

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de Master 2

-

L'écrit et l'image :

Étude du rapport entre le texte et la photographie dans le dispositif photolittéraire chez Denis Roche, Hervé Guibert et Annie Ernaux

Balay Ludovic

Spécialité Photographie - Promotion 2021

Sous la direction de Florent FAJOLE, responsable du centre de documentation et de recherche de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Membres du jury :

Véronique FIGINI, maître de conférences en histoire de la photographie
Pascal MARTIN, professeur des universités à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière
Franck MAINDON, enseignant et coordinateur de la section photographie à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de Master 2

-

L'écrit et l'image :

Étude du rapport entre le texte et la photographie dans le dispositif photolittéraire chez Denis Roche, Hervé Guibert et Annie Ernaux

Balay Ludovic

Spécialité Photographie - Promotion 2021

Sous la direction de Florent FAJOLE, responsable du centre de documentation et de recherche de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Membres du jury :

Véronique FIGINI, maître de conférences en histoire de la photographie
Pascal MARTIN, professeur des universités à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière
Franck MAINDON, enseignant et coordinateur de la section photographie à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

. Remerciements

Je tiens ici avant tout à adresser un immense merci à Florent Fajole, mon directeur de mémoire, pour son aide précieuse dans la réalisation de ce travail de recherche. Sa disponibilité, son implication et son intérêt pour le sujet, m'ont permis de repousser mes limites, mais aussi de m'épanouir intellectuellement. Son soutien durant toute l'écriture de ce mémoire m'a apporté une précieuse aide et ce travail serait sans aucun doute, tout autre sans ses fréquentes relectures et ses conseils avisés. Nos conversations étaient toutes plus enrichissantes les unes que les autres.

Je tiens aussi à remercier Stéphanie Solinas, dont j'admire le travail et qui m'a aiguillé à développer mes idées dans la réalisation de la partie pratique de ce mémoire.

Je remercie également l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'école pour ces trois années d'études, l'enseignement que j'y ai reçu m'a permis de faire évoluer ma vision, ma sensibilité et mes réflexions autour de la photographie. Aussi, je remercie Franck Maindon d'avoir accepté d'être le membre externe du jury ainsi que Véronique Figini et Pascal Martin, pour l'intérêt et la confiance qu'ils ont témoignés à l'égard de ce travail ainsi que pour leur lecture attentive.

Mes remerciements s'adressent également à mes anciens professeurs de classe préparatoire de Saint-Brieuc, qui m'ont aidé à intégrer cette école, mais qui m'ont surtout offert deux très belles années de simulation intellectuelle. Je tiens à les remercier pour leurs précieux apports méthodologiques, pour leurs références et leurs implications vis-à-vis de nos projets futurs. J'adresse mes pensées tout particulièrement à Sophie Peytavin, Sylvie Dervaux-Bourdon ainsi qu'Erwan le Goff.

Un grand merci à Pierre-Olivier et Matthieu Vachon pour leur amitié précieuse, leur présence et pour m'aider chaque jour à prendre confiance.

Merci enfin à ma famille pour leur patience, leur écoute et les encouragements.

Je dédie ce travail à la mémoire de N.

. Résumé

Dans les œuvres photo-littéraires de Denis Roche, d'Hervé Guibert et d'Annie Ernaux, la photographie met en jeu le rapport de l'auteur à l'acte photographique et à sa signification, tant dans la production d'une image que dans le processus de création littéraire. Dans ce mémoire, nous interrogeons dans quelles mesures l'écriture entretient la polysémie inhérente à l'image photographique et à l'inverse, comment cette dernière parvient à « rendre plus clair » le texte littéraire, selon l'expression de Roland Barthes (*Le message photographique*), en dotant le texte d'une dimension phénoménale, et asémantique. Nous nous demandons alors quelles sont les stratégies photo-textuelles mises en œuvre par ces auteurs pour y parvenir et quelles en sont les incidences sur la place du lecteur dans le cadre de tels dispositifs. Sur le plan théorique, nous évaluons la pertinence de l'appareil critique développé par Roland Barthes dans les années 1960 et 1970, ainsi que dans son dernier ouvrage, *La Chambre claire* (1980) dans cette perspective.

Mots clés :

Photographie / Littérature / Dispositif / Photo-Littérature / Photo-Textualité / Oeuvres hybrides / Denis Roche / Hervé Guibert / Annie Ernaux / Roland Barthes / Sémiologie / Polysémie / Lecteur / Auto-Fiction

. Abstract

In the photo-literary works of Denis Roche, Hervé Guibert and Annie Ernaux, photography brings into play the authors relationship to the photographic act and therein its meaning, both in the production of an image and in the literary creation process. In this dissertation, we will question to what extent writing maintains the inherent polysemy to the photograph and, conversely, how the latter manages to « make the literary text clearer », in the words of Roland Barthes (*Le message photographique*), by endowing the text with a phenomenal and asemantic dimension. Thus, we must examine the various photo-textual strategies implemented by these authors to achieve such clarity as well as the impact of the reader's place within such devices. On a theoretical plane, we will additionally evaluate the relevance of the critical apparatus developed by Roland Barthes in the 1960s and 1970s, as well as in his last work, *La Chambre claire* (1980), in this vein.

Key Words:

Photography / Literature / Device / Photo-Literature / Photo-Textuality / Hybrid works
hybrid / Denis Roche / Hervé Guibert / Annie Ernaux / Roland Barthes / Semiology /
Polysemy / Reader / Autofiction

. Sommaire

Remerciements	2
Résumé	3
Abstract	4
Sommaire	7
Introduction	8
I. Le développement des dispositifs photo-textuels et photo-littéraires et de leurs outils d'analyses.	10
1. Georges Rodenbach et Germaine Krull ou l'émergence du dispositif photo-littéraire.	12
2. Le développement des dispositifs photo-textuels inclusifs au contact des arts et de la littérature.	16
A. Paul Strand, <i>Sandwich Man</i> , <i>New York</i> , (1916) et <i>Blind Woman</i> , <i>New York</i> (1916) : la photographie comme dispositif inclusif	16
B. Raoul Hausmann, <i>ABCD</i> (1923-24) ou le photomontage comme dispositif photo-textuel autonome : la création d'un nouveau genre artistique	26
C. Jacques-André Boiffard, <i>La librairie de l'Humanité</i> (circa 1928) in André Breton, <i>Nadja</i> (1928) : l'intégration du dispositif photo-textuel inclusif et du dispositif littéraire (A)	29
D. Karel Teige & Vitezslav Nezval, <i>Abeceda</i> (1926) : l'intégration du dispositif photo-textuel inclusif et du dispositif littéraire (B)	32
3. La théorisation de la photographie, de l'écriture et du texte chez Roland Barthes	36
A. Un contexte favorable : Fin des années 1950 vers les années 1960	36
B. Roland Barthes, acteur majeur du milieu théorique dans les années 1960/1970.	37

II. Manifestations du texte et de l'image au sein de l'œuvre photo-littéraire. Quelle(s) logique(s) ? Quel(s) dispositif(s) ? 41

Les exemples de Denis Roche, Hervé Guibert et d'Annie Ernaux

1. Denis Roche	43
A. Denis Roche, « nouveau photographe » ; Le dispositif photo-textuel et l'hybridation des genres littéraires.	43
B. « Les essais de littérature arrêtée »	46
C. L'acte photographique, un désir pulsionnel	53
2. Hervé Guibert	57
A. L'acte photographique : Un prétexte à l'écriture	57
B. L'image fantôme	60
C. <i>Suzanne et Louise</i> , l'esthétique du Roman Photo	65
3. Annie Ernaux.	81
A. Les « usages » de la photographie.	81
B. La photographie comme objet de création littéraire	86
C. L'absence : La lutte contre la disparition	91

III. Le lecteur-regardant dans le dispositif photo-textuel	93
1. Les oppositions sémiotiques : à la recherche d'une ontologie analogique	94
A. La fiction s'introduit dans la représentation du réel	98
B. Lorsque le mot ou la photographie se tait	105
C. Lorsque le mot et la photographie entrent en tension	107
2. La dissolution du référent et du signifié	110
A. Studium et punctum : leur apport respectif dans l'analyse des dispositifs photo-textuels	112
B. La photographie comme fragment en tant qu'objet textuel	116
Conclusion	128
Bibliographie	130
Glossaire	141
Présentation de la Partie Pratique du Mémoire	143

. Introduction

La Photolittérature et la Phototextualité sont deux néologismes qui ouvrent une brèche, celle d'un vaste champ d'étude dans lequel sont mêlés, le texte et l'image photographique, témoignant des rapports complexes s'établissant entre les deux médiums.

La photographie et la littérature sont deux sphères distinctes qui se côtoient depuis l'invention du médium photographique, au milieu du XIX^e siècle. Selon Jérôme Thélot, « la littérature contribua à l'invention de la photographie, en la modelant, en construisant son imaginaire, en développant sa théorie entre autres à travers des oeuvres de fiction ; de manière réciproque, la photographie renouvela la littérature »¹. Cependant, il ne va pas de soi d'associer deux modèles sémiotiques qui, a priori, sont si différents. En effet, avant d'être associés dans un dispositif hybride, il faut rappeler, même si cela semble évident, que les deux médiums existent tous deux en tant que médiums autonomes, imposant chacun, une hiérarchie qui leur est propre. De ce fait, il apparaît quasiment impossible de lire un texte et de regarder une image simultanément. Le dispositif qu'engendre ce type d'association donne lieu à un espace de médiation réciproque ou de « co-création » dans lequel chacun de ces deux médiums possède, du point de vue sémiotique, la même importance.

Tel est le constat que dresse Roland Barthes dans ses premiers textes consacrés aux rapports entre photographie et texte dans *Le message photographique* (1961) et dans *Rhétorique de l'image* (1964). S'il semble impossible de percevoir simultanément les deux médiums, il est tout aussi peu probable de leur donner naissance au même moment, sauf dans le cas spécifique des dispositifs inclusifs, comme le photomontage par exemple. Ainsi, même si les écrivains-photographes tendent de faire confondre ces deux pratiques, une relation hiérarchique entre les deux médiums s'impose de prime abord. Dans une préface accordée à Édouard Boubat, Michel Tournier écrit à ce propos : « Le mariage de l'écriture et de la photographie a toujours été l'une de mes préoccupations. Est-il possible ? N'est-ce pas vouloir mêler l'eau et le feu ? Les meilleurs dessins humoristiques sont « sans paroles », et ce mot même de « légende » dont on désigne le texte bref qui prétend expliquer une image paraît le dénier *a priori* de tout fondement. [...] Il s'agit en somme d'un problème de préséance. De son côté, la photographie a peu de chances de pouvoir rejoindre un texte imposé, ou alors elle l'accompagnera de loin, vaguement, plus par l'esprit qu'à la lettre »².

¹ THELOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003, 222p.

² BOUBAT, Edouard, *Miroirs autoportraits*, Paris, Denoël, 1973, np. (préface de Michel Tournier).

L'association des deux médiums semble alors bien périlleuse si l'image vient se poser en regard du texte comme une redite visuelle de ce dernier et pourtant de nombreux courants artistiques vont, au cours du XXe siècle, se succéder et faire émerger les intérêts communs du texte et de l'image photographique dans des dispositifs hétérogènes. Progressivement, le changement de statut de la photographie parmi les autres arts et son institutionnalisation vont également contribuer à générer de nouvelles interrelations entre ces deux médiums à partir des années 1970 en France.

Dans la première partie de ce mémoire, après avoir étudié diverses modalités des rapports entre texte et photographie dans le cadre littéraire et artistique à la fin du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle, nous présentons les fondements de l'œuvre théorique de Roland Barthes et l'apport de la sémiologie à l'analyse des dispositifs photo-textuels.

Dans la seconde partie, nous nous consacrons à l'étude des dispositifs photo-littéraires de deux écrivains-photographes, Denis Roche et Hervé Guibert, ainsi que de l'écrivaine Annie Ernaux, qui, sans être photographe, a développé une relation particulière à l'image photographique dans son œuvre, allant jusqu'à devenir le point d'origine de l'un de ses ouvrages, *L'Usage de la photo*. Ces auteurs, en outre, partagent tous les trois le fait d'inscrire la photo-littérature dans un genre autobiographique particulier : la « photobiographie ». Dans ces œuvres, en effet, la photographie met directement en jeu le rapport de l'auteur à l'acte photographique et à sa signification tant dans la production d'une image que dans le processus de création littéraire. Il s'agira alors pour nous d'interroger dans quelles mesures l'écriture entretient-elle la polysémie inhérente à l'image photographique et à l'inverse comment cette dernière parvient à « rendre plus clair » le texte littéraire, selon l'expression que Roland Barthes (*Le message photographique*), en dotant le texte d'une dimension phénoménale, c'est-à-dire non bavarde ou asémantique ? Nous nous demanderons alors quels sont les stratégies photo-textuelles mises en œuvre par ces auteurs pour y arriver ?

La troisième et dernière partie du mémoire nous permettra enfin d'interroger la place ou le statut du lecteur dans le cadre de telles stratégies ; et nous évaluerons la pertinence de l'appareil critique et théorique développé par Roland Barthes tout au long des années 1970, ainsi que dans son dernier ouvrage, *La Chambre claire*, parue en 1980.

Partie 1 :

Le développement des dispositifs photo-textuels et photolittéraires et de leurs outils d'analyses.

La mise en relation du texte et de l'image photographique engendre un nouveau genre d'œuvre au tournant du XIXe siècle et de nombreux qualificatifs vont être employés afin de définir ces nouvelles créations. Parmi eux, deux permettent plus particulièrement de préciser la nature de ces interrelations et de prendre en compte la participation du lecteur dans l'élaboration du sens : il s'agit des termes « dispositif photo-textuel » et « dispositif photo-littéraire », que nous distinguerons tout au long de ce mémoire. En effet, un dispositif photo-textuel n'est pas nécessairement un dispositif photo-littéraire. Tel est le cas, par exemple, de la plupart des photomontages réalisés par les artistes de divers mouvements d'avant-garde dans l'entre-deux-guerres. À l'inverse, il arrive que de tels dispositifs côtoient des expérimentations poétiques, visuelles et sonores, dans l'œuvre d'un artiste, comme chez Raoul Hausmann, sur l'œuvre duquel nous reviendrons à plusieurs reprises à travers cette étude. Il n'en demeure pas moins qu'avant d'envisager les aspects littéraires d'un dispositif, nous veillerons d'abord à interroger les rapports entre les images photographiques et les textes. C'est la raison pour laquelle, nous emploierons en premier lieu le terme de « dispositif photo-textuel ».

Dans la première partie, nous présenterons les caractéristiques de différents types de dispositifs photo-textuels qui ont vu le jour dans les champs artistiques et littéraires, entre la fin du XIXe siècle et les années 1930 et nous indiquerons en quoi ces dispositifs sont devenus des enjeux théoriques dans le domaine de la sémiologie à la fin des années 1950 et au début des années 1960.

1. Georges Rodenbach et Germaine Krull ou l'émergence du dispositif photo-littéraire.

La parution de *Bruges-La-Morte*³ de Georges Rodenbach en 1892 marque une étape déterminante dans l'émergence des rapports entre le texte et l'image dans un même dispositif. En effet, cette oeuvre permet tout d'abord de dater les premières expériences mêlant les deux médiums dans un dispositif précis, celui du livre. L'oeuvre en question s'inscrit dans le courant symboliste de la fin du XIXe siècle. Le héros du roman, Hugues Viane, s'installe dans la ville de Bruges afin de faire le deuil de sa femme. La cité n'est pas traitée par l'auteur comme un simple motif. La grisaille des bâtiments évoque le chagrin du héros ; mais les artères, les boulevards, les canaux, le long desquels ils sont situés, apparaissent bientôt comme le corps de sa défunte épouse, plongeant Hugues Viane dans un état mélancolique. L'auteur ne pouvait être plus éloquent en choisissant le titre de son ouvrage. Dans le prologue, Georges Rodenbach avertissait ainsi le lecteur : « [...] il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte »⁴. « [...] C'est pour cela, ajoute-t-il, qu'il avait choisi Bruges, Bruges d'où la mer s'était retirée, comme un grand bonheur aussi. C'avait été déjà un phénomène de ressemblance, et parce que sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises »⁵. Dans le dispositif mis en œuvre par Georges Rodenbach, la photographie permet de plonger le lecteur dans l'atmosphère de la ville pour épouser l'état psychologique du héros. Selon Andrea Oberhuber, ce sentiment de spleen est exprimé jusque dans le rendu grisâtre des similigravures⁶.

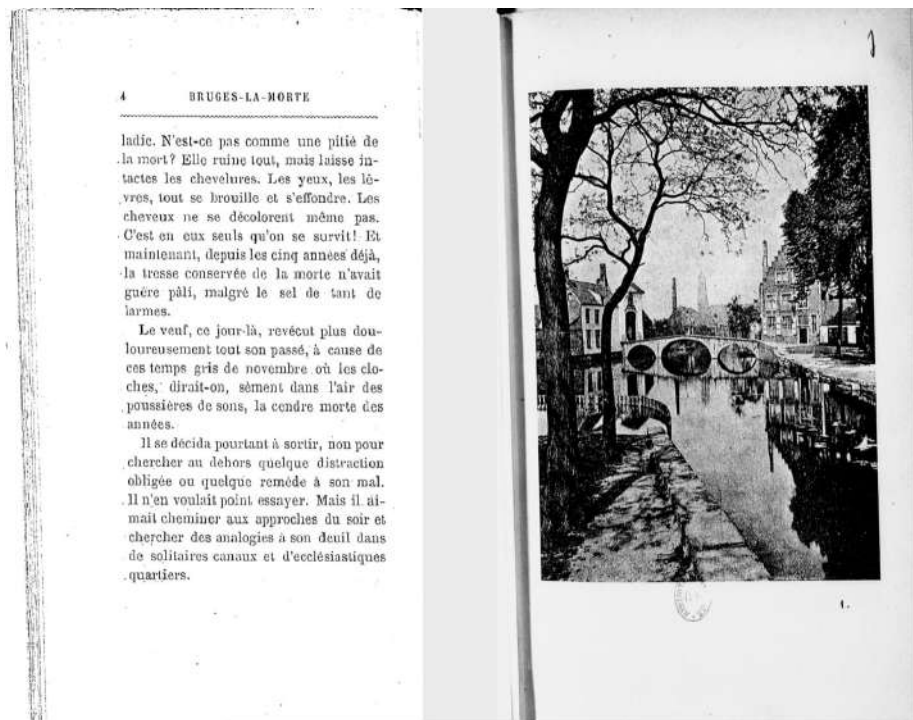
³ RODENBACH, Georges, *Bruges la Morte*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892, 223p.

⁴ RODENBACH, Georges, *Bruges la Morte*, op. cit., p.10-11.

⁵ RODENBACH, Georges, *Bruges la Morte*, op. cit., p79.

⁶ OBERHUBER Andrea, « Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte* », in *Revue internationale de Photolittérature* n°1, 2017. Mis en ligne le 11 octobre 2017, URL : http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2868#_edn19. Consulté le 08/05/2021.

RODENBACH, Georges,
Bruges la Morte, Paris,
Marpon et Flammarion,
1892, pp. 156-157.



En ouvrant son récit de la sorte, Georges Rodenbach insiste sur l'idée que les photographies agiraient sur le lecteur pour achever de lui insuffler le sentiment souhaité. L'intuition de l'auteur est ainsi proche de ce qui, quelques années plus tard, adviendra avec le langage cinématographique : exprimer visuellement par le travail de l'image analogique la dimension psychologique explorée dans la narration sans pour autant redire mimétiquement ce que le texte (ou les dialogues) ne disent déjà. L'analogie crée d'ailleurs un certain trouble. L'image ne cesse d'être documentaire. Comme nous le montre l'extrait suivant (pp. 156-157 de l'édition originale), le canal photographié peut bien être littéralement l'un de ceux empruntés par le héros du roman, évoqué à la fin de la page 156. La photographie ne perd donc pas son caractère illustratif ; mais les branchages présents au premier plan dialoguent avec le texte sur un tout autre plan. Ils évoquent ces « chevelures » qui persistent après la mort, dont l'auteur nous dit, dans le premier paragraphe de la même page, que c'est en elles seules *qu'on se survit*. La photographique est donc employée à la fois de manière documentaire - elle sert de décor aux actions du personnage - et de manière allusive - certains éléments du paysage suggèrent à l'inverse le travail de la psyché. Tel est le trouble qui investit le dispositif photo-textuel imaginé par G. Rodenbach et qui fera ensuite école.

Six ans après la publication de *Bruges-la-Morte*, la revue littéraire *Le Mercure de France*⁷ réalisa une enquête⁸ sur la présence de la photographie dans le roman. Le questionnaire envisage le dispositif photo-textuel créé par G. Rodenbach comme une œuvre littéraire comprenant de la photographie. Il n'est donc question de celle-ci que dans la mesure où elle est susceptible ou non d'enrichir le travail d'écriture. Les réponses reçues sont partagées. Une moitié témoigne d'un réel engouement pour cette nouvelle forme d'écriture ; mais l'autre n'accorde aucune qualité particulière à la photographie en tant que matériau littéraire. Tel est le cas, par exemple, de Stéphane Mallarmé et de Karl-Joris Huysmans, qui ont avoué avoir manifesté un intérêt exclusif pour le texte littéraire. La formulation employée par la rédaction de la revue laisse entendre que la photographie n'est pas encore considérée comme un moyen d'expression artistique autonome. Par conséquent, la relation entre elle et le texte littéraire ne peut être qu'univoque. L'enquête ne pouvait amener les destinataires que sur un terrain fortement connoté où la photographie apparaîtrait logiquement comme un corps étranger, que certains apprivoisent et que d'autres rejettent. Il faudra attendre de nombreuses années avant que *Bruges-la-morte* ne soit pleinement réhabilité, que l'objet soit abordé du point de vue de sa contribution à l'histoire de la photographie, à celle de la littérature où encore à celle des formes intermédiaires, à l'instar de l'ouvrage collectif dirigé par Liliane Louvel et Jean-Pierre Montier⁹.

La photographie ne cessera par la suite d'apparaître aux côtés du texte pour l'*illustrer*. Pour autant, la nature même du travail illustratif a fortement évolué dans le temps. Dans les années 1930, la photographe d'origine allemande Germaine Krull œuvra de façon décisive au développement du livre photographique. Elle collabora également avec de nombreux auteurs littéraires de son temps, dont Pierre Mac Orlan (*Ombres de Paris*, 1930) et Georges Simenon (*La Folle d'Itteville*, 1931), et ne mit en images qu'un seul texte, écrit par un auteur décédé, Gérard de Nerval. C'est cet ouvrage, intitulé (1930)¹⁰, sur lequel nous allons porter à présent notre regard.

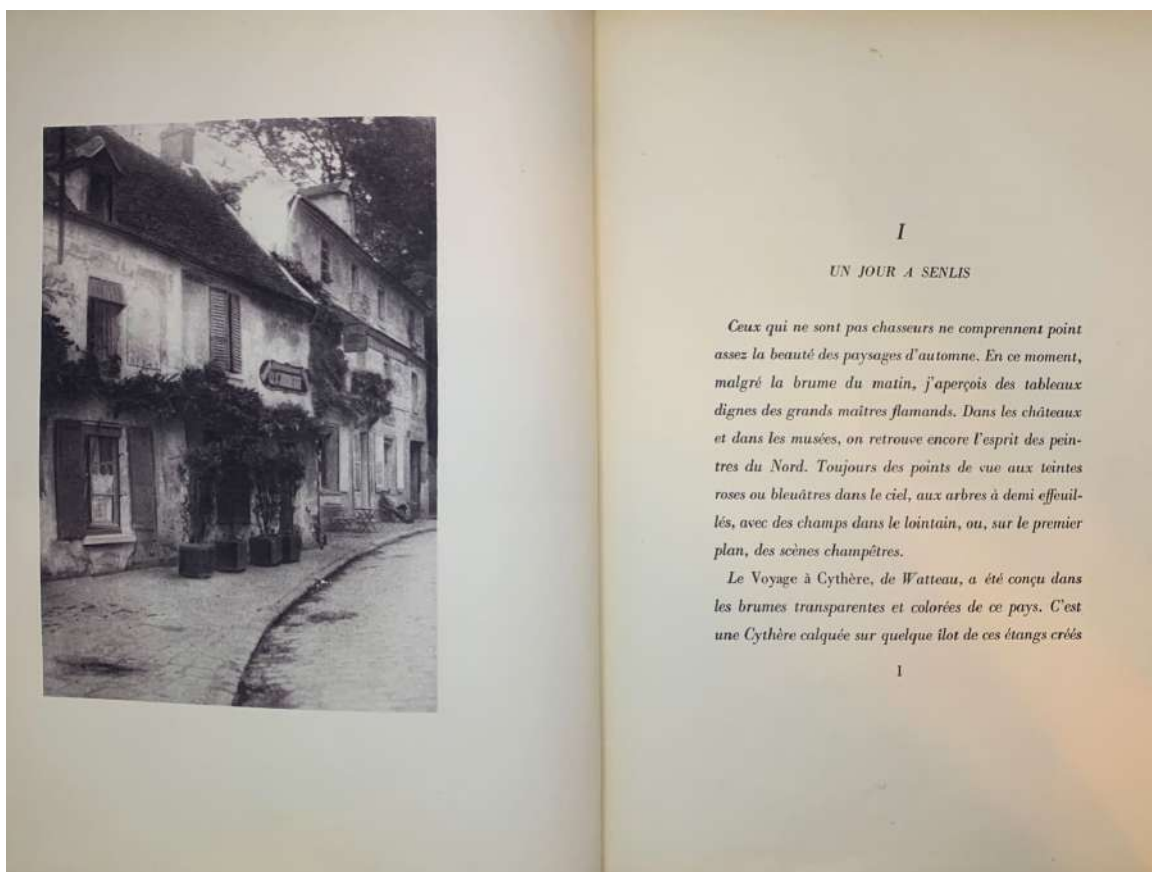
⁷ *Le Mercure de France* est une revue française, fondée en 1672 et disparue en 1965 d'abord publiée sous le nom de *Mercure galant*, qui a évolué en plusieurs étapes avant de devenir une maison d'édition à la fin du XIX^e siècle, grâce à Alfred Vallette.

⁸ Le texte intégral de cette enquête est reproduit dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, édition de J.-P. Bertrand et D. Grojnowski, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 319-334.

⁹ LOUVEL Liliane, MONTIER Jean-Pierre, *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, col. Interférences, 2015, 378p.

¹⁰ NERVAL Gérard, KRULL Germaine, *Le Valois*, Paris, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1930, 29p.

Bien que le titre du livre porte la mention laconique « illustré par Germaine Krull », le travail réalisé par la jeune photographe se situe à la croisée de l'approche documentaire et de l'interprétation poétique. « Le retour entrepris par la photographe sur les lieux nervaliens, indique Catherine Clot, s'il peut prendre le caractère d'un reportage à visée « touristique », devient pèlerinage inscrit sous le sceau de la mélancolie et de la permanence. Il vise à une réappropriation des lieux, une ré-animation du passé ; l'espace parcouru, saisi et emprisonné gardant la trace du temps présent autant que du « temps perdu ». L'usage de la photographie permet paradoxalement d'être au plus près de la poésie de Nerval »¹¹. Cependant, dans la composition du livre, Germaine Krull se libère de la linéarité du récit. Les photographies se suivent parfois pendant plusieurs pages sans relation avec le texte. À d'autres endroits, la photographie entre en résonance avec les images poétiques de Gérard de Nerval avec un certain décalage, tant dans la relation immédiate avec le texte que dans la nature du sujet. Dans ce cas, les photographies viennent convoquer à retardement le souvenir de ces images tout en s'incarnant dans des motifs différents.



NERVAL, Gérard, KRULL, GERMAINE, *Le Valois*, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1930, 28p.
P.1/2

11 CLOT Catherine, « Le Valois, de Gérard de Nerval, illustré par Germaine Krull », actes du colloque « Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités », NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, p. 1. Publié sur Phlit le 23/05/2013. URL : <http://phlit.org/press/?p=1935> ; consulté le 20/02/2021.

La photographie prend alors une dimension allusive, qui permet au texte d'accroître son potentiel suggestif en générant de nouvelles associations d'idées et, de ce fait, des images mentales inédites. Inversement, le texte enrichit la photographie, de nature documentaire, d'une certaine valeur poétique. De plus, les couleurs évoquées par Nerval pour décrire les lieux acquièrent une présence toute aussi nouvelle dans les clichés réalisés et imprimés en noir et blanc. Par conséquent, la composition du livre conçue par Germaine Krull donne au texte et aux photographies une dimension plurielle que seule leur mise en relation, élaborée d'une manière précise, peut parvenir à générer. Ces quelques observations mettent en évidence le rôle attribué au lecteur dans le parcours et les relations proposés par la photographe. Nous développerons notre analyse sur cet aspect du dispositif photo-textuel créé pour l'édition de *Le Valois*.

2. Le développement des dispositifs photo-textuels inclusifs au contact des arts et de la littérature

Le dispositif photo-textuel élaboré par Germaine Krull pour l'édition de *Le Valois* est représentatif du mouvement d'ampleur qui, du milieu des années 1910 à la fin des années 1930, confère à la photographie une réelle autonomie dans son pouvoir signifiant. Durant ces mêmes années, un dispositif d'un genre différent voit le jour au sein de l'avant-garde artistique. La forme visuelle, qu'elle soit strictement photographique ou de nature hybride (le photomontage), intègre le texte et devient elle-même un dispositif photo-textuel autonome. Dans cette sous-partie, nous étudierons différentes modalités de ce type de dispositif en analysant des œuvres de Paul Strand (1916), Raoul Hausmann (1923-24), Jacques-André Boiffard (avec André Breton, (ca. 1928) et de Karel Teige (avec Vitezslav Nezval (1926)).

A. Paul Strand, *Sandwich Man, New York*, (1916) et *Blind Woman, New York* (1916) : la photographie comme dispositif inclusif

Au début du XXe siècle, le mouvement pictorialiste, qui affirme de manière résolue la valeur artistique de la photographie, est traversé par des dissensions concernant son orientation esthétique. Le groupe de Paris, animé par Robert Demachy et Constant Puyo, sont partisans de l'interventionnisme qui confère aux procédés de tirage et au travail des épreuves une importance capitale dans la matérialisation des prises de vue. Le groupe de New York, réuni autour d'Alfred

Stieglitz, prend ses distances avec cette attitude¹². En 1904, le critique d'art américain Sadakichi Hartmann publie un article intitulé « A Plea for Straight Photography »¹³ qui prend le contre-pied exact du crédo parisien. Il y interpelle le photographe de la façon suivante : « Faites confiance à votre appareil, à votre oeil, à votre bon gout et à votre science de la composition. Considérez chaque fluctuation de la couleur, de la lumière et de l'ombre, étudiez les lignes et les valeurs, la division de l'espace, attendez patiemment jusqu'à ce que la scène ou l'objet de votre vision se révèle elle-même ou lui-même dans son instant de beauté le plus élevé. En résumé, composez l'image que vous tentez d'obtenir de telle façon que le négatif soit absolument parfait et qu'il ne nécessite aucune ou très peu de manipulation. Je n'ai rien contre la retouche, l'atténuation ou l'accentuation aussi longtemps qu'ils n'interfèrent pas avec les qualités naturelles de la technique photographique. Les marques de pinceau, de l'autre côté, ne sont pas naturelles en photographie ; et je rejette et rejetterai toujours l'emploi du pinceau, les traces de doigt, le griffonnage, les raclures, et le gribouillage sur l'épreuve, de même que le recours aux procédés à la gomme et à la glycérine s'ils sont utilisés pour rien d'autre que de produire des effets de flou »¹⁴. Rétrospectivement, lorsque nous lisons attentivement ces lignes, nous sommes immédiatement saisis par la concordance de point de vue avec la déclaration que Paul Strand publie en 1917 dans le dernier numéro de la revue *Camera Work*, éditée par Alfred Stieglitz¹⁵, aux côtés d'une sélection de photographies qui apparaissent comme une application à la lettre des conseils proférés par Sadakichi Hartmann treize ans plus tôt.

¹² POIVERT Michel, « Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité », in *Etudes photographiques*, n°8, novembre 2000, Paris, Société Française de Photographie, pp. 92-110.

¹³ HARTMANN Sadakichi, « A Plea for Straight Photography », in *American Amateur Photographer*, No. 16, March 1904, pp. 101-109.

¹⁴ Ibid., p. 108. Notre traduction : “Rely on your camera, on your eye, on your good taste and your knowledge of composition, consider every fluctuation of color, light, and shade, study lines and values and space division, patiently wait until the scene or object of your pictured vision reveals itself in its supremest moment of beauty. In short, compose the picture which you intend to take so well that the negative will be absolutely perfect and in need of no or but slight manipulation. I do not object to retouching, dodging, or accentuation, as long as they do not interfere with the natural qualities of photographic technique. Brush marks and lines, on the other hand, are not natural to photography, and I object and always will object to the use of the brush, to finger daubs, to scrawling, scratching, and scribbling on the plate, and to the gum and glycerine process, if they are used for nothing else but producing blurred effects”.

¹⁵ STRAND Paul, « Photography », in *Camera Work*, 49/50, June 1917, p. 3.

STRAND Paul, *Abstraction Shadows*,
Connecticut, Tirage au platine, 1916,
33,3 cm. x 23 cm.

Publié dans le n°49/50 de la revue
Camera Work, en juin 1917.



STRAND Paul, *White Fence*, *Port Kent*, Tirage au platine, *New York*, 1916, 33,3
cm. x 23 cm. Publié dans le n°49/50 de la revue *Camera Work*, en juin 1917.

C'est dans ce contexte où le travail de prise de vue se voit à nouveau accordé un caractère prédominant que Paul Strand, alors âgé de 26 ans, entreprend de photographier la ville de New York et ses habitants. Le jeune photographe était un habitué de la galerie 291 qu'Alfred Stieglitz avait créée en 1905 et qui se transforma autour de 1910 en vitrine de l'art moderne et des révolutions picturales qui agitaient le continent européen, tournant le dos définitivement à l'empreinte symboliste et décadente qui avait marqué le milieu de l'art et de la littérature à la fin du XIXe siècle. *Camera Work* se fit l'écho de ces changements radicaux qui accompagnaient, dans le cercle de Stieglitz, le renoncement à l'interventionnisme pictorialiste et la volonté de partir à la conquête du réel avec les ressources propres du photographe : son œil et son matériel de prise de vue. Sur les murs de la galerie et dans les pages de la revue, Paul Strand découvre à la fois les recherches novatrices de Paul Cézanne, le cubisme de Pablo Picasso, le dadaïsme de Marcel Duchamp et de Francis Picabia, ainsi que les poèmes graphiques d'Agnes Elizabeth Ernst Meyer et de Marius de Zayas, tous deux à l'origine de la revue éponyme de la galerie, qu'Alfred Stieglitz éditera parallèlement à *Camera Work* en 1915 et en 1916. Ces différentes recherches partagent un même objectif : appréhender l'espace physique et/ou graphique au-delà des règles académiques de la perspective. La ville moderne offre un terrain de jeu idéal pour sonder, dans une tout autre esthétique que celle de l'impressionnisme qui avait tant marqué les pictorialistes, les interactions entre les formes et les volumes générées par la lumière, actrice d'une nouvelle forme de syntaxe pictural, mais aussi la présence et les interférences croissantes du texte (et donc du sens) dans l'espace urbain et le mouvement des activités¹⁶.

Après une courte période pictorialiste, sous l'influence de Lewis Hine, dont il a suivi l'enseignement à l'Ethical Culture Fieldston School (New York) et qui le marqua par l'humanité de son regard, Paul Strand entreprend en 1915 de concilier « la partie documentaire et la partie artistique de la photographie », une entreprise qui ne pouvait que séduire Alfred Stieglitz, lui-même engagé dans cette voie depuis une dizaine d'années¹⁷.

¹⁶ GREENOUGH Sarah (dir.), *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, Washington, National Gallery of Art, Boston, Bulfinch Press, 2000.

¹⁷ MORRIS HAMBOURG Maria, *Paul Strand: circa 1916*, New York, Abrams, Metropolitan Museum of Art, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1998, 192p.



STRAND Paul, *Sandwich Man*, New York,
Photogravure, 1916, 22,4 × 16,8 cm.



STRAND Paul, *Blind Woman*, New York,
Epreuve au platine, 1916, 34 x 25,7 cm, New
York, Metropolitan Museum.

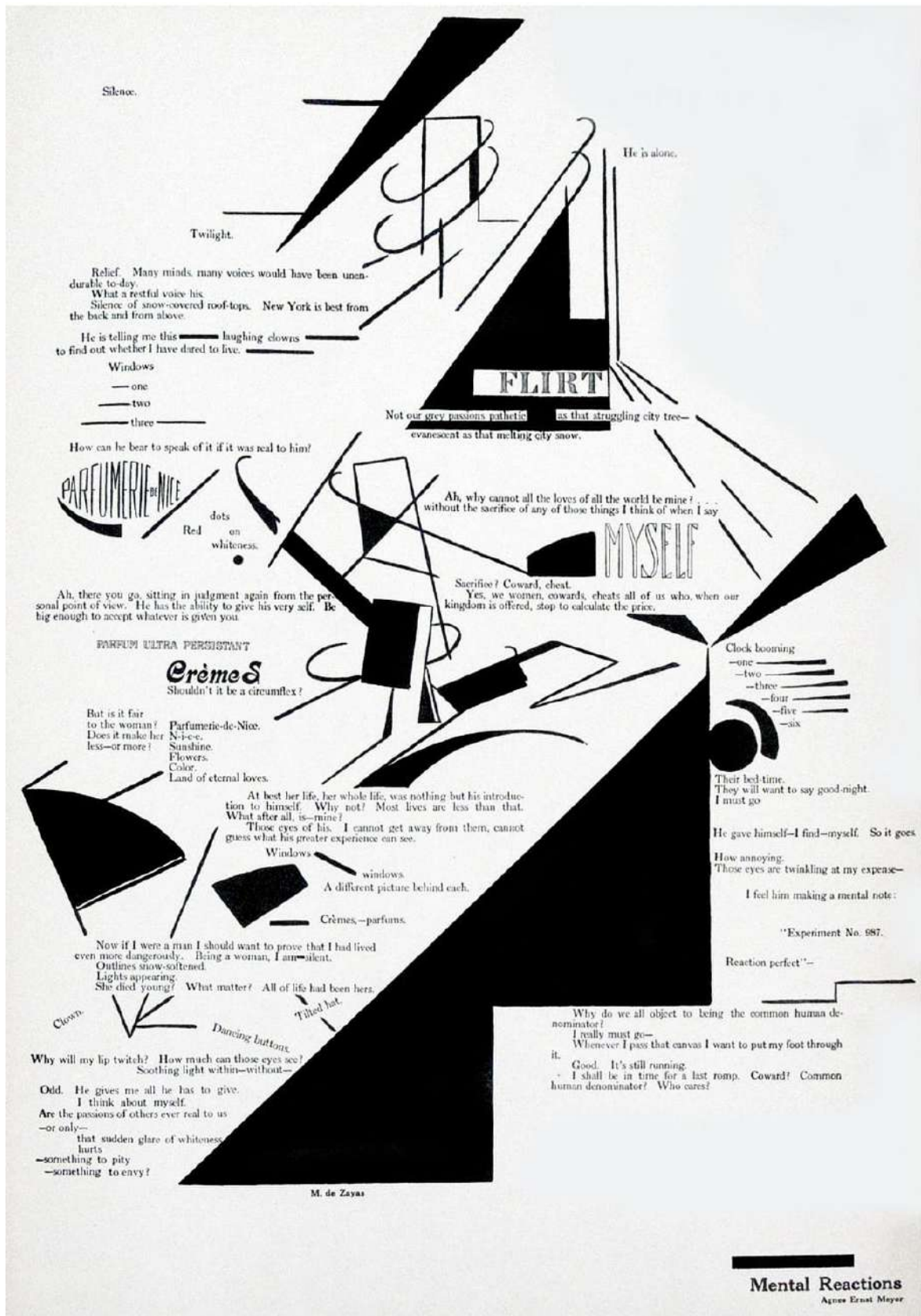
Dans ces deux photographies, la présence du texte ne confirme pas seulement le sens de l'image photographique, il la questionne et nous renvoie à notre propre perception de la réalité. Dans le portrait de la femme aveugle, le handicap est perceptible, mais il ne s'agit pas tant ici de vérifier ce que l'image donne à voir en un sens littéral, même si, en effet, le texte confirme l'information visuelle, mais de nous interpeller sur notre capacité à lire une photographie pour y déceler sa dimension sociale : sommes-nous capables de faire face à la condition humaine ou sommes-nous aveugles ? De même, le panneau qui prend le vieil homme en sandwich n'indique pas le contenu du message publicitaire, que la fragmentation rend inintelligible, ni même la somme demandée, Paul Strand questionne plutôt notre capacité à mettre la seule information réellement lisible, « le prix », située au pied de l'image, en corrélation avec les conditions de travail et le salaire de l'individu pris en étau, au sens propre comme au sens figuré.

