


# Photographie et machineries fictionnelles

écrit par Épistémocritique

Il fallut attendre que le phénomène, d'abord cantonné à l'avant-garde, contamine la masse au 20<sup>e</sup> siècle, pour que la compulsion photographique les rattrape à leur tour. Quelques décennies après Breton, cédant à l'invasion des images et fasciné par les médias et les images modernes, Roland Barthes intègre à son tour des photographies dans ses essais. Dans le même temps, un mouvement narratif singulier lie pratique photographique et récit de soi. *Les Cahiers de la photographie* désignent alors ce phénomène par un astucieux mot-valise : la « photobiographie », scellant l'alliance d'une technique à un genre littéraire propre à faire bondir Baudelaire de l'au-delà (« La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive », écrivait-il dans son *Salon de 1859*). Ces productions longtemps restées marginales deviennent alors, dans les années quatre-vingts dix jusqu'à nos jours, un véritable raz-de-marée éditorial, au point qu'on aurait du mal aujourd'hui à recenser tous les livres d'auteur qui paraissent illustrés de photos. Des écrivains aussi divers que Jacques Derrida, Anny Duperey, Michel Houellebecq, Annie Ernaux, Marie N'Diaye, Olivier Rolin, Anne Brochet, Georg W. Sebald ou Orhan Pamuk ont cédé récemment à l'appel de l'appareil-photo. Ils insèrent leurs clichés dans leurs livres et cette « machine de vision », pour reprendre l'expression de Paul Virilio, entrée en littérature depuis longtemps (c'est un des thèmes favoris de Patrick Modiano), est désormais présente de façon concrète et visible dans bien des récits, souvent écrits à la première personne<sup>[1]</sup>.

La période charnière de cette nouvelle pratique du récit de soi se situe dans les années soixante-dix. Non seulement, la littérature du moi connaît une véritable expansion, mais de surcroît, depuis 1969, des artistes français comme Christian Boltanski ou Jean Le Gac avaient délaissé la traditionnelle peinture pour préférer les outils médiatiques d'un art moyen partagé par la population (elle aussi moyenne), selon l'expression de Pierre Bourdieu. Ces artistes tissent des fils narratifs autour de leurs images, à partir de souvenirs personnels.  Et c'est au cours de cette période artistique radicale que des œuvres auto-narratives vont cristalliser chez Roland Barthes, Hervé Guibert et Sophie Calle ce nouveau rapport technique du texte et de la fiction de soi, à travers le prisme de la photographie. En entretenant chacun un rapport singulier avec l'appareil, et dans un très court laps de temps, leurs parcours matérialisent la nouvelle fonction littéraire et identitaire de l'image mécanique.

Comment l'image photographique, fille aînée de la reproductibilité technique, génère-t-elle dans leur cas une nouvelle forme de récit de soi, entre évocations de souvenirs textuels et images documentaires ? Après avoir interrogé la possibilité d'un « genre » photo-narratif hybride, nous étudierons le cas de cet étrange triptyque : Calle, Guibert et Barthes, à la même époque, se sont racontés de façon fragmentaire autour de photographies familières, amateur ou publiques. Comment définir leur pratique narrative de l'illustration, leurs fantasmes liés à la photographie et surtout, cette construction éparse d'une « mythologie individuelle » ? Face à ces récits hybrides, la compulsion catégorisante de l'exégète est vite déçue par la trop grande labilité formelle de ces textes. En comparant quelques éléments biographiques et leurs différentes versions rapportées, nous tenterons de voir comment la mythologie moderne, telle que Roland Barthes l'a appliquée à sa contemporanéité, peut avantageusement se substituer aux catégories établies pour les genres littéraires et redéfinir l'autobiographie à l'ère des images.

