <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27106>, 15 février 2007.
- STEINER**, Barbara et **YANG**, Jun. *Autobiographie* ; Questions d'art, Londres-Paris, Thames&Hudson, 2004.

TILLIER, Daniel. *Mythologie personnelle et histoire collective*, cat. exp. du 4 juillet au 26 septembre 1997, Musée d'art contemporain, Nouveau Palais de Justice, Lyon ; Musée d'art contemporain de Lyon, 1997.

COLL. *La Photobiographie. Les Cahiers de la photographie*, n°13 ; Laplume, ACCP, 1984.

COLL. *Jochen Gerz. The French Wall*, cat. exp. du 18 septembre au 23 novembre 1997, Musée d'Art Moderne, Saint Étienne, commissariat de Rainer Schoch, Stephan von Wiese, Bernard Ceysson et Jacques Beaufret ; Musée d'Art Moderne, Saint Étienne, 1997.

COLL. *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercherries. Artpress*, hors série n°5, avril 2002.

Catalogues de photographies

BAJAC, Quentin, **D'ASTIER** Martine et **SAYAG**, Alain. *Lartigue. L'Album d'une vie, 1894-1986*, cat. exp. du 4 juin au 22 septembre 2003, Centre Pompidou ; Centre Pompidou – Seuil, 2003.

BALDASSARI, Anne. *Picasso et la photographie*, cat. exp. d'octobre à décembre 1995, Musée Picasso, Paris ; Réunion des Musées Nationaux, 1995.

CHEROUX, Clément. *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, cat. exp., du 12 janvier au 25 mars 2001, Hôtel de Sully, Paris ; Marval, 2001.

BONITO OLIVA Achille et **MENNA**, Filiberto. *Narrative Art. David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski, Cioni Carpi, Robert Cumming, Roger Cutforth, John C. Fernie, Jochen Gerz, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari, Roger Welch* ; Milan, Diagramma – Luciano Inga – Pin, juin 1976.

CALLE, Sophie. *Pierre tombale*, cat. exp. présenté par Louis Vincent Thomas ; Palerme, Novecento et Centre Culturel de Palerme, 1992.

DU CAMP, Maxime. *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* ; Blanquart-Evrard, 1851.

GUNTHER, Thomas Michael et **THEZY**, Marie de. *50 ans de photographie de presse. Archives photographiques de Paris-Soir, Match, France-Soir*, cat. exp. du 17 octobre au 24 novembre 1990, Bibliothèque historique de la Ville de Paris ; Bibliothèque historique, 1990.

ROCHE, Denis. *Photographies. 1965-1989*, cat. exp. du 24 octobre au 3 décembre 1989, Espace photographique de Paris, commissaire d'exposition Jean-Luc Monterosso ; Passeport pour la photographie, Espace Photo Paris, 1989.

ROUILLE, André. *Photographie et narration*, cat. exp. du 3 avril au 2 mai 1982, Sens ; Centre Culturel de l'Yonne, Abbaye Saint Germain, Auxerre, 1982.

STEICHEN, Edward. *The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time – 503 Pictures from 68 Countries*, cat. exp. du 24 janvier au 8 mai 1955, préface de Carl Sandburg, Museum of Modern Art [1955], 1970.

COLL. *Narrative Art. An exhibition of works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch*, avec une préface de James Collins, cat. exp. du 26 septembre au 3 novembre 1974, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ; Bruxelles, Palais de Beaux Arts, 1974.

COLL. *American narrative / story art : 1967-1977*, cat. exp. du 17 décembre 1977 au 25 février 1978 ; Contemporary Arts Museum, Houston, Texas.

COLL. *Text-Foto-Geschichte (Story Art)*; Heidelberg – Bonn – Krefeld, 1979.

COLL. *Concept-Narrative-Document (The Morton Neumann Family Collection)*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1979.

COLL. *Narrative Art*, Groninger Museum, Groningen, Pays Bas, 1979.

COLL. *Narrative Art. Choix d'œuvres du Frac – Bourgogne*, cat. exp. du 20 juin au 10 septembre 1988, commissaire d'exposition Yves-Michel Bernard, Frac Bourgogne, Dijon ; Dijon, Conseil Régional de Bourgogne, 1988, non paginé.

COLL. *L'Oeil de la lettre. Les Rapports de la lettre et de la photographie des origines à nos jours*, Photo Copies, cat. exp. du 26 janvier au 27 mars 1989, commissaire d'exposition Robert Delpire, Palais de Tokyo, Paris ; Centre National de la photographie, 1989.

COLL. *Christian Boltanski – Reconstitution*, cat. exp. du 6 avril au 3 juin 1990, The Whitechapel Art Gallery, Londres, (25 août au 7 octobre, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven et 15 décembre 1990 au 18 février 1991, Musée de Grenoble, Grenoble), commissariats respectifs de Catherine Lampert, Jan Debbaut et Serge Lemoine ; Londres, The Trustees of the Whitechapel Art Gallery, 1990.

COLL. *Man Ray. La Photographie à l'envers*, cat. exp. du 29 avril au 19 juin 1998, commissariat d'Emmanuel de l'Ecotais et Alain Sayag, Galeries Nationales Grand Palais, Paris ; Seuil – Centre Georges Pompidou, 1998.

3. Outils esthétiques de référence

Textes sur l'art

APOLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques d'art, 1902-1918*, présenté par L.-C. Breunig ; Folio Essais, Gallimard, 1960.

BALDASSARI, Anne. *Picasso, papiers journaux* ; Tallandier, 2003.

BENJAMIN, Walter *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], trad. de Maurice Gandillac et Rainer Rochlitz ; Allia, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formes de vie. L'Art moderne et l'invention de soi* [1999] ; Denoël, 2003.

CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre* ; Chêne, 1977.

CAGE, John. *Pour les oiseaux*, entretiens avec Daniel Charles [1976] ; L'Herne – Belfond, 2002.

DAIX, Pierre. *Dictionnaire Picasso* ; Robert Laffont, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps* ; Critique, Minuit, 1985.

DRUCKER, Johanna. *The Century of Artist's Books* ; New York, Granary Books, [1994], 2004.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*, [1975] ; Champs Flammarion, 1994.

FISCHER, Hervé, **FOREST**, Fred et **THENOT**, Jean-Paul. « Manifeste 1 de l'art sociologique » ; *Le Monde*, 10 octobre 1974, p. 1.

FOSTER, Hal. *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, [1996], trad. de l'anglais par Yves Centraïne, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht ; Bruxelles, Essais, La Lettre volée, 2005.

FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique, genèse des formes modernes* ; Tel, Gallimard, 1956.

GODFREY, Tony. *L'Art conceptuel* [1998], trad. de l'anglais par Nordine Haddad ; Paris – Londres, Arts et idées, Phaidon, 2002.

GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and criticism : Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, t. 4 ; Londres, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

GROSENICK, Uta et **RIEMSCHEIDER**, Burkhard. *Art Now : 137 Artists at the Turn of the new Millenium* ; Cologne, Benedikt Taschen, 2002.

HAINS, Raymond et **RESTANY**, Pierre. *Manifeste des Nouveaux réalistes* [1960] ; Collectionneur, Dilecta, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1986], trad. de l'angl. par Jean Pierre Criqui ; Vues, Macula, 1993.

- LAMBERT, Jean-Clarence. *Cobra, un art libre* ; Chêne – Hachette, 1983.
- LA MONTE YOUNG (dir.). *An Anthology* ; New York, La Monte Young & Jackson MacLow, 1963.
- LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri (dir.), *Texte/image : nouveaux problèmes* ; Rennes, Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- MILLET, Catherine. *L'Art contemporain. Histoire et géographie* ; Champs Flammarion, 2006.
- MORLEY, Simon. *L'Art et les mots*, [titr. orig. *Writing on the Wall*, 2003], trad. de l'anglais par Lydie Echasseraud ; Hazan, 2004.
- NACHTERGAEL, Magali (dir.). *Lectures de l'art contemporain. Textuel*, n°52 ; Université Paris 7 – Diderot, mai 2007.
- PAULHAN, Jean. *La Peinture cubiste [1957]*, Folio Essais, Gallimard, 1970.
- POINSOT, Jean-Marc. *Mail Art – Communication à distance – Concept* ; Cedic, 1971.
- *Quand l'œuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés* ; Villeurbanne – Genève, Institut d'art contemporain – Mamco, 1999.
- VIOLEAU, Jean-Louis. *Situations construites. Était « situationniste celui qui s'employait à construire des situations », 1952-1968* ; Dits et contredits, Sens et Tonka, 1998.
- VIRILIO, Paul. *La Machine de vision* ; Espace critique, Galilée, 1988.
- WATTEAU, Diane. « Moi ou moi ? la fin de l'autoportrait », Philippe Lejeune (dir.), *Récits de vie et médias, RITM*, n°20, Université Paris X – Nanterre, 1999, p. 169-182.
- WILSON, Sarah. *Jean-François Lyotard – Jacques Monory, L'assassinat de l'expérience de la peinture [1984]* (bilingue français - anglais) ; Londres, Black Dog, 1998.
- ZELEVANSKY, Lynn (dir.), *Picasso/Braque : A Symposium* ; New York, MoMA/Harry N. Abrams, 1992.