Ainsi, les éléments textuels présents dans les deux photographies de Paul Strand sont liminaires, ils ne mettent en scène aucun autre attribut que ce qu'ils désignent : pas de complément d'objet qui ferait dériver l'image. Par contre, à l'instar des formes littéraires les plus courtes dont la qualité est de suggérer, il ne s'agit pas d'enfermer la sémantique des mots dans un rapport descriptif,

mais bien d'évoquer une réalité plus vaste dans laquelle le contexte immédiat est englobé. Sur le plan plastique, nous l'avons indiqué, les recherches formelles du photographe sont inspirées ou entrent en résonance avec les conquêtes de l'art moderne. Ainsi, *Abstraction Shadows, Connecticut, 1916* ramène au même plan des éléments qui devraient s'échelonner dans l'espace selon les règles de la perspective et qui, ce faisant, perdent leur caractère distinctif pour donner naissance à un ensemble formel, qui n'a d'existence que par le double travail de l'œil et de l'appareil photographique. Cette composition, comme d'autres du même type, réalisées en 1916, fait écho aux œuvres cubistes ou d'inspiration cubiste de Pablo Picasso et de John Marin reproduites dans le numéro un (mars 1915) de la revue *291*, mais aussi aux œuvres exposées dans la galerie du même nom à cette époque.

MARIN John, couverture de la revue *291*, n° 4, 1915





ERNST MEYER Agnes Elizabeth, DE ZAYAS Marius, "Mental Reactions », pinceau, plume et encre noire avec collage de textes coupés et collés sur mine de plomb sur carton, 1915, 72,6 x 57,2 cm, (publié dans la revue 291 , n°2, 1915).

Les deux portraits de rue, que nous avons analysés, s'inscrivent quant à eux dans le prolongement du travail entamé en 1915. Sarah Greenough rappelle que Paul Strand « réalisa plusieurs photographies qui commencèrent à explorer les relations entre les gens et les bâtiments, les rues, et les parcs autour d'eux. En dépeignant des espaces souvent hautement mis en valeur par des motifs de lumière et d'obscurité très appuyés, marqués par la tension entre l'intérieur et l'extérieur, et composés d'un éventail disparate de personnes et de choses, Strand décrivait ce que [John] Marin appelait les « forces antagoniques et belliqueuses » de la ville moderne »¹⁸, que ce dernier s'employait à représenter dans ses dessins et dans ses peintures. Les portraits de l'homme-sandwich et de la femme aveugle apparaissent comme des condensations de ces forces, ou pour reprendre les mots de Sanford Schwartz, « des paysages urbains qui ont pour sujets des visages »¹⁹. Cette mise en relation entre la représentation de la ville moderne et celle de ses habitants soulève quelques remarques pour compléter notre analyse de ceux deux photographies. Dans ce contexte où les tensions de la ville se manifestent sous la forme de portraits, l'intégration du texte dans l'image photographique évoque les poèmes d'Agnes Elizabeth Ernst Meyer mis en forme par Marius de Zayas, et plus particulièrement encore *Mental Reactions*, publié dans le numéro deux de la revue *291* en avril 1915.

Tout comme John Marin, les deux auteurs ont assimilé les principes de composition du cubisme analytique pour soumettre le signifié à un processus similaire dans le texte. La linéarité usuelle de l'expression et du récit équivaut alors à l'échelonnement des plans que les peintres cubistes proposent de ramener au même niveau. La co-présence des fragments produit de prime abord le même effet d'incongruité que l'imbrication des objets dans un tableau de Pablo Picasso. Ces derniers sont envisagés dans l'espace et de façon simultanée. Le regard du lecteur doit alors se frayer un chemin pour finalement se rendre compte que ces chemins ne mènent nulle part et qu'ils ne s'emboîtent pas, parce qu'ils ne sont en soi que des cellules disjointes qu'aucune logique ne vient connecter. Aucune identité ne peut résulter de leur juxtaposition, de la même façon que les objets imbriqués n'aboutissent pas, dans les toiles cubistes, à la création d'un nouvel objet, sinon, à sa destruction. La forme, le signifiant, se libère ainsi de l'objet et de son nom, c'est-à-dire du signifié.

¹⁸ GREENOUGH Sarah, "Paul Strand, 1916. Applied Intelligence", in GREENOUGH Sarah, op cit., pp. 251-252. Notre traduction : "he made several photographs that began to explore the relationships between people and the buildings, streets, and parks around them. Depicting spaces that were often highly energized by bold patterns of light and dark, infused with a tension between interior and exterior spaces, and composed of a disparate array of people and things, Strand described what Marin called the "warring, pushing, pulling forces" of the modern city".

¹⁹ Cité par MORRIS HAMBOURG Maria, op cit., p. 38. Notre traduction : « cityscapes that have faces for subjects ».

Dans le poème *Mental Reactions*, la ville de New York impose à l'individu son caractère à la fois omniscient et fragmentaire. L'être humain se trouve ainsi éparpillé en de multiples morceaux de lui-même, que le poème, tant dans le texte que dans la forme, ne parvient pas à concilier. Si le lecteur peut aisément s'identifier à la condition décrite parce qu'il en fait l'expérience dans sa vie quotidienne, il ne peut assimiler chacune des réalités fragmentaires à son propre sort. À la fragmentation individuelle s'ajoute alors la décomposition sociale. Et la présence de plus en plus envahissante du texte dans la ville, soumis à la même logique de fragmentation – chaque message, chaque enseigne, est en effet une entité autonome, sans relation avec la suivante – accentue le sentiment de solitude (et d'isolement) en rappelant visuellement l'individu à sa propre condition. Le poème, en effet, commence par les mots « Silence » (à gauche) / « Il est seul » (à droite) et se termine par les suivants : « Les passions des autres nous sont-elles réelles – ou seulement un soudain éblouissement qui blesse – quelque chose à plaindre ou à envier ? » (à gauche) / « Pourquoi sommes-nous tous sujets à devenir un dénominateur commun ? Je dois réellement m'en aller – A chaque fois que je franchis ce cadre, je veux mettre mon pied à travers. Bien, ça marche encore. Je devrais être à l'heure pour des dernières gambades. Lâche ? Dénominateur commun ? Qui s'en soucie ? » (à droite)²⁰.

Si Paul Strand est séduit par ces nouvelles recherches qui permettent de percevoir le monde tel qu'il se donne à voir dans ses évolutions les plus contemporaines, il en saisit également les effets concrets ; et l'idéal d'organicité qui émane des compositions cubistes se trouve alors confronté à la fragmentation et aux antagonismes qui n'ont pas disparu dans la société moderne : les objets et les sujets, une fois ramenés au même plan, ne deviennent en réalité que des fragments inconciliables. Ces mêmes objets, ces mêmes sujets, qui ont perdu leur identité, comme dans *Mental Reactions*, subissent eux-mêmes ce processus de fragmentation. L'individu se trouve alors aux prises avec les fragments de lui-même, le condamnant à une multiplicité d'existences elles-mêmes inconciliables, lorsque l'une d'entre elles ne menace pas tout simplement de le réduire à un simple mot : « prix » dans un cas, « aveugle » dans l'autre. Le panneau publicitaire ne fait donc pas seulement la réclame d'un produit, d'une marque ou d'un lieu, il confronte celui qui le porte et celui qui le regarde à une violence du même ordre, dont la signification et la portée variera selon la situation de chacun. De

²⁰ ERNST MEYER Agnes Elizabeth, ZAYAS Marius de, « *Mental Reactions* », in 291, n°2, avril 2015, n.p..
Notre traduction : “Silence / He is alone [...] Are the passions of others ever real to us –or only– that sudden glare of whiteness hurts –something to pity –something to envy? / Why do we all object to being the common human denominator? I really must go– Whenever I pass that canvas I want to put my foot through it. Good, it’s still running. I shall be in time for a last romp. Coward? Common human denominator? Who Cares?”.

plus, dans la photographie, la frontalité du point de vue ne laisse aucune échappatoire possible. Dès lors, le portrait de l'homme-sandwich, comme celui de la femme aveugle, prend tout son sens critique et justifie par là-même le choix de Paul Strand d'envisager la photographie comme un dispositif photo-textuel.

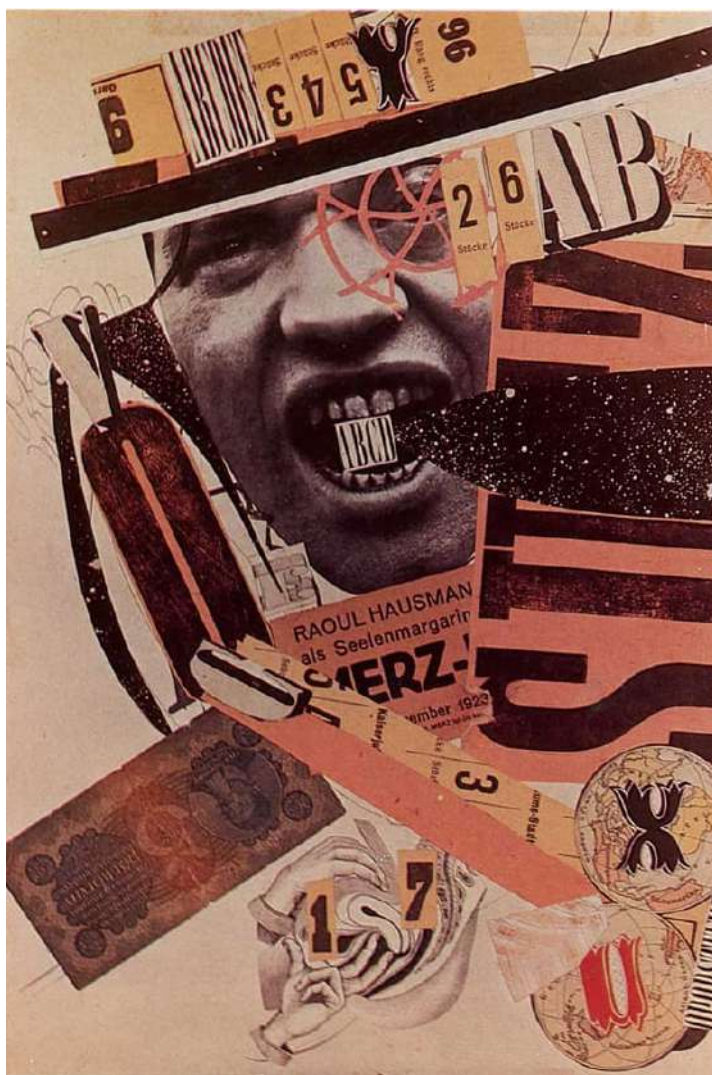
L'analyse de ces deux portraits nous permet de mettre en évidence la démarche qui, en intégrant le texte dans l'espace figuratif de la photographie, vise à interroger les mécanismes de la représentation sociale tels qu'ils se produisent dans la réalité. Le texte ne vient pas interpréter l'image, il est lui-même l'objet de notre questionnement dans son rapport au sujet représenté. En procédant de la sorte, la relation entre le texte et l'image photographique devient inclusive. Le texte et l'image n'existent plus séparément en tant que réalité distincte et autonome. Ce dispositif sera ensuite repris et développé par Walker Evans²¹ tout au long de sa vie et de nombreux autres photographes américains par la suite. Il le fût également par les photographes surréalistes, comme Manuel Alvarez Bravo, Jacques-André Boiffard, Elie Lotar, ou encore Man Ray, à la fin des années 1920 et durant les années 1930, en France et dans d'autres pays. L'analyse de la photographie de Jacques-André Boiffard, *La librairie de L'Humanité* (circa 1928), reproduite dans le livre d'André Breton, *Nadja* (1928), nous permettra d'aborder encore un autre type de configuration dans laquelle le dispositif inclusif, similaire à celui créé par Paul Strand, est lui-même intégré dans une œuvre littéraire. Dans une perspective voisine, nous interrogerons le dispositif imaginé par Karel Teige pour le livre *Abeceda* (1926), dans lequel les photographies d'une danseuse dont le mouvement du corps forme les lettres de l'alphabet dialoguent avec les poèmes de Vitezslav Nezval. Avant cela, nous nous consacrerons à l'étude du photomontage tel que le pratiquait le dadaïste Raoul Hausmann. Alors que Paul Strand s'évertuait à conserver l'autonomie du dispositif inclusif dans une forme exclusivement photographique, les dispositifs que nous venons d'évoquer ont tous pour effet de l'intégrer dans un projet littéraire. Le photomontage de Raoul Hausmann, quant à lui, constitue une autre forme de dispositif inclusif fondé sur la juxtaposition de matériaux disparates, qui n'est ni à proprement parler littéraire ni à proprement parler photographique ; et qui aboutit à la création d'un genre artistique autonome. Dans le cas précis de *ABCD* (1923-1924), sur lequel nous étudie va porter, nous verrons que l'autonomie de ce genre nouveau ne s'oppose pas à la possibilité d'envisager ce dispositif photo-textuel comme un dispositif photo-littéraire.

²¹ EVANS Walker, *Signs*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1998, 96p.

B. Raoul Hausmann, *ABCD* (1923-24) ou le photomontage comme dispositif photo-textuel autonome : la création d'un nouveau genre artistique

Courant intellectuel, littéraire et artistique du début du XX^e siècle, le Dadaïsme naît à Zurich en 1916 dans l'enceinte du Cabaret Voltaire, qui donnera son nom à la première revue du groupe. Composé à l'origine de Hugo Ball, Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Janco, Sophie Taeuber, Richard Huelsenbeck et Hans Richter, le mouvement connut en réalité au moins deux histoires parallèles dans les années 1910 et plusieurs ramifications dans les années 1920. Le groupe de New York fut très lié à Alfred Stieglitz et à la galerie 291. La revue éponyme était pour partie consacrée au cubisme et à ses multiples conséquences formelles et pour une autre partie aux dessins dadaïstes de Francis Picabia. Ce dernier, comme Marius de Zayas, effectue de nombreux voyages entre l'Europe et l'Amérique et prend une part active dans la diffusion de l'art moderne et des idées nouvelles aux États-Unis. En 1916, il se rend à Barcelone et s'y installe quelque temps où il publie les premiers numéros de la revue 391 en référence à la revue et à la galerie 291. Ce voyage en Europe offre l'opportunité à Francis Picabia de se rallier au mouvement dada. Il rencontre alors Tristan Tzara et le groupe dada de Zurich, puis part vivre à Paris, où il participe avec celui-ci à la création du groupe local avec André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault et Louis Aragon. Francis Picabia conservera malgré tout ses relations avec ses amis new-yorkais, en particulier avec Marcel Duchamp, qu'il publie dans 391. L'Allemagne fut une autre terre d'accueil pour les protagonistes du Cabaret Voltaire dès 1918. Le groupe le plus actif fut sans nul doute celui de Berlin. Il fut composé de George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Johannes Baader, Richard Huelsenbeck, John Heartfield et d'Hans Richter. Dans le climat qui marque la fin de la Première Guerre mondiale et la défaite de l'Allemagne, leurs activités ont dès le début une très forte dimension idéologique. G. Grosz, J. Heartfield, H. Höch et R. Hausmann développent alors un nouveau langage visuel, le photomontage, dont l'objectif est de porter les principes dada sur le terrain politique et social. Tout comme les poèmes simultanéistes d'Agnes Elizabeth Ernst Meyer mis en forme par Marius de Zayas, les fragments sont inconciliables ; mais ils sont portés à un très haut degré de désintégration. Dans les poèmes graphiques publiés dans *291*, chaque fragment possède encore son identité. Dans les photomontages berlinois, le texte et les images de diverses natures, dont la photographie, subissent le sort. La fragmentation pousse les corps à la limite du signifié, voire au-delà. *ABCD*, photomontage que Raoul Hausmann réalise entre 1923 et 1924, en est un parfait exemple.

HAUSMANN, Raoul, *ABCD*,
 Encre de chine et collage sur papier,
 1923-24, 40,4 x 28,2 cm, Musée
 national d'art moderne, Centre
 Georges Pompidou, Paris.



« Le titre de l'œuvre, oriente notre regard et confirme ce que le montage trame sous nos yeux : un autoportrait qui présente, autour du visage de Raoul Hausmann - rare élément photographique du montage - des éléments hétéroclites qui s'entrechoquent dans un puissant tourbillon.

Des fragments d'images, d'affiches, de dessin anatomique, des lettres typographiques, des chiffres, un billet de banque, se déploient, se superposent, s'opposent, se substituent en tissant un réseau de signes autour de la bouche ouverte de l'artiste »²². Nous sommes alors appelés à appréhender différents types de signes, à traverser différents registres sémiotiques : l'écriture, la représentation, la figure, l'image. L'écriture est fragmentée, décomposée en unités minimales et éparpillée à travers l'œuvre par des collages et des superpositions. L'organisation empêche alors le spectateur d'identifier clairement les mots présents et de les utiliser afin de créer un réseau de sens. Le seul mot que le lecteur parvient à former est « voce » (voix); mais il désigne davantage l'organe,

²² JUHASZ Pierre, « "ABCD" comme effigie ou l'alphabet d'une esthétique du fragment », in GENIN Christophe (dir.), *Images & Esthétique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 47.

c'est-à-dire le signifiant, représenté par l'image photographique que le sens du mot, soit le signifié. Autrement dit, ce n'est pas ce que le mot dit qui retient ici Raoul Hausmann, mais le potentiel de la voix en tant qu'organe, à laquelle il attribue une « sensorialité excentrique »²³, au-delà de toute réduction sémantique. Le dadaïste berlinois fut en effet l'un des fondateurs de la poésie phonétique, libérée de « l'alibi référentiel », une expression de Roland Barthes sur laquelle nous reviendrons très prochainement. En ce sens, *ABCD* est « un véritable manifeste sémiotique », note Michel Giroud²⁴. Sur la droite du photomontage, les lambeaux du langage apparaissent plus clairement. Ce que l'on devine être un mot, imprimé en lettres capitales, est évidé de son sens par l'incise qui provient de la bouche de Raoul Hausmann. Le mot n'est plus alors qu'une suite de lettres. La coupure qui, par ailleurs, les prive de leur assise, termine d'annihiler toute entreprise de déchiffrement. Le sens est ailleurs, il n'est effectivement plus dans le signifié mais l'expression du signifiant, qui est la forme visuelle de l'écriture (ici typographiée) et des images, et également la forme sonore de la voix. Les deux se rejoignent alors par la sensorialité aux intersections du monde extérieur car fidèle au credo berlinois, si le corps devient un signifiant actif c'est pour exprimer le « champ de forces contradictoires » dans lequel la modernité plonge les individus et les masses avec fracas. Par conséquent, le photomontage dadaïste, s'il est un dispositif photo-textuel et un genre artistique nouveaux, n'aboutit pas à la création d'un langage, mais à l'inverse constitue une méthode efficace pour le déposséder de sa fonction sémantique. Le photomontage, tel que le pratiquait Raoul Hausmann, est ainsi un anti-langage.

²³ HAUSMANN Raoul, *Sensorialité excentrique (1968-69), précédée de Optophonétique (1922)*, Cambridge, Blackmoor Head Press, col. Ou, 1970, 69 p.

²⁴ GIROUD Michel, « Dadasophie ou l'éloge de la dispersion », in *Raoul Hausmann 1886-1971*, Mâcon, éditions W, musée départemental de Rochechouart, 1986, p. 35.

C. Jacques-André Boiffard, *La librairie de l'Humanité* (circa 1928) in André Breton, *Nadja* (1928) : l'intégration du dispositif photo-textuel inclusif et du dispositif littéraire (A)

Il en va très différemment chez les Surréalistes, qui découvrent, à l'inverse des dadaïstes berlinois, sous les mots et dans les apparences du monde extérieur, tout un monde parallèle d'explorations sémantiques. Pour cette même raison, alors que Raoul Hausmann et ses amis composent leurs photomontages avec les débris d'une société en décomposition, dont ils ressentent toute la violence, les surréalistes parisiens vivent au contraire dans un monde dont ils inspectent une autre réalité, qui vient se superposer à l'ordre usuel des choses et de leur représentation. Dans ce contexte très différent, la littérature (surtout la poésie), la photographie, mais aussi le cinéma sont à la fois des témoins et des vecteurs puissants de cette « surréalité ». *Nadja*²⁵, le récit autobiographique d'André Breton, dans lequel figure tout un ensemble de photographies de Jacques-André Boiffard, dont celle que nous allons étudier, *La librairie de l'Humanité*, représente la synthèse parfaite de ce double mouvement : voir dans le réel, les manifestations du surréel et créer les conditions du surréel dans le réel. Tel est en effet le sens des irrptions photographiques dans le livre de Breton que d'ajouter au récit de la réalité, de l'expérience vécue, un surplus de surréalité par la présence d'images au sein desquelles le surréel est fixé à jamais. L'historien de l'art Werner Spies résume parfaitement la phototextualité surréaliste à l'œuvre dans ces dispositifs qui voient le jour dans la revue *La Révolution surréaliste*²⁶ : « A la fois autonomes et complémentaires, récit et image produisent le “surtexte” surréaliste, et cette forme d'expression totalement inédite, empreinte d'un souffle nouveau, donne corps au concept esthétique de Breton : la “beauté convulsive”. Quelque chose d'inchoatif, d'immédiat, vient à nous : le mot cherche sa transgression dans l'image, et l'image dans le mot »²⁷. Commençons tout d'abord par interroger les propriétés d'une photographie surréaliste.

²⁵ BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

²⁶ Fondé en 1924, *La Révolution surréaliste* est pendant cinq années le creuset dans lequel vont se développer les grands thèmes du Surréalisme. 12 numéros paraîtront entre le 1^{er} décembre 1924 et le 15 décembre 1929. Les premiers directeurs furent Pierre Naville et Benjamin Péret, puis André Breton à partir du numéro 5.

²⁷ Cité par CASTANT Alexandre, « Le Surréalisme et l'image », in *Critique d'Art*, n° 20, Automne 2002, § 2. En ligne depuis le 29 février 2012. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2037> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.2037>. Consulté le 12/02/2021.

En premier lieu, dans les photographies surréalistes, les signes et les formes visibles ont une réalité dans le langage courant, ils sont identifiables. Comme le rappelle l'écrivain serbe Marko Ristič, rien, de prime abord, ne semble les distinguer de celle d'une pratique ordinaire. Et pourtant, il ajoute que ces clichés sont « aussi hallucinants par leur sourde explicité »²⁸. La photographie crée son propre contexte. Cette caractéristique lui permet de s'abstraire de toute signification qui lui serait extérieure puisqu'ici, seul le cadre symbolise le signifiant. La photographie « vaut » donc pour elle-même. Bien entendu, cela n'interdit pas pour autant de l'insérer dans un récit qui lui est extérieur.



BOIFFARD Jacques-André, *La librairie de L'Humanité*, circa 1928, reproduite in André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 684.

²⁸ RISTIČ Marko, « Čeljust dijalektike (La gueule de la dialectique) », in *Nemoguće – L'impossible*, Belgrade 1930, p. 45.

Sur ce plan *La Librairie de L'Humanité*, l'une des photographies de Jacques-André Boiffard qu'André Breton a choisies d'inclure dans *Nadja*, constitue un exemple particulier dans la mesure où l'image photographique elle-même, comme les portraits de Paul Strand que nous avons analysés, est un dispositif photo-textuel en soi. Nous sommes donc amenés à lire et à regarder ce dispositif en regard du récit d'André Breton, mais également à appréhender la photographie de façon autonome. On s'interrogera d'emblée sur le sens des éléments textuels présents dans l'image, « On signe ici » ou « cartes » - les seuls qui soient réellement compréhensibles, et leurs rapports possibles tant avec la narration du livre qu'avec les autres éléments compris dans le cliché. Pour supprimer tout effet descriptif (et prescriptif), Breton se garde bien de livrer des clés au lecteur. Les questions suscitées par ces deux dispositifs photo-textuels, de la photographie dans le texte et du texte dans la photographie, demeurent ainsi sans réponse. L'interprétation reste ouverte, la polysémie triomphe. La photographie apparaît certes toujours comme un matériau littéraire, mais elle est aussi reconnue pour ses qualités propres, comme un réseau de sens autonomes. L'incongruité du texte – on ne sait pas pourquoi « on signe ici » ni de quelles « cartes » il s'agit – déporte le lecteur au-delà de la simple réalité des choses. Ainsi, les mots se dotent d'une résonance qui ne peut se développer que dans la sphère imaginaire. En tant que signifiants, ils sont des portes d'entrée ou des fenêtres ouvertes sur une autre réalité, celle de la psyché, celle de la surréalité. Ce qui différencie alors l'image surréaliste de l'image dadaïste, pour revenir à notre point de départ, demeure la possibilité de porter le signifiant au-delà du signifié immédiat pour lui attribuer une multiplicité indomptable de signifiés. En procédant de la sorte, les surréalistes ont œuvré artistiquement et pratiquement au développement du principe de l'*œuvre ouverte*, dont le sémiologue italien Umberto Eco formulera la théorie au début des années 1960.

D. Karel Teige & Vitezslav Nezval, *Abeceda* (1926) : l'intégration du dispositif photo-textuel inclusif et du dispositif littéraire (B)



NEZVAL Vítězslav, « D » et « R », composition graphique et photomontage de Karel Teige, in Vítězslav Nezval, *ABECEDA*, Prague, J. Otto, 1926, pp. 12-13.



NEZVAL Vítězslav, « D » et « R », composition graphique et photomontage de Karel Teige, in Vítězslav Nezval, *ABECEDA*, Prague, J. Otto, 1926, pp. 38-39.

Chorégraphie de Milča Mayerová.

D'autres exemples témoignent de ces nouveaux usages de la photographie dans ses rapports au texte et d'une façon plus générale, au langage. *L'Abeceda* de Vítězslav Nezval, dans la composition « photo-graphique » de Karel Teige²⁹, aborde encore une modalité des relations entre signifiant et signifié. Chaque double-page est un dispositif photo-textuel autonome. Le poème de Nezval associé à l'une des lettres de l'alphabet, à gauche, est placé en vis-à-vis de la représentation « photo-graphique » de la même lettre. La danseuse Milča Mayerová est photographiée dans une posture interprétant la forme conventionnelle de cette lettre. Elle est habillée dans un style évoquant la simplification des formes de l'art déco et du constructivisme, de telle sorte que les vêtements épousent totalement les lignes corporelles. La composition typographique, dessinée par Karel Teige, reprend cette même esthétique. Parfois l'image photographique vient s'insérer dans la composition typographique pour en devenir l'un des fragments ou la mettre en abîme, dans d'autres cas elle est accolée à la lettre dessinée formant un ensemble graphique plus complexe qui ne se réduit pas à la représentation de celle-ci. Les postures corporelles alternent entre une figuration mimétique de la lettre et une interprétation plus libre, selon la complexité de la lettre. La concordance n'est donc pas totale et le lecteur, s'il y accorde une plus grande attention encore, découvre des relations qui ne sont pas seulement d'ordre formel. Ainsi, la lettre « R » est représentée par un corps en mouvement auquel répond la répétition graphique « RRRRR » en guise de titre. Indépendamment du signifié contenu dans le poème de Vítězslav Nezval, le signifiant (le corps de la danseuse et celui de la lettre) acquiert une puissance évocatrice autonome : la vitesse - « rychlost » en tchèque. Si la lettre « R » renvoie ainsi bien au mot « vitesse » dans la langue des deux auteurs, comme nous y inviterait un abécédaire classique, il en va autrement dès que l'on appréhende le rapport entre signifiant et signifié dans une autre langue. En français, cela équivaut à lire « R » comme vitesse, ou encore « R » comme « speed » en anglais. Bien entendu, l'ouvrage s'adressait à un public tchèque ; mais l'appréhension que l'on peut en faire dès que le signifié nous est inaccessible permet de mettre en évidence l'autonomie sémiotique du corps signifiant. Si le mouvement du corps produisant un « R » évoque davantage la sensation de vitesse, pourquoi s'en priver ? Il suscitera peut-être plus fortement cette sensation que l'emploi du mot vitesse censé la signifier. Chaque composition « photo-graphique » créée par Karel Teige inscrit ainsi la lettre dans le mouvement de la vie. Cela permet en effet, dès que le lecteur se situe dans un contexte culturel et linguistique autre, de se libérer de la tutelle des mots.

²⁹ NEZVAL Vitezslav, *ABECEDA*, Prague, J. Otto, 1926, 57p.

Depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années qui précèdent la Seconde Guerre Mondiale, de l'époque symboliste, qui marque la parution de *Bruges-la-morte*, à celle du surréalisme triomphant, dont *Nadja* est l'une des nombreuses réalisations, la photographie aura effectué, au contact des arts et de la littérature, de multiples mouvements, où ses rapports avec l'écriture n'ont cessé de s'enrichir. L'analyse des deux portraits de rue de Paul Strand nous aura permis de mettre en évidence l'intégration de nouveaux modes de composition de l'espace provenant de diverses révolutions picturales successives, dont celle décisive du cubisme, dans l'image photographique où le texte, comme dans les tableaux et les poèmes graphiques d'avant-garde, devient un sujet de représentation – un corps signifiant – au même titre que tout autre motif. Les mots ne tiennent plus à distance les objets qu'ils désignent en exerçant le pouvoir de les nommer, ils sont eux-mêmes des objets sujets à la désignation, « nommés », donnant à l'observateur de l'image photographique la possibilité des les interroger en présence des autres « signes » à leurs côtés. Le deuxième mouvement que nous avons souhaité étudier consiste à intégrer dans le champ littéraire ce type de dispositif photo-textuel pour ajouter au récit une dimension critique sur la production des signes et leur interprétation. *La librairie de L'Humanité*, de Jacques-André Boiffard, remplit exactement cette fonction dans *Nadja*, le livre d'André Breton. Nous verrons par la suite, dans les deuxième et troisième parties du mémoire, que cette stratégie fut employée, bien que débarrassée de la présence textuelle dans l'image photographique, par Denis Roche pour installer dans un récit autobiographique circonstancié les obsessions personnelles de l'auteur. La photographie joue alors paradoxalement un double rôle parce qu'elle fait entrer dans un cadre limité une problématique exemplaire (la surréalité chez Breton, la mort chez Roche). Le cadre condense, installe l'image dans le récit, tandis que la problématique ouvre et met en perspective, elle sort le lecteur du récit. Enfin, nous avons étudié l'emploi de la photographie aux côtés du texte dans la création de dispositifs autonomes afin d'aborder la crise du signifié dans le photomontage de Raoul Hausmann, *ABCD*. Dans ce type de dispositif, les matériaux utilisés perdent toute dimension illustrative. Seule réalité figurée par la photographie et nommée par le texte, la voix apparaît comme l'organe chargé d'exprimer l'entrechoquement des fragments sur le papier, c'est-à-dire le « champ de forces contradictoires » qui caractérise le monde moderne aux yeux des dadaïstes berlinois. Dans la troisième partie, le livre d'artiste du peintre Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès* (1979) fournira un autre exemple et modèle de dispositif photo-textuel disruptif. Dans notre analyse de la lettre « R » de l'*ABECEDA* de Vítězslav Nezval, nous nous sommes concentrés sur la double expérience du langage à laquelle nous invite le dispositif photo-textuel créé par Karel Teige, en attribuant au signifiant et au signifié une part égale mais distincte dans la réception du message. Si l'on s'en tient aux seuls éléments signifiants, le titre « RRRRR » et le photomontage, la sensation de vitesse qui en émane est exprimée par une lettre qui convoquera immédiatement chez le lecteur tchèque le mot « rychlost », qui veut

effectivement dire « vitesse » ; mais il en sera autrement chez un lecteur français ou anglais par exemple. Pour ces derniers, il n'est pas possible de relier spontanément la lettre « R » au mot vitesse. Pour autant, on ne saurait nier l'impact du dispositif composé par Karel Teige sur tout lecteur employant l'alphabet latin pour s'exprimer. Le mouvement de la danseuse génère bien une association d'idée entre la sensation de vitesse et la lettre « R », de telle sorte que je suis en droit, en tant que receveur du message, de valider cette relation si elle me satisfait. Ce dispositif tendrait ainsi en quelque sorte à valider le caractère arbitraire du signe, selon l'affirmation de Ferdinand de Saussure. Dans son *Cours de linguistique générale* (1916), le professeur genevois écrivait en effet : « Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire »³⁰. Si nous en venons maintenant à évoquer la pensée du linguiste suisse, l'un des fondateurs de la linguistique moderne et de la sémiologie, c'est aussi pour introduire le dernier développement de cette partie.

³⁰ SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962 (1^{re} éd. 1916), p. 100.

3. La théorisation de la photographie, de l'écriture et du texte chez Roland Barthes

Les différents exemples que nous avons étudiés dans cette partie, peuvent en effet tous être analysés sous cet angle théorique, selon le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, qui fut publié par ses élèves à titre posthume en 1916.

Cependant, il faudra attendre encore plusieurs décennies avant que les développements de la linguistique, avec les travaux de Roman Jakobson notamment, et la redécouverte des travaux de Charles S. Peirce n'aboutissent au développement de la sémiotique et de la sémiologie en tant que champs d'études académiques dans les années 1950 et 1960, offrant ainsi de nouveaux outils théoriques à l'analyse de la photographie et de ses relations avec le langage écrit. Dans les deuxième et troisième parties, nous convoquerons divers éléments de ces théories, principalement dans l'œuvre de Roland Barthes, afin de nourrir l'étude des dispositifs photo-littéraires imaginés par Denis Roche, Hervé Guibert et Ernaux, trois auteurs qui ont contribué à la création d'un nouveau genre : la « photobiographie ».

A. Un contexte favorable : Fin des années 1950 vers les années 1960

Tout au long des années 1960, plusieurs auteurs élargissent le champ des études sémiologiques à de nouveaux objets d'analyse, comme la littérature, la peinture et la musique avec Umberto Eco³¹, la photographie, la publicité et la mode avec Roland Barthes, ou encore le cinéma avec Christian Metz³². Dans *L'œuvre ouverte*³³, paru en 1962, Umberto Eco entend démontrer que l'œuvre d'art contemporaine se caractérise par l'indistinction, l'indétermination, la discontinuité et l'aléatoire, en opposition à un modèle d'œuvre qualifié de classique ou fermé au sein duquel le sens est défini de manière univoque. Dans ces œuvres ouvertes, les motifs acquièrent une certaine ambivalence sémantique, voire mettent en déroute toute entreprise intellectuelle visant à interpréter le motif constitué. *L'œuvre ouverte* porte en elle un message ambigu, incertain, englobant une pluralité

³¹ Umberto Eco a longtemps été professeur de linguistique. Il est maintenant un écrivain mondialement reconnu après le grand succès du *Nom de la rose* ; ses écrits de sémiotique et de linguistique n'ont pas la même audience internationale mais sont devenus des références chez les spécialistes.

³² Christian Metz est associé à la sémiologie du cinéma. En 25 ans, avec ses *Essais sur la signification au cinéma* (1968 et 1973), *Langage et Cinéma* (1971), les *Essais sémiotiques* (1977) et *Le Signifiant imaginaire* (1977), Christian Metz a développé le projet sémiologique en s'appuyant d'abord sur la linguistique structurale puis sur la psychanalyse lacanienne. La notoriété internationale de ces travaux est aujourd'hui considérable : ils sont sans aucun doute à l'origine de la richesse et de la diversité de la théorie française du cinéma.

³³ ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1965, 320p.

de signes et une multitude d'interprétations. Elle apparaît comme un ouvrage inachevé, que le lecteur peut explorer sans parvenir pour autant à en fixer le sens. Le livre d'Umberto Eco eut dès sa parution un retentissement important, à la fois dans le champ académique et dans les milieux de la création contemporaine. L'art de son temps était, en effet, traversé par des questionnements similaires. La thèse défendue par Umberto Eco est similaire à celle que Roland Barthes³⁴ développera dans ses rapports à la photographie et à la littérature ; mais ce dernier ira plus loin encore en cherchant à les défaire de « l'alibi référentiel »³⁵, pour se concentrer sur le *kairos*, qui caractérise le désir photographique - l'instant décisif de la « prise de vue », et se laisser prendre par le *punctum* – *ce hasard qui me point et qui me poigne*³⁶ – provoqué par une image photographique ; mais aussi dans le registre scriptural libérer le texte de toute empreinte sémantique : ne conserver, dans les deux cas, que le corps, le signifiant. Pour y parvenir, Roland Barthes cherchera d'abord à identifier ce qui dans toute photographie exclut par essence le signifié.

B. Roland Barthes, acteur majeur du milieu théorique dans les années 1960/1970.

Dans l'article « Le message photographique »³⁷, publié en 1961, le sémiologue français prend l'exemple de la photographie de presse pour mettre en évidence la nécessité selon lui de distinguer l'objet photographique de ses usages sociaux afin « de mener une analyse immanente de cette structure originale »³⁸, c'est-à-dire de la caractériser en tant que telle. « Naturellement, poursuit-il, (...) la structure de la photographie n'est pas une structure isolée ; elle communique au moins avec une autre structure, qui est le texte (titre, légende ou article) dont toute photographie de presse est accompagnée. La totalité de l'information est donc supportée par deux structures différentes (dont l'une est linguistique) »³⁹. Étrangement, Barthes ajoute immédiatement que « ces deux structures sont concurrentes, mais comme leurs unités sont hétérogènes, elles ne peuvent se mêler ; ici (dans le texte), la substance du message est constituée par des mots ; là (dans la

³⁴ Umberto Eco accordera une attention particulière aux écrits de Roland Barthes, dont *Mythologies* (1957) lui inspireront toute une série d'articles brefs recueillis dans le *Diario minimo* (1964), et plus tard une étude de la culture et des communications de masse (*Apocalittici e integrati*, 1964).

³⁵ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte, précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Le Seuil, 2000, 160p.

³⁶ BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 49.

³⁷ BARTHES Roland, « Le message photographique », in *Communications*, n°1, Année 1961, pp. 127-138.

³⁸ Ibid., p. 127.

³⁹ Ibid.

photographie), par des lignes, des surfaces, des teintes. De plus, les deux structures du message occupent des espaces réservés, contigus, mais non « homogénéisés », comme par exemple dans un rébus qui fond dans une seule ligne de lecture des mots et des images »⁴⁰. L'observation est pertinente dans le seul cas, certes très répandu mais non-exclusif, où effectivement l'image photographique ne contient aucun texte. Or, comme l'ont montré les exemples étudiés auparavant, les cas de figure inverses ne manquent pas. Roland Barthes ne pense ici qu'aux photographies véhiculées dans la presse ; et il faut bien avouer que dans ce contexte il est rare que la photographie comprenne des éléments de son propre titre comme c'est le cas de *Blind Woman*, de Paul Strand. Toutefois, comme nous le verrons dans la troisième partie du mémoire, lorsque nous nous concentrerons sur la place du lecteur dans le dispositif photo-textuel, la volonté de porter l'analyse sur « chaque structure séparée » a des conséquences immédiates sur le plan théorique : de prime abord, elle ne permet pas de doter le chercheur d'une méthode appropriée pour étudier les objets hybrides, il faudra donc patienter : « ce n'est que lorsque l'on aura épuisé l'étude de chaque structure, que l'on pourra comprendre la façon dont elles se complètent »⁴¹. Quelles sont les propriétés de la « structure » photographie selon Barthes ? Pour ce dernier : « l'image n'est pas le réel ; mais elle en est (...) l'*analagon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : *c'est un message sans code* (...) »⁴². Le texte, quant à lui, est « un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui « insuffler » un ou plusieurs signifiés seconds (...) »⁴³.

Deux années plus tard, en 1964, Roland Barthes publie un nouvel article intitulé « *Rhétorique de l'image* »⁴⁴, dans lequel il entreprend de faire « l'inventaire des systèmes de signification contemporains » à l'aide des clés de la linguistique. Il s'appuie sur l'analyse d'une image publicitaire de la marque Panzani et identifie alors trois types de messages : le message linguistique, le message iconique dénoté et le message iconique connoté. Pour Roland Barthes, toutes les images sont polysémiques et portent avec elles, une quantité de signifiés. La polysémie produit une interrogation sur le sens. (...). Les unités de signification délivrées par une image sont moins stables et moins explicites et autorisent la pluralité de sens, donc de lecture et d'interprétations. Le lecteur ou le spectateur est confronté à une image qui pour lui est polysémique. C'est précisément ce qui invite

⁴⁰ Ibid., pp. 127-128.