## **Déceptions génériques et hybridation moderne.**

Le récit photographique est généralement considéré comme étant à la marge des genres nobles, comme si la photographie appauvrissait le texte. Il existe pourtant une quantité mirobolante d'ouvrages illustrés, très divers, qui vont du photoreportage au livre documentaire. Ceux qui nous intéressent relèvent d'une production particulière, à la fois littéraire et esthétique. Mais dans ce domaine encore, les montages éditoriaux ne manquent pas, l'édition massive de beaux livres ayant été rendue possible par la baisse des coûts de reproduction dans les années soixante. Force est toutefois de constater que les ouvrages photolittéraires de l'époque proposent généralement des suites de photographies insipides accompagnées d'envolées pseudo-lyriques d'écrivains, poètes et journalistes. Le résultat aléatoire montre que la forme reste mal maîtrisée par les uns et les autres, en raison d'une méconnaissance des ressorts propres à ce dispositif hétérogène<sup>[2]</sup>. D'autres textes, entièrement conçus par l'auteur, intègrent par contre à leur trame les illustrations de façon essentielle, développant un nouvel usage de la photographie dans le livre, dont les reportages de Raymond Depardon marquèrent un pas décisif. Malheureusement, ces textes novateurs qui mêlent plusieurs formes sont bien souvent rangés dans les sections fourre-tout de la paralittérature. Et l'intuition qu'un récit illustré avec des photographies possède des qualités

intrinsèques bien différentes des textes simplement agrémentés de planches dessinées ou peintes n'a jamais été clairement poussée jusqu'à son terme. Il en ressort que les tentatives de circoncriptions du genre se sont globalement révélées décevantes. La liste de tous les termes employés pour désigner cet assemblage entre photo et texte témoigne de cette indétermination : phototextualité, photo-essay, photo-poème, récit-photo, iconotexte, etc., des termes apparus à la suite de la vague de production des années soixante-dix.

Deux tendances fortes de cette époque, photographie et récit de soi, se sont donc rencontrées à l'intersection des pratiques artistiques et littéraires. Un terme inventé par Gilles Mora, photographe et directeur des *Cahiers de la photographie*, a eu une certaine fortune critique, la « photobiographie ». Mais lui-même est revenu sur ce terme à l'occasion d'un colloque *Traces photographiques, traces autobiographiques* en 2003 en dénonçant la piètre qualité des liens entre photo et texte : « En finir avec la photobiographie, [...] c'est reconnaître [...] l'extrême rareté, voire l'absence d'œuvres photobiographiques suffisamment fortes, impossibles à confondre avec des productions mineures fondées sur une utilisation biographique simpliste de la photographie »[3].

L'insertion d'une technique moderne, la photographie, en tant qu'élément narratif, dans un genre littéraire identifié comme l'autobiographie a profondément troublé les classifications génériques et a soulevé de véritables difficultés dans la manipulation même de cet élément étranger au texte. Sans nous attarder trop longtemps sur cette double question, qualitative et générique, il est cependant bon de replacer cette forme narrative en perspective de la typologie originelle des genres que Käte Hamburger propose dans son ouvrage devenu un classique, *Logique des genres littéraires*. Son chapitre consacré aux « formes mixtes » est éclairante de la lacune méthodologique propre à l'étude littéraire : elle traite en effet l'hétérogénéité du texte, mais systématiquement sur un plan infra-textuel[6]. Käte Hamburger ne propose donc pas de nomenclature pour les récits illustrés de photographies qui imposent pourtant un régime de lecture résolument moderne, marqué par l'alternance, la syncope et le fragmentaire. Les tentatives ultérieures de typologie, nous allons le voir dans le cas précis de l'autobiographie, perpétuent globalement cet ostracisme visuel.

Si les genres littéraires sont manifestement aveugles à la photographie, les artistes ont eux commencé, à utiliser texte et photographie pour élaborer des œuvres conceptuelles et narratives depuis le mouvement Dada. Un des premiers auto-reportages célèbres d'artiste fut certainement celui qui fut réalisé sur *Fountain*, le *ready-made* signé R. Mutt. Canular monté par Marcel Duchamp, cette fontaine-urinoir ne doit son succès qu'à la légende bâtie par la photographie d'Alfred Stieglitz et le texte-défense de Duchamp, tous deux publiés dans la revue *The Blind Man* en 1917. À leur suite, nombreux d'artistes ont utilisé textes et photographies comme des outils d'authentification et de médiatisation d'expériences artistiques réalisées dans un cercle restreint. Ils ont, nous allons le voir, travaillé à faire de la figure de l'artiste le centre d'une représentation artistique à part entière, et cette tendance se répercute dans les récits autobiographiques illustrés de trois auteurs, Roland Barthes, Hervé Guibert et Sophie Calle à la charnière des années soixante-dix et quatre-vingt. Ces écrivains et artistes franchissent en effet, chacun dans des contextes différents (critique, fictionnel ou artistique), les frontières du genre littéraire pour utiliser ces dispositifs texte et image déjà présents chez des artistes conceptuels (Joseph Kosuth, Vito Acconci, Duane Michals, Victor Burgin ou Richard Long). L'usage de la photographie confère une dimension scientifique, précise et authentique à la représentation : elle montre les objets en *transparence*. La photo ne fait pas écran entre l'objet et le spectateur, comme si une simple glace était posée entre eux. Dans les récits autobiographiques illustrés, la mise en scène de soi se déroule selon des modalités objectives similaires : elle tend à replacer la représentation du réel, sans filtre, au plus près du regard mais aussi du texte, remettant en question la relation traditionnelle non seulement entre récit et image, mais entre récit de soi et image de soi.