Revues :

Dans l'ordre de publication originale.

- Les Soirées de Paris*, n°18 à 27, 1914-1917, vol. 2 ; Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- Littérature*, 1919-1922 (n°1 à 20 ; nouvelle série, n° 1 à 13) ; reprint Jean-Michel Place, 1978.
- La Révolution surréaliste*, n°1 à 12, 1924-1929 ; reprint Jean-Michel Place, 1975.
- BATAILLE, Georges. (dir.). *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie, 1929-1930*, vol. 1 et 2 ; reprint Les Cahiers de Gradhiva, Jean-Michel Place, 1991.
- Minotaure : revue artistique et littéraire*, n°1 à 13, 1933-1939 ; reprint Genève, Skira, 1980.
- Le Surréalisme au service de la révolution*, n°1 à 6, 1930-1933 ; reprint Jean-Michel Place, 2002.

V.V.V. Poetry, plastic arts, anthropology, sociology, psychology, n°1 à 4 ; New York, 1942-1944.

Le Surréalisme, même, n°1 à 5 ; Jean-Jacques Pauvert, 1956-1959.

Internationale situationniste, n°1 à 12, 1958 - 1969 ; reprint Arthème Fayard, 1997.

NORI, Claude (dir.), revue *Contrejour* ; 1975-1978.

Catalogues

N.B. Lorsque l'auteur du catalogue et le commissaire de l'exposition sont la même personne, le commissariat n'est pas précisé.

BILLETER, Erika. *Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre*, cat. exp. du 7 novembre 1981 au 3 janvier 1982, Kunstverein, Hambourg ; Zürich, Kunsthaus, 1981.

CHEVRIER, Jean-François. *L'Action restreinte. L'Art moderne selon Mallarmé*, cat. exp. du 8 avril au 3 juillet 2005, Musée des Beaux-Arts de Nantes ; Hazan, 2005.

GASSIOT-TALABOT, Gérald. *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, cat. exp. du 1^{er} au 29 octobre 1965, Galerie Creuze, Paris ; Bruxelles, Quadrum [rééd. n°18, 1965], 1965.

GOFFIN, Joël (dir.), *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges*, cat. exp. du 24 septembre au 24 décembre 2005 ; Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Mallarmé, 2005.

HULTEN, Pontus (dir.). *Paris-Paris, 1937-1957* [1981] ; Centre Pompidou – Gallimard, 1992.

MAGRITTE, René et **ROBBE-GRILLET**, Alain. *La Belle captive* ; Bruxelles, Cosmos, 1975.

MOEGLIN-DELGROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, cat. exp. *Livres d'artistes. L'Invention d'un genre, 1960-1980*, du 29 mai au 12 octobre 1997, commissariat de Anne Moeglin-Delcroix et Marie-Cécile Miessner, Galerie Mansart, BNF ; Jean Michel Place – Bibliothèque Nationale de France, 1997.

MONORY, Jacques. *Les Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*, cat. exp. *Boltanski – Monory*, du 15 octobre au 2 décembre 1974, Centre Pompidou – Festival d'automne, Paris ; Centre Pompidou, 1974.

PRADEL, Jean-Louis. *La Figuration narrative*, cat. exp. du 24 juin au 3 septembre 2000, commissariat de Robert Bonaccorsi et Gunnar B. Kvaran, Villa Tamaris, Seyne-sur-Mer ; Seyne-sur-Mer et Paris, Villa Tamaris et Hazan, 2000.

RAMBERT, Gérard. *Lettrisme : les débuts 1944/1966*, cat. exp. du 22 janvier au 14 février 1987, Galerie Rambert, Paris ; Galerie Rambert, 1987.

RAUSCHENBERG, Robert et **ROBBE-GRILLET**, Alain. *Traces suspectes en surface, 1972-1978* ; Los Angeles, Universal limited art editions studio, 1978.

SZEEMANN, Harald (dir.). *Live in your Head. When Attitudes Become Forms. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, cat. exp. de avril à mai 1969, Kunsthalle de Berne, 1969.

COLL. *Parallel of Life and Art*, cat. exp. 11 septembre au 18 octobre 1953, ICA Londres, commissariat de Nigel Henderson, Londres, 1953.

COLL. *This is tomorrow*, cat. exp. du 9 août au 9 septembre 1956, London White Chapel Art Gallery, Londres, 1956.

COLL. *Mythologies quotidiennes 2*, cat. exp. du 28 avril au 5 juin 1977, commissariat de Gérard Gassiot-Talabot, Jean-Louis Pradel, Bernard Rancillac et Hervé Télémaque, ARC 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris ; MAMVP, 1977.

COLL. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, à propos de l'Internationale Situationniste, 1957-1972*, cat. exp. du 21 février au 9 avril 1989, commissariat de Mark Francis et Peter Wollen, Centre Georges Pompidou, Paris ; Centre Georges Pompidou, 1989.

COLL. *De Woorden en de Beelden, tekst en beeld in de kunst van de twintigste eeuw – Words and Images, text and image in the art of the twentieth century*, cat. exp. du 26 avril au 15 octobre 1991, commissaires de l'exposition, Jan Brand, Nicolette Gast et Robert-Jan Muller, Central Museum Utrecht, 1991.

COLL. *La Figuration narrative dans les collections publiques, 1964-2004*, cat. exp. du 21 décembre 2005 au 19 mars 2006, commissariat de Jean Luc Chalumeau et Anne Dari, Musée des Beaux-Arts d'Orléans et de Dole ; Somogy, 2006.

Œuvres littéraires

ALEXANDRE, Maxime. *Mythologie personnelle* ; Cahiers Libres, 1933.

ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris* ; Folio, Gallimard, 1926.

- *L'Œuvre poétique. 1927-1929*, t. 4 ; Livre Club Diderot, 1974.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les Mamelles de Tirésias, drame surréaliste en deux actes et un prologue* ; Sic, 1918.

- *Œuvres poétiques*, éd. de Marcel Adéma et Michel Décaudin ; Pléiade, Gallimard, 1965.

- *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, [1925] ; Gallimard, 1966.

- *Et moi aussi je suis peintre*, éd. présentée par Daniel Grojnowski ; Le Temps qu'il fait, 2006.

AUSTER, Paul. *Léviathan*, [1991], traduction de Christine Le Bœuf ; Arles, Actes Sud, 1993

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal* ; Poésie, Gallimard, 2005.

DE BEAUVOIR, Simone. *Les Belles images* ; Gallimard, 1966.

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot* [1948] ; Minuit, 1952.