⁴¹ Ibid., p. 128.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 134.

⁴⁴ BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, 1964, pp. 41-42.

Roland Barthes à s'intéresser à la photographie. Dans l'essence même de cette dernière, il y trouve ce qu'il cherche à fuir : la fixité que confère le langage aux choses. Il s'intéresse aux interactions entre le texte et l'image parce qu'il y voit la possibilité d'ouvrir le texte à une expérience de la précarité sémantique. L'intérêt que porte Barthes à la photographie est double. Il découvre en elle une « structure » qui échappe à la distinction des classements trop sûrs d'une part et tout un ensemble d'ouvertures du sens, d'incertitudes et d'instabilités dans ses relations possibles avec le texte d'autre part. « Autrefois, écrit-il dans *Le message photographique*, l'image illustre le texte (le rendait plus clair) ; aujourd'hui, le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination (...) »⁴⁵. « Rendre plus clair » signifie ici alléger le texte : lui conférer la clarté d'une image photographique pour le faire exister autrement que par les mots.

C'est donc en relation avec le texte ou à partir de l'expérience textuelle, que la photographie devient un objet d'analyse et s'impose également comme un antidote à l'excès de connotation ou, pour le dire autrement, à la prise de pouvoir du signifié sur le signifiant. Pour Roland Barthes, le texte idéal se défait de la référence sémantique. C'est celui qu'il pratiquera, en « amateur », exprimant la « jouissance » d'écrire, au-delà de toute production du signifié. Texte absolu ou essentiel, qui n'a que son propre corps pour séduire : le « degré zéro de l'écriture ». C'est aussi le texte photographique, qu'il décèle dans la poésie japonaise, et plus particulièrement dans le haïku, ce format court où le signifié cache toujours, par l'allusion, une ou plusieurs réalités secondes. Dans ce qu'il ne dit pas, apparaît cette clarté : il s'agit d'éclaircir, de « rendre plus clair », de laisser agir le signifié à un autre niveau, purement photographique en un sens, puisque ce niveau est celui de la perception et de la phénoménologie. Le texte devient plus clair lorsqu'il donne à voir, lorsqu'il renvoie à une expérience phénoménale. C'est aussi la raison pour laquelle, le sémiologue choisira dans ses écrits autobiographiques, et dans ses livres « littéraires », l'écriture fragmentaire, permettant au « creux » de s'immiscer dans les interstices du récit ; mettant en évidence la place particulière du lecteur dans le processus de l'œuvre, de la même manière que l'auteur d'un haïku renvoie le lecteur à l'expérience phénoménale des images convoquées par le signifié.

⁴⁵ BARTHES Roland, « Le message photographique », op cit., p. 134.

À l'aune de ces considérations théoriques, nous allons entreprendre l'analyse des dispositifs photo-textuels créés par les trois auteurs, Denis Roche, Hervé Guibert et Annie Ernaux, qui constitueront à présent le corpus principal de notre mémoire. Nous voudrions terminer cette première partie en citant un extrait du livre *Le Plaisir du texte*, dans lequel Roland Barthes fait état de son amour pour le signifiant. La photographie, qui n'est jamais loin, y apparaîtra en filigrane comme l'espace privilégié d'une « piqûre », pour reprendre l'expression de *La Chambre claire*, qui pénètre subitement dans la vacance du langage et dans l'*analagon* des choses (et des êtres) : *que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu*. Que la photographie soit ce jeu pour rendre le texte plus clair.

“Plaisir [Jouissance : terminologiquement, cela vacille encore, j ’achoppe, j ’embrouille.

De toute manière, il y aura toujours une marge d’indécision ; la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet.)

* *

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c’est qu’ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n’est pas en contradiction avec les plaintes de l’écrivain).

Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m’assure-t-il — moi, écrivain — du plaisir de mon lecteur?

Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), sans savoir où il est.

Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n’est pas la « personne » de l’autre qui m’est nécessaire, c’est l’espace : la possibilité d’une dialectique du désir, d’une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu’il y ait un jeu.

...

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu’il me désire.

Cette preuve existe : c’est l’écriture.

L ’écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasūtra (de cette science, il n ’y a qu’un traité : l’écriture elle-même).²⁴⁶

⁴⁶ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 11.

Partie 2 :

Manifestations du texte et de l'image au sein de l'œuvre photolittéraire. Quelle(s) logique(s) ? Quel(s) dispositif(s) ?

-

Les exemples de Denis Roche, Hervé Guibert et d'Annie Ernaux

Lorsque les écrivains Hervé Guibert et Denis Roche entreprennent à la fin des années 1970 et au début des années 1980 de développer parallèlement une œuvre photographique, la pensée de Roland Barthes se trouve au cœur des débats sur l'écriture et sur la photographie. Denis Roche côtoie le sémiologue français dans le cadre de ses activités aux éditions du Seuil. Tous deux y publient leurs œuvres et se lisent mutuellement ; même si Roland Barthes n'évoquera pas explicitement le travail de Denis Roche dans ses écrits. Hervé Guibert entretint une relation épistolaire avec Roland Barthes qui s'interrompt quand ce dernier réclame des relations intimes en échange d'un texte. Lorsque paraît *La chambre claire*⁴⁷, en 1980, Hervé Guibert travaille à l'élaboration d'un recueil de textes sur la photographie, *L'image fantôme*⁴⁸, que les éditions de Minuit publieront l'année suivante. Chacun des deux livres interroge la posture du regardant, face à l'image photographique chez le premier, dans l'acte de prise de vue chez le second. De son côté, Denis Roche publie *La disparition des lucioles*⁴⁹ en 1982, dont le thème principal est l'acte photographique. En l'espace de trois ans, la littérature esthétique consacrée à la photographie en France se trouve ainsi considérablement enrichie ; et le point de vue, tant du photographe que du lecteur, est au cœur des questionnements, qui, dans les cas de Denis Roche et d'Hervé Guibert, sont indissociables d'enjeux de création personnels. Ces deux auteurs ont en commun de faire exister écriture et photographie conjointement et distinctement dans leur œuvre. Il en va différemment chez Annie Ernaux, dont le premier roman paraît en 1974 chez Gallimard. La photographie n'existe pas en dehors du cadre littéraire dans lequel elle prend place. Elle y apparaît d'abord sous une forme allusive sans être reproduite (Elle convoque de nombreuses photos de famille qu'elles retrouvent dans des tiroirs) avant de devenir la forme originelle du projet d'écriture dans *L'Usage de la photo*⁵⁰, en 2005, et de figurer en préambule de chaque chapitre.

La deuxième partie de ce mémoire consistera à présenter les dispositifs photo-textuels mis en œuvre par ces trois auteurs et à dégager leurs caractéristiques principales. Nous nous demanderons comment l'image photographique et l'écriture littéraire s'intègrent dans ces dispositifs ? Quels sont les rapports que ces deux médiums entretiennent dans ces espaces de création communs ? Nous chercherons ainsi à mettre en évidence comment la photographie interfère dans la forme littéraire et inversement, les façons dont l'écriture vient connoter l'image photographique.

⁴⁷ BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980.

⁴⁸ GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Editions de Minuit, 1981, 176p.

⁴⁹ ROCHE Denis, *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, 198p.

⁵⁰ ERNAUX Annie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, 197p.

1. Denis Roche

A. Denis Roche, « nouveau photographe » ; Le dispositif photo-textuel et l'hybridation des genres littéraire.

Des trois auteurs sur lesquels notre étude va porter, Denis Roche est le premier à avoir créé des dispositifs photo-textuels dans son œuvre. Écrivain, photographe, poète et traducteur, ses activités sont multiples. Auteur d'une trentaine d'ouvrages, il publie ses premiers poèmes dès le début des années 60 aux Editions du Seuil, parmi lesquels : *Récits complets* (1963), *Les Idées centésimales de Miss Elanizé* (1964), *Eros énergumène* (1968) et *Le Mécrit* (1972). Dès 1964, il pratique la photographie en amateur et photographie ses amis écrivains. Durant la décennie suivante, son approche photographique prend un tournant autobiographique, Le premier recueil associant son travail littéraire et son travail photographique a pour titre *Notre Antéfixe* (1978)⁵¹. Cet ouvrage est considéré comme un manifeste de « photobiographie », terme que l'on doit originellement à son ami Gilles Mora⁵² et qui désigne une activité visant à obtenir une trace « en s'en tenant au plus près du vécu, conformément au modèle d'enregistrement photographique »⁵³. Parallèlement, Denis Roche devient éditeur en 1964 lorsqu'il rejoint les éditions Tchou, où il officiera jusqu'en 1970, et rejoint le comité de direction de la revue *Tel Quel* fondée par Philippe Sollers en 1962. Il en sera membre jusqu'en 1972. Deux ans plus tard, il crée aux Editions du Seuil la collection de littérature contemporaine *Fiction et Cie*. En 1982, Denis Roche publie *La Disparition des lucioles*, livre dans lequel se côtoient textes, entretiens et préfaces déjà parus, textes inédits et photographies qui interrogent les rapports entre la littérature et la photographie.

Dans un entretien avec Gilles Mora, paru dans *La photographie est interminable* (2007)⁵⁴, il indique avoir entrepris la photographie sans posséder de véritable culture photographique ni de technique particulière. Dans le cercle d'écrivains et d'intellectuels qu'il fréquente alors aux Éditions du Seuil, Roland Barthes est la seule personne à s'intéresser à ce médium. En 1976, dans le numéro 67 de la revue *Tel Quel*, il publie *Au-delà du principe d'écriture*, un ensemble de textes et de photographies, parmi lesquels figurent deux planches contacts réalisées l'année précédente. Vint

⁵¹ ROCHE Denis, *Notre Antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978, 152p.

⁵² MORA Gilles & NORI Claude, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1983, 91 p.

⁵³ ARRIBERT-NARCE Fabien, *Photobiographies : Pour une écriture de notation de la vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, Paris, Honoré Champion, 2014, 408p. Présentation de l'ouvrage en quatrième de couverture.

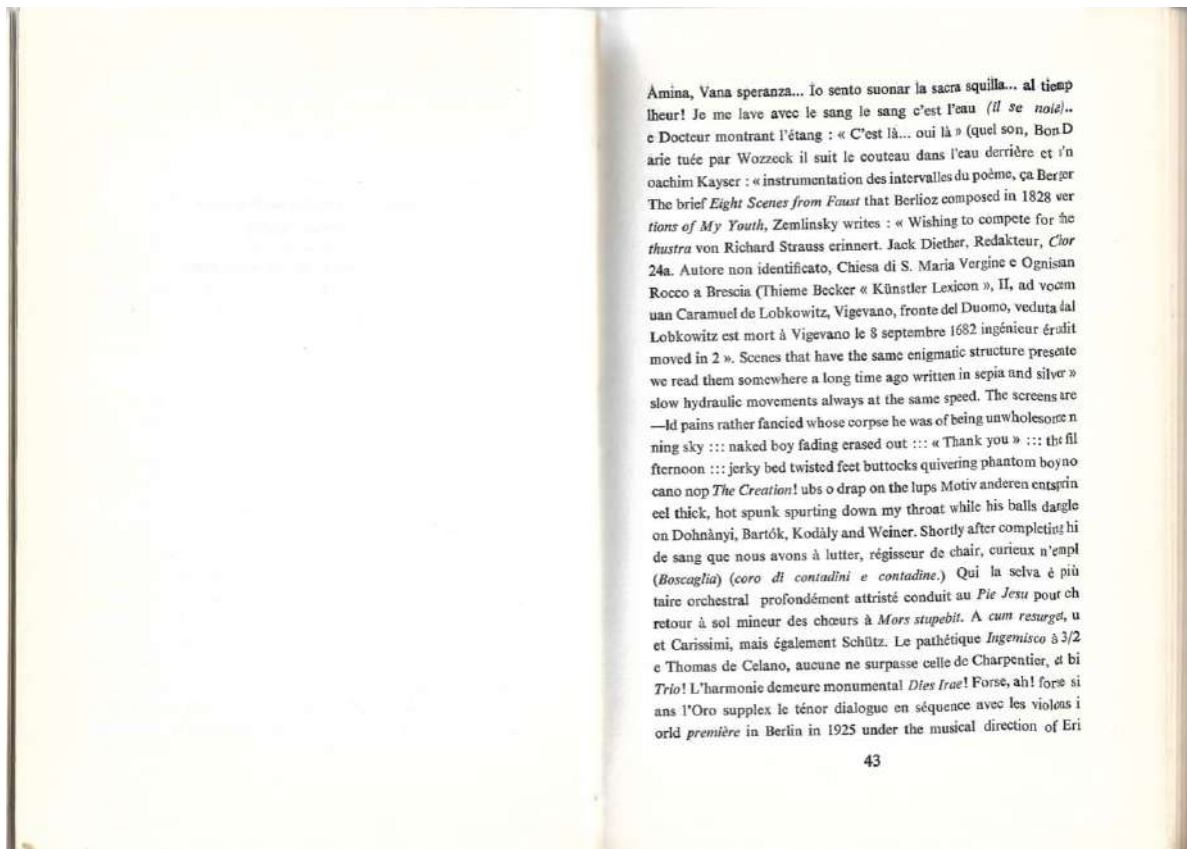
⁵⁴ ROCHE Denis, *La photographie est interminable*, Paris, Le Seuil, 2007, 128p.

ensuite le numéro 3/4 de *Textuerre*, en mai 1977, consacré à Denis Roche, avec, entre les pages 2 et 3, la reproduction de sa première série de « photobiographies » comprenant *Montréal, aéroport. Salle d'embarquement n° 3. Mai 1975*, *Tissamaharana, Sri Lanka, Chambre n° 7. Juillet 1975* et *Paris, 18 rue Henri Barbusse. Janvier 1977*. Enfin, en 1979, il signe la préface de son ami Bernard Plossu pour *Le voyage Mexicain*⁵⁵ aux éditions Contrejour. Denis Roche expose ses photographies à partir de la fin des années 1970. Comme le souligne Gilles Mora dans *La photographie est interminable*, au cours de ces quelques années, Denis Roche intervient décisivement dans le domaine de la photographie, mais il devient aussi un “nouveau photographe”. Selon le même auteur, c’est sans doute Claude Nori, directeur des éditions Contrejour et de la revue éponyme, qui permit à Denis Roche d’acquérir ce nouveau statut. À cette période, les éditions Contrejour contribuent à faire émerger une nouvelle génération de photographes et au développement d’une réflexion critique sur la photographie. Denis Roche prend part aux expositions *Photographie Actuelle en France* que Claude Nori organise en 1978 et en 1980, dont l’objectif est de faire connaître le travail des photographes émergents de la décennie. L’œuvre littéraire de Denis Roche s’impose encore aujourd’hui par la radicalité de son langage, où le signifiant prend le dessus sur le signifié.

La photographie opère à différents niveaux dans ce langage, mais elle contribue également, dès *Notre antéfixe*, à recouvrer l’expérience du signifié par l’écriture de soi. Il en résulte une grande diversité des rapports entre texte et photographie que l’auteur explore dans des formats et des projets eux-mêmes de nature différente. L’œuvre de Denis Roche se caractérise d’une façon générale par un décloisonnement et une hybridation des genres littéraires. Selon Jean-Marie Gleize, l’un des principaux commentateurs de l’œuvre de Denis Roche, il a « travaillé la matière poésie, pour en sortir [en cessant d’écrire de la poésie] »⁵⁶ ou pour y faire entrer ce dont elle n’est pas constituée de prime abord : la narration et avec elle la mise en scène du sujet regardant se faisant critique, qui la plupart du temps n’est autre que lui-même, mais aussi l’image photographique et d’autres types d’images (des dessins par exemple).

⁵⁵ PLOSSU Bernard, *Le voyage Mexicain*, Biarritz, Images en Manoeuvre, Contrejour, 1979, 272p.

⁵⁶GLEIZE Jean-Marie, entretien avec Nils C. Ahl, « Denis Roche, inventeur de formes, écrivain révolutionnaire », in *Le Monde*, mis en ligne le 21 novembre 2019. Consulté le 10/05/2021. URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/11/21/denis-roche-inventeur-de-formes-ecrivain-revolutionnaire_6019970_3260.html



ROCHE, Denis, *Dépôts de savoir et de technique*, Seuil, Fiction et Cie, Paris, 1980, 240p. P.43.

L'ouvrage *Dépôts de savoir et de technique*, paru en 1980, met en évidence l'impact de ces connexions dans une écriture où le signifié est attaqué jusque dans son corps signifiant. Citant le poète Olivier Quintyn, Sandra Moussempès précise ainsi que « le « dépôt » est un photomontage textuel à déroulement ou dynamique temporelle pseudo-cinématographique »⁵⁷ doté de quatre niveaux. Le premier d'entre eux serait une « ligne-photogramme découpée », un « photogramme verbal » qui épouserait « l'espace-cadre » propre à la prise de vues photographique. Le second niveau serait constitué de « lignes-photogrammes » semblables à une « planche contact sémiotique » prenant pour modèle formel celui de la page, à l'intérieur de laquelle « l'espace-cadre » vient s'imposer. Sandra Moussempès indique ensuite que « les deux derniers niveaux ont trait à deux autres formes de montage, le dernier niveau s'apparentant à celui « du déroulement des pages-planches entre elles – l'équivalent d'un niveau « cinématographique », qui met en mouvement les pages-planches comme des combinaisons de photogrammes »⁵⁸.

⁵⁷ MOUSSEMPES Sandra, « Poésie contemporaine et cinéma : des interférences et des connexions », in *Diacritik*, mis en ligne le 21 avril 2017. Consulté le 10/05/2021. URL : <https://diacritik.com/2017/04/21/poesie-contemporaine-et-cinema-des-interferences-et-des-connexions-par-emmanuele-jawad/#more-21488>

⁵⁸ Ibid.

B. Les « essais de littérature arrêtée »

Parmi ces œuvres « post-poétiques », nous concentrerons la part majeure de notre analyse à un format d'écriture photo-textuel que Denis Roche nomme « essai de littérature arrêtée ». Le récit y situe toujours le sujet regardant ; mais cette fois c'est plus précisément l'acte photographique qui en est l'objet. Ces « essais » confrontent le regard de l'auteur et du lecteur à un ailleurs, qui prend place dans des lieux réels tout en les associant, souvent, à leur dimension culturelle. D'aucuns parleraient vraisemblablement de lieux « touristiques ». En effet, les lieux de l'acte photographique chez Denis Roche sont régulièrement des lieux de voyage, qui par définition sortent le réel du quotidien. Dans ce type de dispositif photo-textuel, le récit est à la première personne, exprimé dans un langage courant. Il ne s'agit pas, comme dans les « *Dépôts de savoir* », de faire subir aux mots et à la syntaxe le jeu des « photogrammes », sinon de réinvestir le thème du temps réel, celui de l'existence et de sa fin inéluctable. Dans de nombreux clichés, il se photographie de dos en train de marcher en direction opposée au premier plan de l'image. Ce mouvement est à la fois celui de l'être vivant s'avançant vers la mort, le présent que rien ne peut parvenir véritablement à contenir ou à fixer, et celui du sujet qui chemine hors du champ de vision. Tant que le sujet est présent dans l'image, il est en quelque sorte, en vie.

La photographie semble alors être pour Denis Roche, un complément, c'est ce que nous dit Jérôme Gâme⁵⁹. Ainsi, le travail littéraire entamé par Denis Roche, le conduit à la photographie pour combler un manque. Pour l'auteur, le travail engagé avec le médium photographique n'est autre qu'un projet similaire, celui effectué avec la littérature, mais d'une manière différente. « Ce qui m'a beaucoup intéressé, indique ce dernier, dans le rapprochement des deux activités, c'est avant tout une confluence d'intérêts pour ce qui se passe, dans les deux cas, en plein travail. Ce qui se passe, quand on se met à écrire et ce qui se passe quand on se met à prendre des photos. Il me semble que ça fonctionne de manière extrêmement semblable, au contraire de toute autre activité artistique»⁶⁰. L'appareil photographique et la machine à écrire tendent à confondre les deux pratiques, à les rapprocher dans leur manière de faire. C'est sans doute pour cette raison que les *Dépôts de savoir* accordent une place centrale à la pression du format, celui de l'espace-temps caractéristique de la page, lorsqu'il s'agit du support imprimé ou tapuscrit, ou du cadre, celui qui impose au photographe de définir son champ de vision, qui est son champ d'écriture. « (...) Je me

⁵⁹ GAME Jérôme, « L'hybridation texte/image chez Denis Roche », in MAGNO Luigi (dir.), *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, Lyon, ENS Editions, 2007, pp. 239 – 251.

⁶⁰ ROCHE Denis, *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 78.

posais aussi des questions, dit Denis Roche à l'occasion d'un entretien, sur la relation qui m'a toujours paru très évidente entre les machines dont on se sert quand on écrit et les machines dont on se sert quand on prend des photos. Il n'y a pas de doutes que ce sont les deux activités, qui par les machines qu'elles supposent, devraient normalement poser des questions semblables. Disons en vrac : dans les deux cas, il s'agit de machines à capter de la réalité ; dans les deux cas on charge un appareil : on met du papier dans la machine à écrire, on met un rouleau dans l'appareil photographique ; dans les deux cas on utilise de la pellicule : dans la machine à écrire on frappe la surface blanche et on y dépose des caractères par carbone interposé, donc il y a une sensibilité du papier grâce au carbone interposé, qui fait que le papier prend la pensée qu'on y met ; de même manière l'appareil photographique capte, grâce à la surface d'émulsion, la réalité qu'on photographie »⁶¹. Denis Roche rapproche aussi les deux activités par la notion de désir. Il insiste sur le bruit que fait le déclenchement de l'appareil photo lorsqu'il prend une photographie, retrouvant ainsi le même plaisir que dans l'acte d'écriture. Le bruit de la frappe, amplifié par le mécanisme de la machine, intervient comme un rappel à l'ordre incessant. Cette marque sonore, c'est le désir compulsif de retenir le temps ou de l'inscrire sur du papier. Écrire et photographier apparaissent ainsi comme deux façons différentes d'exprimer un même désir, dont la nature est par essence érotique. C'est la même excitation qui lui « procurent les incessants allers-retours de l'un à l'autre. Souvent d'ailleurs, précise-t-il, je les accélère, me mets à écrire en sachant qu'une heure après je passerai à la photo »⁶². Écrire et photographier n'ont de sens que lorsque le rituel est rejoué inlassablement : c'est l'éternel retour de la petite mort. L'acte compulsif de l'écriture et de la photographie, chacune dans son registre, s'explique ainsi selon les mots de Denis Roche, comme une sorte de « révélation panique : que du temps était perdu, que beaucoup de temps avait été perdu, que c'était trop tard et que je devais désormais courir après lui, ce qui voulait dire marquer chacun de nos passages, les désigner comme tels, alors même que les passages suivants se profilaient à l'horizon, survenaient, explosaient et s'enfuyaient derrière nous »⁶³. C'est en ce sens que *la photographie est interminable*. La course contre le temps est infinie et l'instantané de la photographie permet de le retenir, voire de le réitérer par l'instauration du protocole que nous avons évoqué. Il ne s'agit pas de se mettre en scène, mais de se mettre en jeu. Telle est la différence essentielle qui s'exprime dès lors que le protocole se donne dans le réel. L'enjeu n'est pas fictif, il est bien réel. C'est la raison pour laquelle l'autoportrait acquiert une telle importance dans les textes, les photographies et les dispositifs photo-textuels de Denis Roche.

⁶¹ Ibid.

⁶² ROCHE Denis, « Entretien avec Catherine Argand », in *Lire*, n°295, Mai 2001, pp. 28-34.

⁶³ ROCHE Denis, *La photographie est interminable*, op cit., p. 16.

Dans ces autoportraits, l'auteur y figure souvent aux côtés de sa compagne, Françoise. Pour ce faire, il utilisait souvent un retardateur de 30 secondes, au terme desquelles il n'avait plus conscience du temps qu'il lui restait avant que l'obturateur ne se déclenche et était régulièrement surpris au moment de la prise de vue. Devenant le sujet d'un piège temporel, Denis Roche se trouve littéralement pris dans une temporalité dans laquelle il se meut mais dont il apparaît malgré tout captif.

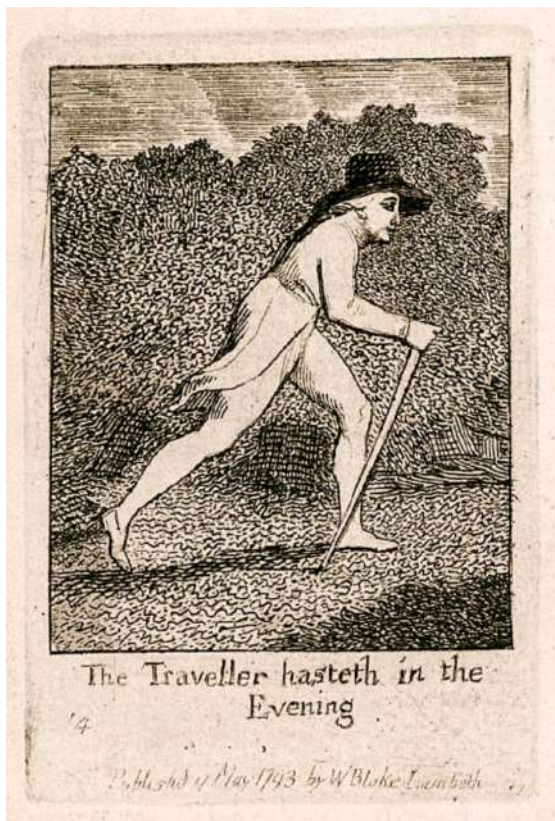
ROCHE Denis, *8 avril 1982. Marrakech. Jardins Majorelle*, Galerie Le Reverbère, Lyon



De dos comme de face, faisant l'incessant mouvement d'aller et de venir au sein de l'image, ces déplacements sont « les allers et retours dans la chambre blanche »⁶⁴. Comme nous l'avons indiqué, cette course contre le temps induit le thème de la mort. Denis Roche cite le cinéaste Josef Von Sternberg, qui affirmait : « j'ai une conscience aiguë de l'espace de mort qui existe entre le sujet et moi » et prétendait que cet espace était le véritable sujet de ses films. L'écrivain-photographe indiquait pour sa part, que s'il a usé de la présence d'un second appareil photographique dans ses autoportraits, c'était précisément pour souligner cette présence mortelle, mais aussi pour la multiplier. Le second appareil introduit dans l'image créait une sorte de masque : « c'est comme si la photo tout entière était un leurre en même temps qu'un ex-voto : un leurre pour déranger la mort,

⁶⁴ROCHE Denis, *Aller et retour dans la chambre blanche*, Paris, Filigranes Editions, 2016, 72p.

un ex-voto en guise de salut au temps qui passe »⁶⁵. À Cologne, en juin 1985, Denis Roche avance vers un mur sur lequel est peint à la bombe un squelette. Guillaume Cassegrain établit un lien entre cette photographie représentant Denis Roche cheminant vers la mort qui l’attend à bras ouvert et la vignette de l’homme qui marche de William Blake qu’il a choisi comme emblème de la collection « Fictions & Cie », qu’il dirigeait aux éditions du Seuil⁶⁶. Dans une autre vignette de William Blake présente dans le même ouvrage, *The Gates of Paradise* (1793), un vieillard est représenté en train de franchir la porte de la mort. Prise dans un rapport dialogique, l’image du marcheur prend une dimension prédicative. La marche infinie du voyageur (*traveller*) symbolise le trajet qui nous sépare de notre propre disparition. En ce sens, les voyages entrepris par Denis Roche et sa compagne, durant lesquels nombre de ces photographies sont prises, évoquent également le périple de l’existence.



BLAKE, William,
 Planche 15 de For Children.
 The Gates of Paradise, 1793 (“The Traveller
 hasteth in the Evening”)



BLAKE, William,
 Planche 16 de For Children. The Gates of
 Paradise, 1793 (“Death’s Door”)

⁶⁵ ROCHE Denis, *La photographie est interminable*, op cit., p.20. Ex-voto : objet quelconque placé dans un lieu vénéré, en accomplissement d’un vœu ou en signe de reconnaissance.

⁶⁶ CASSEGRAIN Guillaume, *Vanishing Point (approches de Denis Roche)*, Paris, Fage Éditions, 2019, 135p.

À cet égard, l'autoportrait de Cologne n'est pas la *représentation* de ce rapport dialogique, il en est la *manifestation*. C'est, pour reprendre l'expression de Roland Barthes dans *La chambre claire*, « l'image vivante d'une chose morte »⁶⁷. Le sémiologue évoque « le « *ça-a-été* » de l'acteur »⁶⁸ dont il sait qu'il est mort : « je ne puis jamais, écrit-il, [le] voir ou [le] revoir dans un film (...) sans ressentir une sorte de mélancolie : la mélancolie même de la photographie »⁶⁹, « chose que je n'éprouverais pas devant un tableau »⁷⁰, précise-t-il par ailleurs. La photographie devient ainsi ce « boîtier de mélancolie », titre que Denis Roche donne au livre dans lequel il reproduit cent photographies d'autant d'auteurs différents sur lesquelles il porte un regard amoureux. Ainsi, les thèmes de la mort, du désir et du temps apparaissent comme la raison d'être et les motifs principaux du projet « photobiographique » de Denis Roche. Nous allons à présent étudier divers dispositifs où l'image et les textes sont directement mis en tension. La photographie prise à Cologne le 11 juin 1985 donna lieu à l'écriture d'un texte très précis dans lequel l'auteur relate les circonstances qui ont mené à la prise de vues⁷¹. Comme toujours, la légende de la photographie se limite à indiquer la date et le lieu pour laisser le champ libre à l'écrivain :

« Je crois à la montée des circonstances. Je crois que la photo est empreinte de profondeur et que cette profondeur est due à la rencontre du Temps et du Beau. Juste avant la prise photographique, c'est le Temps qui règne, juste après, c'est la Beauté qui a lieu. Esthétique et temporalité batifolent dans une sorte de paysage mental, un *no man's land* presque calme où passeraient peut-être des gens, mais ce n'est pas sûr, en tout cas des images de gens. Je crois que l'art photographique consiste à mettre au jour, au bon moment, la montée des circonstances qui président à la prise de vue en même temps que les facteurs qui organiseront cette rencontre si mémorable du Temps et du Beau. Enfin, je crois que raconter les circonstances qui précèdent l'acte photographique lui-même est précisément le seul commentaire esthétique réel qu'on puisse apporter à l'image qui suivra. En d'autres termes, la photo c'est ce qui précède, c'est ce qui préside »⁷².

⁶⁷ BARTHES Roland, *La chambre claire*, op cit., p. 123.

⁶⁸ Ibid., p. 124.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Denis Roche publiera la photographie et le texte ensemble quatre ans plus tard dans le numéro que lui consacrent les *Cahiers de la photographie*, n°23, Paris, Editions Contrejour, 1989.

⁷² ROCHE Denis, *Conversations avec le temps*. Paris, Le Castor Astral, 1985, 70p.

La « montée des circonstances », telle que l'envisage Denis Roche, fait état des rencontres, des lieux visités, des conditions climatiques, du protocole de prise de vues, etc... ; des éléments qui ont pour vocation de connoter l'image photographique sans pour autant en proposer un commentaire ou une « analyse », il laisse le lecteur libre de son interprétation. En revanche, le récit permet de répondre, selon Guillaume Cassegrain, « sur un plan littéraire, à ce que l'image élabore, elle, visuellement. D'offrir, avec l'image ou en concurrence avec elle, comme un revers à la photographie, là où généralement l'on écrit une date, un lieu à la main, pour se souvenir de ce que l'image, pourtant, montre bien déjà mais que la mémoire a, comme on dit, "perdu de vue", un support à l'histoire qui s'est tramée, sur tous les plans, ce jour-là, à Cologne »⁷³. Par conséquent, le texte a essentiellement vocation à donner vie à la photographie. Aussi, en s'exprimant à la première personne, Denis Roche fait ainsi parler l'image photographie à la manière d'un ventriloque et redonne vie aux corps présents sur ces dernières. La rencontre peut ainsi avoir lieu entre le sujet photographié, qui se présente de dos, et le sujet écrivain, qui à l'inverse apparaît de face. Le dispositif photo-textuel permet de montrer à la fois le devant de la photographie par le texte et l'envers de celui-ci par celle-là. Le texte conjugue ainsi la photographie à la première personne du singulier, il lui offre le visage qui lui fait défaut. Dans leur vis-à-vis, le texte et la photographie évoluent alors sur un pied d'égalité ; ils se complètent pour aboutir à la création de différents formats d'œuvres intermédiaires. Nous allons désormais nous concentrer sur l'un d'entre eux, que Denis Roche appelle « essai de littérature arrêtée »⁷⁴.

Ce dispositif photo-textuel est imaginé par Denis Roche à la fin des années 1970. À cette époque, l'auteur commence à s'intéresser à un type d'écriture fragmentaire qui pourrait s'inscrire dans une pratique quotidienne. Rédigés à la première personne, ces écrits racontent des détails de la vie privée et intime de l'auteur tout en interrogeant le processus de création littéraire en lui-même. Après avoir déclaré dès 1967 que « la poésie est inadmissible », Denis Roche a expérimenté diverses formes littéraires tout au long des années 1970. Les « essais de littérature arrêtée » prolongent ces recherches. Ils sont pour lui une façon de « reprendre » la littérature à l'aide de la photographie. Ce projet n'est d'ailleurs pas sans rappeler le projet entamé par Roland Barthes à la fin des années 70. À cette période, le sémiologue publie des fragments de son journal intime en se livrant à une « délibération »⁷⁵ sur la valeur littéraire d'un tel projet. Roland Barthes se penchait sérieusement sur la question de savoir si le journal intime pourrait constituer une œuvre en soi, une « "œuvre" qui dit

⁷³ CASSEGRAIN, Guillaume, *Vanishing Point (approches de Denis Roche)*, Fage Editions, 2019, 135p.

⁷⁴ *Les Essais de littérature arrêtée* se composent de fragments de journal intime dont certaines parties ont donné lieu à des publications en 1981, 1985, 1986, et 1989.

⁷⁵ BARTHES Roland, « Délibération », in *Tel Quel*, n°82, hiver 1979, pp. 8-18.

son lien à la littérature d'une part et à la vie d'autre part »⁷⁶. Barthes pratiquait lui-même une « esthétique notationnelle »⁷⁷ sous la forme d'une écriture du fragment. Alors qu'en 1979, Barthes se demandait : « Puis-je faire du journal une "œuvre" ? »⁷⁸, Roche, quant à lui, s'interrogeait : « la photographie est-elle un journal intime ? »⁷⁹. « Pour moi, confia ce dernier à Gilles Delavaud lors d'un entretien, la photographie, depuis au moins une dizaine d'années, a joué tout à fait le rôle d'un journal intime (...). C'est une manière d'enregistrer les gens que je croise et les lieux que je fréquente, c'est tout, et de dater les uns et les autres. (...) Je pense que la photo, à de rares exceptions près, ne peut être qu'un instrument répétitif, immédiat et quotidien, comme un journal a-littéraire, capteur, enregistreur. Archivant donc.»⁸⁰. Une mort accidentelle empêchera Roland Barthes de réaliser pleinement ce projet d'écriture même si elle se dévoile déjà dans nombre de ses écrits des années 1970 et dans *La chambre claire*. Chez Denis Roche, l'écriture de soi par le biais fragmentaire s'affirme à la même époque au contact de la photographie. Pour chacun, le journal soumet l'écriture aux rythmes de l'existence⁸¹. « Oui, s'exclame Roland Barthes, c'est bien cela le Journal idéal. »⁸², « à la fois un rythme (chute et montée, élasticité) et un leurre (je ne puis atteindre mon image) : un écrit en somme, qui dit la vérité du leurre et garantit cette vérité par la plus formelle des opérations, le rythme. »⁸³. Le rythme est à la fois une empreinte de vie et une structuration formelle, la manière dont cette « œuvre » étrange dirait simultanément *son lien à la littérature et à la vie*. Denis Roche met aussi l'accent sur le rythme, notamment dans une citation d'Edgar Varèse qu'il choisit comme épigraphe pour *À Varèse : un essai de littérature arrêtée* (1986), dans laquelle le compositeur oppose le « rythme » qu'il recherchait à l'« anecdote mélodique » : « J'ai travaillé avec des percussions parce que je ne voulais d'aucun instrument qui m'inspirât une anecdote mélodique alors que seul le rythme m'intéressait. Ce que je désirais alors : une pure différenciation de rythme suscitée par

⁷⁶ BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil / IMEC, « Traces écrites », 2003, p. 459.

⁷⁷ SHERINGHAM M., « Writing the Present: Notation in Barthes's Collège de France lectures », in *Sign Systems Studies* 36, n° 1, 2008, pp. 11-29.

⁷⁸ BARTHES Roland, « Délibération », op.cit., p. 9.

⁷⁹ C'est le sous-titre que Roche a rajouté à un ensemble de photographies et de textes intitulé « Surlendemain de style » datant de 1979 publié dans *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, op cit., pp. 167-80.

⁸⁰ ROCHE Denis, *La Disparition des lucioles*, op cit., pp. 70-71.

⁸¹ CRUMB Stevens, « Les *Essais de littérature arrêtée* de Denis Roche et « le Journal idéal » de Roland Barthes: « à la fois un rythme ... et un leurre » », in *Loxias*, 41, mis en ligne le 09 juin 2013, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=7431>. Consulté le 22 mai 2021.

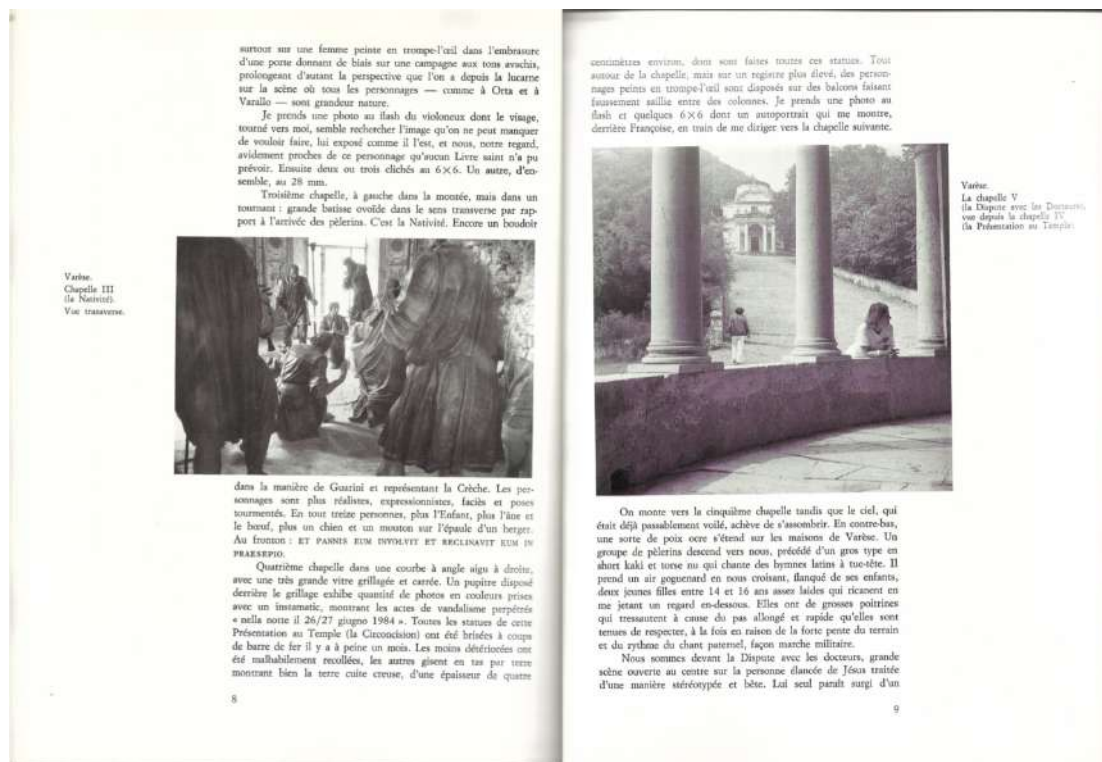
⁸² BARTHES Roland, « Délibération », op cit., p.17.

⁸³ Ibid.

différentes densités »⁸⁴. Dans les pages suivantes, nous étudierons comment le projet de « littérature arrêtée » se réalise dans le livre de Denis Roche *À Varèse* (1986) et quelle sont les interactions entre le texte et l'image au sein de ce dispositif. Comment l'écriture fragmentaire permet-elle au côté de la photographie de rendre compte d'un tel projet ?