En plus de ce dispositif visuel qui illustre le texte, le statut autobiographique du texte pose question, notamment dans sa dimension authentifiante (il induit un pacte de vérité implicite). « Biographie (histoire d'une vie particulière) de l'auteur faite par lui-même » d'après Le Robert, l'autobiographie répond toutefois à des critères plus précis établis par Philippe Lejeune en 1975 dans son *Pacte autobiographique* et qui depuis continuent, malgré les codicilles et autres repentirs, à faire autorité. La définition admise de l'autobiographie correspond au « 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 personnalité »[8]. Mais la fortune critique de l'autofiction a malheureusement une fois de plus occulté l'élément intrusif que représente la photographie dans ce type de texte qui trouble, à l'aide de l'image, la question de la vérité narrative.

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'éditeur[9]. Éternellement condamnée à être « l'humble servante des arts »[10], pour reprendre le terme de Baudelaire, sa présence dans les récits, autobiographiques ou romanesques, reste toujours une apposition au texte. Elle semblerait n'avoir aucune influence notable sur la réception ou la structure même du récit. Cet aveuglement face à l'image occulte toutefois, nous allons le voir,

l'importance fondamentale du médium photographique dans la constitution de l'identité narrative de ces auteurs à la première personne.

Mais, et l'autoportrait ? Dans le champ pictural, on peut considérer que l'équivalent visuel de l'autobiographie est l'autoportrait, un genre pictural très bien identifié par les historiens de l'art. Pascal Bonafoux montre dans son ouvrage de référence, *Moi ! Autoportraits du 20<sup>e</sup> siècle*, la diversité de la mise en scène de l'artiste par lui-même, souvent dans son propre rôle [11]. Mais quelle valeur a un autoportrait dans l'économie générale de l'œuvre ? Que dit-il de son auteur ? S'il s'agit d'un tableau peint, il témoigne encore d'un style, d'une touche et d'un certain sens de la construction picturale. La photographie, pour sa part, produit une vue achéïropoïétique (non faite de main d'homme), directe et parfaitement réaliste d'un individu : l'appareil atteint un niveau de réalisme jamais atteint, habité par un démon de l'analogie enfin accessible. Toutefois, l'œuvre photographique a quelque chose de stérile et précisément d'inhumain. L'autoportrait, par ailleurs, ne construit pas le récit personnel de l'artiste, il ne raconte rien, ne faisant que signaler des traits physiques de l'auteur. Si l'on met cette pratique en perspective avec l'usage commun de la photographie d'identité, on se rend vite compte qu'elle ne renvoie finalement qu'à une identification redondante, une sorte de tautologie identitaire mécanisée que les sérigraphies warholiennes singeaient déjà dans les médias [12]. Pour remédier à la platitude répétitive de ces représentations, les artistes et les auteurs ont développé des réflexions, à tous les sens du terme, sur le statut de ces images de soi. Alors que ces dernières sont au centre des préoccupations occidentales dans les années soixante-dix, dans le même temps, le corps et l'image de l'auteur (son « je », encore amplifié par l'image) se mettent à occuper le devant de la scène et à devenir un enjeu autant esthétique que narratif.

Dans cette perspective, les textes photographiques que nous présentent Barthes, Guibert et Calle apparaissent comme le pur produit d'une modernité qui tend à hybrider technicité et objectivité avec une création de soi qui flirte avec la fiction. Le corps mutant de l'auteur, sous l'effet de la machine photographique, se transfigure dans des textes eux-mêmes mutants, à la frontière du réalisme de l'image et de la fiction narrative.