- BORY**, Jean-François. *Post-scriptum* ; Losfeld, 1970.
- BOUVIER**, Nicolas. *L'Usage du monde* ; Poche, Payot, 1963, avec des illustrations de Thierry Vernet.
- BUTOR**, Michel. *Répertoires I. Études et conférences, 1959-1963* ; Minuit, 1964.
- CAPOTE**, Truman. *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences* ; New York, Random House, 1965, 1965.
- CENDRARS** Blaise. *La Perle fiévreuse* ; scénario, 1922.
- DURAS**, Marguerite. *L'Été 80* ; Minuit, 1980.
- Fourmis sans ombre, Le Livre du Haïku*, textes rassemblés par Maurice Coyaud ; Libretto, Phébus, 1978.
- GENET**, Jean. *Le Condamné à mort et d'autres poèmes. Le Funambule* ; Poésie, Gallimard, 1999
- GIDE**, André. *Si le grain ne meurt* [1926] ; Folio, Gallimard, 1991.
- *La Séquestrée de Poitiers* ; Ne jugez pas, Gallimard, 1930.
- IBELS**, André. « Enquête sur le roman illustré par la photographie » ; *Le Mercure de France*, n°97, janvier 1898.
- MALLARME**, Stéphane. *Œuvres Complètes*, t. 1, éd. présentée par Bertrand Marchal ; Pléiade, Gallimard, 1998.
- *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, éd. présentée par Bertrand Marchal ; Poésie, Gallimard, 2003.
 - *Vers de circonstance*, éd. présentée par Bertrand Marchal ; Poésie, Gallimard, 1996.
- MARINETTI** Filippo T., *Les Mots en liberté futuristes* ; Lausanne, Avant-gardes, L'Age d'homme, 1987.
- PEREC**, Georges, *Romans et récits*, éd. présentée par Bernard Magné ; Les classiques modernes - La Pochotèque, Le Livre de poche, 2002.
- *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ; Christian Bourgois, 1975.
 - « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année 1974 », *Action poétique*, n°65, 1976, p. 185-189 repris dans *L'Infra-ordinaire* ; La Librairie du XXe siècle, Seuil, 1989, p. 97-106.
- PROUST**, Marcel. *Contre Sainte Beuve*, éd. de Pierre Clarac ; Pléiade, Gallimard, 1971.
- *À la recherche du temps perdu*, éd. établie par Jean-Yves Tadié ; Quarto, Gallimard, 1999.
- Cardinal **DE RETZ (DE GONDI)**, Paul), *Mémoires*, éd. Simone Bertière ; La Pochothèque, Classiques modernes – Garnier, 1987.
- RIMBAUD**, Arthur. *Une Saison en enfer* [1873], éd. présentée par Pascale Pia ; Livre de Poche, Gallimard, 1970.
- RODENBACH**, Georges. *Le Mirage, drame en quatre actes* ; Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901.
- ROBBE-GRILLET**, Alain. *Les Gommés* ; Minuit, 1953.

ROMAINS, Jules. *Donogoo – Tonka ou les miracles de la science*, « conte cinématographique » ; N.R.F., 1920.

ROUBAUD, Jacques. *Quelque chose noir* ; Poésie, Gallimard, 1986.

SADE, D. A. F. (de). *Les Crimes de l'amour*, éd. de Béatrice Didier ; Livre de Poche, 1972.

SOLLERS, Philippe. *Drame* ; L'Imaginaire, Gallimard, 1965.

4. Ouvrages critiques de référence

Sociologie, ethnologie, anthropologie

AUCLAIR, Georges. *Le Mana quotidien. Structures et fonctions de la chronique des faits divers* ; Sociologie et connaissance, Anthropos, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des objets* ; Tel, Gallimard, 1968.

- *La Société de consommation, ses mythes, ses structures* ; Grasset, 1970.
- *Les Stratégies fatales* ; Biblios essais, Livre de poche, 1983.

CERTEAU, Michel (de). *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980] ; Folio Essais, Gallimard, 1990.

DEBORD, Guy-Ernest. *La Société du spectacle* ; Buchet – Chastel, 1967.

EDELMAN, Bernard et **HEINICH**, Nathalie, *L'Art en conflits : l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie* ; La Découverte, 2002.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe* ; Gallimard, 1963

- *Le Sacré et le profane* [1957], trad. française de l'auteur ; Gallimard, 1965.

FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses* ; Tel, Gallimard, 1966.

- *L'Archéologie du savoir* ; Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1969.
- *Histoire de la sexualité. Le Souci de soi*, t. 3 ; Tel, Gallimard, 1984.
- *Dits et écrits. 1954-1969*, t. 1, présenté par Daniel Defert *et alii* ; Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel (dir.). *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIXe siècle* ; Folio Essais – Histoire, Gallimard, 1973.

GOFFMAN, Erving. *La Mise en scène de la vie quotidienne* [1959]. *La Présentation de soi*, t. 1 et *Les Relations en public*, t. 2, trad. de l'angl. par Alain Accardo ; Le Sens commun, Minuit, 1973.

HOLLIER, Denis. *Le Collège de sociologie* ; N.R.F., Gallimard, 1979.

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité* [2004] ; Pluriel, Sociologie, Hachette, 2005.

KRACAUER, Siegfried. *Das Ornament der Masse* ; Francfort, Suhrkamp, 1963.

- *L'Histoire des avant-dernières choses*, [2005, Suhrkamp Verlag, Francfort] trad. de l'angl. par Claude Orsoni, édité par Nia Pervolaropoulou et Philippe Despoix ; Un ordre d'idées, Stock, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne, I. Introduction* ; Le Sens de la marche, L'Arche, 1958.

- *La Somme et le reste* ; Nef de Paris, 1959.

- *La Vie quotidienne dans le monde moderne* ; Idées, Gallimard, 1968.
- LEVI-STRAUSS**, Claude. *Anthropologie structurale* ; Agora, Plon, 1958.
- *Mythologiques : Le Cru et le cuit* ; Mythologiques, Plon, 1964.
- LYOTARD**, Jean-François. *Discours, figure* ; Esthétique, Klincksieck, 1971.
- *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* ; Critique, Minuit, 1979.
- MACEY**, David. *Dictionary of critical theory* ; Londres, Penguin Reference, 2000.
- MACLUHAN**, Marshall. *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme* [1964], trad. de l'anglais par Jean Paré ; Tours – Paris, Mame, Intuitions, Seuil, 1968.
- MARMANDE**, Francis. « Qui connaît Noam Chomsky ? » ; *Le Monde*, jeudi 17 mai 2007.
- MORIN**, Edgar. *L'Homme et la mort* [1970], éd. revue et augmentée ; Points, Seuil, 1976.
- ROSS**, Kristin. *Aller plus vite, laver plus blanc. La Culture française au tournant des années soixante*, [1995, MIT Press], trad. de l'anglais par Sylvie Durastanti ; Abbeville, 1997.
- ROUSSET**, David. *L'Univers concentrationnaire* [1946] ; Hachette, 1993.
- SALMON**, Christian. *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* ; Cahiers Libres, La découverte, 2007.
- SIBONY**, Daniel. *Événements II. Psychopathologie du quotidien* ; Points Essais, Seuil, 1995.
- TISSERON**, Serge. *Petites mythologies d'aujourd'hui* ; Aubier, 2000.
- WATZLAWICK**, Paul (dir.). *Logique de la communication* [1964], trad. de l'anglais par Janine Morche ; Seuil, 1972.
- WOLTON**, Dominique (dir.). *Le Dispositif: Entre usage et concept. Hermès. Communication, cognition, politique*, n°25 ; CNRS Éditions, 1999.

Critique, philosophie

- ARISTOTE**, *Poétique*, trad. du grec par Odette Bellevenue et Séverine Auffret ; Mille et une nuits, 1997.
- BLANCHOT**, Maurice. *Le Livre à venir* ; Folio Essais, Gallimard, 1959.
- *L'Entretien infini* ; Gallimard, 1969.
- *L'Écriture du désastre* ; Gallimard, 1980.
- DELEUZE**, Gilles. *Nietzsche* ; Philosophes, PUF, 1965.
- *Le Pli. Leibniz et le baroque* ; Critique, Minuit, 1988.
- DELEUZE**, Gilles et **GUATTARI**, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991] ; Reprise, Minuit, 2005.
- DERRIDA**, Jacques. *L'Écriture et la différence* ; Points, Seuil, 1967.

- *Otobiographies. L'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* [1976] ; Débats, Galilée, 1984.
- *Chaque fois unique, la fin du monde* [2001], présenté par Pascale Anne Brault et Michael Naas ; La Philosophie en effet, Galilée, 2003.

DURING, Élie. « La Relativité comme accélérateur de métaphysiques », *Palais*, n°1 ; Palais de Tokyo, automne-hiver 2006, p. 40-48.

FEDIDA, Pierre. *L'Absence* ; Connaissance de l'inconscient, Gallimard, 1978.

GOODMAN, Nelson. *Manière de faire des mondes*, trad. de l'angl Marie Dominique Popelard ; Folio Essais, Gallimard, 1991.