C. L'acte photographique, un acte pulsionnel. L'exemple d'*À Varèse*.

Le livre naît des souvenirs d'un voyage, réalisé deux ans plus tôt avec sa compagne Françoise Peyrot au Sacro Monte de Varèse. Construit au XVII^e siècle au Nord de l'Italie, ce site de pèlerinage présente quinze chapelles que les deux protagonistes visiteront en succession. Dans chacune d'entre elles, l'auteur prend le temps de prendre des notes pour en faire une description et de faire des photos. La quasi-totalité de ces clichés montre des détails de l'intérieur des lieux ; mais une photographie se détache de l'ensemble. Fidèle au protocole dont nous avons fait état précédemment, il réalise un autoportrait au retardateur avec sa compagne femme, dans lequel les deux personnages se tournent le dos. Françoise est accoudée dans une position statique, le regard fuyant vers l'hors-champ situé à droite de l'image, tandis que Denis Roche apparaît de dos, s'éloignant en direction du point de fuite.



ROCHE Denis, *À Varèse*, Périgueux, William Blake & Co, 1986, p8-9.

⁸⁴ ROCHE Denis, *À Varèse*, op cit., p. 3.

Accompagné de ces images, le texte relate donc avec précision la succession de visites des quinze chapelles du Sacro Monte. La description minutieuse des chapelles apporte dans cette œuvre, une scansion dans le texte, que Roche compare explicitement à une composition musicale. Le récit est fragmenté par l'intégration des photographies. Parfois, il s'entremêle avec des moments de complicité, qui figurent dans l'ouvrage comme autant d'opportunités de faire entrer l'acte photographique, sans que l'image résultante ne soit intégrée au récit. Par exemple : « Françoise s'isole derrière le bâtiment, dans un recoin invisible des passants éventuels, à côté d'une volée de marches qui mènent à une porte scellée dans le flanc de la Coline. Je lui propose de se déshabiller pour prendre quelques photos »⁸⁵. Il en résulte un dispositif combinant différentes modalités d'interaction entre texte et photographie. Nous l'avons dit auparavant, si l'auteur décrit « la montée des circonstances », il ne se livre à aucune interprétation de la photographie reproduite ; celle-ci intervient à l'inverse pour interroger la signification de cette montée, par conséquent, elle ne « l'illustre pas ». Tel est le cas en particulier de l'autoportrait. Il arrive également que la « montée » ne s'accompagne d'aucune présence photographique alors que le récit narre l'acte qui lui a donné naissance et qui se confond avec un acte de vie : l'image est en quelque sorte « fantôme » pour reprendre l'expression d'Hervé Guibert.

De ce fait, si l'ouvrage présente une perspective cohérente, Denis Roche n'impose pas pour autant un récit directif, qui le conduirait à vérifier le texte par l'image, supprimant par là-même toute possibilité de projection mentale autonome chez le lecteur. L'absence de linéarité dans les propos met en scène l'immédiateté et l'instantanéité, régulières et répétées, de l'acte de vie et de l'acte photographique qui se superposent. L'écriture fragmentaire permet ainsi à l'auteur de passer de la description d'un lieu à une étreinte amoureuse, sans que cela ne paraisse incompréhensible au lecteur. L'emploi du présent, quant à lui, supprime toute antériorité, le récit avance par « ellipses et laps »⁸⁶. Chaque *essai de littérature arrêtée* représente alors une expérience temporelle constituée d'une multiplicité d'intervalles. L'acte photographique met en jeu cette expérience. Il ne se contente pas d'accompagner *la montée des circonstances*, il la provoque : les trente secondes du retardateur prolongent la prise de vues ; mais elles servent également de condensateur. Il apparaît alors comme un acte de jouissance, qui, selon Steven Crumb, « s'étend de la première montée du désir jusqu'à l'apogée d'une perte de soi (une « petite mort ») et s'accomplit enfin par une chute ou cadence (*cadentia*), puisqu'« on sait quand même qu'au bout de trente secondes, quand la photo aura été prise, on reviendra à l'appareil ». À un certain niveau, les « essais de littérature arrêtée » ne sont que

⁸⁵ Ibid., pp. 10.

⁸⁶ ROCHE Denis, *Ellipse et laps*, Paris, Maeght Editeur, col. Photo-cinéma, 2003, 167p.

la répétition indéfinie de cet intervalle de jouissance. Très souvent, le cours même des entrées suit cette courbe du désir, en partant de son éveil et en s'achevant avec lui »⁸⁷.

Les observations de Steven Crumb s'appliquent tout particulièrement au dispositif photo-textuel mis en œuvre par Denis Roche dans l'ouvrage que nous étudions. « Cet effort de démultiplier le rythme de l'écriture diariste en l'associant à d'autres actes pulsionnels et répétitifs trouve son comble dans *À Varèse*, où la photographie et l'érotisme dépassent le plan thématique pour assumer une fonction structurante, en pourvoyant au texte une sorte de scansion »⁸⁸. Lorsque Denis Roche décide quelques années plus tard de revenir sur ce voyage au Sacro Monte, il déclenche une première montée du désir qui le pousse à l'acte d'écriture. Cette montée, il l'introduit par un rituel presque systématique, l'inscription d'une date, d'un lieu, ici : « *Varèse, mercredi 25 juillet 1984* », puis, le compte à rebours est lancé, « en début d'après-midi nous quittons la chambre 57 de l'Hôtel Europa ». Ainsi débute la multiplication des intervalles. S'en suit un jeu de rythmes marqué à la fois par une description précise des différentes chapelles qu'ils visitent - « Quatrième chapelle dans une courbe à angle aigu à droite, avec une très grande vitre grillagée et carée. Un pupitre disposé derrière le grillage exhibe quantité de photos en couleurs prises avec un instamatic, montrant les actes de vandalisme perpétrés « nella notte il 26/27 giugno 1984 » » -⁸⁹, et par une alternance entre le désir de montrer, et le désir fétichiste de prendre en photo ce qu'il y voit, de manière assez répétitive : « Je prends une photo au flash du violoneux donc le visage, tourné vers moi, semble rechercher l'image qu'on ne peut manquer de vouloir faire, lui exposé comme il l'est, et nous, notre regard, avidement proche de ce personnage qu'aucun Livre saint n'a pu prévoir. Ensuite deux ou trois clichés au 6x6. Un autre, d'ensemble, au 28mm. »⁹⁰. D'autres actes pulsionnels associant Denis Roche et sa compagne s'immiscent dans la description des chapelles. A la *cadentia* du texte se mêle alors celle de l'intime. La marche ascensionnelle, marquée par différentes scansions, rythme la perception des lieux et aboutit à une première étreinte : « Elle me prend aussi dans sa bouche, simple plaisir de nous prolonger l'un dans l'autre à des hauteurs différentes, au sein de la même densité musicale qui gouverne notre ascension entre les monuments, comme elle a gouverné l'échelonnement des chapelles dans l'esprit de l'architecte Bernasconi, le long de ce pur paysage de variations⁹¹ ». Pris dans son entièreté, le récit tend à reproduire ce schéma et à installer dans la

⁸⁷ CRUMB Steven, op cit. : URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=7431>. Consulté le 22 mai 2021.

⁸⁸ Ibid., § 26.

⁸⁹ Ibid., § 35.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid, pp.10.

narration, à des moments précis, une nouvelle « montée des circonstances ». Le cheminement d'une chapelle à l'autre semble en effet la réitération d'une jouissance particulière dont le terme ne peut intervenir que par le biais d'une conjonction érotique. Il n'est pas étonnant que Denis Roche ait recours à la métaphore musicale tant il est vrai que le paroxysme et la « petite mort » qui s'en suit font partie de son langage. Cette ascension et cet intervalle sont portés par des thèmes que l'on retrouve dans chacun de ses travaux, l'idée d'une temporalité qu'il faut réactiver jusqu'à son paroxysme, et celle de la mort. Le temps est cyclique, Denis Roche naît et meurt sans fin. À la différence des journaux intimes qui sont marqués par une échéance propre à l'auteur, les « essais de littérature arrêtée » n'ont d'autre fin que la mort de celui qui écrit. Dans *À Varèse*, cette mort survient lorsque Denis Roche et Françoise parviennent en haut de la dernière chapelle. Lorsque les deux sont fatigués et épuisés par l'ascension, le rythme du récit s'épuise et l'on plonge vers la mort métonymique des deux personnages dans une dernière étreinte amoureuse qui clôt l'essai : « Au moment où je sens que je vais jouir, je dis à Françoise de ne plus bouger. Je n'éprouve tout à coup plus rien, sans doute suis-je au-delà de ce court sentiment de voyage du corps où se trouverait une ultime indécision picturale. Une grosse flaque de sperme sort de moi comme une boule inerte et tombe dans la poussière »⁹².

Dans sa relation au texte, la photographie, qu'elle soit présente ou absente, apporte une dimension fétichiste. Elle désigne toujours l'objet du temps et de la mort. Denis Roche y trouve un instrument qu'il peut actionner à un rythme aussi effréné que le désir ne surgit. La répétition de l'acte, celui de l'écriture comme celui de la photographie offre un supplément de temps qui permet de le figer dans le présent, contre la mort. Nous terminons ici notre étude par une citation de l'auteur qui résume parfaitement les rapports qui régissent les « essais de littérature arrêtée » : « Ce qui est fétichiste, précise-t-il, ce n'est pas de prendre une photo au millième de seconde, c'est la répétition de la prise photographique, c'est d'en prendre 36 d'affilée au millième de seconde. C'est là où le fétichisme joue. Exactement comme la fétichisation sexuelle qui fait que quand on est en train de faire l'amour on ne rêve qu'à une chose, c'est de le refaire une autre fois. La photographie fonctionne d'exactly la même façon. On ne trouve aucune satisfaction dans le fait de prendre une photo, on ne trouve satisfaction que dans la durée et la répétition de la prise photographique »⁹³.

⁹² Ibid, p. 14.

⁹³ ROCHE Denis, « Le rideau déchiré », in *La disparition des lucioles*, op cit., p. 114.

2. Hervé Guibert

A. L'acte photographique : Un prétexte à l'écriture

À l'instar de Denis Roche, Hervé Guibert fut d'abord reconnu pour son travail d'écrivain. Né en 1955, il s'intéressa à la photographie dès l'adolescence ; mais à la différence de son aîné elle s'est imposée très tôt dans le travail de l'auteur dès 1976. L'année suivante, alors qu'il n'a que 21 ans, ses qualités d'écriture sont identifiées par la rédaction du journal *Le Monde*, qui lui propose de rédiger des articles sur la photographie. L'activité critique de l'écrivain coïncide avec l'épanouissement du paysage photographique français, qui décide le quotidien d'ouvrir ses pages à l'actualité de ce médium artistique encore peu valorisé et de rendre compte des expositions. Comme Denis Roche, Hervé Guibert confesse : « je ne connaissais rien à l'histoire de la photographie »⁹⁴. La galeriste Agathe Gaillard, qui fut son amie et diffusa son travail, le confirme dans la courte biographie qu'elle lui consacra à l'occasion de la rétrospective Hervé Guibert qui se tint à Nîmes en 1992 : « il fait partie de cette génération de critiques qui découvrent la photographie en même temps que le public. Ignorant aussi bien de l'histoire de la photo que de sa pratique, plus facilement proche des jeunes artistes que des grands-maîtres qui l'intimident, il est semblable au public, mais un public idéal, sensible, intelligent, assidu et comme lui, souvent séduit, jamais gagné »⁹⁵. L'attrance qu'il éprouve à l'égard de la photographie se caractérise comme chez Denis Roche par le potentiel narratif de l'image photographique et sa capacité à enrichir l'écriture littéraire : « j'avais, précise-t-il, commencé à faire un travail avec mes grands-tantes »⁹⁶. Ce travail, qui a pour titre *Suzanne et Louise*, paraîtra en 1980 aux éditions Hallier. Les articles de Hervé Guibert demeurent un outil précieux pour comprendre l'impact qu'eut pour la genèse de son propre travail photo-littéraire la découverte des œuvres de certains photographes contemporains. Parmi ces derniers, le photographe américain Duane Michals occupe une place de choix. Hervé Guibert lui consacra deux de ses articles publiés dans *Le Monde*, dont le premier paru le 9 février 1978⁹⁷.

⁹⁴ PUJADE Robert, « Une lettre aux aveugles : la critique photographique d'Hervé Guibert », in *@analyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoises*, Vol. 7, N° 2 Printemps-Été 2012, p.107.

⁹⁵ Citée in PUJADE Robert, *Art et photographie. La crise et la critique*, Paris, L'Harmattan, col. Ouverture philosophique, 2005, p. 27.

⁹⁶ PUJADE Robert, « Une lettre aux aveugles : la critique photographique d'Hervé Guibert », op. cit., p. 107.

⁹⁷ GUIBERT Hervé, « Histoires photographiques de Duane Michals », in *Le Monde*, 9 février 1978.

à présent il pensait à alors.



GESTES PRIVÉS

Après avoir vu le manteau, il a pensé que quelqu'un dormait ici. Peut-être en se servant ne s'était pas entièrement rassemblé. Il avait peut-être laissé traîner quelque



chose de lui-même.

2

"Comme il est singulier de tenir son ombre," a-t-il pensé, debout à la fenêtre.



3

à présent il pensait ce que servait alors.



4

derrière de sa tête, son manteau est devenu un nuage noir solitaire.



5

Un chat noir s'est assis sur son ventre, et dans son obscurité, le manteau est devenu son lincaul. Il s'est demandé s'il pourrait mourir brecht.



7

À mesure que le nuage descendait, la nuit tombait.



6

à présent était alors.



8

Dans ce texte, Hervé Guibert s'attarde sur l'admiration qu'il porte au travail effectué par Michals, en insistant sur l'équilibre parfait instauré entre l'écrit et l'image. Dans le dispositif de Duane Michals, le texte est présent pour élargir la portée de l'image et offrir une quantité de possibilités de lecture. Pour le jeune journaliste, l'équilibre est tel qu'il parvient à passer l'épreuve de la dissociation entre le texte et l'image, de sorte que l'on peut lire l'image sans appréhender le texte et inversement. Les questions abordées par Hervé Guibert dans son article, nous pouvons nous les poser à son endroit. Chez lui, l'acte d'écrire précède-t-il l'acte de photographier ou inversement ? Quelles sont les raisons motivant l'association de ces deux modes distincts de création ?

Selon Robert Pujade, c'est l'envie de photographier qui constitue un prétexte à l'écriture et ce désir vient même jusqu'à s'ériger en « principe d'écriture ». Cependant, la photographie à cela de paradoxal qu'elle porte en elle un désir à double tranchant puisqu'elle permet d'un côté la réalisation d'un désir et de l'autre, son interruption. Si l'on suit cette logique, ne pas prendre d'image serait constituerait donc une certaine issue, puisqu'elle permettrait de conserver le désir d'une intention. Le désir, cette pulsion que nous retrouvons dans les motivations de Denis Roche, s'illustre ainsi pareillement chez Guibert. Il permet de réaliser une photographie « fidèle au souvenir de l'émotion »⁹⁸ éprouvée à l'instant du déclenchement. Désir qui est également au cœur de l'édifice théorique de Roland Barthes dans *La Chambre claire* et qui situe le regardant aux deux extrémités du processus de l'acte photographique. Premièrement, lorsque le sujet est à l'origine du désir, l'objet de la tentation, et que l'image n'est encore qu'une vue de l'esprit. Deuxièmement, après la prise de vue, lorsque le souvenir du sujet désiré manifeste une autre forme de désir, le « ça a été » barthésien. Le passé entre alors en vibration avec le présent et adapte, voire modifie, selon la perception du moment, la nature même du désir initial. Par conséquent, l'enjeu de l'acte photographique, comparable à la mise en scène ou à l'autofiction, genre dans lequel Hervé Guibert est passé maître, consiste bien à cultiver l'émotion du regard et à le réactiver à chaque nouveau regard ; regards réitérés sur l'image photographique et en lien avec les regards du quotidien, ces regards du temps présent, qui viennent donner une nouvelle vie aux images du passé et suscitent en nous des émotions actuelles, mais également portées vers leur propre actualisation. Pour Hervé Guibert également, la photographie est *interminable* ; ce point commun avec Denis Roche est aussi ce qui le relie au livre de Roland Barthes.

⁹⁸ GUIBERT Hervé, *L'image Fantôme*, op. cit, p. 24.

Ainsi, si l'émotion du regardant lui est propre, Hervé Guibert insiste tout autant sur la nécessité de la transmettre au spectateur, *a priori*, indifférent à la scène. Plus que la photo elle-même, Guibert aime ce qu'il projette au travers de cette dernière. Par exemple, dans l'image des jeunes collégiens de Tony Ray Jones, il est touché par un attrait esthétique, leurs beautés, mais aussi par « le monde inconnu qui ne pourrait jamais lui appartenir »⁹⁹. « Sur ces têtes dignes et juvéniles, écrit-il, il me semblait que je pouvais monter un roman »¹⁰⁰.

RAY-JONES Tony, *Eton*,
1967, 20 × 13.5 cm.



B. L'image Fantôme

Pour Hervé Guibert, une bonne photographie est une image qui interroge le lecteur, dont un élément entrerait en résonance chez nous, comme le *punctum* chez Barthes. *L'image Fantôme*, ouvrage dans lequel Hervé Guibert consigne ses impressions photographiques, paraît un an après *La chambre Claire*. « Certaines phrases, écrit Anne-Cécilé Guilbard, que Guibert utilise pour parler de Barthes auraient la même pertinence pour parler de lui-même, il note : « (...) s'il aime une photo, (...) c'est pour des raisons intimes, détournées, romanesques, perverses, c'est pour ses failles (...). En fait, pour chaque photo, ce qui le choque, ce qui cloche, l'anomalie, le détail énigmatique, ou ce qui se

⁹⁹ Ibid., p.121.

¹⁰⁰ Ibid., p.122.

rattache à sa propre biographie ou à son corps »¹⁰¹. La bonne photographie, c'est donc celle qui saisit l'instant particulier, le moment parfait ou coïncide avec ce que désire Hervé Guibert et ce qu'il voit au travers du prisme du viseur. À Prague, dans un ancien monastère, accompagné de Henri Cartier Bresson, il saisit l'image, *Le seul visage*¹⁰², qui lui donnera le titre de son livre. L'acte photographique fut motivé par l'adoration du visage photographié. Ce visage était pour lui « un instant proprement photographique, programmé par le hasard et la configuration de l'espace, un coup de foudre photographique »¹⁰³. Il s'agit de l'attitude caractéristique de l'amateur selon Barthes qui consiste à se laisser possédé par l'objet (ou le sujet) de son désir. Par conséquent, l'acte photographique prend fondamentalement son sens par la relation à l'autre. « L'image, écrit Hervé Guibert, est l'essence du désir, et déssexualiser l'image, ce serait la réduire à la théorie... »¹⁰⁴.

Dans *L'Image fantôme*, environ un tiers des récits est consacré au regard qu'il porte sur la photographie. Mais là encore, loin de tout discours, il ne s'attache qu'à la résonance intime, y compris lorsque la vision n'a pu se réaliser dans une image physique. Telle est l'expérience que l'auteur partage dans le texte éponyme. Il y relate une séance de prise de vues avec sa mère, qu'il a souhaité photographier avant qu'elle n'atteigne ses 50 ans, « un âge où elle était encore très belle, mais un âge désespéré, où, indique-t-il, je la sentais à l'extrême limite du vieillissement, de la tristesse »¹⁰⁵. Il demande tout d'abord à son père de quitter la pièce pour que son regard ne transparaisse pas à travers la posture de sa mère, pour qu'elle se libère de sa pression. Ensuite, il détermine l'apparence de son personnage afin de composer une image propre à son intention photographique, celle d'une femme libre : « Elle jouissait de cette image d'elle même que moi son fils je lui permettais d'obtenir, et que je captuais à l'insu de mon père. En fait, c'est ça : l'image d'une femme qui jouit, qu'elle ne pouvait jamais avoir, censurée par son mari, une image interdite, et le plaisir d'elle à moi était d'autant plus fort que l'interdit volait en éclats »¹⁰⁶. Au retour de son père, il l'invite à développer la pellicule, qui ne dévoile rien. Guibert avait mal enclenché le film dans l'appareil et la tension si forte qui s'était alors établie entre lui et sa mère n'apparaîtra jamais. « Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fautive, irréelle, plus

¹⁰¹ GUILBARD Anne-Cécile, « Guibert après Barthes : “un refus de tout temps” », in *Rue Descartes*, n°34, Paris, Collège international de Philosophie, 2001, p. 74.

¹⁰² GUIBERT, *Le seul visage*, Paris, Éditions de minuit, 1984, 64p.

¹⁰³ GUIBERT Hervé, *Le seul visage*, op. cit, p. 6.

¹⁰⁴ GUIBERT Hervé, *L'Image Fantôme*, op. cit, p. 13.

¹⁰⁵ Ibid., p.11.

¹⁰⁶ Ibid., pp.14-15.

encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitation : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme... »¹⁰⁷. Cette citation met ainsi en évidence la nature particulière du rapport qu'Hervé Guibert élabore ici entre le texte et l'image photographique. Le texte permet au lecteur de figurer l'image fantôme par la construction d'une image mentale dont l'objet est à la fois le désir de l'image et le désir d'un sujet qui n'est accessible que par le biais d'un fantasme. Le dispositif photo-textuel ainsi créé, qui positionne en son centre une image physique absente, aboutit à un désir d'image dont les formes et les contours sont par définition mouvants et en transsubstantiation permanente. Désir d'image qui est l'image du désir absolu d'un autre toujours disponible, toujours renouvelé, se refusant à la chosification, en quelque sorte libéré de « l'alibi référentiel », pour reprendre les termes employés par Roland Barthes, et livrant de ce fait entièrement ce désir à la toute puissance du signifiant. Ce dispositif apparaît alors comme une contribution directe à l'affirmation du sémiologue français selon laquelle « une écriture n'a pas besoin d'être « lisible » pour être pleinement une écriture »¹⁰⁸. Autrement dit, une image photographique n'a pas besoin d'être « visible » pour être pleinement une photographie. Il suffit que son corps signifiant soit suscité par le texte pour que le lecteur accède au signifié de son choix, selon les quelques indications fournies par l'auteur. A cette condition, un dispositif photo-textuel peut être constitué d'une absence de photographie. L'image est pour ainsi dire « latente », générée par le désir et le fantasme.

L'image fantôme est entièrement mû par un tel projet :

« Ce qui a déclenché l'écriture, c'était le regret de photos ratées en fait, de photos que je n'ai pas pu faire, de photos qui se sont révélées invisibles, fantomatiques et donc j'ai essayé d'écrire pour retrouver le sentiment que j'avais voulu donner avec ces photos. J'essaie de photographier les gens que j'aime bien ou de faire des photos quand je suis en voyage, un peu comme tout le monde, mais je suis plutôt mauvais technicien donc je rate beaucoup de photos, et j'ai essayé souvent, enfin par l'écriture, de rattraper ce que je n'avais pas réussi avec la photo »¹⁰⁹. La genèse du processus de création met également en lumière le caractère décisif de l'acte manqué. À l'origine, c'est bien le désir de produire une image photographique qui initie le projet et c'est ensuite l'impossibilité de

¹⁰⁷ Ibid., pp.. 23-24.

¹⁰⁸ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte, précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 284.

¹⁰⁹ Transcription d'un entretien radiophonique consacré à la publication de *L'Image fantôme*, le 1er octobre 1981, rediffusé sur France Culture, en décembre 2005, à l'occasion du 50e anniversaire d'Hervé Guibert. <https://www.herveguibert.net/limage-fantme>. Consulté le 7 mai 2021.

cette même image qui engendre la production du texte. Si l'image est absente, elle est bien le motif central de l'entreprise littéraire qui vient indiquer la nature de ce vide. L'image fantasmée est par essence une image parfaite. Par conséquent, elle est la seule image à pouvoir se prémunir d'un caractère absolu tandis que l'image physique peut au contraire altérer, contrarier, voire détruire l'image mentale. L'image fantôme se préserve donc de cet écueil. Elle s'en préserve d'autant plus qu'elle n'est pas figée dans son contenu ni dans son aspect. L'émotion suscitée est bien plus forte que la forme résultante d'un acte qui l'emprisonnerait et qui la dénuderait de son caractère imaginatif. Dans ces conditions, le désir d'un tel absolu aboutit à un désir d'absence, qui chez l'auteur évoque la mélancolie. C'est en ce sens, que *L'image fantôme* rejoint la thèse du « ça-a-été » développée par le sémiologue dans *La Chambre claire*. Lorsque la vision de la photographie se décomposait devant lui, Hervé Guibert parlait de « regret » et se tournait alors vers l'écriture pour s'en défaire. Le projet d'une image parfaite devenu impossible, l'écriture permet d'en accepter l'absence car l'essence de « la beauté est liée à l'éphémère et à la perte, elle ne se capture pas »¹¹⁰.

Denis Roche fait subir à son écriture poétique des contraintes formelles qui révèlent l'influence du cadrage photographique et du récit cinématographique dans ses « Dépôts de savoir et de technique », que l'on peut appréhender au prisme des théories sur l'écriture développées par Roland Barthes. Nous avons également vu que ses « Essais de littérature arrêtée » entretenaient des rapports plus directs avec *La chambre claire*. Une distinction claire entre ces deux projets d'écriture semble s'imposer. Dans le cas d'Hervé Guibert, les deux aspects sont bel et bien présents dans *L'Image fantôme* ; mais il existe une hiérarchie franche entre eux. Le renoncement au référent, l'absence de signifié figuré par le biais d'une image physique, est mis à profit pour partir (et repartir) à la conquête d'un « ça-a-été » réinvesti à chaque lecture, et que seul le texte peut susciter. Un tel désir peut être assurément qualifié de mélancolique. Il en va de même chez Denis Roche, dans son travail photographique et dans le contexte photo-textuel des « Essais de littérature arrêtée ». De ce point de vue, ces œuvres ne questionnent la sémantique de l'image que dans la mesure où elle contribue à retenir le souvenir d'un acte photographique, présent chez Denis Roche, absent chez Hervé Guibert, quitte à lui offrir la possibilité de se matérialiser dans une image mentale libérée de l'acte.

On pourrait alors se demander quelle est l'intention photographique de l'auteur ? Pourquoi n'utilise-t-il pas directement l'écriture et en passe-t-il malgré tout par l'acte photographique ? Alain Buisine suggère une explication qui, au regard de ce qui vient d'être écrit, peut sembler pertinente. Hervé Guibert s'intéresserait plus au photographique qu'à la photographie : « en dernière instance

¹¹⁰ GUIBERT Hervé, *L'image Fantôme*, op. cit, p. 116.

ne préfère-t-il pas décrire une possible photographie, raconter dans le détail les conditions de sa réalisation plutôt qu'il ne désire la voir véritablement réalisée »¹¹¹? En cela, il affirme son identité d'écrivain puisque toutes ces images fantômes sont celles que l'auteur (et avec lui le lecteur) peut interpréter, imaginer et fantasmer à l'envie. Toutefois, il convient de tempérer l'affirmation d'Alain Buisine, dans la mesure où, indique Guibert, « le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise »¹¹² ; et tel est en effet le choix effectué par ce dernier dans *Un seul visage*, lorsque la photographie s'impose dans sans aucune autre présence que sa légende. Le livre, qui fait office de catalogue d'une exposition à la galerie Agathe Gaillard, est publié par les Editions de Minuit. Il a l'aspect extérieur d'un ouvrage littéraire de petit format, qui lui donne l'allure d'un roman ; mais un roman écrit avec des photographies. Reprenant les propos de l'auteur dans la présentation du livre, l'éditeur pose ainsi la question suivante : « un livre avec des figures et des lieux, n'est-ce pas un roman ? Ses épisodes ont été déposés dans des livres précédents. Les personnages, qui n'étaient désignés que par des initiales, se présentent maintenant à visage découvert. Ils sont nommés, affectueusement, par leurs prénoms. Visages apparaissent et disparaissent, par le relais des ombres, pour ne plus laisser que les lieux par lesquels ils sont passés, les objets qu'ils ont touchés. Et quand les lieux mêmes s'évanouissent, et que les objets s'escamotent, il reste la lumière, ses simples manifestations, pleines de mystère, proches du réconfort le plus intense. À la fin, le photographe a envie d'aller les chercher dans la nuit »¹¹³. Il serait erroné pour autant d'en conclure que le texte et la photographie ne peuvent être envisagés l'un par rapport à l'autre que dans un rapport d'exclusion, dans deux dispositifs à la symétrie parfaite. Tout d'abord parce que ce qui semble être exclu s'avère en réalité une présence en creux. Hervé Guibert laisse entendre que, dans de telles circonstances, le désir d'image l'emporte sur le désir d'écrire et que l'impossibilité de celle-là se transmue en possibilité de celui-là pour faire exister l'événement qui les a suscités ; mais il ne dit que cela. En d'autres termes, le photographique revêt une importance primordiale dans son rapport non seulement à la photographie mais également à l'écriture, c'est à dire en définitive à la possibilité de l'inscrire dans une réalité physique, quel qu'elle soit. De ce point de vue, la photographie et le texte sont donc placés sur un pied d'égalité. Aussi, dans la mesure où ils ne s'excluent pas mais ont chacun un rôle précis dans la matérialisation du photographique, nous pensons que *L'image fantôme* et *Un seul visage* constituent tous deux des dispositifs photo-textuels, même si la présence de l'un ou l'autre est aveugle.

¹¹¹ BUSINE Alain, « Le Photographique plutôt que la photographie », in *Nottingham French Studies*, vol. 34, n°1, 1995, p. 35.

¹¹² GUIBERT Hervé, *L'Image fantôme*, op. cit., p. 17.

¹¹³ Présentation du livre d'Hervé Guibert *Le Seul Visage* sur le site des Editions de Minuit. URL: http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Le_Seul_visage-1670-1-1-0-1.html. Consulté le : 07/07/2021.

C. Suzanne et Louise, l'esthétique du Roman Photo

À l'opposé, dans *Suzanne et Louise* (1980)¹¹⁴, Hervé Guibert associe la photographie et le texte dans un même espace littéraire. Point d'orgue d'un processus entamé trois ans plus tôt avec une pièce de théâtre, le livre en conserve certains traits, à commencer par le prologue, dont la fonction est similaire à celle de l'exposition lors des représentations en public. Le livre porte la mention « roman-photo », un format d'écriture dont il est nécessaire de présenter les formes historiques et les évolutions afin de dégager la singularité du dispositif imaginé par l'auteur et la contribution de celui-ci au renouvellement d'un genre longtemps déprécié et stéréotypé.

Apparu dans la presse populaire italienne en 1947, le roman-photo connaît un franc succès durant les trois décennies suivantes dans son pays d'origine, mais aussi en Belgique et en France¹¹⁵. Dans l'hexagone, le magazine *Nous Deux* est le premier périodique à publier un roman-photo en 1950¹¹⁶. Il est alors employé pour mettre en scène des intrigues sentimentales et policières. Pour Alexandra Koeniguer, « le genre photo-romanesque se définit avant tout par la récurrence de quelques principes : les personnages devront être beaux, d'une catégorie sociale privilégiée (ou tout du moins appelés à y parvenir), les « méchants » et les « gentils » seront clairement définis ; la situation initiale sera nécessairement dramatique ; une histoire d'amour (passionnée et pourtant toujours pudique) mal engagée et des péripéties (qui relèvent toujours d'une grande injustice) aboutiront à une fin obligatoirement heureuse. Ces éléments s'articuleront formellement autour de procédés conventionnels tels que, pour les plus simples, le rapport de proportion dans les dimensions de l'image photographique et l'importance de l'information qu'elle comporte. Le rythme narratif sera, de cette manière, perceptible visuellement en fonction des distorsions et de la mise en page des images. Les changements de typographie (police, taille, casse) seront, quant à eux, autant d'indices qui permettront de révéler les psychologies, de caractériser les sentiments sans en passer par la description »¹¹⁷. D'une façon générale, le roman-photo partage avec le cinéma la technique du découpage et avec la bande dessinée son mode de présentation fragmenté et certains de ses effets,

¹¹⁴ GUIBERT Hervé, *Suzanne et Louise*, Paris, Editions Libres-Hallier, 1980, np. L'ouvrage fut ensuite réédité par Gallimard en 2005, puis en 2019 dans une édition augmentée comportant des témoignages, documents et photos inédits.

¹¹⁵ KOENIGUER Alexandra, « *Le récit photographique dans les romans-photos de Marie Françoise Plissart et Benoît Peeters* », in *Textyles* [En ligne], n°40, 2011, paragraphe 1, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 14 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1613> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1613>

¹¹⁶ *Nous deux* est un magazine populaire hebdomadaire Français créé en 1947 par Cino Del Duca. Il est publié aujourd'hui par Reworld Media. A partir du 9 août 1950 et la parution du numéro 165, le magazine se spécialise dans la publication d'histoires sentimentales sous la forme de romans-photos.

¹¹⁷ KOENIGUER Alexandra, op cit., paragraphe 8.

notamment dans l'utilisation du texte. Autant de codes, tant du point de vue du signifié que du point de vue du signifiant, qui seront exploités à profusion par la presse populaire, expliquant à n'en pas douter ce que Laure Alègre nomme la « relégation culturelle et éditoriale » du roman-photo auprès d'un public exigeant. Alexandra Koeniguer souligne en effet que la « recherche d'efficacité d'un objet destiné à une consommation de masse, en plus de nourrir un certain nombre de reproches de facilité, justifie certainement l'absence de réflexion portée sur les enjeux de la pratique du roman-photo »¹¹⁸. Pour y remédier, les éditeurs de presse de l'époque tentent progressivement d'attirer un autre lectorat recherchant un contenu plus intellectuel ; mais le public visé ne semble pas lui accorder l'intérêt escompté. Malgré ces échecs, le genre commence à se diversifier et à s'ouvrir à d'autres horizons ; mais il faudra attendre la fin des années 1970 pour qu'il devienne un objet de convoitise sur le plan littéraire.



DEL LUCA, Cino, *Nous deux - Retour de Flamme*, Les Editions Mondiales, Paris, 1961, 80p.

¹¹⁸ Ibid., paragraphe 9.

Sur le plan éditorial, les Éditions de Minuit offraient un contexte favorable au développement de nouvelles pratiques photo-littéraires. En 1981, l'écrivain Alain Robbe-Grillet préface la traduction du roman-photo *Chausse-trappes*¹¹⁹ d'Edward Lachman et Elieba Levine. Une préface qui prend la forme d'un court manifeste intitulé « Pour un nouveau roman-photo », dans lequel l'auteur interroge les spécificités du média, et qui vient en quelque sorte actualiser les observations formulées par le même auteur dix-huit ans plus tôt dans un livre au titre fondateur : *Pour un nouveau roman*. En effet, les enjeux et les perspectives ne semblent guère différents. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'une « appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme »¹²⁰, en y ajoutant ce supplément visuel, exploré par A. Robbe-Grillet lui-même, qui vient modifier « la part du texte » dans la création littéraire et assigner à l'image photographique une dimension littéraire par définition non-textuelle. En procédant de la sorte, l'œuvre littéraire s'ouvre à cette « pluralité organisationnelle » dont fait état Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte* et qui instille dans la construction du récit une part d'interprétation au lecteur qui n'est pas circonscrite par la sémantique des mots, aussi plurielle soit-elle.

Dans le contexte intellectuel et artistique qui marque l'activité des Editions de Minuit¹²¹ au tournant des années 1980, il convient dès lors de s'interroger sur les continuités et les ruptures du « nouveau roman-photo » non seulement à l'égard du « roman-photo » populaire, mais aussi du Nouveau Roman. Les principes défendus par Alain Robbe-Grillet peuvent être résumés en quelques points principaux : le rejet de la figure, centrale ou non, du personnage, du point de vue omniscient d'un narrateur unique ou dominant, de la notion d'intrigue et du réalisme moderne dont le modèle historique trouve son origine dans l'œuvre de Balzac. Qu'en est-il de *Chausse-trappes*, le premier roman-photo publié aux Editions de Minuit, mais aussi des trois ouvrages co-signés par les auteurs belges Benoît Peeters, écrivain, scénariste et spécialiste de la bande dessinée, et de Françoise-Marie

¹¹⁹ LACHMAN Edward & LEVINE Elieba, *Chausse-Trappes*, Paris, Editions de Minuit, 1981, 1667p.

¹²⁰ ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, 192 p. Fragment du texte publié en quatrième de couverture.

¹²¹ Les Editions de Minuit publièrent la plupart des auteurs associés aux recherches du nouveau roman : outre Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Michel Butor, Marguerite Duras, Robert Pinget, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute, et Claude Simon parmi les principaux.

Plissart, photographe et cinéaste, *Fugues*¹²², *Droit de regards*¹²³, et *Le Mauvais Œil*¹²⁴ parus entre 1983 et 1986 chez le même éditeur, auxquels il faut ajouter *Prague, un mariage blanc*¹²⁵, édité par Autrement en 1985 et *Aujourd'hui*¹²⁶, publié par Arboris en 1993 ? Comment situer le roman-photo d'Hervé Guibert *Suzanne et Louise*, publié chez Libres-Hallier (1980) dans ce contexte ? En d'autres termes, existe-t-il des rapports entre le Nouveau Roman et le « nouveau roman-photo », comme l'a appelé de ses vœux A. Robbe-Grillet, et si tel est le cas, de quelle(s) nature(s) sont-ils ?

Du point de vue du scénario, *Chasse-trappes* s'inscrit dans la tradition du roman-photo populaire. L'existence même d'une intrigue – comme toujours d'adultère – et de personnages principaux semble apporter un élément de réponse immédiat à ces questions. En réalité, l'intérêt d'Alain Robbe-Grillet concerne plus spécifiquement l'effet du dynamisme visuel propre à l'enchaînement des vignettes sur la narration. Par définition, le roman-photo est une forme peu bavarde, qui peut satisfaire le désir de l'écrivain de sortir les personnages d'un surinvestissement psychologique par le récit et servir de point d'accroche pour des usages cherchant à se libérer autant des formes romanesques conventionnelles que des apories du « photo-roman » populaire. De la même façon, dans ce genre de type de dispositif, le narrateur peut s'avérer tout à fait silencieux pour endosser le point de vue photographiant. Ce sont quelques unes des raisons probables pour lesquelles A. Robbe-Grillet remarque que dans le livre de d'Edward Lachman et Elieba Levine « chaque cadrage est un pur instant du récit, sans durée mais figé »¹²⁷ comme pour annihiler la possibilité même d'un rapport univoque à l'intrigue. Autrement dit, le roman-photo peut devenir « nouveau » à la condition qu'il cesse d'être « imperméable aux innovations narratives d'un Nouveau Roman qui (...) problématise la narration et le narrateur, et sape discrètement – mais sûrement – les codes de la littérature »¹²⁸. Qu'il cesse également d'être « insensible à la Nouvelle Vague et ses productions ciné-romanesques (*L'Année dernière à Marienbad*, d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet) »¹²⁹ et d'ignorer « tout autant la remise en cause des systèmes de représentation dans

¹²² PLISSART Marie-Françoise, PEETERS, Benoît, *Fugues*, Paris, Editions de Minuit, 1983, 128p.

¹²³ PLISSART Marie-Françoise, PEETERS Benoît, *Droit de regards*, Paris, Editions de Minuit, 1985, 156p.

¹²⁴ PLISSART Marie-Françoise, PEETERS Benoît, *Le Mauvais Œil*, Paris, Editions de Minuit, 1986, 80p.

¹²⁵ PLISSART Marie-Françoise, PEETERS Benoît, *Prague, un mariage blanc*, Paris, Autrement, 1985, 90p.

¹²⁶ PLISSART Marie-Françoise, PEETERS Benoît, *Aujourd'hui*, Zelhem, Arboris, 1993, 102p.

¹²⁷ ROBBE-GRILLET Alain, « Pour un nouveau roman-photo », in LACHMAN Edward & LEVINE Elieba, *Chasse-Trappes*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 2.

¹²⁸ KOENIGUER Alexandra, op cit., paragraphe 1,

¹²⁹ Ibid.

les années 1960 que les nouvelles pratiques de la narration par l'image photographique, comme celles de Duane Michals, par exemple »¹³⁰. Or, indique Alexandra Koeniger, « c'est précisément au croisement de ces références que se signalent les productions de la photographe belge Marie-Françoise Plissart et de l'écrivain et scénariste franco-belge Benoît Peeters. (...) *Fugues, Droit de regards, Prague, un mariage blanc, Le Mauvais Œil* et *Aujourd'hui*, se revendiquant comme romans-photos, vont investir les problématiques de la narration, et générer une forme de littérature qui parviendra même à se passer d'écriture. Au-delà des codes du roman-photo, les objets de Plissart et Peeters vont explorer les méandres de l'écriture photographique »¹³¹.



PLISSART, Marie-Françoise, PEETERS, Benoît, Droit de regards, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 3

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid., paragraphe 2.