### **Petites machineries fictionnelles.**

✘ À la fin des années soixante-dix, Roland Barthes, Hervé Guibert et Sophie Calle, alors toute jeune artiste, vivent dans un petit milieu intellectuel et artistique qui permet, si ce n'est de véritables rencontres, tout du moins des rapprochements significatifs [13]. Afin de clarifier les relations entre les trois protagonistes et de replacer leur travail dans une perspective commune, reprenons quelques points biographiques : si Roland Barthes a fréquenté Hervé Guibert en 1977 et si ce dernier a connu Sophie Calle à partir de 1984, Roland Barthes et Sophie Calle ne se sont jamais rencontrés. Peut-être à l'extrême rigueur se sont-ils entr'aperçus, alors que l'un était un intellectuel parisien en vogue et l'autre une exilée désœuvrée de retour à Paris en 1979. Mais rien n'atteste d'un lien entre eux en dehors de lectures ou d'échos formels, si ce n'est Hervé Guibert, lui-même, écrivain et photographe, qui joue le rôle de maillon entre Barthes et Calle.

Par quel concours de circonstances biographiques ces faux couples se sont-ils formés ? Et comment la fiction marque-t-elle leur relation commune à l'image ? Sur les conseils d'un ami en 1977, Guibert avait glissé un exemplaire de son premier livre *La Mort propagande* dans la boîte aux lettres de Barthes. Il venait d'entrer comme critique de photographie au journal *Le Monde*, le premier dans ce journal qui résista longtemps à l'illustration photographique. Ralph Sarkonak et d'autres biographes racontent comment la relation a commencé par une correspondance entre Barthes, alors éminent professeur et Guibert, apprenti écrivain. L'année 1977 est cependant marquée par une suite de quiproquos (un prétendu chantage libidineux en échange d'une préface) ou d'attentes déçues (un baisemain jamais obtenu). Cette succession de rendez-vous manqués et de malentendus trouve son épilogue dans une lettre, « Fragments pour H. » [14], écrite par Barthes le 10 décembre 1977, que Guibert publiera en 1986. Bien après la mort de Barthes en 1980, les écrits de Guibert resteront le lieu d'un régulier tribut au maître avec lequel la conversation continue par-delà la mort, non sans se ménager quelques règlements de compte à l'occasion.

Commençant à jouir d'une petite célébrité dans le monde de l'art pour ses extravagances, Sophie Calle apparaît dans la vie d'Hervé Guibert en 1984 à l'occasion d'un portrait pour *Le Monde*. Installée à Paris depuis 1979, elle a déjà publié dans la collection « Ecrits sur l'image », *Suite vénitienne* et vient de sortir *L'Hôtel*, deux récits de filatures et d'aventures à Venise, augmentés des photographies de l'auteur [17].

C'est à travers ce même dialogue, dans le silence et la perte de vue, que plus tard Sophie Calle ressuscitera les traces guibertiennes comme autant d'hommages à « un ami dont elle n'a pas pu sauver la vie », regret qu'elle exprime au début de son film *No sex last night* (1991) lorsqu'elle décide de prendre son avion vers les États-Unis malgré l'état critique de Guibert. Elle dit naïvement espérer réussir, par son départ, comme si de

rien n'était, à conjurer sa mort. Son film répond à celui qu'il était en train de tourner, son journal intime vidéo, alors qu'il était au stade terminal de sa maladie[21] ». Les récits, loin d'être authentifiés par les photographies, sont troublés par les distorsions de la fiction et la confrontation des différentes versions.

L'appareillage photographique produit alors une documentation qui fonctionne à rebours de son usage habituel. Elle n'est pas utilisée pour attester des faits, puisque l'authenticité des clichés ne garantit manifestement pas celle des récits. À la différence des reportages ou des filatures que Calle affectionne pourtant, les clichés ne disent rien des actions qui se sont déroulées : les faits n'apparaissent pas dans leur criante vérité comme dans les journaux, les photos ne provoquent pas de « choc » visuel ni n'apportent d'informations supplémentaires. La photographie apporte une documentation au statut ambivalent, puisque l'impression d'authenticité se trouve régulièrement remise en question par des indices contradictoires qui jettent le trouble sur la vérité des récits.

### **Mutations du texte.**

Ces auteurs, au moment de leurs rencontres respectives, ont tous déjà à leur actif une pratique très personnelle de la photographie. Roland Barthes a publié plusieurs textes illustrés dans un corpus qui va du *Message photographique* (1961) à *La Tour Eiffel* (1964). Son premier ouvrage illustré autobiographique, *L'Empire des signes*, sort en 1970 : on y découvre le premier portrait de l'auteur, sous le masque d'un conférencier « japonisé, les yeux élongés, la prunelle noircie par la typographie nippone »