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle :Lautréamont et Mallarmé* [1974] ; Points, Seuil, 1985.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926] ; Quadrige, PUF, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible* ; Tel, Gallimard, 1964.

PEIRCE, Charles S. *Écrits sur le signe* [1893], trad. de l'angl. par Gérard Deledalle ; Seuil, 1978.

PLATON, *Phèdre*, trad. du grec d'Émile Chambry ; Garnier Flammarion, 1964.

PODACH, Ernst F. *L'Effondrement de Nietzsche*, trad. de l'allemand par Andrée Vaillant et Jean R. Kuckenbergl [1931] ; Idées, Gallimard, 1978.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman* ; Minuit, 1962.

SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon* ; Minuit, 1956.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire* ; Gallimard, 1940.

SERVIÈRE, Michel. *Le Sujet de l'art, précédé de « Comme s'il y avait un art de la signature » de Jacques Derrida* ; La Philosophie en commun, L'Harmattan, 1997.

TAYLOR, Charles. *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, [1989] trad. de l'angl. par Charlotte Mélançon ; Seuil, 1998.

Analyse textuelle :

ALBOUY, Pierre. *Mythographies* ; José Corti, 1976.

ARNAR, Anna Sigrídur. « 'A modern popular poem' : Stéphane Mallarmé on the visual, rhetorical and democratic potentials of the fin-de-siècle newspaper », *Word&Image*, vol. 22, n°4 ; Londres, Taylor&Francis, octobre – décembre 2006, p. 304-326.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* ; Poétique, Seuil, 1980.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, t. 1 ; Tel, Gallimard, 1966.

BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre, Écrits sur le théâtre*, vol. 2, trad. de Jean Tailleur et Edith Winckler ; L'Arche, 1979.

BREMOND, Claude. *Logique du récit* ; Poétique, Seuil, 1973.

- BRUNEL**, Pierre. *Mythocritique, théorie et parcours* ; P. U. F., 1992.
- CLERC**, Thomas. *Les Écrits personnels* ; Ancrages Lettres, Hachette Supérieur, 2001.
- DOUBROVSKY**, Serge, **LECARME**, Jacques et **LEJEUNE**, Philippe (dir.), *Autofiction et Cie*, Colloque de Nanterre, RITM, n°6 ; Université de Nanterre, 1993.
- DURAS**, Marguerite. Entretien avec Hervé Le Masson, « L'inconnue de la rue Catinat » ; *Le Nouvel observateur*, 28 septembre 1984, p. 92-94.
- FOREST**, Philippe. *Le Roman, le je* ; Nantes, Auteurs en questions, Pleins Feux, 2001.
- GENETTE**, Gérard. *Figures III* ; Poétique, Seuil, 1972.
- *Fiction et diction* (précédé de *Introduction à l'architexte*) [1979, 1991] ; Points Essais, Seuil, 2004.
 - *Métalepse. De la figure à la fiction* ; Poétique, Seuil, 2004.
- GODDARD**, Linda. « Mallarmé, Picasso and the aesthetic of the newspaper », *Word&Image*, vol. 22, n°4 ; Londres, Taylor&Francis, octobre-décembre 2006, p. 293-303.
- HAMBURGER**, Käte. *Logique des genres littéraires* [1977] trad. de l'all. par Pierre Cadiot ; Poétique, Seuil, 1986.
- HORACE**. *Œuvres*, trad. et prés. par François Richard ; GF – Flammarion, 1967.
- KEARNS**, James. « Révolution impressionniste et écriture mallarméenne » ; *48/14, Revue du Musée d'Orsay*, n°9, automne 1999.
- LECARME**, Jacques et **LECARME-TABONE**, Éliane. *L'Autobiographie* [1997] ; U – Lettres, Armand Colin, 1999.
- LEJEUNE**, Philippe. *Le Pacte autobiographique* ; Points Essais, Seuil, 1975.
- *Moi aussi* ; Seuil, 1986.
- LEROY**, Claude (dir.). *Cubisme et littérature. Europe*, n° 638-639, juin-juillet 1982.
- MARCHAL**, Hugues. « Narration morte – Stop. Récit suit », Danièle Rivière (dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (arts visuels, cinéma, littérature)* ; Dis Voir, 2006, p. 105-124.
- MARINETTI**, Filippo T. *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du futurisme* ; Milan, Poesia, 1909.
- MARTY**, Éric. *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide* ; Seuil, 1985.
- MESCHONNIC**, Henri. *Modernité, Modernité*, [Verdier] ; Folio Essais, Gallimard, 1988.
- MONTANDON**, Alain. *Les Formes brèves* ; Concours littéraires, Hachette Supérieur, 1992.
- PAP**, Jennifer. « Entre quatre murs : Reverdy, Cubism, and the space of still life » ; *Word&Image*, vol. 12, n°2 ; Londres, Taylor&Francis, avril-juin 1996.
- PENNY**, Florence. *Mallarmé, Manet and Redon. Visual and aural signs and the generation of meaning* ; Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- PROPP**, Vladimir. *Morphologie du conte* [1928] ; Seuil, 1970.
- QUIGNARD**, Pascal. *Une Gêne technique à l'égard des fragments* ; Montpellier, Fata Morgana, 1986.

RAIMOND, Michel. *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt* ; José Corti, 1966.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, t. 1 ; Points Essais, Seuil, 1983.

- *Temps et récit. La Configuration du temps dans le récit de fiction*, t. 2 ; Points Essais, Seuil, 1984.
- *Temps et récit. Le Temps raconté*, t.3 ; Points Essais, Seuil, 1985.
- *Soi-même comme un autre* ; Points Essais, Seuil, 1990.

RENARD, Paul. « *Bruges-la-morte et les images* », *Georges Rodenbach, Revue Nord*, n°21 ; Lille, juin 1993.

RUCHON, François (dir.) *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits 1887-1898* ; Genève, Pierre Cailler, 1949.

SAUSSURE, Ferdinand (de). *Cours de linguistique générale*, [1916] ; Grande Bibliothèque Payot, Payot, 1995.

SCHERER, Jacques. *Le « Livre » de Mallarmé, Premières recherches sur des documents inédits* ; Gallimard, 1957.

TADIE, Jean-Yves. *Le Roman au vingtième-siècle* ; Pocket Agora, Pierre Belfond, 1990.

COLL. *L'Autobiographie*, 4^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence ; Confluents psychanalytiques, Les Belles Lettres, 1988.

Autres supports et sources

Films, documents audio-visuels, émissions radiophoniques.

- ABOLIVIER**, Maryvonne. « Le Bon plaisir de Sophie Calle », *France culture*, 29 juin 1996
- CLAIR**, René. *Entr'acte*, 1924, 35mm, 21', noir et blanc, muet, orchestration originale d'Éric Satie.
- DAIVE**, Jean. « La Chambre claire et l'Atelier contemporain », *Peinture fraîche*, 27 novembre 2002, France Culture, 2002.
- LAURENTIN**, Emmanuel. « 1957, on a publié *Mythologies* », *La Fabrique de l'histoire*, série de quatre émissions du 12 au 15 février 2007, France Culture, 2007.
- « La Consommation de masse », épisode 3, « L'Apogée des salons ménagers. 1950-1960 », *La Fabrique de l'histoire*, France Culture, 1^{er} mai 2007.
- MAN RAY**, *Ballet mécanique*, 1923-1924, 16mm, 14', noir et blanc (version colorisée), muet, orchestration originale de Georges Antheil.
- MARKER**, Chris. *La Jetée*, 1962, 28', 35mm, photo-roman, raconté par Jean Négroni, avec Davos Hanich et Hélène Chatelain.
- PORCILE**, François. *Les Années frileuses. Archives 1953-1956 observées à la lumière des Mythologies de Roland Barthes*, série Passé simple, 59', 1987 (première diffusion : 29 novembre 1987, TF1).

Adaptations théâtrales

- GOZZI**, Catarina. *L'Hôtel C.*, mars 1999, Compagnie des Orties, interprété par Elizabeth Mazev, Centre Dramatique National d'Orléans – Loiret – Centre et le Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis – Centre Dramatique National.
- Des histoires vraies et autres histoires*, 11 juillet 1997, Musée Calvet, Avignon, lues par Anne Brochet et André Wilms, Festival d'Avignon, production France Culture (26 juillet 1997)

Conférences, revues parlées, entretiens.