En 1987, Benoît Peeters et Françoise-Marie Plissart publient un pamphlet intitulé *À la recherche du roman-photo*¹³², dans lequel ils font part de la nécessité de faire “table rase” des principes initiaux du genre¹³³, « à commencer, comme le signale Alexandra Koeniguer, par la traditionnelle histoire d’amour dont ils évacuent toute trace dans *Fugues*, alors même que la situation de l’intrigue et la solitude des deux protagonistes (...) s’y prêtent. De leur côté, *Droit de regards* [et] *Le Mauvais Œil* se soustraient à la tradition en choisissant, pour le premier, de lier amoureusement et sexuellement deux femmes, et, pour le second, de relater une aventure sexuelle sans lendemain. Autant de situations qui découvrent les corps et livrent au regard une nudité qui est absolument hors norme dans le roman-photo : celle sans fard des amantes de *Droit de regards*, celle de l’amante muette dans *Le Mauvais Œil*, ou encore celle, dans *Prague*, de cette jeune femme tchèque, que l’on devine à travers la semi-opacité du verre. Ce dévoilement des corps, bien qu’il constitue un moyen évident de contourner le genre photo-romanesque, permet surtout d’affirmer des caractères de femmes libres et sûres d’elles-mêmes. Qu’elle soit amoureuse ou de passage, la femme ne se résume, dans l’univers de Plissart et Peeters, ni à un faire-valoir ni à un objet sexuel »¹³⁴. Le contournement des lois du genre photo-romanesque prend sur le plan visuel une forme tout aussi novatrice. Tandis que les images sont généralement dépourvues d’effets visuels dans les histoires sentimentales et les intrigues policières habituelles, les photographies de Françoise-Marie Plissart suggèrent plus qu’elles ne décrivent, que cela soit dans les choix de mise en scène, dans l’utilisation de la profondeur de champ, de la prise de vue en plongée, ou encore de l’emploi du flou de matière. Par exemple, la co-présence de plusieurs personnages dans une même image, lorsqu’elle n’est pas explicite, soulève plus d’interrogations qu’elle ne donne des indices pour la compréhension, tout particulièrement dans *Droit de regards* et dans *Aujourd’hui* où le texte est absent et ne peut donc venir soutenir l’exercice de la lecture livré au seul regard. Cette absence n’est pas sans rappeler la remarque de Roland Barthes dont nous avons fait état précédemment : « une écriture n’a pas besoin d’être “lisible” pour être pleinement une écriture »¹³⁵, indiquant par là même « que le signifiant est libre, souverain »¹³⁶, et que, dans le contexte photo-textuel qui nous occupe, l’image impose son registre d’incertitude au signifié : on montre davantage que l’on ne dit, et, dans notre culture, nous n’avons pas d’autre choix que de dissocier les deux exercices, à l’exception des écritures d’artistes et d’écrivains – des

¹³² PEETERS Benoît, PLISSART Françoise-Marie, *À la recherche du roman-photo*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1987, 39 p.

¹³³ Ibid., pp. 7-8.

¹³⁴ KOENIGUER Alexandra, op cit., paragraphe 9.

¹³⁵ BARTHES Roland, « Variations sur l’écriture », in op cit., p. 284.

¹³⁶ Ibid.

« graphies »¹³⁷ – qui relevèrent ce défi au XXe siècle. Pour qu'il en soit différemment, nous devrions renoncer à décider « du statut référent d'une écriture »¹³⁸, permettre aux mots d'œuvrer comme des images. Il faudrait alors accepter que le mot puisse aller au-delà de sa forme initiale, comme cela est possible dans la calligraphie japonaise, et que son corps – le signifiant – puisse être l'objet d'une représentation autonome sans pour autant cesser de signifier. Telle est l'expérience à laquelle Françoise-Marie Plissart et Benoît Peeters livrent leurs personnages, en particulier féminins, dans *Droit de regards* et *Aujourd'hui*. « Le discours d'un roman-photo, écrit Laureline Meizel, s'élaborant majoritairement à partir des gestes du corps figés par la photographie, leur succession sur le support paginal produit idéalement un récit par l'enchaînement chorégraphique et sémantique que peut opérer le lecteur d'une image à l'autre, grâce à la rémanence de celles-ci »¹³⁹. Les corps apparaissent pour ce qu'ils sont et pour ce qu'ils font : des signifiants libres et souverains, « défaits de l'alibi référentiel ». Une autre manière d'affirmer, en des termes barthésiens, qu'il s'agit « de femmes libres et sûres d'elles-mêmes » pour reprendre les mots d'Alexandra Koeniguer. Ces observations font également écho à des propos d'A. Robbe-Grillet pour qui « le réel enregistré par mon œil (...) est constitué de signes, multiples, ouverts, sans cesse mouvants et problématiques »¹⁴⁰. Ce faisant, la figure du personnage incarnée dans une psychologie, l'intervention médiatrice d'un narrateur, maître des circonstances, et la possibilité même d'une intrigue autour de laquelle l'ensemble des éléments s'organiseraient, que les auteurs du Nouveau Roman rejetaient, volent d'autant plus en éclat que l'interprétation du lecteur ne peut davantage parvenir à se substituer à contenir la liberté et la souveraineté des signifiants.

Un autre aspect qui pourrait sembler anodin est la volonté de faire apparaître en préambule les qualités respectives des deux auteurs comme des opérateurs ou des techniciens aux côtés des acteurs qui incarnent leurs personnages et de tout autre collaborateur, au même titre que dans un générique de film. Cette manière de figurer l'autorité ou plus précisément de la placer dans un

¹³⁷ Terme employé par Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* en 1975 et repris par l'éditeur et historien de l'art Marc Dachy dès l'année suivante dans la revue *Luna Park* (n°2, 1976) pour réunir des écrivains et des artistes, dont Roland Barthes lui-même, qui s'adonnèrent à cet exercice.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ MEIZEL Laureline, « La métalepse révélée au prisme du *Mauvais œil*, un roman-photo de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart », in *Image and Narrative*, Vol.X, issue 2 (25.), 2009, « L'auteur et son imaginaire: l'élaboration de la singularité / The author and his imaginary: the development of particularity ». Mis en ligne en juin 2009. URL : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l'auteur_et_son_imaginaire/Meizel.htm / Consulté le 12/07/2021.

¹⁴⁰ Propos rapportés in NACHTERGAEL Magali, *Les Mythologies individuelles : Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 97.

contexte technique et artistique plus global est diamétralement opposée à celle qui a cours dans le milieu littéraire et au-delà dans le livre d'auteur. Une opposition que l'on pourrait croire retrouver jusque sur les livres de Françoise-Marie Plissart et Benoît Peeters puisque leurs couvertures ne font apparaître que les noms des auteurs. Mais nous avons affaire à une composition en trompe-l'œil. Les couvertures de ces livres sont en réalité comparables à l'affiche d'un film. Dès que l'on pénètre à l'intérieur du livre, la page de titre consiste en une liste des techniciens. Les œuvres sont présentées comme une réalisation collective ; et il s'agit d'indiquer ce qu'elle doit à chacun. Cette modification de protocole est déjà à l'œuvre dans les romans-photos publiés dans la presse populaire. De ce point de vue, les deux auteurs belges s'inscrivent dans la continuité du genre. En revanche, elle est tout à fait compatible avec la volonté des auteurs du Nouveau Roman de rompre avec le principe de l'omniscience et du point de vue unique dans la construction narrative. Ainsi, dans *Droit de regards*, par exemple, s'il est aisé d'identifier la responsabilité de la photographe (Françoise-Marie Plissart), des scénaristes et des monteurs (Françoise-Marie Plissart et Benoît Peeters) dans la création du roman-photo, l'absence de texte, comme nous l'avons indiqué, suscite autant de questions que le travail effectif n'apporte de réponses. Il en va de même pour les acteurs. En l'absence de dialogues, ni d'indications précises, comme c'est le cas dans les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet, rien n'indique quelle est la part d'interprétation et la part de liberté qui leur sont offerts. Cette incertitude confère aux expressions, aux postures et aux gestes des personnages, une potentialité que la mise en scène et le montage ne font que « diriger » en laissant une part de silence inhérente à la relation entre images fixes, cet « écho muet » que Denis Roche appelle « photolalie », quand bien même répondent-elles à une logique séquentielle et sont-elles placées dans un ordre précis.

Ainsi, c'est dans un contexte littéraire où la photographie se voit attribuer une valeur narrative contribuant à renouveler les principes de l'écriture romanesque, que le dispositif du roman-photo est réévalué et mis à contribution. À ce titre, la contribution d'Hervé Guibert est tout aussi remarquable, tant par ses partis pris formels que par la dimension autofictionnelle qu'il donne à ses ouvrages photo-littéraires, dont *Suzanne et Louise*, le seul qu'il conçut comme un roman-photo. Dans la chronologie des romans-photos modernes, le livre d'Hervé Guibert, est antérieur à l'ensemble des titres parus dans les années 1980 aux Editions de Minuit. Sa relation avec la maison d'édition débute en 1979 avec une collaboration avec la revue du même nom ; mais elle est avant tout marquée par sa rencontre un an plus tôt avec Mathieu Lindon, écrivain et fils de Jérôme Lindon, qui dirige la société parisienne depuis 1948. Lorsque *Suzanne et Louise* paraît chez Libres-Hallier en 1980, l'auteur travaille à l'écriture de *L'Image fantôme* que les Editions de Minuit publieront l'année suivante, avant de devenir, alternativement avec Gallimard, l'une de ses deux principales maisons d'édition. Dans la forme, *Suzanne et Louise* se distingue de l'esthétique du roman-photo

populaire par l'écriture manuscrite du récit et ce dernier, comme chez Françoise-Marie Plissart et Benoît Peeters, disparaît parfois au profit de l'image. L'autre différence tient au séquençage éditorial qui alterne des vis-à-vis entre des textes et des photographies formant des scènes autonomes, parfois sous la forme de doubles-pages, et des images organisées de façon sérielle ou isolées sans qu'un texte ne leur soit directement associé. Le texte, lui-même, acquiert une relative autonomie lorsqu'il s'étend sur plusieurs pages. Ces diverses modalités forment les sous-ensembles d'une construction narrative pourtant cohérente et progressive. Si Hervé Guibert est l'un des premiers à expérimenter ce type de dispositif en revendiquant le genre du roman-photo, il est lui-même inspiré par le travail du photographe Américain Duane Michals. Dans *La nécessité du contact*, l'article qu'il lui consacre le 9 février 1978 dans *Le Monde*, Hervé Guibert évoque ce type de mise en forme : « Il est évident que le texte élargit la dimension de l'image, que leur combinaison offre de nouvelles possibilités de lecture »¹⁴¹. La collaboration de Guibert au livre de Michals *Changements*¹⁴² est un autre indicateur de cette influence ou de la parenté qu'il observe entre leurs démarches.

La photo.

Je crois que ce sont d'autres choses, que des objectifs, qui font les "bonnes photos", des choses immatérielles, de l'ordre de l'amour, ou de l'âme, des forces qui passent là et qui s'inscrivent, furtives, comme le texte qui se fait malgré soi, dicté par une voix supérieure...



GUIBERT Hervé, *Suzanne et Louise*, Paris, Libres-Hallier, 1980, n.p.

¹⁴¹ GUIBERT Hervé, « La nécessité du contact », *Le Monde*, 1978. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/02/09/la-necessite-du-contact_2992079_1819218.html Consulté le 23 Juin 2021.

¹⁴² MICHALS Duane, *Changements*, Paris, Herscher, 1981, np.

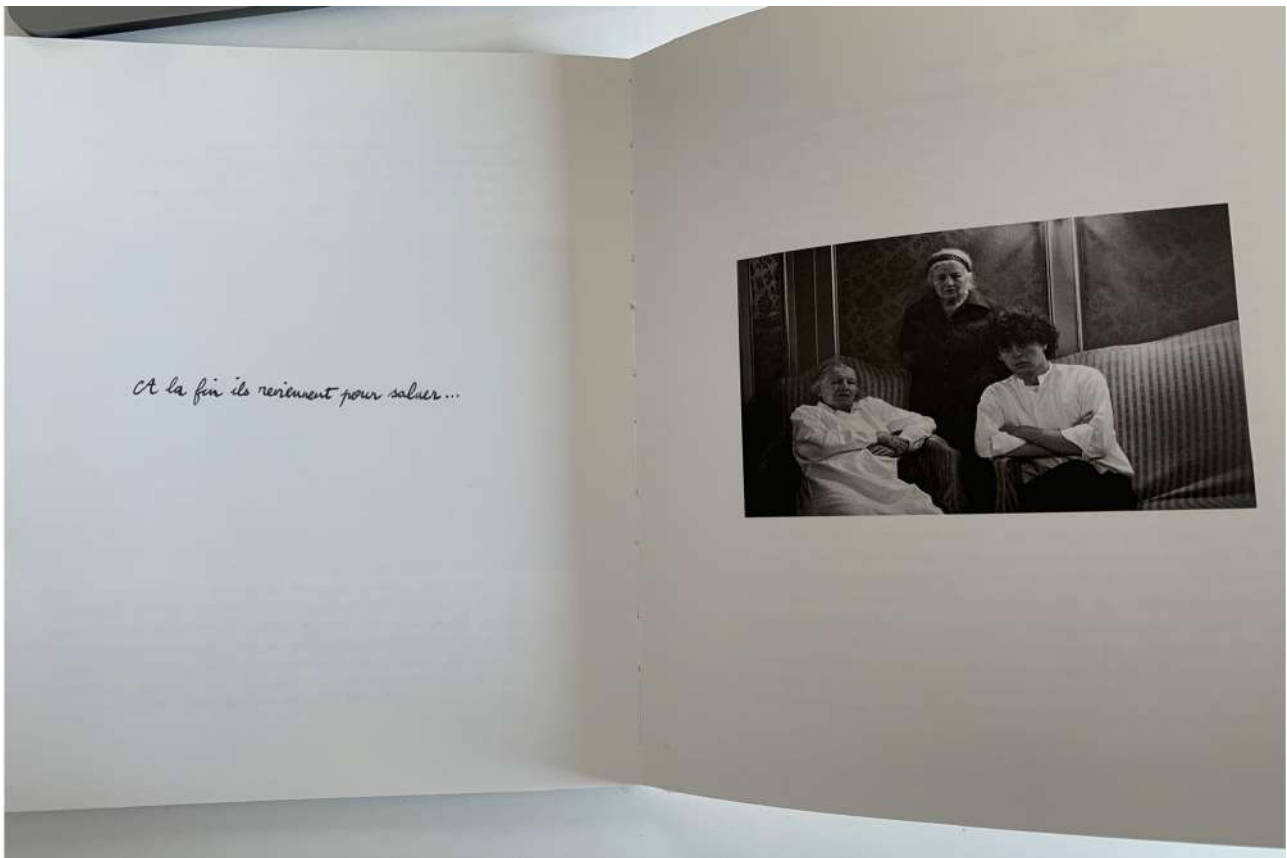


MICHALS Duane, *This Photograph is My Proof* (Cette photo est ma preuve), 1967.

C'est en toute connaissance de ces nouvelles possibilités de lecture offertes par la combinaison de la photographie et de l'écriture, mais aussi vraisemblablement de l'évolution des formes littéraires et romanesques récentes, que Guibert entreprend la composition de *Suzanne et Louise*. Comme nous pouvons le voir dans les exemples reproduits ci-dessus, la mise en forme des images avec le texte est similaire, chacun des dispositifs porte un titre, un texte manuscrit assez court et une image dans laquelle la présence du photographe est sous-jacente. La suite d'images et de textes ne compose pas une narration visuelle continue à la manière des romans-photos, elle s'apparente plutôt à un journal intime, dont le sujet principal est la relation d'un neveu, Hervé, qui n'est autre que l'auteur, avec ses tantes Suzanne et Louise. L'ouvrage commence par un avertissement du narrateur : « Louise et Suzanne, deux vieilles femmes seules, recluses, deux sœurs. Petites, grises et courbées pour celui qui les croise dans la rue, banales. Deux femmes qui vivent depuis plus de quarante ans dans un hôtel particulier du XV^e arrondissement. [...] Ce pourrait être un lieu pour le crime, mais tout ne se jouera qu'en simulacre. [...] Elles ne se parlent pas sauf quand il vient les voir, le dimanche. Elles ne lui posent pas des questions sur sa vie, son travail, mais font passer leur parole à travers lui. Elles se jouent pour lui la comédie de leurs rapports. Elles le séduisent, elles sont jalouses. Il se tait et les écoute.¹⁴³ ». Au terme du livre, en regard d'une

¹⁴³GUIBERT Hervé, *Suzanne et Louise*, op. cit.

photographie où les trois personnages sont réunis, le narrateur indique dans une courte phrase : « A la fin, ils reviennent pour saluer »¹⁴⁴.



GUIBERT Hervé, *Suzanne et Louise*, Paris, Libres-Hallier, 1980, n.p.

Entre les deux extrémités du récit, le narrateur laisse sa place au personnage du neveu qui s'exprime à la première personne du singulier dans des écrits plus ou moins longs. Le texte est manuscrit de bout en bout, écrit de la même main, ce qui donne le sentiment que les récits du narrateur et ceux du neveu s'amalgament, conférant à l'expression distante de celui-là une proximité inhabituelle avec les personnages. Ce stratagème permet, de façon presque anodine, au narrateur de reprendre la main pour conclure le récit sans que le lecteur n'y prête attention. Comment sait-on alors que l'on a à faire avec le narrateur ou avec Hervé, le neveu ? La réponse tient fondamentalement dans l'usage des pronoms personnels. Le narrateur n'emploie que la troisième personne du singulier et du pluriel, car il possède une fonction objectivante. Dès qu'il se met à tutoyer ou à vouvoyer un personnage, il cesse d'être lui-même et devient à son tour un personnage. Hervé Guibert ne remet pas en cause cet usage. Bien au contraire, l'auteur y a recours lorsqu'il souhaite faire apparaître le neveu, Suzanne et Louise comme les sujets et non comme les acteurs du récit. Un autre élément du dispositif créé par Hervé Guibert dans *Suzanne et Louise* pose question.

¹⁴⁴ Ibid.

Loin d'être linéaire, le récit est constitué d'un ensemble de textes autonomes plus ou moins courts auxquels sont associées de façon plus ou moins directes une ou plusieurs photographies. Certains clichés apparaissent également de façon totalement autonome dans le livre, de manière isolée ou sous la forme de séries. Autant de caractéristiques qui fragilisent le point de vue omniscient du narrateur, dont le lecteur peut aisément oublier l'existence. Dans ce cas, pourquoi réapparaît-il in extremis à la fin de l'ouvrage ?

S'il en est ainsi, c'est d'abord parce que l'auteur estime que le rôle du narrateur n'est pas de conduire le récit. En cela, Hervé Guibert reste fidèle à l'esprit de son projet initial qui consistait en une œuvre de théâtre. N'est-ce pas, en effet, le lieu où la présence et le jeu des personnages rendent inutile l'entremise d'un regard omniscient ? Ne fallait-il donc pas, en l'adaptant au format du roman, que l'œuvre assumât sa théâtralité et que l'auteur affirmât sa prédilection pour la mise en scène afin de restreindre l'intervention de cet intermédiaire et établir ainsi une relation directe avec la vie en devenant lui-même un personnage ? En 1977, Hervé Guibert avait donné une lecture de sa pièce au festival d'Avignon. Trois ans plus tard, il confiait sur les ondes de France Culture : « Je n'étais pas très satisfait de la pièce, et les gens qui m'en ont parlé m'ont dit : « mais en fait, il manque un personnage principal qui est toi parce que tous les récits que tu nous faisais de chez tes tantes étaient beaucoup plus intéressants que la pièce que tu as faite et il faudrait que tu réécrites ta pièce en t'ajoutant comme personnage » ». ¹⁴⁵ Telle est la clé du renversement qu'opère Hervé Guibert entre la première version de cette œuvre et la version finale. Si le narrateur n'a pas totalement disparu, son rôle se limite à poser le contexte général du récit et à le clore. Il convient donc de se garder ici d'une confusion possible entre le narrateur et le personnage d'Hervé même si l'auteur semble éprouver un certain plaisir à créer le doute dans l'esprit du lecteur. Si la confusion est possible, elle concerne davantage le personnage du neveu et Hervé Guibert en tant qu'auteur. Lorsqu'Hervé « revient » aux côtés de ses tantes à la fin de l'ouvrage « pour saluer » le lecteur, il est difficile de ne pas y voir également l'auteur, en compagnie de ses « actrices », comme pour remercier les spectateurs à la fin d'une représentation théâtrale. Ce dialogue photo-textuel sert ainsi en quelque sorte d'épilogue, sans qu'il soit explicitement nommé. Le narrateur a la charge d'indiquer au lecteur qu'Hervé, le personnage, et Hervé Guibert, l'auteur, sont une même personne mais leur identité distinctive est conservée jusqu'alors tout au long du récit. La manière dont cette double identité fusionne n'affecte en rien le statut du narrateur. Hervé, en tant que personnage, « se tait et écoute », nous dit le narrateur au début du livre ; mais, à la différence de celui-ci, il ne se tient pas à distance. Il donne à son écoute et à son regard une dimension affective qui le rend présent à chaque instant sous la forme de textes et de photographies. Certains textes ont un caractère si personnel,

¹⁴⁵ Transcription de *À voix nue*, France Culture, émission radiophonique du 12 décembre 2005.

comme cette lettre datée du 12 août 1978, qu'il est impossible de dire si elle fut réellement adressée à sa destinataire ou si elle n'est que l'un des nombreux matériaux fictionnels composés pour le livre. Le simulacre est parfait et annonce la fusion finale d'Hervé, le personnage, et de l'auteur, c'est-à-dire du fictif et du réel. Si le jeu est bien présent, ce n'est donc pas entre le narrateur et le personnage qu'il a lieu mais entre celui-ci et l'auteur. C'est bien ce dernier qui demeure maître d'œuvre. C'est lui qui décide de restreindre le pouvoir du narrateur et de laisser l'essentiel du champ libre au personnage du neveu, qui ne cesse dans le roman d'apparaître comme l'auteur des textes et des photographies. Que l'auteur puisse se glisser sous les mots de son personnage par endroit ou qu'il se dévoile au terme du récit n'y change rien. Par ailleurs, l'écriture manuscrite, comme chez Duane Michals, donne au récit une dimension subjective à laquelle ne peut accéder le narrateur, qui demeure au seuil de la psyché des personnages. Tout au plus, peut-il décrire ; mais il ne peut se situer dans leurs pensées.

Ceci étant dit, si la réflexion à laquelle nous amène Hervé Guibert concerne le statut du narrateur et des personnages dans la construction du récit, le travail d'écriture permet aussi, sous les mots d'Hervé, le neveu, d'interroger celui du regardant non seulement dans l'acte photographique mais également dans le rapport de l'image au texte au sein du dispositif photo-littéraire. Dans la lettre du 12 août, que nous avons évoquée, Hervé écrit à Suzanne : « Il me semble que tu me parles, et que je te parle, que nous communiquons, bien mieux qu'avec des mots, à travers ces photos »¹⁴⁶. Cette phrase illustre à elle seule le rapport qu'Hervé Guibert entretint d'une façon générale avec la photographie. Si le texte et la photographie évoluent chacun dans un registre différent qui leur sont propres, chez l'auteur de *Suzanne et Louise*, ils se soumettent à un même fantasme : faire de l'écriture un point de rencontre entre le factuel et le fictionnel. Pour y parvenir, l'écrivain doit faire le récit ou l'inventer, ce qui revient un peu au même : le texte est besogneux. L'image photographique s'impose, de façon inhérente et intrinsèque, comme ce point de rencontre parce qu'elle possède cet extraordinaire privilège d'être instantanément au contact du réel. La fiction a lieu sur le champ lorsqu'elle surgit spontanément. Bien entendu, rien n'empêche d'appivoiser le réel, de le mettre en scène, et d'insuffler en lui une part de fiction. La mise en scène a alors paradoxalement pour but d'exprimer ce qui ne trompe pas¹⁴⁷ ; mais il y a une condition à cela : faire de la mise en scène une rencontre. Telle est l'expérience qui mène Hervé Guibert à photographier les êtres qui lui sont chers. C'est en cela que la photographie « parle bien mieux qu'avec des mots » car elle implique une

¹⁴⁶ GUIBERT Hervé, *Suzanne et Louise*, op cit.

¹⁴⁷ Nous retrouvons une problématique que Denis Roche a développée dans son rapport au réel et qui fut également de nature autobiographique ; mais à laquelle l'auteur de *Suzanne et Louise* apporte des solutions qui lui sont propres.

rencontre, dont l'écrivain, qui ne travaille qu'avec des mots, ne peut s'inspirer qu'après coup. *Suzanne et Louise* apparaît ainsi comme une entreprise photo-littéraire autofictionnelle. L'auteur invite les deux femmes à recréer leur cérémonial journalier ; mais l'entre-deux entre le fictionnel et le factuel, entre le réel et le théâtral, la mise en scène, le jeu et le simulacre n'ont pas seulement pour objet la vie de ses deux tantes. La rencontre met également en scène, par les textes et les photographies, un projet de dévoilement de soi, en faisant, comme nous l'avons indiqué, de l'auteur un personnage du livre. Avant qu'il n'apparaisse aux côtés de ses tantes, la présence de l'auteur est largement sous-tendue par le regard des deux femmes qui est toujours porté vers ce troisième personnage, positionné hors champ. De son côté, le texte fait entendre dans les récits du personnage d'Hervé, de façon plus ou moins directe, la voix extra diégétique de l'auteur, qui comme au théâtre, se découvre dans les didascalies, et que l'on pourrait comparer au dépouillement pratiqué par Alain Robbe-Grillet dans ses ciné-romans, les versions « littéraires » de quelques uns de ses films, comme par exemple pour *Glissements progressifs du désir* (1974). Toutefois, à la différence de ce dernier, Hervé Guibert, parce qu'il s'immisce dans le personnage du neveu, pénètre dans l'existence de ses sujets, est lui-même, comme dans cette lettre du 12 août 1978, l'objet de sa propre narration. Hervé Guibert n'efface alors son moi que pour mieux se mettre en scène, tant par le texte que par le regard qu'il porte sur ses deux tantes et l'empreinte de séduction qui en émane, puis en passant de l'autre côté du miroir photographique au moment de conclure, en apparaissant aux côtés des deux femmes à la fois comme personnage et comme auteur. De cette manière, le rideau tombe sur cette mise en scène de l'écriture et de la subjectivité.

La rencontre est également le maître-mot des deux autres ouvrages d'Hervé Guibert, *L'Image fantôme* et *Un seul visage*, que nous avons étudiés en premier lieu. Dans la forme, ils se distinguent du photo-roman qui les précède dans la bibliographie de l'auteur. Dans *L'Image fantôme*, le récit autobiographique se mêle à tout un ensemble de considérations consacrées à la photographie. Hervé Guibert y redéfinit l'écriture de soi en offrant de manière assez paradoxale, un autoportrait textuel, fragmenté, à la manière d'une série d'instantanés photographiques qu'il aurait pu prendre. Comme nous l'avons vu, les fragments qui composent l'œuvre contiennent de minutieuses descriptions d'images ou de désirs d'images photographiques qu'il n'offre pas à son lecteur. Il s'agit d'interroger le statut de l'image manquante. Un acte photographique qui ne donne rien à voir génère donc malgré tout dans l'esprit du regardeur une représentation photographique. C'est ce qu'Alain Buisine appelle le « photographique », qu'il distingue de la photographie. Dès lors, si l'acte ne tient pas tant dans la production d'une forme résultante (analogique ou numérique) que dans la possibilité originelle de la figuration, les termes de dispositif photo-textuel et de dispositif photo-littéraire peuvent-ils être employés pour qualifier des dispositifs dépourvus de photographies ? Hervé

Guibert apporte une réponse positive à cette question. La condition sine qua non de tels agencements résiderait davantage dans la nécessité de recourir au « photographique ». Alors, le dispositif « n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge »¹⁴⁸, et inversement, suivant la même logique, de façon symétrique, le texte ne sera pas si l'image a été prise, comme dans *Le Seul Visage*. Rétroactivement, ce texte éclaire tout particulièrement le dispositif photo-littéraire imaginé pour *Suzanne et Louise*. Les (séries de) photographies isolées qui voisinent avec les associations photo-textuelles ne sont pas orphelines d'un texte, elles sont le texte. Rappelons-nous ce qu'écrit Hervé Guibert dans la lettre du 12 août 1978, qu'il adresse à Suzanne. Il avoue lui parler « bien mieux » avec des photos qu'avec des mots. Le fantasme, la quête d'absolu, exprimée ainsi par l'auteur, qui serait de se passer de mots, pour laisser place aux « rencontres », devient une réalité tout à fait autonome. *Le Seul Visage* n'est donc pas un catalogue mais bien un roman, un « livre avec des figures et des lieux », le réceptacle d'un ensemble de rencontres où se jouent et se rejouent à chaque fois le point de cristallisation entre le réel et le fictif : l'autofiction. Le texte s'est tu ; mais il ne s'en est pas allé, il s'est simplement transmué en photographie. À l'instar de *L'Image fantôme*, c'est l'acte photographique, l'expérience de la rencontre, qui donne son titre à l'ouvrage. *Le Seul Visage* est en effet le titre qu'Hervé Guibert a donné à une photographie d'un visage inconnu, entrevu à bonne distance et qui demeura inaccessible. Le cliché a été pris lors d'un séjour à Prague en 1981.

L'Image fantôme et *Le Seul Visage* proposent ainsi un dispositif symétrique, dont *Suzanne et Louise* peut être le point de jonction possible. Bien qu'ils soient de nature différente, voire opposée si l'on ne s'attarde qu'à leur apparence formelle, les trois ouvrages sont tenus par une même quête, où l'acte photographique s'avère être au cœur de chacun des projets. C'est la raison pour laquelle ils constituent, chacun à leur manière, des dispositifs photo-littéraires.

¹⁴⁸ GUIBERT Hervé, *L'Image fantôme*, op. cit., p. 17.



Moi

20



Thierry

21

GUIBERT Hervé, *Le seul visage*, Paris, Editions de Minuit, 1984, pp. 20-21.

L'IMAGE PARFAITE

Île d'Elbe, août 1979. Je mène ici une vie de convalescent, désarçonné par le manque d'activité. Je reste seul tout l'après-midi dans cette sacristie aménagée en chambre, tandis que les autres sont partis à la plage : je rêve, je m'endors, je lis un peu, je tente d'écrire sans grande envie. Rien à portée de ma main...

Commence à me venir, comme un mal insidieux, la frustration de ne pouvoir photographier. J'ai pensé me défaire de cet appareil, le donner, le ranger à jamais. Mais ce matin, comme le sirocco souffle fort et doit déchaîner une tempête sur la mer, nous descendons en voiture à Rio Marina pour voir les vagues le long de la jetée, et sitôt arrivé je suis saisi par une vision dont je sens la fragilité, et que j'enrage de ne pouvoir prendre. Je bouillonne de n'avoir pas sur moi l'instrument nécessaire, jusqu'à ce que la vision se décompose, s'émiette un peu avant de se transformer tout à fait en regret : entre la jetée et un autre remblai de pierre se trouve une mince bande de plage où la mer s'abat, et dans cette tonalité grise légèrement bleutée, très éclatante en intensité, sous la grande masse écumeuse sont alignés à une certaine distance l'un de l'autre, face au front de l'eau, quatre jeunes garçons qui affrontent les vagues, et se laissent rouler par elles.

22

Pourquoi ai-je envie de photographier cela ? Cela revient à demander : pourquoi est-ce que je trouve cette vision « parfaite » ? En regardant cette scène, il faut dire que je vois déjà la photo qui la représenterait, et l'abstraction qui automatiquement s'effectuerait, détachant ces quatre garçons dans une espèce d'irréalité sous leur bloc écumeux. D'abord il y a cette intensité éclatante, presque blanche, déjà abstraite, de la tempête, de cet air chaud, le sirocco, qui entête, endort, et provoque dit-on des rêves meurtriers. Puis il y a que ces quatre garçons en contrebas forment, malgré eux, avec la distance qui m'en sépare, un tableau étrange, à l'ordonnance parfaite : étrange leur nudité dorsale, maigre, enveloppée de graisse pour l'un d'eux, et surmontée pour un autre d'un bonnet de bain en plastique qui moule sa tête ; parfaits leur alignement, l'équidistance qui les sépare sur cette mince bande de plage.

Mais bientôt la vision, en s'émiettant, perd de sa perfection : le garçon gros, justement, a quitté l'eau, est remonté sur la plage pour s'essuyer et changer de maillot ; il ne reste plus que deux garçons dans la frange écumeuse, dont celui qui porte ce bonnet de bain, et le tableau est déjà plus banal : l'ordonnance, l'équidistance est brisée ; la masse de graisse a disparu, et déjà me vient le regret de n'avoir pu captiver l'instant passé, la composition parfaite. Je pourrais revenir le lendemain à la même heure si le sirocco continue à souffler, et des gens, certainement, se rouleront encore dans ces vagues, l'intensité lumineuse sera la même, mais je sais bien que ce tableau est perdu, et que je ne pourrai retrouver cette émotion. Même si je ne désespère pas que les quatre garçons puissent revenir

23

GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Editions de Minuit, 1981, pp. 22-23.

3. Annie Ernaux

A. Les « usages » de la photographie

Annie Ernaux fait son apparition dans le champ littéraire en 1974 avec un premier roman intitulé *Les Armoires vides*¹⁴⁹. Son œuvre est essentiellement autobiographique. En 1984, elle obtient le prix Renaudot pour *La Place*¹⁵⁰, un livre qu'elle écrit à la suite de la disparition de son père. Dans *Les Années*¹⁵¹, publié près de vingt-cinq ans après, elle évoque ses souvenirs personnels qu'elle mêle avec la mémoire collective, des années 1940 à aujourd'hui. C'est *La Place* qu'Annie Ernaux s'appuie pour la première fois sur des photographies de famille pour développer son écriture. Dans cet ouvrage, la photographie l'aide à faire le portrait de son père et à rédiger des descriptions minutieuses, susceptibles de manifester des signes de l'appartenance sociale et de relater le mode de vie des sujets représentés, à la croisée entre le personnel et le collectif ; mais les clichés restent silencieux lorsqu'il s'agit de « pour rendre compte du malheur passé ou de l'espérance »¹⁵². Il est donc indispensable pour Annie Ernaux de connoter l'image photographique et de lui apporter une densité signifiante.

La photographie s'impose peu à peu comme un support de mémoire ; mais il faut attendre *L'Usage de la photo* (2005)¹⁵³, ouvrage conçu avec son compagnon Marc Marie, pour qu'elle devienne un véritable déclencheur d'écriture et qu'elle soit intégrée physiquement dans le dispositif littéraire¹⁵⁴. Pour la première fois, le texte se structure à partir d'une série de photographies dont il ne constitue ni le substitut ni le commentaire, mais le prolongement. Dans cet ouvrage, 14 photographies sont reproduites et toutes sont accompagnées d'un texte. Il s'agissait de prendre en photo des détails d'où le couple s'était aimé, c'est ce que nous indique en ouverture, le prologue. Sur ces photos, on y distingue des vêtements, des accessoires oubliés. Les photographies n'offrent alors que des scènes incomplètes, parfois vides, et il appartient au lecteur de les compléter, notamment à l'aide du texte.

¹⁴⁹ ERNAUX Annie, *Les armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974, 181p.

¹⁵⁰ ERNAUX Annie, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, 113p.

¹⁵¹ ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, 256p.

¹⁵² ERNAUX Annie, *La place*, op cit. p. 252.

¹⁵³ ERNAUX Annie & MARIE Marc, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, 197p.

¹⁵⁴ BOSKOVIC-BACHOLLE Michèle, *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 66-67.



trois millions de seins

De nouveau la cuisine. Les vêtements sont éparpillés en quatre tas inégaux sur le damier jaune et gris du carrelage qui occupe presque entièrement la photo. Au premier plan, le plus gros tas, qui couvre une surface de six carreaux sur cinq, est constitué de l'amoncellement d'une jupe et de la doublure d'un tailleur gris retournée sur sa doublure brillante — par-dessous, une chemise bleue. Trois cavités sombres au milieu des plis creusent la doublure, évoquant un masque à gaz. La grosse Doc habituelle est renversée à côté. Du monceau émerge en se tortillant sur les carreaux un long bas gris foncé. Près

107

ERNAUX Annie, MARIE Marc, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 106.

Le premier « usage » de ces photos a d'abord consisté à conserver une représentation matérielle de « moments de jouissance irréprésentables et fugitifs »¹⁵⁵. Tout comme Denis Roche ou encore Hervé Guibert, le rapport au temps est primordial dans la relation qu'Annie Ernaux avec l'acte photographique. Pour elle, la photo doit se saisir des moments, des scènes qu'il s'agit de sauver, tout comme le visage de l'inconnu que photographie Hervé Guibert à Prague. Ces moments, où les corps des deux amants s'abandonnent, donnent lieu à un second tableau, celui d'une scène muette, marquée par le désordre des objets jetés dans la pièce et imprégnée d'une profonde absence, car les vêtements n'appartiennent plus au corps, ils forment une coquille vide. Cette absence, c'est le temps qui passe, et tout comme Denis Roche, la relation que porte Annie Ernaux au temps donne lieu à un rituel photographique qui tente de sauver des instants désormais finis : « J'ai pensé qu'il fallait photographier tout cela, cet arrangement né du désir et du hasard, voué à la disparition ».

Des lieux, des objets, des vêtements sont représentés par l'image photographique. Ils sont la manifestation de souvenirs immatériels, les traces de moments évaporés ; mais bien réels. Marc Marie indique à ce propos : « Il n'y a aucune photo « de circonstance », ni la moindre mise en scène

¹⁵⁵ ERNAUX Annie & MARIE Marc, op. cit., p. 17.

dans les objets photographiés »¹⁵⁶. En cela, les lieux apparaissent comme le théâtre possible des actes non figurés et les vêtements comme des substituts non seulement aux corps absents mais également à leurs ébats. Les habits en désordre, jetés à même le sol, donnent la mesure de l'étreinte et de la passion. Ils en sont le symbole. L'image n'est pas à proprement parler une « image fantôme » puisque qu'elle a pour objet de documenter des franges de vie, ce sont les sujets qui se dérobent à la convoitise des regards. Pour autant, Annie Ernaux, Marc Marie, Hervé Guibert et Denis Roche se rejoignent sur un point capital. Dans les différents travaux dont nous faisons l'étude, la photographie est le signe d'une absence, d'une perte et d'une disparition prête à survenir à tout instant. De là procède pour ces auteurs la nécessité de l'acte photographique. C'est la volonté d'inscrire la vie tant qu'elle est en mouvement qui semble les enjoindre à produire des images photographiques. En même temps, la précarité de cette possibilité est elle-même inscrite dans son essence. L'acte photographique consiste donc à figurer la fragilité de l'existence. De ce point de vue, le motif du marcheur qui se dirige à l'extérieur du cadre ou fait face à la représentation de sa propre disparition, dans de nombreuses photographies de Denis Roche indique parfaitement la tension qui s'exerce au sein de l'image. La présence est déjà et fondamentalement la marque d'une absence. C'est cette tension entre la vie et la mort qui, en réalité, compose et anime les motifs de l'image photographique. Photographie, écriture et existence apparaissent ainsi intimement liées.

Chez Hervé Guibert, la perte de l'image du parent proche, qui convertit l'expérience d'un acte manqué en mode et, au-delà, en concept opératoire dans *L'Image fantôme*, anticipe tragiquement le destin personnel de l'auteur, qui décédera du Sida en 1991 à l'âge de 36 ans. Annie Ernaux écrit *L'Usage de la photo* alors qu'elle se sait atteinte d'un cancer. La crainte de la mort chez Annie Ernaux tend à radicaliser son rapport à l'existence et au quotidien : « Ma répugnance vis-à-vis du ménage, écrit-elle, est devenue radicale. L'ordre et la conservation des choses me semblaient encore plus absurdes qu'avant. Je n'allais pas ajouter de la mort à la mort »¹⁵⁷. Alors que le sens commun nous porte à considérer l'image photographique comme la possibilité de figer une empreinte de soi, ou de toute autre chose, elle en est l'exact refus dans *L'Usage de la photo*. Ne pas ajouter de corps dans l'image, qui serait déjà le corps de la mort et non plus celui de l'être vivant, de l'être aimé, apparaît en effet comme une volonté de ne « pas ajouter de la mort à la mort » et de laisser les traces de vie et le désordre de la scène d'amour triompher. Annie Ernaux précise à ce sujet : « Au départ, je ne voulais pas évoquer ma maladie. Mais au vu des photos, je ne pouvais pas oublier que, alors, je portais une perruque, que mon corps était devenu un champ d'opérations extrêmement violentes.

¹⁵⁶ Extrait de l'entretien accordé par Annie Ernaux et Marc Marie pour la publication du livre *L'usage de la photo* en 2005. URL : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux-Marc-Marie.-L-Usage-de-la-photo>. Consulté le 01/05/2021.

¹⁵⁷ Ibid., p. 35.

Ces photos d'où les corps sont absents, où l'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés, renvoyaient à ma possible absence définitive »¹⁵⁸.

À la question que nous posions en préambule de cette partie de savoir si l'acte photographique précède et génère le projet d'écriture, Annie Ernaux indique : « Pendant plusieurs mois, nous nous sommes contentés de prendre des photos, de les regarder et les accumuler. L'idée d'écrire à partir d'elles a surgi un soir en dînant. Je ne me rappelle pas qui l'a eue en premier mais nous avons su aussitôt que nous avions le même désir de lui donner forme. Comme si ce que nous avions pensé jusque-là être suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l'était pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture »¹⁵⁹. La photographie est la preuve indéniable de ces moments. C'est le premier sens accordé au mot « usage » qui définit la pratique d'Annie Ernaux et de Marc Marie et donne le titre à leur ouvrage : « Fixer, sauver cette beauté fugitive a constitué le premier « usage » de ces photos » ; mais avec le temps, certaines images et les souvenirs se confondent ou s'estompent. Par ailleurs, la polysémie inhérente aux images photographiques nécessite un appui sémantique pour en indiquer le sens liminaire. Ainsi, « les photos sont le point de départ, elles figurent dans le livre et celui-ci n'existerait pas sans elles »¹⁶⁰. Le second « usage » consiste alors à « écrire à propos de ces photos »¹⁶¹. Il ne s'agit pas pour autant de diriger l'interprétation du lecteur dans un canal trop étroit ; mais de la situer simplement sur la voie définie par les deux auteurs. Il ne s'agit pas non plus de placer les photographies *avec le texte* ; mais de les *textualiser* en s'immiscant dans les interstices du sens ; seule stratégie à même d'offrir « un supplément de réalité »¹⁶² selon l'expression d'Annie Ernaux. Pour ce faire, chacun des deux auteurs a écrit de son côté « sur ce que chaque image lui évoquait »¹⁶³. De ce fait, il serait inapproprié de qualifier les photographies présentes dans *L'Usage de la photo* d'illustrations puisque d'une part le texte ne préexiste pas à l'image et d'autre part il remplit ici le rôle d'un hypertexte, c'est à dire d'une excroissance littéraire permettant de confirmer « la preuve matérielle de ce qui avait eu lieu »¹⁶⁴. *L'Usage de la photo* diffère également, nous l'avons indiqué en préambule, de l'emploi qu'Annie Ernaux faisait des photographies de famille jusqu'à présent dans son œuvre : « la photo a toujours

¹⁵⁸ Extrait de l'entretien accordé par Annie Ernaux et Marc Marie pour la publication du livre *L'usage de la photo* en 2005, op cit.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

tenu une grande place dans mes textes, affirme-t-elle, mais il s'agissait d'images anciennes de mon père, ma mère, de moi, que j'« interrogeais » dans le cours du récit : photo de mon père sur un chantier, de moi en communiante »¹⁶⁵. Seul le dispositif de la mise en forme, qui distingue d'un côté l'image et de l'autre le texte, et permet à ce dernier de se répandre sur plusieurs pages, rappelle en effet les ouvrages de littérature illustrés.

Dans les rapports entre photographie et texte que nous avons étudiés chez Denis Roche, Hervé Guibert et chez Annie Ernaux et Marc Marie, c'est l'acte photographique qui suscite le projet littéraire et en détermine la forme, allant jusqu'à influencer la structure même du langage, comme dans les « *Dépôts de savoir et de technique* » de Denis Roche. Chez ce dernier, en effet, le travail de prise de vue et le séquençage propre à ce type de découpage de la réalité s'insinue jusque dans la syntaxe et dans la césure des mots, bouleversant leur réception sémantique. L'écriture poétique se trouve ainsi enrichie d'une nouvelle potentialité. Le sentiment d'une insuffisance ou d'une aporie de l'expérience textuelle amène également Denis Roche à devenir le sujet même de l'acte photographique, dont il ne se contente plus d'analyser les propriétés pour les appliquer à un autre domaine de création. Dans ces cas, tout indique que le photographique vient renouveler le travail littéraire en le nourrissant d'une multitude de registres différents. Chez Hervé Guibert, l'acte photographique offre l'opportunité à l'auteur de créer des dispositifs autofictionnels dans lesquels il commence par mettre en scène ses proches (*Suzanne et Louise*). L'image et le texte y figurent sous la forme d'un dialogue. Le texte prend appui sur la photographie pour y projeter un récit indépendant et qui peut être lu sans la présence des images. Inversement, la photographie, dans ce dialogue, apparaît comme un incarnat, dont l'objet est de donner vie aux éléments du texte sans pour autant l'illustrer. Parfois, la séduction éprouvée par l'auteur à l'égard de l'incarnat est telle qu'elle devient le sujet même du thème littéraire (*Le Seul Visage*) ; et l'on peut dire dans ce cas que l'acte photographique est bien à l'origine du désir textuel. La relation entre l'image photographique et le texte semble alors entièrement vouée à exprimer un désir photo-textuel. Pareillement, l'absence d'image, dans *L'Image fantôme*, qui n'est pas le refus initial de celle-ci mais l'échec de sa production, n'aboutit pas à un renoncement mais au contraire à l'écriture d'un texte tout aussi porté par un désir photo-textuel. La photographie y est absente ; mais son incarnat psychique, l'image mentale, en constitue le motif central. L'entreprise d'Annie Ernaux et de Marc Marie se singularise par l'absence de projet littéraire initial. Les photographies n'avaient d'autre objet que de conserver les signes de la relation amoureuse entre les deux auteurs. Le désir d'écriture vint dans un second temps sans que les photographies ne perdent leur dimension documentaire. Le texte, quant à lui, déroule l'expérience du quotidien, à partir de ces franges de temps contenues dans les images. Il apporte

¹⁶⁵ Ibid.

souvent un hors-champs, qui renverse en quelque sorte la proposition d'Hervé Guibert en faisant de l'écriture l'incarnat de chaque image, *pour ne pas ajouter la mort à l'absence des corps*. Après cette présentation générale du dispositif photo-textuel dans *L'Usage de la photo*, nous allons analyser comment le changement de statut de la photographie, en tant qu'objet de création littéraire, s'opère dans l'œuvre d'Annie Ernaux ? Nous nous demanderons alors si ce changement modifie le rapport qu'entretient Annie Ernaux avec le matériau photographique ? Et si tel est le cas, quelles en sont les incidences sur le dispositif photo-littéraire et sur l'œuvre dans son ensemble ? Pour répondre à ces questions, nous partirons de la présentation et de l'analyse des livres *La Place*¹⁶⁶, publié en 1983 et *Les Années*, publié en 2008, postérieur à *L'Usage de la photo* et qui marque un retour au dispositif initial.

B. La photographie comme objet de création littéraire

Les Années ne contient pas d'images illustrées, mais comporte d'innombrables « photos en prose ». L'œuvre s'apparente à une autobiographie dans laquelle Annie Ernaux intègre différents clichés familiaux dans un récit qui retrace toutes les étapes de la vie tout en dressant le portrait d'une société, de ses croyances, de ses espoirs et de ses craintes. Les photographies servent en effet de véritables repères historiques sur lesquels le narrateur, qui n'est autre que l'auteure, s'appuie pour décrire le quotidien et la vie d'une femme ayant vécu des années quarante à aujourd'hui au sein de la société française et de ses évolutions. En opérant une fusion autobiographique du personnage et du narrateur, il s'agit pour l'auteure de « réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Une existence singulière donc, mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération. Au moment de commencer, elle achoppe toujours sur les mêmes problèmes : comment représenter à la fois le passage du temps historique, le changement des choses, des idées, des mœurs et l'intime de cette femme, faire coïncider la fresque de quarante-cinq années et la recherche d'un moi hors de l'Histoire, celui des moments suspendus dont elle faisait des poèmes à vingt ans, *Solitude*, etc. Son souci principal est le choix entre « je » et « elle ». Il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le « elle » trop d'extériorité, d'éloignement. »¹⁶⁷.

¹⁶⁶ ERNAUX Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1986, p. 113.

¹⁶⁷ ERNAUX Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, col. Folio, 2008, p. 179.

C'est une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'un liseré doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente. Au-dessous, *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (S.Inf.re). Tel. 80*. Un gros bébé à la lippe boudeuse, des cheveux bruns formant un rouleau sur le dessus de la tête, est assis à moitié nu sur un coussin au centre d'une table sculptée. Le fond nuageux, la guirlande de la table, la chemise brodée, relevée sur le ventre — la main du bébé cache le sexe —, la bretelle glissée de l'épaule sur le bras potelé visent à représenter un amour ou un angelot de peinture. Chaque membre de la famille a dû en recevoir un tirage et chercher aussitôt à déterminer de quel côté était l'enfant. Dans cette pièce d'archives familiales — qui doit dater de 1941 — impossible de lire autre chose que la mise en scène rituelle, sur le mode petit-bourgeois, de l'entrée dans le monde.

Une autre photo, signée du même photographe — mais le papier du livret est plus ordinaire et le liseré d'or a disparu —, sans doute vouée à la même

21

Extrait de la publication

distribution familiale, montre une petite fille d'environ quatre ans, sérieuse, presque triste malgré une bonne bouille rebondie sous des cheveux courts, séparés par une raie au milieu et tirés en arrière par des barrettes auxquelles sont attachés des rubans, comme des papillons. La main gauche repose sur la même table sculptée, entièrement visible, de style Louis XVI. Elle apparaît boudinée dans son corsage, sa jupe à bretelles remonte par-devant à cause d'un ventre proéminent, peut-être signe de rachitisme (1944, environ).

Deux autres petites photos à bords dentelés, datant vraisemblablement de la même année, montrent la même enfant, mais plus menue, dans une robe à volants et manches ballon. Sur la première, elle se blottit de façon espiègle contre une femme au corps massif, d'un seul tenant dans une robe à larges rayures, les cheveux relevés en gros rouleaux. Sur l'autre, elle lève le poing gauche, le droit est retenu par la main d'un homme, grand, en veste claire et pantalon à pinces, à la posture nonchalante. Les deux photos ont été prises le même jour devant un muret surmonté d'une bordure de fleurs, dans une cour pavée. Au-dessus des têtes passe une corde à linge sur laquelle une épingle est restée accrochée.

Les jours de fête après la guerre, dans la lenteur interminable des repas, sortait du néant et prenait forme le temps déjà commencé, celui que semblaient

22

Extrait de la publication

ERNAUX Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, col. Folio, 2008, pp. 21 et 22.

Ainsi, Annie Ernaux cherche une forme permettant de donner à lire et à imaginer le récit de toute une vie. L'auteure convoque des souvenirs, tels que des films, des chansons, des lieux ou encore des objets et des produits de consommation ; mais les souvenirs suscités par les photographies y occupent la place la plus importante. Elles sont la trace d'un passé personnel et font jaillir en même temps des signes d'une mémoire collective. Le singulier et le commun, la « petite histoire » et « la grande histoire » s'y côtoient dans les mêmes motifs ou sujets. C'est en ayant à l'esprit cet équilibre qu'il faut appréhender l'absence physique des photographies dans *La Place* et dans *Les Années*. Cette absence semble libérer le récit de ce « trop de permanence, [de ce] quelque chose de rétréci et d'étouffant », qui le condamnerait à un égotisme anecdotique et aurait pour effet de rompre l'équilibre entre le singulier et le commun. À l'inverse, les clichés photographiques sous la forme de prose, c'est-à-dire le souvenir lui-même et non sa matérialisation, évoquent des instants dont le lecteur a pu faire l'expérience et à des événements dont il a été le témoin ou du moins qu'il connaît.

Dans *L'Usage de la photo*, Annie Ernaux fait entrer l'image en tant que matériau physique. Pourquoi une telle différence avec les autres projets ? Plusieurs explications sont possibles à cela. Tout d'abord, ce projet ne naît pas dans un premier temps d'une envie d'écriture, mais de conserver des signes de l'étreinte amoureuse : « tout cela, cet arrangement né du désir et du hasard, voué à la disparition. »¹⁶⁸. L'acte photographique et la forme qui en résulte naissent explicitement du désir même de l'auteure de capter et de montrer l'intensité, mais aussi la fugacité de l'instant, sans rien toucher à la scène. Puis le texte viendra, comme pour pallier un manque, car la photographie, seule, ne suffit pas. Il faut « quelque chose de plus, de l'écriture »¹⁶⁹. Par ailleurs, *L'Usage de la photo* n'est pas simplement motivé par le désir de montrer la scène d'amour. L'absence des corps dans les photographies permet aussi à Annie Ernaux d'écrire sur le cancer du sein dont elle souffre, comme si la réalisation de ces clichés était la seule manière d'autoriser le récit de la maladie. Selon Michèle Bacholle-Bošković, « un des usages de la photo est pour l'auteure d'appriivoiser sa mortalité, d'envisager « ce qui ne sera plus » en fixant « ce qui a été »¹⁷⁰. Les vêtements apparaissent alors comme les seuls signes de l'étreinte et, en même temps, ils n'évoquent la maladie que par l'absence des corps.

Chez Hervé Guibert comme chez Denis Roche, ces sujets sont abordés par le biais de mises en jeu personnelles (de proches et/ou de soi) pourvues d'une certaine théâtralité ou d'une récurrence protocolaire. Qu'en est-il chez Annie Ernaux et son conjoint ? Chez eux, la théâtralité est proscrite. A la manière d'une notice, Annie Ernaux indique « ne pas toucher à la disposition des vêtements »¹⁷¹, et si un vêtement est déplacé, ne pas le reposer et le laisser hors de la scène. Si le couple suit un protocole précis, marqué par l'absence des corps, et donne le sentiment d'une mise en scène, il n'y a dans ces images aucune volonté de théâtralisation ou alors il faudrait évoquer ce qu'Erving Goffman nommait « les mises en scène de la vie quotidienne », le théâtre de l'existence où chacun est avant tout un sujet, un « acteur » au sens sociologique du terme, et non un objet façonné par un regard extérieur, comme c'est le cas chez Hervé Guibert. Il s'agit au contraire pour eux d'exprimer le caractère authentique des instants quotidiens. Décrire la réalité à partir des signes présents dans la photographie et prévenir le lecteur contre l'interprétation qui envisagerait ces clichés comme des mises en scènes provoquées ou des moments artificiels, telles sont les deux fonctions du texte : « Des vêtements et des chaussures sont éparpillés sur toute la longueur du

¹⁶⁸ Ibid, pp. 11-12.

¹⁶⁹ Ibid, p. 16.

¹⁷⁰ BACHOLLE-BOSKOVIĆ Michèle, op cit.. URL: <https://books.openedition.org/pur/40753?lang=fr>
Consulté le 26/07/2021.

Ibid, p 13.

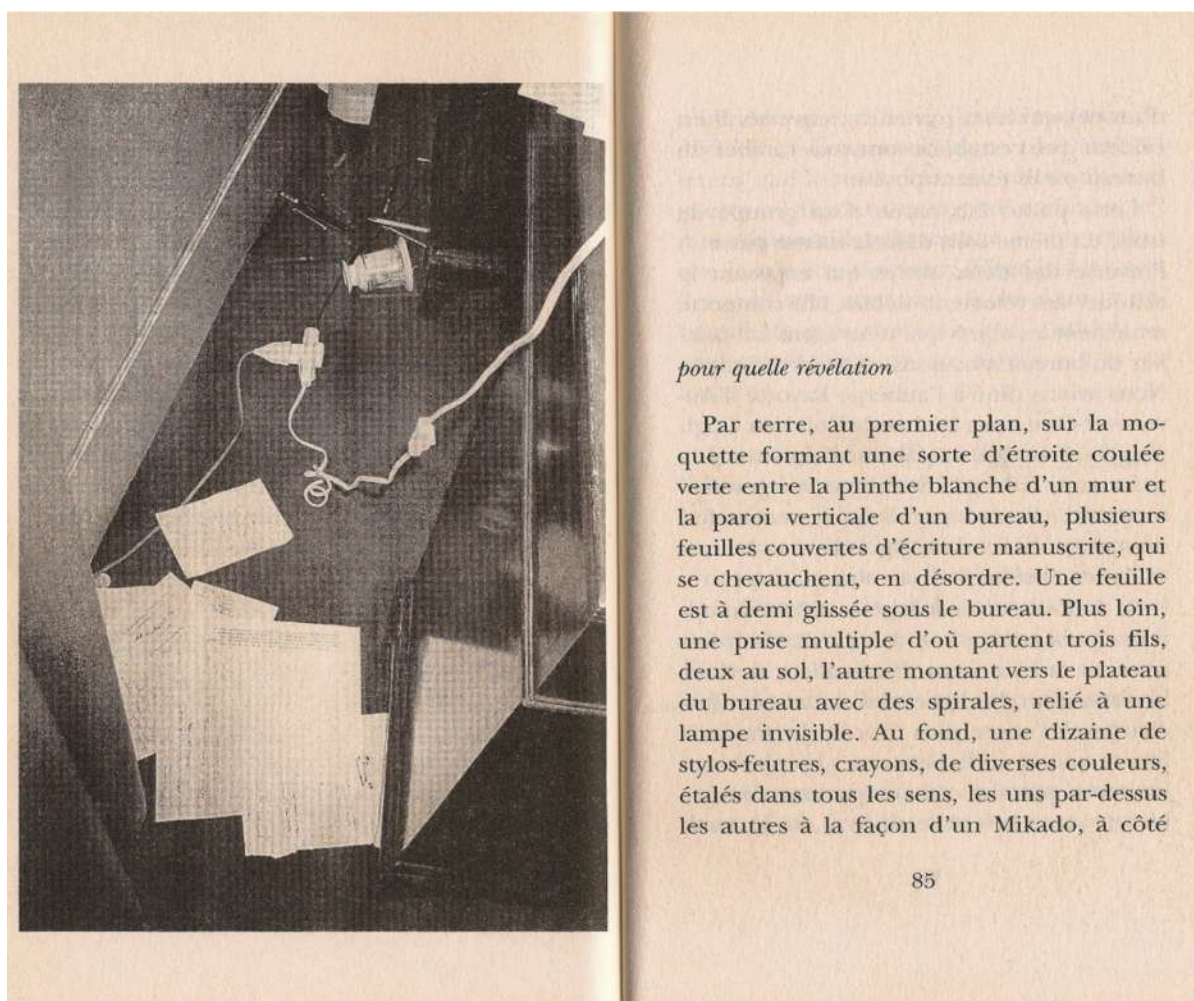
couloir d'entrée en grandes dalles claires. Au premier plan, à droite, un pull rouge – ou une chemise – et un débardeur noir qui paraissent avoir été arrachés et retournés en même temps. On dirait un buste en décolleté, amputé de ses bras. Sur le débardeur, très visible, une étiquette blanche. Plus loin un jean bleu recroquevillé, avec sa ceinture noire. À gauche du jean, la doublure rouge d'une veste rouge étalée comme une serpillère. Posé dessus, un caleçon bleu à carreaux et un soutien-gorge blanc dont la bride s'allonge vers le jean »¹⁷².

On pourrait alors penser que la co-présence de la photographie et du texte qui la décrit créerait une certaine forme de redondance. Cependant, le texte possède, selon Annie Ernaux, la capacité « de décrire la photo avec un double regard, l'un passé, l'autre actuel »¹⁷³. Si la photographie incarne l'instant passé, elle suscite également les souvenirs qui y sont associés ; mais la mémoire sélective actualise ce passé et l'inscrit dans un présent, qui, par essence, échappe au temps initial de l'image et de la scène elle-même. L'écriture littéraire d'une photographie apparaît donc comme une négociation entre la vérité d'un instant, encore présente dans le souvenir, et une part d'invention inhérente à celui-ci. Cette complexité dans le souvenir est nécessairement extérieure à l'image physique ; mais elle est au cœur de l'image mentale qui se dégage du regard que nous portons sur les clichés de notre passé. Par conséquent, la photographie est indissociable de la lecture que nous en faisons, de l'actualité que nous lui procurons à chaque fois que nous la regardons. Tel est le sens d'un « ça a été » certes réactivé mais aussi modifié à chaque instance. La photographie en soi ne donne pas le contexte des choses, ce qu'il se passe hors-champ, ni dans l'esprit des personnages. Cette fonction est dévolue au texte, qui s'en empare donc à la fois au passé et au présent, par l'intermédiaire du souvenir qui en constitue l'espace de médiation. Sur le modèle de ses autres ouvrages mais différemment, par l'intégration du matériau photographique, les clichés sont décrits de telle façon à ce que le lecteur puisse élaborer ses propres images. Dans tous les cas, que l'image photographique soit reproduite ou non, le texte vient reformuler le plein champ de l'image au sein d'un récit littéraire. En effet, entre *La place*, *Les années* et *L'Usage de la photo*, le statut d'objet littéraire du matériau photographique ne varie guère. Les clichés sont toujours décrits et associés à un contexte par le texte. La seule différence réside dans la présence ou non de l'image photographique. La genèse du livre co-écrit avec Marc Marie aura permis à l'écrivaine Annie Ernaux de faire exister physiquement la photographie dans le dispositif littéraire sans apparaître comme une forme égotique dans le genre autobiographique. Au contraire, « le plus haut degré de réalité (...) ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire

Ibid, p 23.

Ibid, p. 24.

ou l'imagination des lecteurs »¹⁷⁴. La réalité se comprend ainsi comme un processus de réception, tant pour les deux auteurs – ce que nous avons mentionné au sujet du souvenir – que pour le lecteur. En un sens, la volonté de faire exister finalement la photographie en tant que réalité autonome, distincte du texte, laisse entendre que ce dernier, à son tour, n'est peut-être pas suffisant pour dénoter cette réalité. Le recours à l'image aveugle (et non *fantôme*), image physique bien existante pour l'auteure mais préservée du regard du lecteur, laissait déjà entendre que le texte, dans le genre autobiographique, a besoin d'un appui de véracité – la photographie comme « preuve » – susceptible de poser une double limite, celle de l'égotisme déjà évoquée et celle, inverse, d'une trop grande liberté fictionnelle.



pour quelle révélation

Par terre, au premier plan, sur la moquette formant une sorte d'étroite coulée verte entre la plinthe blanche d'un mur et la paroi verticale d'un bureau, plusieurs feuilles couvertes d'écriture manuscrite, qui se chevauchent, en désordre. Une feuille est à demi glissée sous le bureau. Plus loin, une prise multiple d'où partent trois fils, deux au sol, l'autre montant vers le plateau du bureau avec des spirales, relié à une lampe invisible. Au fond, une dizaine de stylos-feutres, crayons, de diverses couleurs, étalés dans tous les sens, les uns par-dessus les autres à la façon d'un Mikado, à côté

ERNAUX Annie & MARIE Marc, *L'usage de la photo*, Gallimard, Paris, 2005, p. 85.

¹⁷⁴ ERNAUX Annie & MARIE Marc, op cit., p. 13.

C. L'absence : Une lutte contre la disparition

Nous pouvons ainsi constater que chez Annie Ernaux l'emploi du matériau photographique n'est pas problématique en soi. C'est d'abord et avant tout la figuration du corps humain que l'auteure cherche à éviter pour préserver l'écriture de tout excès de personnification, ce « trop d'importance » accordé au « je », qui conduirait à un « rétrécissement » du récit. Par conséquent, si le projet littéraire est bel et bien de nature autobiographique, si celui-ci comporte inmanquablement une part d'autofiction, la stratégie adoptée par Annie Ernaux diffère notablement de Denis Roche, pour qui la personnification permet la mise en abîme du sujet dans le dispositif d'écriture par le biais de la juxtaposition de l'image photographique et du récit. Chez Hervé Guibert, nous avons observé que l'absence du corps désiré avait suscité un autre désir, celui d'écriture. Le texte qui en a résulté, *L'Image fantôme*, n'aurait jamais vu le jour si l'image de cette expérience n'avait pas manqué. Dans ce livre ainsi que dans *L'usage de la photo*, la place du corps est d'autant plus singulière qu'elle est absente. Elle devient le personnage principal. L'autofiction consiste à donner une existence à ce corps, aux caractéristiques toujours incertaines, quand bien même est-il livré à une description minutieuse : l'image manquante du corps est perdue à jamais. Lorsque la photographie donne au texte son impulsion et apparaît à ses côtés, comme chez Annie Ernaux, elle est placée en préambule, indiquant d'emblée l'impossibilité de la complétude de cette figuration. Le contenu de l'image photographique n'est donc pas le seul élément signifiant, l'emplacement de celle-ci dans le récit l'est tout autant. Il ne s'agit pas d'illustrer le texte mais bel et bien de l'introduire par la révélation immédiate des motifs qui vont jalonner le récit, par leur présence et leur suggestion, comme par exemple ces vêtements qui évoquent les corps absents. Ainsi l'image elle-même comporte une part « fantomatique » qui possède le même rôle que dans l'ouvrage d'Hervé Guibert ; mais en ajoutant un niveau supplémentaire de complexité entre le figuré et le non-figuré, entre le dit et le non-dit, dans l'élaboration du dispositif photo-littéraire. Chez Annie Ernaux, comme nous l'avons indiqué, cette absence manifeste également sa volonté de ne pas divulguer un corps altéré par la maladie ; mais cette raison n'explique pas à elle seule la volonté de dépersonnifier les photographies incluses dans l'ouvrage. Par conséquent, il résulte de l'ensemble de ces considérations que *L'Usage de la photo* constitue la confirmation par l'image, jusqu'alors figurée à l'écrit, d'un dispositif littéraire doté, dans son ensemble, d'une extrême cohérence à l'égard de cette mise à distance. Outre le refus de « rétrécissement », la volonté de dépersonnifier le récit de soi permet aussi d'inscrire le personnage dans un présent perpétuel, y compris lorsqu'il s'agit du passé, de figurer des traces qui ne disparaîtront pas, de donner à percevoir et à imaginer des formes, des corps et des objets en vie, dans un âge certes changeant mais en

quelque sorte éternel, celui d'un enfant comme celui d'une jeune fille ou d'une femme adulte, chacun étant un archétype auquel le lecteur ou la lectrice peut aisément s'identifier. Des âges éternels qui livrent ainsi leur testament afin de conjurer leur propre mort. La vitalité, plus que tout. Voilà ce que convoque et manifeste le matériau photographique dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Dans un cas, les vêtements, dans un autre cas, « plusieurs feuilles couvertes d'écriture manuscrite, qui se chevauchent en désordre » (...), « plus loin, une prise multiple d'où partent trois fils, deux au sol, l'autre montant vers le plateau du bureau avec des spirales, relié à une lampe invisible »¹⁷⁵, un très grand nombre de détails qui font état du désordre causé par l'étreinte amoureuse : le désordre comme signe, dans l'image, de l'intensité du vivant, de la vie. Peut-être est-ce la crainte que la photographie n'apparaisse comme la matérialisation d'une image figée, qui ne correspond pas au mouvement des âges et des corps qu'Annie Ernaux donne habituellement à ses personnages, qui a conduit l'auteure à évoquer le temps et l'instant de manière allusive dans les clichés qu'elle et Marc Marie ont pris de leur intimité et de leur vie ?

Cette interprétation paraît d'autant plus plausible qu'Annie Ernaux, au même titre qu'Hervé Guibert et Denis Roche, s'emploie à conjurer la mort en adoptant une écriture fragmentée, proche du journal intime, comme si dans l'écriture fragmentaire et dans le détail des moments les plus irréprésentables et fugitifs (ceux, notamment, de la jouissance), se cachait la singularité de leur être, comme si la photographie contribuait non pas à fixer l'apparence des êtres dans ces instants mais les pulsions de vie qui les animent.

Dans cette seconde partie, nous nous sommes ainsi employés à analyser et à étudier les dispositifs photos-littéraires chez ces trois auteurs. S'ils aboutissent à des usages différents et mettent en œuvre des rapports spécifiques entre l'image photographique et le texte, montrant par là-même la pluralité du champ photo-littéraire, notre analyse a aussi permis de mettre en évidence de très fortes similitudes dans les thèmes abordés : le temps, le corps, la mort et la représentation de soi et des proches. Tous trois s'engagent ainsi dans un travail « photobiographique » contre le temps, comme s'il s'agissait pour chacun d'entre eux d'interroger les signes de vie par l'image et d'en proposer le récit sous une forme textuelle, en retenant la beauté et la séduction qu'elle imprime, comme chez Hervé Guibert (celle de sa propre mère ou d'un visage lointain) ou encore en attestant de la « montée des circonstances » comme les prémices d'une « petite mort » ou d'une disparition inéluctable, en retenant la vie ou plus précisément le vivant chez Denis Roche.

¹⁷⁵ ERNAUX Annie & MARIE Marc, op cit., p. 85.

Partie 3 :

Le lecteur-regardant dans le dispositif photo-textuel

Dans la première partie du mémoire, nous avons fait état des théories sémiologiques que Roland Barthes développe dans son article *Le message photographique*¹⁷⁶. La photographie, dans ses caractéristiques propres, y est qualifiée d'*analogon* du réel ou de son modèle. Au sens strict du terme, elle « est un message sans code », aucun « relai » ne s'immisce entre elle et « son » objet. Il faut ainsi clairement dissocier ce qu'*est* la photographie de ses multiples usages ou contextes qui la connotent. Cette distinction s'avère décisive dans la manière dont la photographie peut être appréhendée au sein de tout dispositif photo-textuel. Elle permet de situer l'analyse au niveau de la réception du message, c'est-à-dire sur le plan de la lecture, et d'envisager la création effective de l'auteur dans cette perspective. Le lecteur se voit ainsi attribué un rôle de médiateur. Les dispositifs photo-textuels créés par les auteurs étudiés dans le mémoire soumettent le lecteur à un certain nombre de modalités dont nous allons présenter les enjeux artistiques et théoriques. Il s'agira en particulier de confronter ces dispositifs à leur environnement critique dans les années 1970 et 1980 afin de mettre en lumière le statut qu'acquiert le lecteur dans les rapports entre signifié et signifiant.

1. Les oppositions sémiotiques : à la recherche d'une ontologie analogique

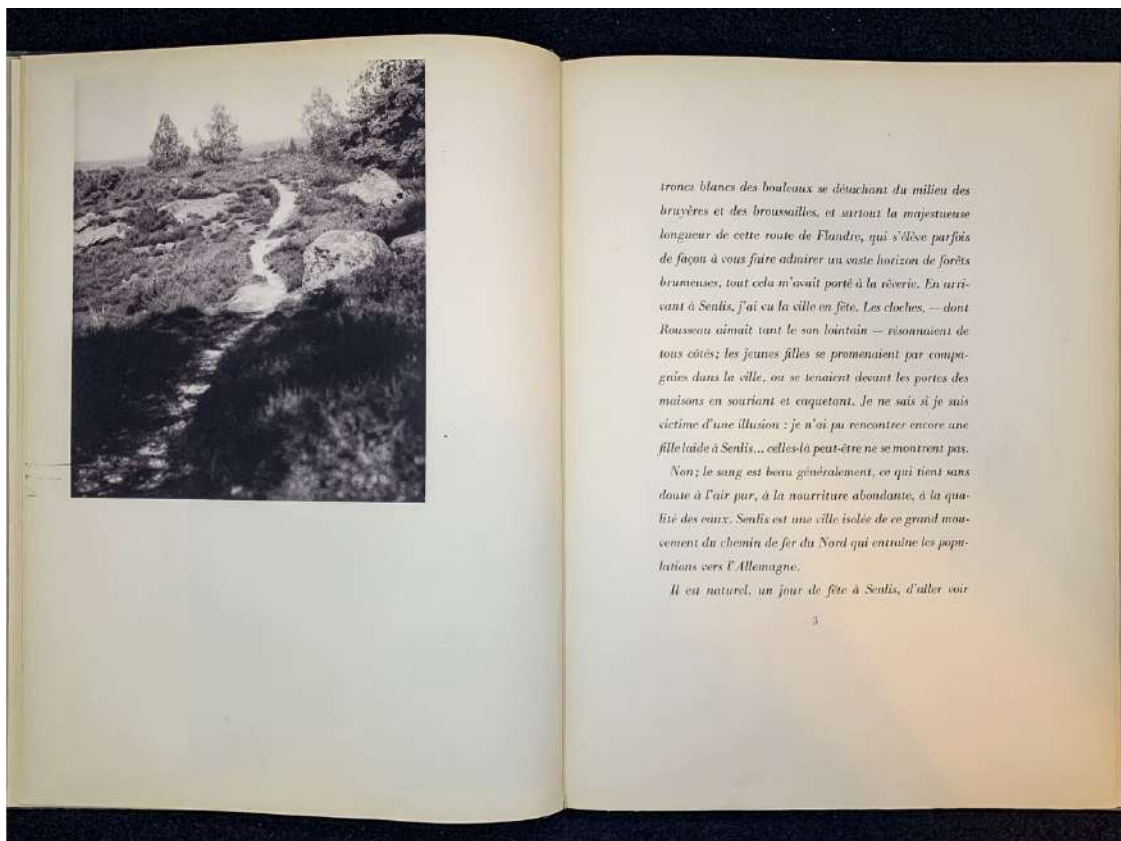
L'approche de Roland Barthes se fonde sur la capacité du lecteur à identifier le problème spécifique qui lui est posé en associant image photographique et texte. De façon implicite, il met le lecteur en garde contre l'attitude qui consiste à prendre la réponse à cet exercice comme allant de soi, car une telle posture ne repose pas sur un examen du dispositif, mais sur un ou plusieurs préjugés. Par exemple, le préjugé qui place de facto l'image photographique dans un rôle illustratif a pour effet d'envisager immédiatement tout dispositif photo-textuel comme un objet littéraire. Le lecteur se contente alors d'apprécier la photographie au regard de son apport au texte, en tant que matériau littéraire, et se prive ainsi de questionner l'effet du texte sur la photographie. De la même manière, si la mise en relation d'une photographie et d'un texte constitue un dispositif photo-textuel, celui-ci n'est pas nécessairement un dispositif photo-littéraire. Cette distinction permet de penser la photographie et le texte comme des modes sémiotiques distincts indépendamment de l'intention de l'auteur et de son identité artistique. En d'autres termes, avant d'évaluer la dimension littéraire d'un dispositif photo-textuel, il convient d'abord d'identifier les propriétés respectives de ces deux modes et ensuite de qualifier les rapports qu'ils entretiennent au sein d'un dispositif donné. Le travail effectué par Germaine Krull pour mettre en image *Le Valois* de Gérard de Nerval, est

¹⁷⁶ BARTHES Roland, « Le message photographique », op cit.

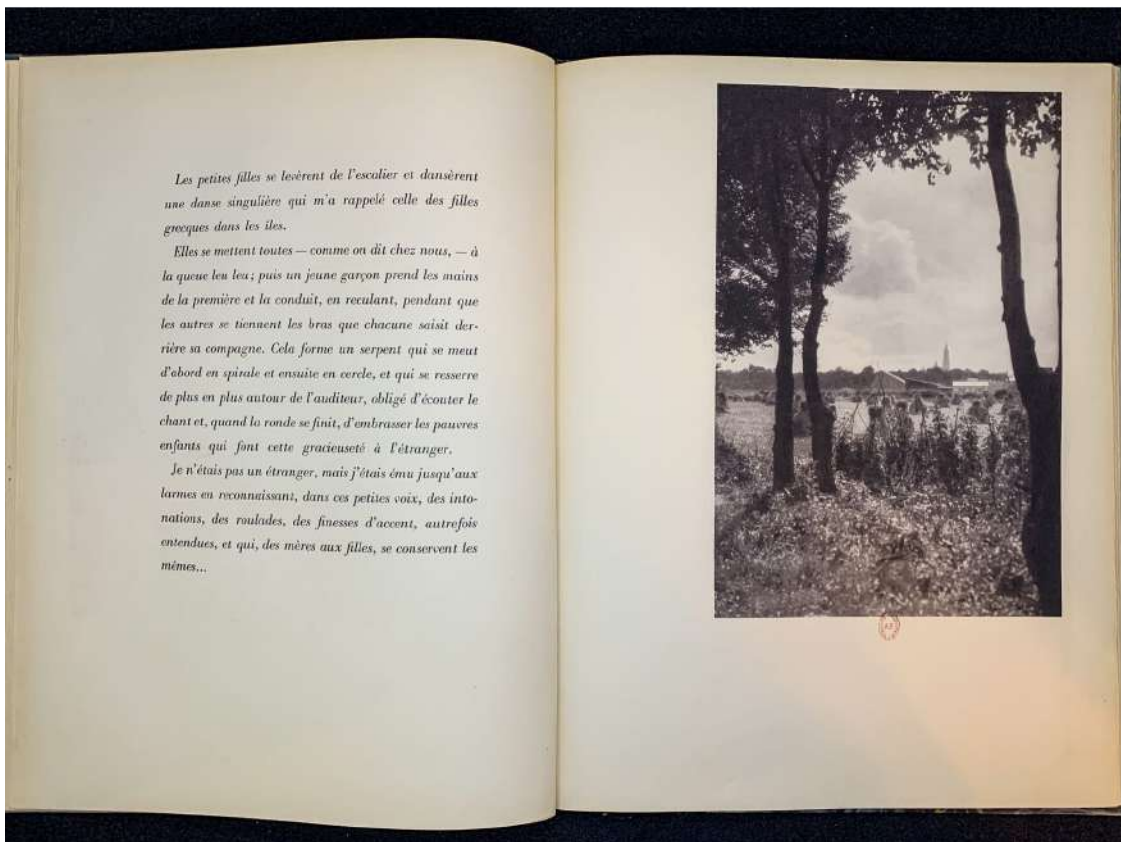
significatif de ce point de vue, tant il est vrai que la photographe y déploie un éventail de modalités très variées. Nous voudrions ici insister tout particulièrement sur l'une d'entre elles, qui consiste à opérer un transfert allusif d'un médium artistique à un autre.

A la différence du dispositif imaginé par Georges Rodenbach pour *Bruges-la-morte* où les clichés photographiques sont employés comme de simples « décors » - c'est le terme choisi par l'auteur, les photographies de Germaine Krull soumettent régulièrement le texte à une double représentation de lui-même. En effet, elles incarnent un certain nombre de métaphores présentes dans le récit du poète en des formes analogiques qui ne relèvent pas de l'expression littéraire. L'image poétique se trouve ramenée au niveau de sa figuration, ce qui pourrait lui ôter toute puissance. Germaine Krull parvient à éviter cet écueil en plaçant le mécanisme analogique propre à toute métaphore au sein de l'image photographique tout en se gardant d'illustrer le texte de façon littérale. Les formes visuelles traduisent les mots du poète en d'autres objets. Ce qui est donné à voir ne correspond pas à la valeur des mots mais évoque bel et bien des images poétiques semblables ou des sensations du même ordre. « Ainsi, note Catherine Clot, les troncs blancs des bouleaux se détachant du milieu des bruyères et des broussailles » (p. 2-3) trouvent-ils un lointain écho dans la trace blanche du sentier présente sur la photographie en vis-à-vis, ou encore « la danse singulière » (p. 6) des petites filles dans la disposition spatiale des meules de foin... »¹⁷⁷. De ce fait, la fonction suggestive des photographies offre à l'image poétique une projection inédite, qui n'existe que par le biais du dispositif créé. Par ailleurs, fidèle à son crédo objectiviste, Germaine Krull ne recherche aucun effet particulier pour souligner ou accentuer une atmosphère. Les photographies installent le regard du lecteur dans le champ du réel. De prime abord, dans ces clichés rien ne semble porter le réel au-delà de lui-même ; mais il aura suffi que les images poétiques s'incarnent dans de nouveaux motifs pour que le texte et les photographies accèdent chacun à une nouvelle étendue. Le texte s'actualise au contact de la photographie et inversement, celle-ci acquiert une dimension métaphorique au voisinage du récit de Gérard de Nerval.

177 CLOT Catherine, « Le Valois, de Gérard de Nerval, illustré par Germaine Krull », in actes du colloque « Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités », NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 23/05/2013. URL : <http://phlit.org/press/?p=1935>. Consulté le 22/07/2021.