- DEPARDON**, Raymond. *Dans le nu de l'image*, Conférence Roland Barthes, Université Paris 7 – Diderot, organisée par Martin Rueff et Jean-Patrice Courtois, 18 mai 2005, à paraître.

DONGUY, Jacques. « Panorama de la poésie numérique : vers une écriture verbi-voco-visuelle » communication prononcée au colloque *Contrées de la poésie numérique*, organisé par Jean Clément, Bibliothèque Nationale de France, 17 novembre 2005.

CLERC, Thomas. « Barthes conceptuel. *La Préparation du roman* », Colloque « *Jamais un philosophe ne fut mon guide* » Roland Barthes, littérature et philosophie autour des années 1960, organisé par Marielle Macé et Michel Murat, ENS – Paris, 28 et 29 mars 2008.

Lecture by Sophie Calle at the Keio University, Hara Museum review, n°47, « *Sophie Calle : Exquisite Pain* », hiver 2000.

Entretien téléphonique avec Sophie Calle, 14 juin 2000.

Entretien avec Duane Michals, New York, 17 juillet 2006.

- avec Johnnie Gratton, Paris, 3 juin 2007.
- avec Christian Boltanski, École des Beaux-Arts, Paris, février 2008.

Et toutes les conversations privées avec mes collègues, amis, professeurs, professionnels de l'art ou inconnus qui ont contribué indirectement à ce travail.

Table des illustrations

INTRODUCTION HISTORIQUE	19
La photographie et la crise figurative à la fin du 19e siècle.	21
Georges Rodenbach, <i>Bruges-la-morte</i> , Garnier – Flammarion, 1892.	33
Stéphane Mallarmé, <i>Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard</i> , Nouvelle revue française, 1914, non paginé.	33
La culture du fragment dans les avant-gardes : contre la mimesis narrative.	39
Filippo Tommaso Marinetti. <i>Vive la France</i> . 1914 - 1915. Encre, crayon et collage, 30.9 x 32.6 cm, MoMA, New York	49
Guillaume Apollinaire, « Madeleine » [1915], <i>Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916</i> , Poésie Gallimard, 1925	49
Guillaume Apollinaire, « Photographie » [1915], <i>Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916</i> , Poésie Gallimard, 1925	49
Pablo Picasso, <i>La Nature morte à la chaise cannée</i> , 1912, Huile et toile cirée sur toile entourée de corde, 27 x 35 cm, Musée Picasso, Paris	50
Pablo Picasso, <i>Bouteille, journal et verre sur une table (un coup de thé)</i> , 1912 Papier collé, fusain et gouache, 62 x 48 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris	50
PREMIERE EPOQUE	57
La photographie entre traces indicielles et déconstruction narrative	59
Hannah Höch, <i>Coupé au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne, celle de la grosse bedaine weimarienne</i> , 1919, photomontage, colle et papier, 114 x 90cm, Nationalgalerie, Berlin.	69
Max Ernst, <i>La Santé par le sport</i> , 1920, agrandissement photographique d'un photomontage sur bois, 100x60cm, The Menil Collection, Houston.	69
Man Ray, « Voici le domaine de RRose Sélavy – comme il est aride – comme il est fertile – comme il est joyeux – comme il est triste ! », <i>Littérature, nouvelle série. RRose Sélavy</i> , n°5, 1 ^{er} octobre 1922, p. 10 et 11.	69
Image et propagande anti-narrative dans les publications surréalistes	75
<i>La Révolution surréaliste</i> , n°1, décembre 1924, photographies de Man Ray.	83
Germaine Berton et les surréalistes, <i>La Révolution surréaliste</i> , n°1, décembre 1924, p. 17.	83
<i>La Nature, revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie</i> , 2 juin 1900, A. de Marsy, « La Lumière noire ».	83
Un exemple iconographique de quotidien merveilleux, anonyme, <i>La Révolution surréaliste</i> , n°2, janvier 1925, p. 20.	84
« L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique », <i>Minotaure</i> , n°5, mai 1934, p. 10	84
Nadja, récit autobiographique et dispositif documentaire	95
André Breton, Paul Éluard, <i>Épreuves des illustrations de Nadja</i> , sans date, épreuves de 39 reproductions photographiques, numérotées et titrées par Éluard et Breton, contrecollées sur pages <i>in-12°</i> .	111
Les lettres du dossier <i>Nadja</i> .	111
Anonyme, <i>Le Manoir d'Ango</i> , (<i>Nadja</i> , édition de 1928, p.18).	111
Man Ray, <i>Robert Desnos</i> , 1924, (<i>Nadja</i> , p.662).	111
Jacques-André Boiffard, <i>Étienne Dolet</i> , 1927 (<i>Nadja</i> , p.656).	111
Anonyme, <i>Madame Sacco, voyante</i> , sans date (<i>Nadja</i> , p.674).	111
Eugène Atget, <i>Corsets, Boulevard de Strasbourg</i> , 1905, 23,3x17,2 cm, Museum Ludwig, Cologne.	112
Jacques-André Boiffard, <i>Camées durs</i> , 1927, (<i>Nadja</i> , p.709).	112
Henri Manuel, <i>Portrait d'André Breton</i> , tirage monté sur carton 22,7x16,5 cm, 1927, (<i>Nadja</i> , p.745).	112
<i>Photomatons</i> , André Breton et Suzanne Muzard, 5,3x3,6 cm, 1927.	112

Un (auto)portrait fragmentaire	113
Marcel Duchamp, <i>Around the table</i> , photographie prise dans une machine panoramique à New York, 1917.	131
Nadar, Autoportrait « tournant », 1865, BNF, Estampes et photographie.	131
Anonyme, <i>Les Yeux de fougères (détail)</i>	132
André Breton, <i>Les Yeux de fougères</i> , photomontage reproduit dans <i>Nadja</i> , Gallimard, 1963.	132
Page de l'album d'André Breton, 1927, dix tirages : photomontons de Suzanne Muzard, André Breton, portrait de groupe, gros plan des yeux de Suzanne Muzard retouché au crayon.	132
André Breton, <i>Tragic à la manière des comics</i> , 1943, collage contrecollé sur carton, 28x21,5 cm, coll. part. Paris (<i>Je vois, j'imagine</i> , p. 69).	133
André Breton, <i>Sans titre</i> (Sade - N), 1937, photomontage, 29,4x22,6 cm, coll. part. Paris (<i>Je vois, j'imagine</i> , p. 71).	133
Le récit de soi : entre document et création mythographique	135
« Les mots et les images », <i>La Révolution surréaliste</i> , 15 décembre 1929, p. 32-33.	153
René Magritte, <i>Je ne vois la pas [femme] cachée dans la forêt</i> , huile sur toile et photomontons, 1929 (montage réalisé pour le dernier numéro de <i>La Révolution surréaliste</i> , 1929)	154
Valentine Hugo, <i>Les Aubes</i> , sans date, 7,8 x 13,5 cm et 5,8 x 9,5 cm (la première est recadrée par Breton et reproduite dans <i>Nadja</i> , Gallimard, 1963)	154
Man Ray, <i>Explosante-fixe</i> , 1934, épreuve argentique, 22,8x17,8cm, coll. privée (reproduite dans André Breton, <i>L'Amour fou</i> , Gallimard, 1937.)	155
Jacques André Boiffard, <i>Gros orteil</i> , (ancien titre : <i>Sujet masculin, 30 ans</i>), 1929, épreuve aux sels d'argent, 31x23,9cm, MNAM - Centre Pompidou.	155
DEUXIEME EPOQUE	157
Les mythologies modernes : entre photographie et texte	159
Marcelline Delbecq, <i>Glimpses</i> , 2005, vidéo et texte lu par l'artiste.	171
« Venise a vaincu Ralph Rumney », <i>Internationale situationniste</i> , n°1, juin 1958.	172
L'avènement de la photographie mise en récit : les modèles modernes	178
<i>Le Film complet du Jeudi. Le Monde perdu (Première partie)</i> , roman-ciné par Jean Le Hallier, d'après le film « First National », 5 ^e année, n°219, 16 pages, 11 ill. tirées du film, 25 février 1926.	185
Alain Robbe-Grillet, <i>L'Année dernière à Marienbad</i> , Minuit, 1961, photogrammes tirés du film d'Alain Resnais	185
« Le Hasard est grand », <i>Les Lèvres nues</i> , 4 ^e de couverture, n°5, juin 1955, Bruxelles.	186
Max Morise, Marcel Duhamel et Man Ray, <i>Les tribulations de Monsieur Wzz...</i> , 1928, reproduit dans Édouard Jaguer, <i>Les Mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie</i> , op. cit. p. 47.	187
Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart, <i>Fugues</i> , Minuit, 1981, p. 107.	187
<i>Life</i> , « <i>A few hours ago, the child lay restless in its mother's womb</i> », n°1, 23 novembre 1936, p. 2.	188
Le glissement du récit historique au mythe individuel	198
L'invention des mythologies au quotidien	215
Richard Hamilton, <i>Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?</i> , 1956, collage, 26x25cm, Kunsthalle Tübingen	221
« Le visage de Garbo », (photographie d'Edward Steichen) couverture de <i>Life</i> , janvier 1955.	221
Une configuration narrative à inventer : l'expérience critique	235
TROISIEME EPOQUE	251
Une esthétique de l'instant, unité minimale de temps.	253
Roland Barthes, « L'acteur japonais Kazuo Funaki », (<i>L'Empire des signes</i> , p. 350, document de Barthes)	273
Roland Barthes, « Au sourire près... », (<i>L'Empire des signes</i> , p. 438)	273
« Le rideau de cordons (Nawa-noren) » partie droite d'un paravent – encre de Chine et peinture sur papier avec application de feuilles d'or – première époque Edo, première moitié du XVII ^e siècle – (159.6 x 90.3 cm). Tokyo, collection Taki Hara, (<i>L'Empire des signes</i> , p. 375).	273