NERVAL, Gérard, KRULL, GERMAINE, *Le Valois*, Firmin-Didot & Cie,
Paris, 1930, 28p. P.2/3



NERVAL, Gérard, KRULL, GERMAINE, *Le Valois*, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1930, 28p. P.6/7

Sur le plan théorique, le dispositif ainsi créé par Germaine Krull forme un « champ élargi » à la fois pour l'objet littéraire et pour l'objet photographique, au sens où Rosalind Krauss emploie ce terme dans une étude pionnière sur les environnements et les installations artistiques parue pour la première fois en 1979¹⁷⁸. La thèse soutenue par l'historienne et la théoricienne de l'art américaine était qu'une mutation majeure, de nature, s'était produite dans les pratiques artistiques contemporaines. Les médiums classiques (la démonstration porte sur l'évolution des formes sculpturales) sont devenus des configurations de moyens techniques, ce qui équivaut à les appréhender comme des « dispositifs ». À sa suite George Baker rappelle dans l'article intitulé « Photography's Expanded Field » (Le champ élargi de la photographie) que « la photographie a constamment été abordée par ses critiques par le biais d'une rhétorique fondée sur une opposition, qu'elle se soit trouvée prise entre l'approche ontologique et l'étude de ses usages sociaux, entre l'art et la technologie ou entre ce que Barthes appelait la « dénotation » et « la connotation », ou encore entre ce qu'il a également appelé plus tard le « punctum » et le « studium »¹⁷⁹. Placer la photographie dans un champ élargi doit permettre de situer ces oppositions dans un contexte où elles interagissent au lieu de s'exclure. Il s'agit de qualifier les médiums en présence pour les envisager de manière dynamique au sein d'un ensemble plus vaste ; l'une des conséquences étant que chacune de ces oppositions transforme à tout le moins la perception que nous avons de ces médiums. Rosalind Krauss avait indiqué que le champ élargi de la sculpture allait jusqu'à rompre avec la dimension objectale propre à la logique de médium pour former une réalité spatio-temporelle d'une autre nature.

À l'inverse, l'analyse du dispositif du livre *Le Valois* montre que cette transformation s'opère quand bien même les médiums en présence, le texte et la photographie, conservent leur intégrité respective. Dans ce cas, la transformation n'est pas physique, elle intervient uniquement sur le plan de l'image mentale. Ce faisant, elle offre aussi la possibilité au texte et à la photographie non seulement de conserver leurs caractéristiques distinctives du point de vue sémiotique, mais aussi une réalité physique propre.

Cette observation nous permet de relativiser les observations de Rosalind Krauss (et de George Baker qui adopte les mêmes conclusions – il appuie notamment sa démonstration sur le remplacement de l'image analogique par l'image numérique, qui termine de placer les oppositions barthésiennes, parmi d'autres, sur un même plan, c'est-à-dire dans une seule et même configuration

¹⁷⁸ KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 2007, 360p.

¹⁷⁹ BAKER George, « Photography's Expanded Field », in MELVILLE Stephen (dir.), *The Lure of The Object*, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, p. 104.

et non plus dans deux objets distincts). Si elles sont pertinentes dans le cadre de leurs études, c'est à dire à l'égard d'un certain type de dispositif – le photo-montage, parce qu'il assimile ces oppositions, aurait pu d'ailleurs leur servir de point d'appui historique, elles trahissent une conception téléologique qui prend pour acquise la disparition du médium en tant que réalité autonome. L'idée selon laquelle un médium puisse continuer d'exercer son influence sur un autre médium sans le connoter de l'intérieur apparaîtra tout à fait anachronique au regard de l'argumentation de Baker. En revanche, l'invitation de ce dernier à dépasser le simple constat des oppositions sémiotiques mises à jour par Roland Barthes pour les apprécier de manière dialectique représente un apport théorique majeur dans l'analyse des dispositifs photo-textuels, y compris lorsqu'ils sont de nature analogique. Il en va a fortiori de même lorsque la fiction s'immisce dans la représentation du réel et que le transfert ne s'opère plus seulement (voire plus du tout) sur un mode allusif, comme dans l'œuvre de Denis Roche.

A. La fiction s'introduit dans la représentation du réel

La domination de l'écrit dans nos sociétés amène instinctivement le lecteur à placer la photographie dans un rôle illustratif par rapport au texte. Néanmoins, notre analyse des dispositifs créés par Denis Roche, Hervé Guibert et Annie Ernaux, a permis de mettre en évidence différentes modalités dans les rapports entre photographies et textes qui contrarient ce réflexe.

Lorsque le dispositif photo-textuel est de nature narrative, ce qui est le cas dans les différents exemples étudiés hormis le cas spécifique de *Dépôts de savoir et de technique* de Denis Roche, la présence de l'image photographique ralentit le rythme de la lecture et oblige le lecteur à marquer des temps d'arrêt, qui lui permettent de pénétrer dans l'image. De ce point de vue, l'image photographique a d'abord une valeur disruptive. Elle rompt avec le développement textuel, qu'il soit linéaire ou non. Seul un regard appuyé sur cette image peut renouer avec le récit et lui permettre de s'y insérer ou à l'inverse continuer de lui attribuer une fonction de rupture. Un tel mécanisme n'est possible, comme nous venons de le voir dans le développement précédent, que si le texte et la photographie sont des médiums distincts et qu'ils ne fusionnent pas en une seule entité. Pour autant, tant dans celui-là comme dans celle-ci, la stratégie adoptée par l'auteur peut être de nature radicalement opposée. Germaine Krull, dans *Le Valois*, conserve un strict rapport allusif entre l'un et l'autre, préservant la faculté du texte à connoter et l'*analagon* de la photographie. Dans *À Varèse*, Denis Roche maintient l'un et l'autre dans ce registre dans un certain nombre de cas ; mais il se joue également de leur pénétration réciproque. La photographie peut alors apparaître dans le récit comme un point de

crystallisation des thèmes de prédilection de l'auteur par la répétition de figures et de protocoles précis. Denis Roche se photographie ainsi de dos, parfois en présence de Françoise Peyrot, sa compagne, se dirigeant vers un point, qui est à la fois culminant et paroxysmique, où la question de la (petite) mort, de ce qui disparaît inéluctablement, est le motif principal. Le thème, lui-même, est également développé dans le texte sur le mode du récit d'expérience. Il fait donc écho à un moment de vie. À première vue, la photographie semble illustrer « la montée des circonstances ». Elle est sans doute un instantané, pris sur le vif, empruntant la même voie que celle du récit, mais dans une forme médiatique différente. Le lecteur a tout à fait la possibilité de s'en tenir à ce degré d'accord entre le texte et la photographie ; mais il peut également accéder à un autre niveau de lecture. Jusque-là, les rapports entre l'un et l'autre sont relativement du même ordre que dans *Le Valois*, si l'on considère de façon assez sommaire que les photographies de Germaine Krull avait la mission première « d'illustrer » le texte de Gérard de Nerval, comme l'indique la page de titre du livre. Ainsi, dans ce livre comme dans *À Varèse*, chaque médium semble œuvrer conjointement dans son propre registre. Que le cliché montrant Denis Roche et sa compagne soit appréhendé comme une image documentaire ne choquera vraisemblablement personne. Pour autant, la récurrence des images du même type, avec un protocole similaire, dans l'œuvre de Denis Roche, invite le lecteur à se demander si elles ne constituent véritablement que des « documents », des confirmations du récit, ou si elles ne contiennent pas une autre dimension. Nous reproduisons ici plusieurs de ces clichés afin d'étayer notre propos.



ROCHE, Denis, 11 juin 1985, Cologne, Allemagne. Autoportrait



31 juillet 1975. Negombo, Sri Lanka. New Rest-house



ROCHE, Denis, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*,
Seuil / Fiction & Cie, Paris, 2016, 204p. Photo issue du chapitre 1, *Aller et retour dans la chambre
blanche*, p.16/17.

S'il est indéniable que les personnages sont « pris » dans le réel, ils y interviennent à chaque fois dans une mise en scène, qui rejoue le même motif, avec les variantes inévitables liées aux « circonstances ». Est-ce à dire que la raison première et principale des voyages durant lesquels ces photographies sont prises n'est que la poursuite et la vérification de ce motif ? Cela paraît improbable. Par contre, cela est indéniable pour cette part du « voyage » que représente chacun de ces clichés. Cette observation a pour effet immédiat de modifier leur statut et leur fonction dans leur rapport au récit dans le dispositif photo-textuel mais aussi et peut-être en premier lieu leur ontologie en tant que médium sur le plan sémiotique. Il est entendu que la lecture « documentaire » de ces images convertit la mise en scène en simple action prise sur le vif. Les photographies apparaissent ainsi dans l'esprit du lecteur comme des fragments épars du réel. L'autre niveau de lecture, que nous venons d'évoquer, est de mettre ces clichés en perspective les uns par rapport aux autres. La mise en scène se révèle alors pleinement et transforme la perception que l'on a du rapport que les images entretiennent avec le réel. Un autre type de lecture, encore, est envisageable. Certes Denis Roche et Françoise Peyrot se livrent à des mises en scène dans le champ du réel ; mais ils le font de la même

manière qu'il nous arrive de jouer avec les représentations (de nous-mêmes comme de toute autre chose) dans la vie quotidienne. Cela ne fait qu'illustrer notre capacité de prendre du recul ou de la hauteur dans des actes qui sortent de l'ordinaire. Le poète Julien Blaine, qui un jour dévala l'intégralité des escaliers en pierre de la gare Saint-Charles à Marseille et affirma qu'il s'agissait d'un acte poétique, résuma cela d'une phrase limpide : Je est dans le Jeu¹⁸⁰. Envisagé sous cet angle, le travail photographique de Denis Roche ne dit rien d'autre que cela. Fiction et réalité ne s'opposent nullement. La fiction fait partie intégrante de la réalité – la mise en scène est une part essentielle du réel – et vice versa – le réel est une part tout aussi essentielle de la mise en scène. Dès lors que le lecteur fait le choix de considérer les mises en scènes, qu'il s'agisse du second ou du troisième niveau évoqué, la photographie cesse d'être un simple analogon dépourvu de toute connotation.

Nous faisons face ici à l'une des limites du modèle oppositionnel développé par Roland Barthes dans *Le message photographique*, comme nous incitait à le penser George Baker. Pour le sémiologue français, le réel et la fiction tendent à s'exclure parce que celle-ci connote celui-là. La fiction n'est présente dans le corpus d'images de *La chambre claire* que sous les habits du réel, c'est-à-dire sous la forme du portrait, d'un *analogon* de soi et de l'autre. Barthes ne dit pas que la fiction est inadmissible, il se contente d'affirmer que dans son rapport au réel, qui constitue sa raison d'être, la photographie est fondamentalement un *analogon*. Or la remarque que nous faisons à l'égard de Denis Roche, nous pouvons la formuler également pour Hervé Guibert et pour Cindy Sherman, qui sert de point d'appui à Baker pour élaborer son argumentation. L'autofiction ne se situe pas hors du réel, elle est à l'inverse l'une des voies d'exploration du réel. Sur le plan strictement sémiotique, l'opposition entre *analogon* et connotation disparaît et laisse le champ à une conception inverse basée sur leur intégration et leur interrelation.

¹⁸⁰ BLAINE Julien, « Je dans le Jeu », in *Open*, n°3, janvier 1968, n.p.. La performance à laquelle nous faisons allusion a pour titre « Chute : chut ! » et date de 1982. Elle a été consignée dans un film produit la même année.

sur tout sur une femme peinte en trompe-l'œil dans l'embrasement d'une porte donnant de biais sur une campagne aux tons avachis, prolongement d'autour la perspective que l'on a depuis la loggia sur la scène où sont les personnages — comme à Orta et à Varallo — sont grandeur nature.

Je prends une photo au flash du violoniste dont le visage, tourné vers moi, semble rechercher l'image qu'on ne peut manquer de vouloir faire, lui exposé comme il l'est, et nous, notre regard, évidemment proches de ce personnage qu'aucun Livre saint n'a pu prévoir. Ensuite deux ou trois clichés au 6x6. Un autre, d'ensemble, au 28 mm.

Troisième chapelle, à gauche dans la montée, mais dans un tournant : grande basilique ovale dans le sens transverse par rapport à l'arrivée des pèlerins. C'est la Nativité. Encore un boudoir



Varèse.
Chapelle III
ou Nativité.
Vue transverse.

dans la manière de Gusrini et représentant la Crèche. Les personnages sont plus réalistes, expressionnistes, facés et poses tourmentés. En tout treize personnes, plus l'Enfant, plus l'âne et le bœuf, plus un chien et un mouton sur l'épaule d'un berger. Au fronton : ET PANNIS EUM INVOLVIT ET RECLINAVIT EUM IN PRAESEPIO.

Quatrième chapelle dans une courbe à angle aigu à droite, avec une très grande vitre grillagée et carrée. Un pupitre disposé derrière le grillage exhibe quantité de photos en couleurs prises avec un instantané, montrant les actes de vandalisme perpétrés « nella notte il 26/27 giugno 1984 ». Toutes les statues de cette Présentation au Temple (la Circoncision) ont été brisées à coups de barre de fer il y a à peine un mois. Les moins détériorées ont été malheureusement recollées. Les autres gisent en tas par terre montrant bien la terre cuite crasse, d'une épaisseur de quatre

centimètres environ, dont sont faites toutes ces statues. Tout autour de la chapelle, mais sur un registre plus élevé, des personnages peints en trompe-l'œil sont disposés sur des balcons faisant faussement saillie entre des colonnes. Je prends une photo au flash et quelques 6x6 dont un autoportrait qui me montre, derrière Françoise, en train de me diriger vers la chapelle suivante.



Varèse.
La chapelle V
(la Dispute avec les Docteurs),
vue depuis la chapelle IV
(la Présentation au Temple).

On monte vers la cinquième chapelle tandis que le ciel, qui était déjà passablement voilé, achève de s'assombrir. En contre-bas, une sorte de poix noire s'étend sur les maisons de Varèse. Un groupe de pèlerins descend vers nous, précédé d'un gros type en short kaki et touse nu qui chante des hymnes latins à tue-tête. Il prend un air goguenard en nous croisant, flanqué de ses enfants, deux jeunes filles entre 14 et 16 ans assez laides qui ricangent en me jetant un regard en-dessous. Elles ont de grosses poitrines qui tressaillent à cause du pas allongé et rapide qu'elles sont tenues de respecter, à la fois en raison de la forte pente du terrain et du rythme du chant paternel, façon marche militaire.

Nous sommes devant la Dispute avec les docteurs, grande scène ouverte au centre sur la personne clancière de Jésus traînée d'une manière stéréotypée et bête. Lui seul paraît sorti d'un

ROCHE Denis, *À Varèse*, Périgueux, William Blake & Co, 1986, p8-9.

Lorsque nous appliquons l'ensemble de ces considérations à la lecture d'*À Varèse*, le lecteur a donc la possibilité d'alterner trois approches distinctes, voire de les croiser. La photographie peut être observée comme la transcription visuelle du récit. Elle peut alors donner le sentiment de figurer un passage particulier ou à l'inverse de donner à voir un hors champ du texte ; mais quoi qu'il en soit, le lecteur ne songe pas à remettre en cause la valeur documentaire, donc analogique, de l'image. Dans un autre cas de figure, le lecteur a identifié dans le travail de l'auteur une propension à reproduire dans tout un ensemble de clichés un même motif et un même protocole. L'une des photographies présentes dans le livre l'interpelle, car elle appartient à cette catégorie. Il s'interroge sur le sens à attribuer à cette image particulière indépendamment de sa relation au texte, mais aussi en rapport avec celui-ci. Il découvre alors que cette photographie a une double signification. Elle existe pour ce qu'elle est et dialogue, en creux, avec d'autres images du même ordre mais réalisées en d'autres lieux et à d'autres époques. Pour autant, elle apparaît également au sein d'un récit circonstancié. Denis Roche n'a pas poussé le « vice » à utiliser une photographie prise ailleurs – ce qu'il aurait pu tout autant faire. Le cliché a bien été pris à Sacro Monte de Varèse. Il semble donc qu'elle ait à la fois une valeur documentaire et une dimension plus générale. Le lecteur se trouve pris

dans l'état de deux interprétations possibles, l'une étant de nature illustrative et l'autre allusive. En approfondissant cette analyse, il prend conscience que ces deux natures ne s'opposent pas davantage sous la forme de deux blocs. La valeur documentaire n'interdit pas à l'image d'être allusive et inversement la dimension fictionnelle apportée par la mise en scène peut tout à fait posséder un caractère illustratif. Nous en venons alors à la troisième approche qui consiste à interroger ce dernier dans son rapport au texte sans perdre de vue le transfert allusif auquel nous invite la photographie.

Jusqu'à présent, nous nous sommes limités à envisager celle-ci dans ces deux perspectives ; mais il conviendrait également d'étudier le texte sous ses différents aspects et rapports. Pour notre propos, nous nous contenterons de remarquer que Denis Roche procède de la même façon dans le texte que dans l'image : il y est aussi question d'un acte qui sort de l'ordinaire – faire l'amour en plein air dans un site touristique, de ce type de théâtralité que nous avons évoqué précédemment. Ainsi, si la photographie montre l'auteur et sa compagne dans une posture que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans d'autres clichés, elle ne triche pas. Texte et photographie sont soumis à la même latitude ou au même jeu que le réel. Une dernière observation viendra ponctuer notre analyse sur le plan sémiotique. Nous avons dit qu'en abolissant la frontière entre la fiction et le réel, Denis Roche offrait à la photographie l'opportunité de connoter la réalité. Il nous faut maintenant ajouter que celle-là ne perd pas sa qualité première. Elle est toujours un *analogon*, en l'occurrence un *analogon* de cette liberté qu'il s'accorde tant dans la vie, dans l'écriture et dans la prise de vues, et qui lui sert de fil à tisser pour les amalgamer ou les faire exister de façon autonome. Toutes ces photographies qui lui offrent de reprendre inlassablement des motifs ou de recherches récurrents et les autres, qui n'ont pas ce privilège, sont animées d'un « écho muet », d'un « murmure de conversation tue qui surgit entre deux photographies, très au-delà du simple vis-à-vis thématique ou graphique »¹⁸¹. Denis Roche donne à ce type de rencontre, voulue ou impromptue, le nom spécifique de Photolalie. Il affirmait : « je suis moi-même une « lalie » de mes photos. Mes livres d'écrivain murmurent mes livres de photographie, ils ont un flux qui se ressemble et le rêve que je fais des uns me rejette interminablement vers la rêverie des autres ».¹⁸² Ainsi se dégagent pour lui des projets distincts pour la photographie. L'un consiste à l'inclure dans un dispositif photo-textuel, un autre à la faire exister de manière autonome, en relation avec d'autres photographies, un autre encore à la faire saillir dans la vie (et à faire saillir la vie en elle) – jouer avec elle et se jouer d'elle en font partie – pour retarder l'échéance ultime de son expulsion. Si la mort est ce grand thème qui

¹⁸¹ Citation de Denis Roche reprise par Gilles Mora dans « Récépissé de liberté », in *Denis Roche. Photolalies, 1967-2013*, Paris, Hazan, 2015, p. 13, note 18.

¹⁸² Ibid.

revient inlassablement, Denis Roche rapproche « la répétition compulsive de la prise photographique (...) de l'acte sexuel »¹⁸³, tant qu'il y a encore des circonstances à monter. Le texte et l'image, ensemble et séparément, rendent compte de cela. Le réel sert toujours de toile de fond. C'est en lui qu'il faut voir et se voir soi-même. Et à partir de là, il s'agit de figurer et de défigurer, superposer les plans, de l'espace et du temps, comme s'entrelacent, par transparences et luminosités, par opacités et obscurités, une fois de plus l'écriture, la photographie et la vie. Denis Roche aura vraisemblablement médité le commentaire de Susan Sontag sur la polysémie, que l'on peut lire dans *La photographie*, dont il fut le premier éditeur en France :

« Une photographie étant seulement un fragment, son impact émotionnel et moral dépend de l'ensemble dans lequel elle va s'insérer. Le sens d'une photographie varie en fonction du contexte où elle apparaît. Ainsi, les clichés de Minamata réalisés par Smith feront un effet fort différent sur un papier pelure, aux murs d'une galerie, dans un magazine de photographies, dans un journal. Dans chacune de ces situations, les photographies sont utilisées dans des desseins différents, mais aucune n'en fixe définitivement le sens. Wittgenstein estimait que le sens des mots n'est autre que celui de leur usage – il en va de même pour les photographies »¹⁸⁴.

L'auteur d'*À Varèse* ne pouvait être qu'en accord avec la conclusion de cet extrait tant il en aura exploré les possibilités en veillant à ce que l'écriture et la photographie existent de façon autonome, qu'elles soient placées sur un même niveau d'exigence, et que leur convergence, lorsqu'elle a lieu, n'enferme jamais l'une ou l'autre dans un rôle subalterne ou un registre déterminé. Les exemples donnés par Susan Sontag soulèvent une autre remarque. Le degré d'intervention de l'auteur dans la création de ces contextes varie tout autant. Si l'on suppose aisément que celui-ci participe activement, voire détermine, la manière dont ses photographies sont exposées dans une galerie, il en va autrement dès lors de l'auteur est confronté à un plus grand nombre d'acteurs dans la chaîne décisionnelle. S'il accepte de voir ses clichés reproduits dans un magazine spécialisé ou dans un journal d'information, il consent à ce que son autorité se dilue sur tout un ensemble de critères. Or, ces « acteurs », quelque soit leur profession, quelque soit l'angle sous lequel ils perçoivent une photographie, sont en premier lieu des lecteurs. Le contexte confronte toujours un auteur à des lecteurs, qui font exister une image plutôt qu'une autre d'une certaine manière selon les usages concernés.

Si nous en revenons au cas personnel de Denis Roche, l'auteur fait lui-même le choix de proposer trois modes d'appréhension distincts à son lecteur pour l'inciter à envisager la

¹⁸³ Ibid, p. 11.

¹⁸⁴ SONTAG Susan, *La photographie*, Paris, Le Seuil, col. Fiction & Cie, 1979, p. 122.

photographie au jeu de sa propre existence. Pour ce faire, la photographie doit conserver son autonomie, il est nécessaire de la faire exister en tant que telle et pour ce qu'elle donne à voir indépendamment du dialogue circonstancié que l'auteur met en œuvre avec un texte, qu'il a lui-même écrit. Ce faisant, il incite le lecteur à percevoir une même image différemment et invite l'analyste à étudier la polysémie intrinsèque de l'image photographique. En ce sens celle-ci est dotée d'une valeur universelle car elle échappe à toute réduction ou limitation du sens ; une valeur universelle qui s'incarne de façon singulière (et donc distincte) dans le regard personnel de chaque individu. L'écrivain portugais Miguel Torga eut une très belle expression, qui résume cette idée : « l'universel, c'est le local moins les murs »¹⁸⁵. Par conséquent, à la question de savoir si la relation entre une image photographique et un texte est placée sous le signe de l'interférence, de l'analogie, ou de la redite, la réponse est sans appel. Une même photographie est à la fois susceptible de détourner le lecteur du texte, de l'élargir sur le mode de la résonance, voire de le répéter. Denis Roche affirmait ainsi que « toute photographie est un récépissé de liberté. Aucune autre activité humaine ne possède cette charge de bonheur-là : autant de bonheur, n'importe où, n'importe quand, autant de fois qu'on veut. L'amour connaît des creux, pas la photo. Encore un effort, citoyens, et vous saurez bientôt ce qu'est la liberté... »¹⁸⁶.

B. Lorsque le mot ou la photographie se tait

Il est possible également d'apprécier cette liberté au regard des théories sur le texte qui voient le jour dans le cercle d'influence de Roland Barthes et en particulier dans le groupe d'écrivains et de sémiologues qui forment le comité de rédaction de la revue *Tel Quel* dans les années 1970. Nous l'avons indiqué dans la première partie, le mot est alors attaqué dans sa propension à fixer le sens des choses, indépendamment de la multiplicité de leurs usages. Le point de vue de Barthes à ce sujet diffère de celui de Susan Sontag. Certes, les usages sont multiples ; mais ils ne sont pas illimités. Le sens des mots n'est pas non plus extensible à l'infini. On pourrait rétorquer que le sens d'une photographie ne l'est pas davantage. Repartons de la théorie développée par Roland Barthes dans *Le message photographique*. Au sens strict, la photographie « est un message sans code » dépourvu de « relai » entre elle et « son » objet. Cette caractéristique permet au sémiologue de dissocier ce qu'est la photographie de ses multiples usages ou contextes qui la connotent. Pour notre

¹⁸⁵ TORGA Miguel, *L'Universel, c'est le local moins les murs*, Bordeaux, William Blake & Cie, 1994, 27p.

¹⁸⁶ ROCHE Denis, « Toute photo est un récépissé de liberté », in *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, p. 156.

part, nous pousserons la réflexion au-delà même de la co-présence de la photographie et du texte. Nous allons en effet aborder le cas spécifique où l'un des deux est absent physiquement bien que nous soyons toujours en présence d'un dispositif photo-textuel. Comment cela est-il possible ? La réponse nous est offerte par Hervé Guibert dans *L'Image fantôme* et dans *Un seul visage*.

De ce point de vue, la symétrie entre les deux ouvrages est tout à fait significative. L'absence de l'image photographique dans le premier conduit le lecteur à désirer ce qui ne figure pas dans le texte, ce qui ne lui est pas accessible et demeure hors-champ. La photographie ou plus précisément son idée – l'image mentale à laquelle nous font accéder les mots, représente un absolu, que l'on ne peut atteindre qu'au-delà du texte. La liberté de figuration serait ainsi à ce prix, comme si la fixation des sels d'argent sur le papier était un leurre, une manière de contenir l'élan somptuaire de la photographie vers son actualisation permanente dans notre esprit. Ce désir d'image en vient à se désirer lui-même, à désirer l'idée même du désir, qui est peut-être au fond le seul véritable objet du désir photographique. La photographie est alors fondamentalement une « machine » à produire de l'*analagon*, afin de revivre le surgissement du sujet et de son désir. Dès lors que le texte a généré l'image mentale, l'*analagon* est libéré du récit qui l'a vu naître. L'image mentale se défait du référent et devient autonome.

La position d'Hervé Guibert à l'égard de l'apport théorique de Barthes est double. Tout d'abord, le recours au texte ne se justifie que si la photographie manque à l'appel. Tant que la photographie n'aboutit pas et que l'acte photographique ne révèle rien d'elle, le texte apparaît nécessaire dans un premier temps, mais il est insuffisant au bout du compte. En revanche, nul besoin de connoter la photographie que le lecteur a sous les yeux. Dès que la photographie *existe* et qu'elle n'est plus à l'état de projet, elle s'impose contre toute tentative de textualisation de l'*analagon*. C'est en effet le choix qu'effectue Hervé Guibert dans *Un seul visage* ; recueil qui ne contient que des photographies et qui de ce fait répond à *L'Image fantôme*. Il peut sembler étrange de prime abord de considérer ces deux ouvrages comme des dispositifs photo-textuels (et a fortiori photo-littéraires) dans la mesure où dans un cas le livre ne contient aucune photographie et dans l'autre il ne contient que des photographies. Nous serions logiquement tentés d'en conclure que les deux objets relèvent chacun d'un dispositif différent, voire opposé. L'intérêt de la sémiologie consiste justement à envisager de quoi le texte est-il révélateur dans le traitement de son objet – la photographie – et à l'inverse de quoi la présence exclusive de la photographie est-elle la révélatrice – l'absence de *message connoté* par la co-présence d'un texte. C'est en ce sens, que nous avons pu présenter *L'Image fantôme* et *Un seul visage* dans une perspective photo-textuelle.

Dans tous les cas, les différents exemples sur lesquels nous sommes revenus jusqu'à présent dans cette troisième partie mettent en lumière le rôle actif du lecteur qui dispose au sein du

dispositif photo-textuel d'un large éventail de possibilités dans la médiation qu'il opère entre la part photographique et la part textuelle.

Dans son travail de médiation, le lecteur est d'abord confronté à l'apparence visuelle du dispositif imprimé¹⁸⁷ : la composition graphique, le mode de reliure, le format, les matériaux employés, la qualité et la technique d'impression et quelques autres facteurs encore. Lorsqu'il s'agit d'œuvres uniques, une attention particulière est portée à la nature des techniques employées, à leur possible interaction, et au choix du support. La composition graphique comprend le choix de(s) police(s) de caractères, la mise en forme du (ou des) texte(s), l'intégration ou non d'images, quelque soit leur nature, les rapports entre ces différents médiums et les éventuelles variations stylistiques qui y sont associées, ainsi que les incidences du mode de reliure sur la continuité du récit.

C. Lorsque le mot et la photographie entrent en tension

Le photomontage de Raoul Hausmann, *ABCD* (1923-1924), dont nous avons étudié les caractéristiques dans la première partie, met en jeu tous ces éléments sur le mode de la tension. Georges Didi-Huberman note ainsi qu'« on ne montre qu'à disposer : non pas les choses elles-mêmes – car disposer les choses, c'est en faire un tableau ou un simple catalogue –, mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits. (...) Or une telle disposition, en tant qu'elle pense la co-présence ou la coexistence sous l'angle dynamique du conflit, en passe fatalement par un travail destiné, si je puis dire, à *dysposer* les choses, à désorganiser leur ordre d'apparition. Façon de montrer toute disposition comme un choc des hétérogénéités. C'est cela le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à « dysposer » d'abord »¹⁸⁸. Cette manière de « dysposer » a pour effet de surprendre le lecteur ou l'observateur habitué à la linéarité du récit et plus généralement des agencements, et l'invite à saisir l'occasion qui lui est offerte d'explorer de nouvelles modalités, pluridimensionnelles, dans la construction du sens. Nous pouvons ainsi, comme le suggère Florent Fajole, dans un texte qu'il consacre au travail de l'artiste argentine

¹⁸⁷ Les exemples sur lesquels nous basons nos analyses sont en effet des éditions imprimées. Dans la mesure du possible, hormis le cas spécifique des photomontages que nous n'avons consulté que sous la forme de reproductions dans des monographies ou des catalogues d'exposition, nous nous sommes également attachés à consulter les éditions courantes originales des différents livres étudiés afin de nous assurer d'une part de la fidélité aux choix de mise en forme validés par les auteurs et d'autre part de l'accessibilité du grand public à ces livres.

¹⁸⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Ed. de Minuit, col. Paradoxe, 2009, p. 86.

Mirtha Dermisache, dont l'œuvre a consisté à interroger le dispositif de l'écriture¹⁸⁹, mettre en perspective le « dyspositif », tel que le définit Georges Didi-Huberman, avec la manière dont François Albera et Maria Tortajada ont abordé la notion de dispositif dans leurs recherches sur le cinéma. Ces derniers ont en effet mis en évidence la différence entre « dispositif » et « appareil » dans leur ouvrage « Ciné-dispositifs »¹⁹⁰, celui-là se caractérisant à leurs yeux par un agencement d'éléments disparates conservant leur autonomie tandis que celui-ci se donnant à l'utilisateur comme un bloc dont il est sinon impossible du moins difficile d'extraire ou de dissocier les composants. En couplant les deux approches, celle de G. Didi-Huberman et celle, conjointe, de F. Albera et de M. Tortajada, le dispositif du photo-montage, tel que le pratique Raoul Hausmann, apparaît comme un chantier au sein duquel les différents éléments interagissent sur un mode « conflictuel » sans aboutir à la création d'un nouveau langage, condition nécessaire lorsqu'il s'agit de proposer un mode de représentation alternatif. Ainsi, le fait que les matériaux hétérogènes qui le composent soient collés sur du papier apparaît comme secondaire au regard du bouleversement qu'il opère sur l'ordre des choses. De ce point de vue, il semble plus pertinent d'employer le mot dispositif dans la mesure où aucun ordre sémantique ne vient déterminer, ni a fortiori fixer, le sens de l'organisation. Par conséquent, la configuration obtenue pourrait en principe changer à tout instant. Le photomontage, tout particulièrement dans sa version dadaïste, et plus encore chez Raoul Hausmann, repose sur un principe dysfonctionnant : il n'évoque le langage (ABCD) que pour mieux le déconstruire et désigner l'organe de son dépassement (la voix). Hausmann fut en effet l'un des premiers artistes à créer des poèmes phonétiques, comme le fut également son ami Kurt Schwitters, avec la *Ursonate* (1921-1932). Le photomontage ainsi pratiqué ne cherche pas à résoudre les tensions qui s'y font jour pas plus qu'il n'a pas objectif de proposer un nouvel ordre formel. Il en est la négation même. Il apparaît ainsi sous les traits d'une « machinerie inutile », évoquant les machines créées par d'autres dadaïstes, Marcel Duchamp et Francis Picabia, puis quelques décennies plus tard par Jean Tinguely. De leur côté, les surréalistes avaient repris cette idée pour exprimer les mécanismes du désir. Michel Carrouges leur a consacré une série d'études dans un livre au titre évocateur paru en 1954 : « Les machines célibataires ». Dans les deux cas, ces machines sont l'antithèse parfaite de l'objet fini attaché à un usage et à une fonction, comme l'est le photomontage de Raoul Hausmann étudié.

189 FAJOLE Florent, « Mirtha Dermisache : L'écriture autre, à elle-même », in Cuaderno 75, Buenos Aires, Universidad de Palermo, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 2019, pp. 83-97. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi75.1024>. Consulté le 28/07/2021.

190 ALBERA François et TORTAJADA Maria, *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, 384p.

Pour faire face à ce type de dispositif, comme dans « le dispositif photo-littéraire qui privilégie la double fragmentation de l'objet livre due à la tension entre le texte et l'image s'adjoignant selon les diverses modalités (sur la même page, la double page ou alors décalés l'un par rapport l'autre) »¹⁹¹, le lecteur est incité, écrit Andrea Oberhuber, « à changer de posture, à se transformer en lisant-regardant. Car c'est à lui que revient la tâche, à travers une lecture participative qui ne cesse de rebrousser chemin, de voir le texte et de lire l'image »¹⁹² ou ce qu'il en reste. Autrement-dit, la texture hybride de ce type de dispositif en appelle « à un acte de lecture (...) entre deux arts, entre deux médias, à proprement parler inter-médial ». Dès lors, le lecteur-spectateur participera à son tour du « mouvement dialectique d'apparition/disparition » entre le textuel et le pictural. Il dénichera des merveilles cachées dans les interstices des pages à condition qu'il accepte d'abandonner la traditionnelle posture de lecture linéaire, en faveur d'un acte d'équilibriste qui s'accroche aux fils tendus des mots vers les photomontages et vice-versa. »¹⁹³ A cette seule condition, le lisant-regardant parvient à construire du sens là où le lecteur traditionnel perçoit avant tout de l'incongruité. De tels dispositifs, qui se jouent de l'ordre des choses, exacerbent tout particulièrement notre relation à l'image et au texte. Nous attendons habituellement de ce dernier qu'il nous livre des clés de compréhension, des éléments sémantiques à partir desquels une interprétation est possible. Or, il n'en est rien, le sens se dérobe continuellement. Tel est le cas dans les photomontages de Raoul Hausmann mais également, bien que d'une façon différente, dans les « images-textes » de Paul Strand et de Jacques-André Boiffard (dans *Nadja*, d'André Breton) présentées dans la première partie de ce mémoire. Dans ces photographies, où le texte s'invite parce qu'il en est l'un des motifs, la connotation est présente mais elle est incomplète. Elle interpelle le lecteur et le place dans un rôle d'enquêteur à la recherche d'indices.

¹⁹¹ OBERHUBER Andrea, « Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet livre dans les années 30 », in LOUVEL Liliane & MONTIER Jean-Pierre, *Transactions photolittéraires*, Presses Universitaires de Rennes, col. Interferences, 2015, p.170.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

2. La dissolution du référent et du signifié

L'attitude décrite par Andrea Oberhuber à l'égard du photomontage et, au-delà, des projets photolittéraires dans les années 30 place le « lecteur-regardant » dans une posture que Roland Barthes qualifie de *studium*. « Reconnaître le *studium*, écrit-il, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe¹⁹⁴, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs ». ¹⁹⁵ S'il cherche à vérifier, à comprendre, à interpréter, à trouver du sens, le lecteur se place du côté de la culture, c'est à dire du signifié, il cherche une référence, un appui, un « alibi ».

Barthes emploie le terme d'alibi à la fois dans *La chambre claire* et dans *Variations sur l'écriture*. Dans son esprit, la photographie, parce qu'elle est un message sans code, permet au contraire à l'individu de se libérer de « l'alibi référentiel », au même titre que les écritures illisibles qu'il produisait lui-même en « amateur », sur le modèle des « chinoiseries » d'André Masson et des graphies de Bernard Réquichot ou de Mirtha Dermisache. Dès lors, il ne s'agit plus d'*étudier* l'image ou le texte, ni d'ouvrir l'œuvre, comme chez Umberto Eco, *pour y découvrir* une polysémie analytique, mais de laisser le cliché ou l'écriture intervenir à un tout autre niveau que Barthes appelle un *punctum* et qui intervient dans l'esprit du lecteur comme une « piqûre ». « Le *punctum* d'une photo, écrit-il, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »¹⁹⁶. Il est tout à fait possible de désigner le « point sensible » qui a suscité cette piqûre, dans l'image ou dans le texte. L'auteur de *La chambre claire* s'y livre pour le besoin de la démonstration ; mais il n'engage pas le lecteur beaucoup plus loin dans cette voie. Quelle en est la raison ?

La distinction entre *studium* et *punctum* met en exergue un autre aspect de l'approche barthésienne. Le *studium* livre l'objet du regard à « la culture », il le garde à distance. Le lecteur ou le regardant est un « spectator », un observateur, son attitude est similaire à celle du scientifique – cette distance n'est-elle pas en effet celle que Gaston Bachelard identifiait comme l'un des fondements de « la rupture épistémologique »¹⁹⁷ ? Le *punctum* implique quant à lui une relation fusionnelle du lecteur avec l'objet, qui devient *son* objet : il y investit *sa* « jouissance » ou *sa* « douleur »¹⁹⁸. Il n'y a

¹⁹⁴ Nous pourrions dire plus généralement « de l'auteur » et non seulement « du photographe ».

¹⁹⁵ BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 50-51.

¹⁹⁶ Ibid, p. 49.

¹⁹⁷ BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1934, 258p.

¹⁹⁸ Ibid, p. 51.

rien de *l'autre* dans le *punctum*, il y a tout de moi en lui. Il n'est pas nécessaire de connoter une photographie (ou un texte) pour que le *punctum* produise son effet. Tout au contraire, il agit comme un signifiant libéré du signifié. Autrement dit, *je* n'ai pas besoin de comprendre l'objet pour ressentir l'effet du *punctum*. « Si mes graphies sont illisibles, disait Roland Barthes, c'est bien précisément pour dire non au commentaire »¹⁹⁹. Le *punctum* correspond en tous points à l'attitude de l'amateur dans laquelle le sémiologue se reconnaissait à la fois dans son rapport à la photographie et à l'écriture. L'amateur « n'est nullement un héros (de la création, de la performance) »²⁰⁰ ; mais il est tout investi dans *son* objet ou *sa* pratique sans autre but que de « reconduire sa jouissance »²⁰¹, « il s'installe gracieusement (pour rien) dans le signifiant : dans la matière immédiatement définitive de la musique, de la peinture »²⁰² et, ajoute Adrien Chassain²⁰³, de la photographie.

La question que nous nous posons à présent après ce développement consacré à la pensée de Roland Barthes est la suivante : si nous admettons que l'attitude du lecteur-regardant ou du lecteur-spectateur, pour reprendre les termes d'Andrea Oberhuber et de Liliane Louvel, constitue la méthode adéquate pour investir les dispositifs photo-textuels de façon théorique (et à notre sens pas uniquement ceux qui déconstruisent l'ordre des choses), c'est à dire à l'aune du *studium*, est-il possible de les aborder en même temps en « amateur », c'est à dire d'être « piqué » par l'objet de notre « jouissance » ou de notre « douleur », et de nourrir ainsi doublement le projet d'étude ? Roland Barthes nous invite en quelques sortes à mettre les pieds dans la mare épistémologique ; mais il est décédé sans avoir véritablement répondu à cette question. *La chambre claire* nécessitait pour la clarté de l'argumentation de caractériser les deux approches distinctement. Toutefois, en écrivant son essai à la première personne, il a lui-même endossé l'une et l'autre de ces deux postures sans donner le sentiment qu'elles pouvaient se concilier dans un même projet d'étude et/ou de création. C'est d'ailleurs ce que lui reproche George Baker dans son article sur le champ élargi de la photographie. Que nous disent les différentes œuvres qui forment le corpus de notre mémoire à ce sujet ?

¹⁹⁹ BARTHES Roland, « Si mes graphies sont illisibles... », in *Luna Park*, n°2, 1976, Bruxelles, Transéditions, n.p., repris dans *Graphies*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1977, p. 25.

²⁰⁰ BARTHES Roland, *Œuvres complètes IV, 1972-1976*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 632.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ CHASSAIN Adrien, « Roland Barthes : « Les pratiques et les valeurs de l'amateur », in *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>, page consultée le 30 juillet 2021.