Joueurs de Pachinko, photo Zauho Press, Tokyo (<i>L'Empire des signes</i> , p. 373)	274
Corridor de Shikidai – Château Nijo, Kyoto, construit en 1603, document de Barthes (<i>L'Empire des signes</i> , p. 391)	274
« Renversez l'image : rien de plus, rien d'autre, rien ».	274
<i>Alcôve dite tokonoma</i> , réservée à l'exposition d'une œuvre d'art – rouleau de peinture, fleurs, calligraphie – et dans laquelle l'ouverture du ramma ménage espace et lumière (photo Werner Blaser, Bâle), (<i>L'Empire des signes</i> , p. 436).	274
Piet Mondrian, <i>Rhythm of Black Line</i> , 1935-42, huile sur toile, 72.2x69.5cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.	274
« Ce conférencier occidental... » - Détail	275
Coupage de journal Kobé Shinbun (document de Barthes), (<i>L'Empire des signes</i> , p. 420)	275
Allan Kaprow, <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 4 octobre 1959 l'artiste durant la performance (Reuben Gallery).	275
Roland Barthes, « Petits dessins, plans et manuscrits », montage, (<i>L'Empire des signes</i> , 1970, p.48).	277
Roland Barthes, « Petits dessins, plans et manuscrits », montage, (<i>L'Empire des signes</i> , 1970, p.49-50).	277
<hr/>	
Scénographies du texte photographique : la pratique de l'image	278
Roland Barthes, <i>Roland Barthes par lui-même</i> , Écrivains de toujours, Seuil, 1975, p. 2.	294
Daniel Boudinet, <i>Polaroïd</i> , 1979, polaroïd couleur, <i>La Chambre claire. Note sur la photographie</i> , Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980, p. 9.	294
Fiches Roland Barthes, <i>Roland Barthes par lui-même</i> , p. 654.	295
« Le caractère MU, signifiant “rien”, “le vide”, tracé par une étudiante » (photo Nicolas Bouvier, Genève), <i>L'Empire des signes</i> (1970).	296
Roland Barthes, <i>24 juin 1971</i> , 1971 (26,30 x 18,20 cm), gouache sur papier, Collection Roland Barthes – IMEC, Abbaye d'Ardenne, in <i>R/B</i> , op. cit., p. 138.	296
<hr/>	
Esthétique du récit de soi : la forme-livre.	298
<hr/>	
La « vie comme œuvre » : les métalepses photographiques.	311
La cérémonie du thé, <i>Roland Barthes par lui-même</i> , p. 600.	324
Barthes puissance trois, <i>Roland Barthes par lui-même</i> , p. 619.	324
<hr/>	
La fiction individuelle et l'esthétique de la théorie chez Barthes	326
Couverture du <i>Grain de la voix</i> , Seuil, 1982 (la photo sur la table est celle du Jardin d'hiver)	344
<i>Bayonne, Marrac</i> , vers 1919 “Contemporains? Je commençais à marcher, Proust vivait encore et terminait la <i>Recherche</i> ”, <i>Roland Barthes par lui-même</i> , p. 603.	344
“On sentait que le photographe lui avait dit : “Avance un peu, qu'on te voie” ; elle avait joint les mains, l'une tenant l'autre par le doigt”, <i>La Chambre Claire</i> , p. 844.	344
<i>Jérôme, frère de Napoléon</i> , 1852, reproduit dans Emmanuel Berl, <i>Cent ans d'histoire de France</i> , Arthaud, 1962.	345
« Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur », <i>La Chambre claire</i> , p. 791.	345
Alfred Stieglitz, <i>Le Terminus de la gare à chevaux</i> , New York, 1893, MoMA, New York. reproduit dans <i>La Chambre claire</i> , p. 802. ... “j'entrais follement [...] dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, comme le fit Nietzsche, lorsque le 3 janvier 1889, il se jeta au cou d'un cheval martyrisé”... <i>La Chambre claire</i> , p. 883.	345
« En somme, accentuer (aller à fond) la première partie du RB », Fichier Roland Barthes, BRT2. Fichiers. Sur quelques photos, IMEC, Abbaye d'Ardenne	346
André Kertész, <i>Ernest</i> , Paris, 1931, <i>La Chambre claire</i> , p. 857.	346
<i>Bayonne, Marrac</i> , 1923 <i>Roland Barthes par lui-même</i> , p. 604.	346
<hr/>	
DERNIERE EPOQUE	348
<hr/>	
Déconstructions et reconstructions narratives : figuration narrative et mythologies individuelles	350
Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, <i>Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp</i> , acrylique sur toile, 163x920 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.	360
Didier Bay, <i>Mon quartier vu de ma fenêtre</i> , Liège, Yellow Now, 1977.	360
<hr/>	
Souci et esthétique de soi : un mythe de plus ?	366

Jean Le Gac, <i>En mini-bus</i> , 1974, reproduit dans Achille Bonito Oliva et Filiberto Menna, <i>Narrative Art</i> , Milan, Diagramma – Luciano Inga – Pin, juin 1976	378
Bill Beckley, <i>Peas and soup</i> , 1974, reproduit dans Achille Bonito Oliva et Filiberto Menna, <i>Narrative Art</i> , Milan, Diagramma – Luciano Inga – Pin, non paginé, juin 1976	378
Christian Boltanski, Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, (extraits) 1969.	379
Christian Boltanski, <i>Souvenirs de jeunesse interprétés par Christian Boltanski</i> , fascicule, non daté, non paginé, 1975.	379
Christian Boltanski, <i>La Vie impossible de Christian Boltanski</i> , carton d'invitation, 1968.	379
Un contexte théorique et éditorial favorable à l'archive de soi	383
Raymond Depardon, <i>Correspondance new yorkaise</i> , l'Étoile, 1981, p. 41.	392
Gilles Mora et Claude Nori, <i>Manifeste photobiographique</i> , l'Étoile, 1983.	392
La photographie dans le projet autobiographique : l'esthétique de soi	400
Sophie Calle, <i>Journal intime</i> (extraits), 1978 – 1980, reproduits dans <i>M'as-tu vue</i> , 2003.	411
Sophie Calle, <i>Suite vénitienne</i> (extrait), 1979.	412
Sophie Calle, plan de Venise, <i>Suite vénitienne</i> (extrait), 1998.	412
« Conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien »	419
« <i>Autoportrait</i> , 1629, Rembrandt Harmensz van Rijn, volé le 18 mars 1990 », Sophie Calle, <i>Disparitions</i> (extrait), 1994.	435
Sophie Calle, <i>Pierres tombales</i> , (extrait), photographies noir et blanc, 1994.	435
Alix-Cléo Roubaud, <i>Journal 1979-1983</i> , Fiction et Cie, Seuil, 1984, p.147.	436
ANNEXES I	445
André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, <i>Photos-collages, circa 1931</i> , p. 10	445
Cahier à spirales (27x21 cm) comportant 33 photo-collages originaux, la plupart à partir de reproductions photographiques noir et blanc ou sepia (4 photo-collages sont en couleurs) découpées dans des revues.	445
Source : http://www.atelierandrebreton.com	445
André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, <i>Photos-collages, circa 1931</i> , p.17	446
André Breton, Marcel Mariën, <i>Nadja</i> , Gallimard, 1928.	447
Exemplaire unique comportant des collages originaux de Marcel Mariën, Marcel Mariën a adressé cette édition à André Breton.	447
André Breton, Marcel Mariën, <i>Nadja</i> , Gallimard, 1928, p.52-53.	448
André Breton, Marcel Mariën, <i>Nadja</i> , Gallimard, 1928, p. 104-105.	448

Index

A

- Abbé Pierre (Henri Grouès) 229, 230, 266, 302, 468
About, Ilse 199, 200
Ades, Dawn 55, 60, 81, 99, 102, 476
Albouy, Pierre 103, 104, 500
Angot, Christine 419, 461, 486
Apollinaire, Guillaume 39, 40- 47, 49, 51, 52, 55, 65, 76, 77, 85, 102, 106, 116, 170, 322, 492, 495, 505
Aragon, Louis... 61-63, 65, 71, 79, 93, 96, 98, 101, 121, 128, 139, 147, 162, 168, 173, 174, 227, 333, 380, 381, 466, 481, 486, 495
Aristote 36, 499
Arnar, Anna Sigridur 37, 500
Arrouye, Jean 119, 402, 464
Auclair, Georges 231, 240, 241, 242, 243, 299, 374, 498
Auster, Paul 416, 495
Avedon, Richard 192, 229, 260, 310, 334, 400, 468

B

- Baldassari, Anne 52, 490, 492
Barbey d'Aurevilly, Jules... 11, 248, 402, 479
Barthes, Roland 3, 5, 12-17, 30, 35, 109, 157, 158, 168, 175, 176, 192, 202, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 223, 224- 229, 230, 231-238, 240, 241, 242-251, 253-271, 273- 285, 287-291, 293, 294, 295, 297-323, 325-343, 345, 349, 352, 353, 355, 361-363, 365, 367, 369-374, 379, 385-389, 393- 398, 400-403, 409, 416, 417, 419, 425, 427, 429, 438, 441- 443, 449- 454, 456, 457, 463, 464, 468-474, 480, 483, 503, 504, 506, 507
Bataille, Georges . 86, 99, 126, 148, 163, 164, 212, 235
Baudelaire, Charles . 22, 23, 28, 77, 118, 231, 248, 254, 269, 335, 387, 476, 495
Baudrillard, Jean 140, 214, 233, 299, 371, 394, 405, 406, 420, 426, 484, 498
Bay, Didier 342, 356, 357, 359, 365, 366, 367, 368, 402, 483, 487, 490, 507
Beaujour, Michel 144, 149, 289, 307, 308, 361, 465, 469, 500
Benjamin, Walter 24, 40, 72, 73, 105, 127, 137, 236, 310
Benveniste, Emile 320, 500

- Blanchot, Maurice . 21, 43, 91, 119, 140, 141, 176, 233, 243, 244, 349, 369, 427, 465, 499
Boltanski, Christian 3, 14, 113, 157, 180, 192, 197, 205, 214, 254, 279, 313, 316, 317, 339, 342, 355, 361-368, 371-374, 378-384, 388, 396, 400, 403, 407- 409, 413, 418, 420, 427, 438, 439, 442, 443, 456, 460, 476, 483, 486, 487, 488, 490, 491, 494, 504, 508
Bonito Oliva, Achille 367, 377, 384, 475, 490, 508
Boudinet, Daniel 278, 293, 310, 403, 468, 507
Bourdieu, Pierre 197, 205, 206, 207, 210, 211, 212, 213, 356, 374, 383, 393, 414, 457, 476
Bourriaud, Nicolas 136, 492
Bouvard, Michel 248, 303, 402, 479
Bouvier, Nicolas 269, 295, 310, 481, 496, 507
Brecht, Bertolt 136, 254, 314, 315, 326, 339, 468, 476, 500
Brémond, Claude 305, 357, 500
Breton, André 13, 16, 21, 45-47, 54, 55, 57, 61-67, 71-73, 75-81, 85-128, 132, 133, 135, 136, 138, 140-144, 146-151, 154, 155, 159-161, 163-168, 170, 173- 176, 178-182, 189, 191, 196, 197, 212, 217, 224, 233, 235-238, 240, 244, 246, 248, 262, 270, 283, 288, 298, 308, 329, 331, 356, 362, 396, 402, 418, 419, 421, 427, 437, 440, 441, 443, 445-448, 456, 459, 463- 466, 483, 505, 506, 508
Brochet, Anne 430, 431, 484, 503
Butor, Michel 43, 45, 406, 496
- ### C
- Cage, John 168, 254, 255, 492
Calle, Sophie 1, 3, 13-16, 113, 123, 140, 192, 208, 309, 313, 321, 347, 357, 362, 369, 372, 386, 394, 395, 401-409, 411-417, 419-430, 435, 439, 441, 443, 458-461, 476, 481, 484, 486-488, 490, 503, 504, 508
Camart, Cécile 3, 14, 362, 403, 405, 406, 414, 416, 417, 423, 487
Carrouges, Michel 75, 122, 123, 465
Certeau, Michel de 285, 298, 316, 498
Chéroux, Clément.. 3, 11, 199, 200, 476, 483, 490
Chirollet, Jean-Claude 183, 479
Clerc, Thomas 13, 256, 282, 468, 501, 504
Collins, James 366, 414, 490

- Comment, Bernard ... 259, 260, 278, 282, 473
 Compagnon, Antoine 288, 326, 333, 470
 Conant, Chloé..... 3, 14, 113, 476
 Crastre, Victor 95, 142, 465
- D**
- Dagbert, Anne 356, 487
 Debord, Guy-Ernest .. 17, 167, 168, 169, 212, 233, 299, 498
 Deleuze, Gilles 238, 253, 288, 317, 319, 325, 329, 330, 336, 385, 492, 499
 Depardon, Raymond 388, 389, 391, 393, 394, 397, 401, 402, 484, 503, 508
 Derrida, Jacques 38, 253, 261, 313, 317, 398, 431, 432, 473, 482, 484, 499, 500
 Didi-Huberman, Georges ... 79, 200, 201, 476
 Doubrovsky, Serge 415, 420, 441, 501
 Drucker, Johanna..... 41, 46, 492
 Dubois, Philippe 102, 246, 247, 248, 472, 477
 Duchamp, Marcel 41, 42, 52, 61-63, 66, 71, 72, 77, 85, 99, 101, 104, 117, 121, 126, 131, 143, 147, 149-151, 161, 165, 169, 170, 201, 217, 254, 300, 310, 329, 350, 359, 388, 464, 466, 492, 506, 507
 Duperey, Anny 12, 13, 484, 488
 Duras, Marguerite..... 12, 396, 397, 398, 480, 481, 484, 496, 501
- E**
- Eliade, Mircea . 207, 211, 212, 213, 223, 231, 298, 374, 498
 Éluard, Paul 61, 65, 71, 96, 98, 101, 106, 107, 111, 114, 121, 127, 141, 147, 160, 161, 162, 163, 173, 445, 446, 481, 505, 508
 Ernaux, Annie..... 431, 484
- F**
- Fédida, Pierre 120, 500
 Forest, Philippe..... 201, 383, 470, 492, 501
 Foster, Hal 365, 370, 492
 Foucault, Michel 89, 176, 189, 190, 214, 241, 253, 369, 382, 383, 393, 406, 466, 482, 498
 Francastel, Pierre 21, 492
 Freund, Gisèle 194, 204, 337, 477
- G**
- Garat, Anne-Marie 429, 481
 Gassiot-Talabot, Gérald .. 349, 350, 351, 352, 367, 494, 495
 Genette, Gérard 89, 114, 115, 125, 126, 305, 321, 322, 415, 441, 501
 Goddard, Linda..... 37, 41, 53, 501
 Gratton, Johnnie 3, 14, 327, 405, 424, 470, 487, 504
 Greenberg, Clement 356, 368, 492
- Grojnowski, Daniel . 3, 14, 26, 28, 35, 36, 45, 120, 126, 127, 357, 479, 488, 495
 Guattari, Félix 288, 319, 385, 499
 Guibert, Hervé. 106, 190, 191, 208, 269, 300, 387, 398, 402, 408, 414, 415, 416, 422, 423, 472, 473, 477, 479, 484, 487
 Guilbard, Anne-Cécile 3, 269, 300, 473
 Guittard, Jacqueline.... 14, 168, 225, 230, 473
 Guyotat, Pierre 432, 485
- H**
- Herschberg-Pierrot, Anne..... 312, 471
 Hollier, Denis 88, 116, 163, 207, 498
 Huebler, Douglas..... 15, 485
- I**
- Isou, Isidore..... 135, 166, 465
- J**
- Jopeck, Sylvie 13, 479
- K**
- Kracauer, Siegfried.. 105, 136, 298, 385, 477, 498
 Krauss, Rosalind.... 60, 61, 73, 74, 79, 80, 85, 88, 99, 102, 357, 365, 466, 477, 492
- L**
- La Monte Young 255, 493
 Lachman, Edward..... 182, 398, 482
 Lamarche-Vadel, Bernard 409, 477
 Lambert, Frédéric 193, 196, 197, 202, 281, 479, 493
 Laurens, Camille 431, 485
 Le Gac, Jean 180, 192, 290, 291, 313, 342, 355, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 377, 384, 413, 420, 439, 460, 487, 488, 490, 508
 Lefebvre, Henri 168, 169, 211, 212, 215, 216, 218, 233, 244, 298, 356, 465, 498
 Lejeune, Philippe 12, 140, 304, 307, 319, 320, 322, 362, 401, 415, 420, 441, 493, 501
 Lemaître, Maurice 167, 482
 Lemoine, Serge..... 371, 379, 491
 Levine, Elieba 182, 482
 Lévi-Strauss, Claude 223, 224, 242, 313, 374, 383, 440, 450, 457, 499.
 Livingston, Jane 99, 102, 466
- M**
- MacLuhan, Marshall 233, 321, 499
 Magritte, René 62, 80, 81, 86, 146, 147, 148, 154, 167, 183, 189, 191, 192, 212, 456, 466, 494, 506
 Malabou, Catherine 3, 432, 484
 Mallarmé, Stéphane 17, 24-26, 28, 29, 30, 33, 35-37, 39, 41, 43, 45, 47, 53, 67, 78, 101, 116, 137, 169, 173, 224, 250, 254,

- 271, 282, 286, 337, 494, 496, 500, 501,
502, 505
- Man Ray (Emmanuel Radnitsky) .. 54, 57, 59,
62, 64-67, 69, 71-74, 77, 83, 87, 97, 99,
101, 103, 107, 111, 123, 126, 137, 138,
146, 150, 155, 159-163, 187, 211, 236,
466, 481, 491, 503, 505, 506
- Marchal, Hugues 354, 501
- Marinetti, Filippo Tommaso ... 39, 40, 41, 43,
47, 49, 51, 60, 166, 194, 286, 496, 501,
505
- Marmande, Francis 175, 499
- Marty, Eric .. 3, 12, 14, 16, 35, 168, 209, 213,
226, 239, 245, 265, 311, 312, 315, 328,
330, 331, 334, 335, 468, 471, 473, 501
- Meizel, Laureline 3, 397, 479
- Menna, Filippo 367, 377, 384, 490, 508
- Meschonnic, Henri 39, 501
- Meyer, Lise 96, 142, 150
- Michals, Duane.... 3, 158, 180, 183, 189, 190,
191, 192, 197, 355, 455, 460, 482, 504
- Miller, Henry 99, 118, 149, 211, 464
- Millet, Catherine 374, 380, 485, 493
- Moeglin-Delcroix, Anne 361, 363, 494
- Montandon, Alain 248, 249, 287, 501
- Mora, Gilles..... 319, 386, 391, 395, 400-402,
430, 473, 485, 508
- Morin, Edgar 207, 336, 499
- Mourier-Casile, Pascale 173, 465
- N**
- N'Diaye, Marie 432, 485
- Nachtergaele, Magali 3, 108, 170, 256, 354,
405, 417, 461, 465, 488, 493
- Nadar (Félix Tournachon) ... 22, 25, 121, 131,
229, 300, 316, 330, 450, 478, 506
- Nori, Claude 319, 386, 387, 388, 391, 395,
400, 401, 402, 403, 430, 482, 485, 494,
508
- O**
-
- Orban, Clara 60, 466, 481
- P**
-
- Pagnoux, Elizabeth 200, 478
- Pap, Jennifer 53, 501
- Peeters, Benoît. 183, 187, 193, 397, 398, 479,
506
- Perec, Georges 214, 244, 308, 356, 368,
383, 406, 422, 480, 482, 496
- Péret, Benjamin 61, 65, 97, 101, 107, 138,
149, 162, 445, 446, 464, 481, 508
- Pfeiffer, Jean 96, 143, 465
- Plissart, Marie-Françoise. 187, 193, 398, 479,
482, 506
- Podach, Ernst 337, 500
- Poivert, Michel 3, 12, 79, 86, 87, 161, 478,
479
- Pontalis, Jean-Bertrand 420, 485
- Propp, Vladimir 305, 332, 336, 501
- Proust, Marcel 109, 304, 320, 321, 327,
328, 338, 343, 384, 401, 405, 449, 452,
453, 469, 473, 496, 507
- Q**
-
- Quignard, Pascal 249, 250, 501
- R**
-
- Rabaté, Dominique 318, 319, 471
- Rabaté, Jean-Michel 14, 245326, 333, 342,
362, 442, 473
- Restany, Pierre 170, 349, 365, 492
- Ricoeur, Paul ... 113, 116, 117, 201, 240, 264,
300, 320, 357, 439, 440, 502
- Rimbaud, Arthur.. 24, 59, 102, 127, 161, 175,
260, 496
- Robbe-Grillet.... 175, 176, 180-183, 185, 189,
333, 349, 398, 472, 473, 482, 494, 496,
500, 506
- Robin, Régine.... 13, 142, 373, 419, 420, 439,
467, 488
- Roche, Denis ... 278, 287, 311, 319, 331, 333,
336, 372, 386, 395, 396, 397, 401, 402,
403, 431, 450, 485
- Rodenbach, Georges 13, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 33, 35, 37, 43, 101, 207, 494, 496,
502, 505
- Roger, Philippe 3, 325, 333
- Roubaud, Alix-Cléo 402, 424, 425, 436, 476,
485, 497, 508
- Roubaud, Jacques 14, 113, 424, 425
- Rouillé, André . 206, 209, 303, 363, 473, 478,
480, 490
- Rousset, David 211, 499
- S**
-
- Sade, Donatien-Alphonse-François 133,
160, 247, 267, 298, 302, 303, 325, 326,
327, 328, 333, 497, 506
- Sarraute, Nathalie 175, 500
- Servière, Michel 37, 38, 500
- Sheringham, Michael 14, 211, 214, 227, 464,
465, 467, 470
- Sibony, Daniel 423, 499
- Snauwaert, Maïté 14, 309, 357, 413, 487
- Sontag, Susan 270, 314, 472
- Steichen, Edward.... 183, 221, 229, 232, 474,
490, 506
- Szeemann, Harald.... 342, 363, 364, 367, 438,
458, 487, 495
- T**
-
- Taylor, Charles 109, 501
- Thélot, Jérôme . 14, 22, 28, 29, 108, 466, 478,
480

V

Virilio, Paul 53, 493
Volta, Pablo 99, 109, 115, 466
von Gloeden, Wilhelm 311, 335, 468

W

Waite, Alan 121, 122, 466

Wajcman, Gérard 200, 478
Watteau, Diane 362, 493
Watzlawick, Paul 233, 499
Wolton, Dominique 317, 499

Z

Zola, Emile 11, 202, 483