A. Studium et punctum : leur apport respectif dans l'analyse des dispositifs photo-textuels

En ce qui concerne les livres d'Hervé Guibert, nous pouvons affirmer sans difficulté que l'expérience personnelle du *punctum* du lecteur contribue sans aucun doute à prendre la mesure de son caractère central dans l'ensemble des dispositifs envisagés. Le choix de l'auteur d'écrire un livre sur la photographie (*L'image fantôme*) à partir d'un acte improductif constitue déjà une réponse en soi au défi lancé par Roland Barthes. En effet, l'ouvrage d'Hervé Guibert est à la fois un livre de récit et un livre de réflexion. *Punctum* et *studium* et s'y mêlent librement sans que le lecteur n'ait le sentiment que l'auteur applique une méthode délibérée. En revanche, *Un seul visage* invite d'abord et avant tout le lecteur à éprouver le *punctum* que l'auteur a ressenti au moment de la prise de vue, qu'il est parvenu à capter, et que le tirage a conservé. Barthes envisageait le *punctum* comme un « supplément » : « c'est ce que j'ajoute à la photo, écrivait-il, et *qui cependant y est déjà* »²⁰⁴. Le point de vue décrit est toujours celui du lecteur-regardant ; mais il vient se superposer au regard du photographe. Le *punctum* peut être identique ou plus précisément viser le même endroit dans l'image. Il peut également diverger et se poser sur une zone insignifiante pour l'auteur. Bien entendu, il peut également ne rien se passer : pas *de punctum*, la photographie me laisse de marbre. Notons qu'il en va de même pour le traitement visuel d'un texte dès qu'il devient une image ou l'un des éléments de celle-ci (c'est le cas du photomontage). Le véritable enjeu pour le développement de notre argumentation est alors de savoir s'il est possible d'étudier avec pertinence une photographie, un recueil de photographies ou encore un dispositif photo-textuel sans éprouver le *punctum* que l'auteur a ressenti au moment de la prise de vue ? Dans le cas d'Hervé Guibert, la réponse à cette question est possible quelle qu'en soit la teneur. Elle apparaît beaucoup moins aisée dans celui de Denis Roche. Pour quelle(s) raison(s) ? Dans *La chambre claire*, les nombreuses photographies qui jalonnent l'ouvrage ont en commun de livrer à notre regard un seul fragment prélevé dans le temps et dans l'espace. La photographie qu'Hervé Guibert intitule *Un seul visage* est un fragment de ce type, comme il en est de très nombreuses autres photographies que nous avons reproduites dans ce mémoire. *Studium* et *punctum* peuvent être entrepris dans un cas et ressenti dans l'autre au sein de cette unité. Qu'en est-il des photographies qui amalgament en une même surface différents fragments ? Le *studium* n'est aucunement menacé dans ce cas de figure. Par contre le *punctum* peut-il se produire face à la multiplication des strates spatiales et temporelles ?

²⁰⁴ BARTHES Roland, *La chambre claire*, op cit., p. 89.

« Les premières photos qu'un homme a contemplées (Niepce devant *la table mise*, par exemple), écrit Roland Barthes, ont dû lui paraître ressembler comme deux gouttes d'eau à des peintures (...); il *savait* cependant qu'il se trouvait nez à nez avec un mutant (...); sa conscience posait l'objet rencontré hors de toute analogie, comme l'ectoplasme de « ce qui avait été » : ni image, ni réel, un être nouveau, vraiment : un réel qu'on ne peut plus toucher »²⁰⁵. « Un réel qu'on ne peut plus toucher » ; mais un *réel* tout de même. Peut-on parler de réel lorsque l'image photographique est le réceptacle d'une superposition de fragments, qui jouent à la fois de transparences et d'opacités ? Au sens strict, il paraît incongru d'employer ce terme pour évoquer des assemblages dont les éléments se sont défaits de leur référent initial : les *réels qu'on ne peut plus toucher* ne sont tout simplement plus *ces* réels qu'on a touchés : ils sont irrémédiablement perdus. Seul le photographe peut encore, à la rigueur, se souvenir de « ce qui a été » avant que la superposition ne les transforme. Pour le lecteur-regardant, il en va autrement. Le *punctum*, s'il a lieu, ne peut se produire qu'à la rencontre de ces jeux de transparences et d'opacités, qui défigurent notre rapport au réel, tant du point de vue du signifié que du signifiant. Dans son travail photographique, Denis Roche a eu recours très régulièrement à ce type de protocole, qui voisine et parfois se confond avec d'autres types de recherche, par le reflet ou la mise en abîme. Toutes ces photographies se caractérisent par la volonté de déjouer le rapport au temps et à l'espace, comme si *le réel qu'on ne peut plus toucher* venait rejouer sa présence, dans une ou plusieurs parties de l'image, s'imposant finalement au regard du lecteur.

Je choisis *15 septembre 1986, Vienne, Autriche*. Parmi celles que j'ai consultées dans le catalogue de l'exposition *Phototalies*²⁰⁶, c'est elle qui me procure la sensation la plus forte. Ce qui se révèle, en un endroit précis, sous les traits d'un réel plus ancien me donne le sentiment d'être particulièrement actuel, comme s'il était sur le point de se détacher du support papier. Tel est le *punctum* de cette photographie *pour moi*. Ce n'est pas le foisonnement de détails qui, dans l'ensemble de l'image, s'entrelacent avec le même mystère, c'est l'avancée du toit sombre coiffant le visage qui vient tutoyer ce que je devine être des feuilles de fougère devant le personnage. Je ne devrais pas percevoir ce toit au premier plan et pourtant il apparaît beaucoup plus près de moi que le visage et une partie du corps du personnage. En regardant rebattre les cartes de l'espace et du temps, je revisite cette sensation propre à l'enfance de la dilatation de l'espace que j'éprouvais dans ma chambre chez mes grands-parents lorsque je fixais mon regard sur les rideaux de la fenêtre situés à 3 ou 4 mètres de la tête du lit. Mais déjà, le *studium* prend le relais pour me rappeler un autre *punctum* de même nature.

²⁰⁵ Ibid. pp. 135-136.

²⁰⁶ ROCHE, Denis, *Phototalies, 1967-2013*, Paris, Hazan, 2015. La photographie est reproduite p. 35.

Me viennent en effet les images mentales du catalogue de l'exposition *Edward Munch, L'œil moderne*, organisée au Centre Pompidou en 2011. J'avais éprouvé une sensation du même ordre en voyant les personnages que Munch avait placés au premier plan dans plusieurs de ses tableaux et qui donnaient le sentiment d'être à la fois dans le cadre et à l'extérieur de lui²⁰⁷.

Nous voudrions aborder un tout autre exemple à présent, que nous n'avons pas traité dans le mémoire auparavant. Il nous permettra d'envisager une tout autre modalité du rapport entre *studium* et *punctum*, lorsque la relation établie par l'auteur entre les photographies et les textes dans un même ouvrage annihile la possibilité de la construction d'un récit.

12



L'ANTENNE EN HAUT DE L'ARBRE ET LE FUTUR GARAGE

étaient ce que l'on voyait tout d'abord en arrivant chez le peintre au début de son installation à Etampes dans les années 1972-1973.

13



L'INFERNALE ZONE INDUSTRIELLE EN AVAL DE ROUEN

Entre les voies, l'endroit où le peintre fut mêlé à des événements d'un ordre particulier n'ayant rien à voir avec l'art et qui, bien que personne en définitive ne portât plainte contre lui, contribuèrent à assombrir cette période de sa vie. Il ne reviendra à l'art que dans les années 70.

LE GAC, Jean, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*. Recueil de photos et de textes : 1973-1978, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 1979, pp. 12-13.

²⁰⁷ Les choix de composition du peintre norvégien étaient inspirés par sa pratique personnelle de la photographie stéréoscopique, très en vogue à la fin du XIXe siècle.

En 1979, le peintre Jean le Gac un livre d'artiste intitulé *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*²⁰⁸, composé de photographies et de textes à la croisée de la réalité et de la fiction. On y découvre certains traits de la vie de l'artiste ; mais le caractère autonome de chaque couple photo-textuel engendre un certain trouble chez le lecteur à la recherche d'une narration. Chaque page apparaît en effet comme un instant de vie, une entrée particulière sans rapport de continuité immédiat avec l'entrée suivante. Il en résulte un ensemble constitué de fragments disparates, qui évoque davantage la forme décousue du journal intime.

L'auteur s'accorde en effet des libertés avec l'idée même de chronologie, que l'on retrouve dans les écrits rédigés pour soi et qui autorise à la fois des retours, des moments d'arrêt, et des bonds en avant dans l'occupation du support. Pour autant, les textes sont écrits à la troisième personne du singulier, ce qui a pour effet immédiat de contrarier la relation subjective aux faits. Par conséquent, si dans la forme, chaque couple photo-textuel est comparable à l'entrée d'un journal intime, l'emploi d'un narrateur dans le texte met à distance cette relation. Le lecteur s'attend alors à ce que le narrateur en question assemble les fragments dans une construction cohérente, susceptible de produire du récit, une histoire. Or, il n'en est rien. D'une part, indique Danièle Méaux, « on ne discerne pas grand chose sur les clichés qui sont grisâtres, peu définis et mal imprimés. En raison du manque d'informations qu'il réussit à prélever au sein des images avaries, le lecteur-spectateur est condamné à suivre les propos du narrateur »²⁰⁹ ; mais la stratégie mise en œuvre par Jean Le Gac rappelle celle du nouveau roman : le narrateur s'avère en effet incapable de proposer une intrigue et de livrer un portrait psychologique. Le personnage lui-même n'est plus que « le peintre », une enveloppe dont certaines circonstances de l'existence sont présentées – « certains éléments tendent à prouver la réalité du récit, tandis que d'autres témoignent de son inauthenticité »²¹⁰ – ; mais dans tous les cas nous demeurons au seuil de sa subjectivité. « Le lecteur-spectateur, ajoute D. Méaux, se trouve perpétuellement pris à contre-pied (...) ; déboussolé par les perpétuels démentis que lui inflige le dispositif élaboré par Le Gac, le lecteur-spectateur se mue en une sorte de détective (...) ; mais l'enquête s'avère compliquée »²¹¹. Le dispositif mis en place par Le Gac s'articule donc selon une double mécanique. En délivrant des images de piètre qualité, l'artiste interroge d'emblée le caractère analogique de l'image photographique, qui ne suffit pas à fixer le sens. Le lecteur-

²⁰⁸ LE GAC Jean, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Recueil de photos et de textes : 1973-1978*, Crisnée, Yellow Now, 1979, 186p.

²⁰⁹ MÉAUX, Danièle, MONTIER, Jean-Pierre, *Transactions photolittéraires, Article : Quand les artistes viennent questionner le dispositif photolittéraire*, PUR, Interferences, 2015, pp. 235-236

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

spectateur se tourne alors vers l'écrit pour trouver des réponses ; mais, comme nous venons de le voir, le texte ne lui apportera pas davantage satisfaction. Ainsi, le réflexe qui consiste à chercher une histoire univoque échoue pareillement à former un récit équivoque. L'œuvre n'est donc pas ouverte au sens où l'entend Umberto Eco, elle n'est pas, au sens strict du terme, polysémique ; elle est à l'inverse un seuil de signification dont la photographie et le texte sont les signifiants.

Le dispositif ainsi conçu nous semble entrer en résonance avec l'invitation au lecteur lancée par Roland Barthes à dépasser la quête du sens littéral – qui relève du *studium* – en sondant le *punctum* d'une image photographique, différent pour chacun, en se libérant du signifié pour s'attacher à l'impact de l'expression ou de la forme du signifiant sur notre subjectivité. Dans le cas présent, le signifiant c'est justement cette enveloppe qui recouvre le personnage – « le peintre » –, et chacun des événements énoncés, tous ramenés à un même niveau d'inaccessibilité, c'est ce que nous ne voyons pas dans l'image et que nous ne lisons pas dans le texte ; et qui pourtant nous regarde et nous déchiffre. Au bout du compte, ce dispositif, en apparence hermétique, a pour effet, de façon asymétrique, à nous renvoyer notre propre reflet, à nos questionnements les plus intimes. Bien entendu, cela n'empêche en rien le lecteur-regardant de ressentir un *punctum* dans ces photographies dont on ne discerne pas toujours très bien les détails. De la même façon, le *studium* du livre ne se réduit pas à la recherche du sens littéral. La possibilité inverse qui consiste à *comprendre* que le dispositif résiste à cette quête est aussi un *studium*. En l'occurrence, il est un *studium* au contact du *punctum*.

B. La photographie comme fragment en tant qu'objet textuel

Le dispositif photo-textuel créé par Jean Le Gac se distingue par sa forme fragmentaire. Chez les trois auteurs auxquels nous avons consacré la deuxième partie de ce mémoire, le recours à l'écriture fragmentaire n'a pas seulement pour fonction littéraire de figurer l'irreprésentable, il s'agit également de situer des instants de vie dans un flux narratif sans que celui-ci n'apparaisse incohérent. Ces instants, présents par l'image et par le récit, sont des fenêtres temporelles, des « images flashes », des surgissements qui remplissent un rôle de condensateur, au sein desquels le temps peut apparaître différemment, associant ce qui résiste au mouvement et pourtant le signifie (comme dans le dispositif photo-littéraire créé par Annie Ernaux dans *L'usage de la photo*) et ce qui advient, dans ce présent éternel tourné vers l'absence, le révolu ou la disparition. Ces fenêtres ont alors la valeur d'un article ou d'une rubrique dans un journal, une relation particulière entre un signifiant et un signifié qui apporte de la discontinuité dans un ensemble disparate, ou celle d'une entrée singulière parmi les autres dans un journal intime, qui lui non plus n'est pas tenu à la linéarité

d'un propos ou d'une argumentation, comme c'est habituellement le cas dans un roman ou dans une nouvelle. Il en résulte une proximité avec le lecteur, qui se saisit de l'image comme du récit non pour subir un ordre des choses dicté par la continuité d'un discours, mais au contraire pour se situer lui-même dans les interstices laissés vacants par les auteurs dans les rapports que ces derniers ont noués entre les photographies et les récits.

Ainsi, parfois, même si dans la forme, ces éclats semblent difficiles à résumer comme ce qui peut être le cas pour *L'image Fantôme* d'Hervé Guibert, l'ensemble parvient lui à regrouper plusieurs tentatives d'une écriture du sujet qui emprunterait les multiples voies du genre autobiographique, traduisant des hésitations quant à l'écriture de soi par l'alliage de l'image et du texte. Il suffirait alors de regarder la table des matières du livre pour comprendre que les différents chapitres qui seront abordés dans le livre ne peuvent être mis tous en relation et ne permettent pas de former une construction linéaire.

TABLE DES MATIÈRES

– LES LUNETTES À LIRE LA PENSÉE	9
– L'IMAGE FANTÔME	11
– PREMIER AMOUR	19
– L'IMAGE PARFAITE	22
– L'IMAGE ÉROTIQUE	25
– PHOTO SOUVENIR (<i>Berlin-Est</i>)	28
– EXEMPLE DE PHOTO DE FAMILLE	29
– FANTASME DE PHOTOGRAPHIE I	31
– INVENTAIRE DU CARTON À PHOTOS	34
– PROPOSITION DE SÉQUENCE À BERNARD FAUCON	45
– PHOTO ANIMÉE	47
– HOLOGRAPHIE	53
– PHOTO D'IDENTITÉ I	55
– PHOTO D'IDENTITÉ II	57
– PHOTOMATON (<i>Florence</i>)	61
– L'AUTO PORTRAIT	62
– L'ALBUM	66
– LA RADIOGRAPHIE	68
– IDENTIFICATION	69
– LA CHAMBRE	70
– EXEMPLE DE PHOTO DE VOYAGE	71
– L'ÉCRITURE PHOTOGRAPHIQUE	73
– PLANCHES-CONTACT	78

- L'INSULTE	79
- L'APPAREIL	80
- LE PETIT OUTIL	81
- LE FÉTICHE	83
- LA MENACE	85
- FANTASME DE PHOTOGRAPHIE II	87
- L'HOMOSEXUALITÉ	89
- DIFFRACTION	90
- LES ANNEAUX	91
- PRÉMÉDITATION	92
- LA SÉANCE	93
- CONSEILS	96
- LA BELLE IMAGE	97
- SUITE, SÉRIE, SÉQUENCE	98
- PHOTO PORNO	100
- PORNO BIS	102
- LE SCOTCH ROUGE	105
- LA COLLECTION	106
- LA FOVÉA	109
- L'AUTOBUS	112
- DANSE	115
- POLAROÏD	117
- LES PHOTOS PRÉFÉRÉES	121
- L'ARTICLE	125
- LE SILENCE, LA BÊTISE	126
- FANTASME DE PHOTOGRAPHIE III	127
- LA TRAHISON	128
- LA PREUVE	135
- LA RETOUCHEUSE	137
- LE FAUX	140

GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Editions de Minuit,
1981.

Dans la forme, les œuvres que nous avons étudiées se matérialisent comme des recueils d'instantanés regroupés dans une même œuvre. Cependant, si le thème du livre peut être unique comme c'est le cas dans *l'Usage de la photo* d'Annie Ernaux, il peut aussi comporter une pluralité de thématiques, comme dans *l'Image Fantôme* d'Hervé Guibert. Chaque chapitre possède alors une existence propre au sein de l'œuvre, il constitue un dispositif photo-textuel à lui seul, offrant ainsi une expérience de lecture autonome. En ce sens, le lecteur a tout loisir de circuler librement de choisir les différents points d'entrée dans le livre. De ce point de vue, chaque point d'entrée peut donner lieu (ou pas) à un trajet dans l'œuvre. Ces points apparaîtront alors comme des *punctums* isolés, des sortes de « monade », ou au contraire mis en relation par les pointillés de l'esprit. Il en est ainsi autant dans les dispositifs qui comprennent à la fois du texte et de la photographie que dans

ceux qui ne contiennent que l'un ou l'autre. Nous avons observé également qu'au sein de ces fragments, le texte et la photographie, tout en étant associés, pouvaient offrir au lecteur des trajets parallèles (*À Varèse*, de Denis Roche) ou l'un pouvait permettre à l'autre d'élargir son espace analogique ou allusif (le travail de Germaine Krull pour *Le Valois*, de Gérard de Nerval). Dans ce dernier cas, la photographie contribue à élargir le champ de la littérature et inversement la photographie documentaire se trouve enrichie d'une valeur métaphorique. En ce sens, le dispositif photo-textuel imaginé par Germaine Krull constitue à sa manière un *choc des hétérogénéités* (Georges Didi-Huberman). En revanche, *À Varèse* se distinguera par la continuité du récit. C'est à l'intérieur d'un texte qui se déploie de façon linéaire le lecteur pour déceler des fragments qui fonctionnent comme des unités spatio-temporelles distinctes. Dans cette configuration particulière, la photographie, comme nous l'avons vu, permet aussi de relier le « local » - le circonstancié - à « l'universel », à des figures ou à des motifs récurrents dans les clichés de l'auteur.

La forme fragmentaire, rassemblant de plus ou moins courts passages photo-textuels, développant tour à tour une idée, n'est pas sans rappeler les aphorismes²¹². Si bien sûr ce dernier se rapproche plutôt d'une vérité générale, comme ce peut être le cas pour la majorité des textes publiés par le philosophe roumain Emil Cioran, la forme d'écriture photo-textuelle développée par nos auteurs se veut beaucoup plus personnelle. Elle n'empêche cependant pas une résonance collective, elle adopte simplement une technique d'écriture moins englobante. Roland Barthes a d'ailleurs choisi cette technique pour écrire plusieurs de ses ouvrages. Il l'adopte par exemple dans *Mythologies*²¹³, *L'Empire des signes*²¹⁴, ou encore dans *Roland Barthes par Roland Barthes*²¹⁵, un autoportrait à la forme novatrice. Ce livre présente une centaine de fragments, classés par ordre alphabétique, ce qui permet de les arranger à la manière d'un dictionnaire. Dans ces courts extraits, Barthes s'emploie à présenter son œuvre, mais aussi son enfance, sa personne, sous des formes aussi diverses que des aphorismes, de petits épisodes narratifs ou encore des « haïkus »²¹⁶. Pour lui, la forme fragmentaire est subversive, elle échappe à toute catégorie et s'inscrit surtout à l'opposé des formes qu'il considère comme trop linéaires et classiques. Le roman, écrit-il, dans *Le Plaisir du texte* « porte

212 L'aphorisme, selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) est une proposition relative à une science, un art sous forme de maxime. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/aphorisme>. consulté le 02/08/2021.

213 BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, Paris, 1957, 267p.

214 BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Le Seuil, 1970, 160p.

215 BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, 192p.

216 Forme poétique lapidaire, au sens incertain, qui, entre autres éléments de la culture japonaise, fascinait Roland Barthes. Il prend la forme d'un poème très bref et ne comporte que dix-sept syllabes.

en lui une sorte de thèse affaiblie : nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture ; un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de *l'intégrité* du texte »²¹⁷ : un parcours en dents de scie, marqué par divers affects extérieurs. Au fil des pages, le lecteur se concentrerait sur ce qui l'intéresse, sur le détail, sur l'anecdote, sur ce qui lui semble utile et intéressant, négligeant ainsi le reste des dires de l'auteur.

L'autobiographie de *Roland Barthes par Roland Barthes* répond à une telle prise de conscience et entend livrer le texte à un éclatement du récit par la multiplication de fragments, qui sont autant d'entrées disparates dans la vie et dans la pensée de l'auteur. « L'ordre alphabétique efface tout, refoule toute origine. Peut-être, par endroits, certains fragments ont l'air de se suivre par affinité ; mais l'important, c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens. C'est pour arrêter, dévier, diviser cette descente du discours vers un destin du sujet, qu'à certains moments l'alphabet vous rappelle à l'ordre (du désordre) et vous dit : Coupez ! Reprenez l'histoire d'une autre manière »²¹⁸.

Cette observation fait écho à l'analyse que nous avons faite de *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux. L'ordre importe finalement très peu, car l'enjeu est ailleurs. Chaque nouvelle entrée est un recommencement. « Les deux opérations qui me procurent le plaisir le plus aigu, écrit Roland Barthes dans *Le Grain de la voix*, ce sont, la première, de commencer, la seconde, d'achever. Au fond, c'est pour multiplier à moi-même ce plaisir que j'ai opté (provisoirement) pour l'écriture discontinue. »²¹⁹. Tous ces fragments sont ainsi « autant de débuts, autant de plaisirs »²²⁰ qu'il faut répéter inlassablement pour que l'écriture dépasse son niveau car « répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié. Seulement voilà : pour que la répétition soit érotique, il faut qu'elle soit formelle, littérale, et dans notre culture, cette répétition affichée (excessive) redevient excentrique, repoussée vers certaines régions de la musique. La forme bâtarde de la culture de masse est la répétition honteuse : on répète les contenus, les schèmes idéologiques, le gommage des contradictions, mais on varie les formes superficielles : toujours des livres, des émissions, des films nouveaux, des faits divers, mais toujours le même sens »²²¹.

²¹⁷ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, Paris, 1973, pp. 20-21.

²¹⁸ BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op cit., p.151.

²¹⁹ BARTHES Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 174.

²²⁰ BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op cit. p.98.

²²¹ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, op cit., pp. 67-68.

L'écriture fragmentaire, au sein de laquelle la photographie a sa place – parce qu'elle ne tient pas de discours –, répond donc avant tout à une jouissance de la répétition. Le *plaisir du texte* réside dans le pur *plaisir de l'écriture* livrée tout entière au signifiant, à son propre corps, à sa propre « calligraphie ». C'est l'acte d'écrire en tant que « physique de jouissance »²²², c'est ce que cet acte produit : « le sillon, l'inscription, la syncope : ce qui est creusé, pilonné ou ce qui éclate, détonne »²²³, autrement dit, le *punctum*, non plus seulement du lecteur-regardant mais du lecteur-producteur, de celui ou celle qui ne peut lire qu'en défaisant l'empire du signifié pour se livrer à l'exercice de l'écriture. Ce n'est donc pas la production de sens ; mais la production de signifiant, ce que le sensible impose ; et photographier, pour Roland Barthes, revient à cela : écrire avec des corps, produire de l'*analagon*, en ce sens que le photographe n'écrit pas avec des mots mais avec de la lumière ; ses « outils » sont de nature atmosphérique. Le fragment permet à l'écrivain d'approcher cet état du sensible, à l'instar de ce que la poésie Japonaise chérit. « Le nombre, la dispersion des haïku d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux d'autre part, écrit Roland Barthes, semblent diviser, classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une poussière d'événements que rien, par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer »²²⁴. Dans ces poèmes, les mots sont littéralement de saison. Tout y est à la fois singulier et pluriel. La pluie a mille mots, et chacun évoque à lui seul tout l'empire d'une atmosphère. Le lecteur japonais sait qu'il va y percevoir la lumière, les couleurs et les sons d'une saison, et à l'intérieur de celle-ci presque un jour particulier. C'est la nature, c'est-à-dire ce dont est constituée « l'image », qui dicte sa loi au signifié, non l'inverse. Ainsi, le haïku et la photographie œuvrent en quelque sorte de concert : « tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique. Dans les deux cas, on pourrait, on devrait parler d'une *immobilité vive* : liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo »²²⁵. Le projet de Roland Barthes est de transformer le corps de l'écriture en « une poussière d'événements », une manière de dire le « moi », à la fois singulier et pluriel, non dans la continuité d'un récit mais bien dans la discontinuité des fulgurances, dans le fil décousu des surgissements et des *punctums*. Barthes aura ainsi formulé des principes qui ont contribué à réinventer l'écriture de soi. Ces mêmes principes, nous les retrouvons, sous des formes différentes, autant chez Denis Roche (tant dans ses dispositifs photo-textuels que dans l'ensemble de son œuvre

²²² Ibid., p. 68.

²²³ Ibid.

²²⁴ BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, Paris, 1984 [1970], p. 101.

²²⁵ BARTHES Roland, *La chambre claire*, op cit., pp. 81-82.

photographique – le mot « photolalie » dit cela), chez Hervé Guibert (dans les trois livres étudiés), que chez Annie Ernaux (dans *L'Usage de la photo*).

es photos sont belles, les photos sont indispensables, mais ell
umour? Y a-t-il une photo? Sur ma photo à moi, demain. *Ensuite,*
& là la photo est tout. Mais l'autre photo n'est que la représe
ordance. Ds ta première lettre tu me rappelles ma photographie,
bablement donné la mienne avec la petite photo. Il est vrai qu'
les parlographes sont fabriqués à peu près depuis le moment des
qui t'écrit les lettres & à celui qui se fait photographe, et
veux plus les regarder. Sur tes photographies tu es nette et tu
& retrouver mon chemin sur de simples photographies! Je n'ai ga
de l'une à l'autre. Cette photographie, chérie, elle me rapproc
utres observateurs au centre de la photo, non seulement à cause
ure nullement sur la photo). Mon jugement sur elle est un peu i
hoto de Binz, je ne lui vois rien de bien particulier. A l'extr
ère jouaient au 66? Et qui vous a photographiés? Est-ce l fête
les photos sont belles, les photos sont indispensables, mais le
que la lettre exprès avec la photographie. Nuit du 6 au 7.XII.I
Recevrais-je des photographies des locaux? Si oui, tu recevras
que sur la photo. La cravate est une merveille que j'ai rapport
e demande, c'est de ne pas être épouvantée par la photo. Il n'e
Il n'existe qu'une seule bonne photo récente de moi (une photo
tres photos de famille. Si c'est possible, j'en ferai faire une
bois additionné se surmontant l'une l'autre & qui rendent l son
qui va venir maintenant n'est pas digne d'un seul mot. F. Kafka

ROCHE Denis, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Le Seuil, p.14.

Le fragment apparaît d'abord chez Denis Roche sous une forme textuelle dans *Dépôts de savoir et de technique*. Dans cet ouvrage, chaque fragment, sans lien apparent, avec le précédent est lui-même composé de lignes qui sont autant de fragments. Aucune continuité de sens d'une ligne à l'autre. La fragmentation se situe donc au niveau de la phrase, qui elle-même apparaît comme une portion incomplète d'une construction syntaxique. Comme nous l'avons indiqué dans la deuxième partie, de nombreux mots qui forment les bords de chaque ligne sont aussi soumis à une altération. La justification du texte, qui a l'allure d'un bloc, rejette hors du cadre, et par conséquent de la composition, la part inaccessible de ces mots. Le lecteur-regardant cherchera en vain à dégager du sens de cette configuration, où le signifié, s'il n'est pas totalement aboli, est porté à la limite de la signifiante. Dans le fragment que nous reproduisons, le choix de composition et le motif principal,

seul véritable point de raccordement des phrases entre elles, évoquent la photographie et plus particulièrement ses usages sociaux, sans qu'il soit possible de dégager une problématique. La photographie, en tant dispositif de prise de vue donnant lieu à la production d'instantanés, est donc sollicitée par l'auteur en tant que technique de cadrage et en tant que sujet. Dans ces conditions, il apparaît cohérent que le texte soit lu pour être regardé, comme l'on perçoit une image, de façon fragmentaire, par à-coups successifs et par zone, cherchant dans le détail et non dans la syntaxe des points d'appui signifiants, des jeux de forme qui sont autant de jeux de sens, où le surgissement d'un mot produira la résonance, l'ancrage nécessaire pour faire exister une image de nature analogique.

Telle est la particularité du *punctum* chez Denis Roche, que d'être intrinsèquement liée à une démarche réflexive, à un *studium*, qui questionne à la fois l'acte d'écriture et l'acte photographique ; et qui avec le temps – c'est le cas dans *A Varèse* – se fera chaque fois plus autoréflexive, sans prendre un caractère anecdotique. C'est particulièrement le cas dans les dispositifs photo-textuels dans lesquels Denis Roche inclut les clichés qui le montrent de dos tandis que la plupart de ses autres photographies, sans perdre leur dimension autoréflexive et studieuse, multiplient les points d'entrée sensibles, comme nous l'avons indiqué au sujet de la photographie prise à Vienne (Autriche) le 15 septembre 1986.

Il en va différemment chez Hervé Guibert, qui installe le lecteur au plus près de ses émotions. La relation entre *studium* et *punctum* est inverse chez lui. Ce n'est qu'à partir de l'expérience inaugurale du *punctum* que l'auteur de *L'Image fantôme* mène une réflexion sur la photographie et sur l'acte photographique. Il ne s'agit pas tant pour lui de questionner la forme de son récit que d'affirmer la force que l'association éclatée de l'image et du texte peut apporter à son expression. L'écriture fragmentaire soumet le lecteur-regardant à diverses empreintes sensibles mais aussi à des développements analytiques et introspectifs. À l'instar de *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'identité de l'auteur se construit par étapes, au détour des rencontres. Hervé Guibert y apparaît lui-même dans la position du lecteur et du regardant. Il partage avec son aîné ce rapport à la jouissance, qui fait appréhender le sujet (ou l'objet) désiré avant tout comme un signifiant, au-delà de tout *réfèrent* ou *signifié*. L'écriture de Guibert est tournée vers la pulsion, elle se plaît dans la longueur des détails, dans la présentation des actes et des corps ; et en ce sens elle ne pourrait s'inscrire dans une forme excessivement longue ou linéaire, sans quoi elle perdrait ce mouvement qui voit surgir le désir, le manifester jusqu'à son point d'évanescence. Hervé Guibert n'avait pas pour le Japon la fascination qu'éprouvait Roland Barthes ; et pourtant on ressent à lire *L'Image fantôme* et à regarder *Un seul visage* un même sentiment mêlé d'intensité et de mélancolie – sentiment souvent tu – devant le simple spectacle d'une beauté – *punctum* – éphémère. Car il y a aussi cela dans le *punctum* : la beauté qui ne peut être qu'un objet de désir, que l'on ne peut retenir. Rien à voir donc avec la beauté physique,

même si celle-ci n'est pas indifférente et peut s'y greffer. Ainsi, à la manière des haïku, réceptacle poétique de ce sentiment, le choix du fragment permet à Hervé Guibert d'isoler l'événement dans son surgissement abrupt, et substitue à l'idée unitaire le principe d'une juxtaposition hasardeuse, comme l'indique Bruno Blanckerman²²⁶. Plusieurs des fragments du livre témoignent de cette écriture de la pulsion, de l'élémentaire :

« La Chambre

Une chambre d'hôtel qui n'est pas photographiante (où l'on n'a envie de prendre aucune photo) est déjà une mauvaise chambre. Quand on arrive dans une ville, la première chose est de photographier sa chambre, comme pour marquer son territoire, photographier son reflet dans les miroirs, comme pour marquer son appartenance provisoire, comme pour amortir son prix, comme un premier certificat de présence. Ou alors on occupe la chambre, aussitôt, en y faisant l'amour. »²²⁷

L'impression immédiate, toujours, « pour marquer son appartenance provisoire », aux antipodes d'une réflexion épanchée sur un sujet donné, qui ne peut être développé au cours d'un roman que sous la forme du chapitre ; une réalité autonome que l'auteur peut placer au cœur d'une constellation de récits sans pour autant vouloir les faire entrer dans un système unitaire. Le roman comme *anti-roman* serait encore une possibilité. Toutefois, dans *l'Image Fantôme*, Hervé Guibert a recours à la forme de l'instantané pour multiplier les reflets de soi. Ainsi dans « L'image Parfaite », l'un des chapitres du livre, relate un épisode d'un voyage sur l'île d'Elbe. Alors que sévit la tempête, il aperçoit sur la plage quatre jeunes garçons qui affrontent les vagues. L'envie le prend de réaliser une photo de cette scène ; mais il n'a aucun appareil photo en sa possession. « En regardant cette scène, écrit-il, il faut dire que je vois déjà la photo qui la représenterait, et l'abstraction qui automatiquement s'effectuerait, détachant ces quatre garçons dans une espèce d'irréalité sous leur bloc écumeux »²²⁸.

La scène se dérobe au regard, perdue définitivement. Déjà, l'un des garçons sort de l'eau. Un seul outil pourrait l'aider à rejouer cette *image fantôme*, qu'il n'a pas réussi à prendre, c'est l'écriture : « Il me semble maintenant que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription

²²⁶ BLANCKERMAN Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 89-146. URL : <https://books.openedition.org/septentrion/16853>. Consulté le 11/08/2021.

²²⁷ GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, op cit., p.70.

²²⁸ Ibid., p. 23.

photographique immédiate, et que, si je tentais demain de retrouver la vision réelle pour la photographe, elle me semblerait pauvre »²²⁹.

Cet exemple met évidence le caractère décisif de l'instant dans le sens où il révèle un *kairos* le temps du moment opportun. La photographie apparaît comme l'outil adéquat pour figurer un *kairos* car elle en représente « l'analogue exact ». Roland Barthes l'emploie dans *La chambre claire* pour formuler la théorie du *punctum*, qui est en quelque sorte le point de cristallisation du *kairos* dans l'image photographique. En l'absence de prise de vue, l'écriture fonctionne comme un cadre de substitution lorsqu'elle prend une forme fragmentaire fonctionnelle. Elle permet ainsi à Hervé Guibert de faire exister le *kairos* à l'état d'image mentale. Il était donc nécessaire d'inscrire ce court instant dans un format littéraire susceptible de conserver le principe même de l'instantané. Avant lui, Alain Robbe-Grillet avait eu cette idée de réunir quelques textes brefs « tournés vers l'objet »²³⁰, et de leur donner pour titre commun « *Instantanés* » (1962). *L'image fantôme* opère le rééquilibrage nécessaire afin de tourner le regard du lecteur vers l'objet tout en manifestant la subjectivité de l'auteur.

Enfin, chez Annie Ernaux, la photographie est également à l'origine de l'acte d'écriture et du dispositif photo-textuel. D'emblée, elle donne à l'auteure une dimension autobiographique et constitue en soi un certificat d'authenticité. C'est elle, en effet, qui détermine la nature du récit, contient et borne ses artifices. « C'était une aventure d'écriture, indique Annie Ernaux lors d'un entretien accordé à Fabien Arribert-Narce sur *L'usage de la photo* : une façon de mettre le hasard de la vie au cœur de l'écriture. Quelque chose d'un peu dangereux aussi, sous de multiples aspects : je pouvais l'intime très loin, et je n'étais pas sûre de la capacité de Marc Marie à jouer le jeu. C'était une forme neuve certes, mais fragmentaire comme *Journal du dehors* et le fragment m'a toujours paru offrir beaucoup de liberté, d'innovation. Nul doute que je considérais l'entreprise comme une nouvelle forme d'écriture autobiographique, différente de ce que j'avais fait jusqu'alors, donc ni impersonnelle, ni « entre la littérature, la sociologie et l'histoire ». Il ne faut pas oublier que *L'Usage* s'écrit en marge des *Années*, qui, elles, répondent à cette définition. J'ai eu conscience aussi de me servir d'un moyen actuel, de plus en plus répandu avec le numérique et les portables, de saisir la réalité dans sa fugacité, une fugacité redoublée puisque les « scènes », le spectacle intime, sont détruits une fois la photo prise. »²³¹.

²²⁹ Ibid, p.24.

²³⁰ GOULET Alain, *Instantanés* de Robbe-Grillet, laboratoire d'un sujet de l'écriture, in *Voix, Traces, Avènement : L'écriture et son sujet* [online], Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, pp. 129-145. URL : <http://books.openedition.org/puc/9929>. Consulté le 13/08/2021.

²³¹ ARRIBERT-NARCE Fabien, « Vers une écriture « photo-socio-biographique » du réel, Entretien avec Annie Ernaux », in *Roman 20-50*, 2011/1 (n° 51), pp. 151-156. URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2011-1-page-151.htm>. Consulté le 13/08/2021.

En utilisant la photographie et en la mêlant au texte, ils savent qu'ils s'inscrivent tous trois dans la catégorie d'une œuvre à part, différente de la littérature seule. En utilisant ces deux procédés, il s'agit d'apporter quelque chose de nouveau en comparaison aux autobiographies totalisantes. La photographie impose à l'écriture sa forme fragmentaire, comme chez Hervé Guibert ; mais à la différence de celui-ci, ce n'est pas l'impossibilité de l'acte photographique ou plus généralement l'image manquante qui génère l'écriture d'un instantané chargé de le ou la remplacer et d'en faire exister le *kairos*, c'est le cadre imparti à l'image existante et ce qu'elle contient – une extension et un agencement d'éléments donnés – qui déterminent ensemble le format d'écriture et ses différents points d'accroche pour le lecteur. Des points d'accroche qui sont comme des « éclats du souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelques plis »²³² pour reprendre les mots de Roland Barthes. « (...) Si j'étais écrivain, écrit ce dernier dans *Sade, Fourier, Loyola*, 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 façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme »²³³.

L'écriture de soi devrait ainsi consister à ne pas tout dire, à ne pas tout montrer, mais au contraire à relever le détail, ce qui fait *kairos*, et non à décrire l'existence dans les moindres détails. Dans un tout autre contexte, Roland Barthes disait dans *Le plaisir du texte* : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? C'est l'intermittence qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces ; c'est le scintillement même qui séduit ou encore : la mise en scène d'une apparition /disparition. »²³⁴. L'écriture fragmentaire serait elle aussi une écriture qui baille, une écriture de l'intermittence, faisant le « portrait » d'un individu en creux, permettant ainsi au lecteur de s'immiscer dans les brèches laissées ouvertes par le récit. Le portrait est inachevé et le récit incomplet : des trous, des manques, des absences et des silences qui sont tout autant les sujets des photographies et des textes que ne le sont les motifs apparents. Le lecteur-regardant doit ainsi se positionner de chaque côté du miroir pour prendre part à l'œuvre et y découvrir d'un côté l'image que l'auteur a façonnée de lui-même et de l'autre sa propre image.

En définitive, en faisant le choix de livrer l'écriture de soi au fragment, associant l'image et texte dans un rapport dialogique, y compris lorsque l'un ou l'autre est absent, Denis Roche, Hervé Guibert et Annie Ernaux, seront parvenus à concilier dans le double champ élargi de

²³² BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 705.

²³³ Ibid., pp. 705-706.

²³⁴ BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, op cit., p. 19.

l'écriture et de la photographie *studium* et *punctum*, soit la compréhension de l'auteur et de ses choix – ce qui inclut de fait le récit de ses propres *punctums* – et l'expérience du lecteur confronté à ses propres *kairos* dans l'exercice qui est le sien. A cette condition, la lecture est à la fois polysémique, ouverte au sens d'Umberto Eco, puisqu'elle est tournée vers un objet, et centrée sur l'exploration du *soi* par le lecteur dans la relation que celui-ci établit avec cet objet.

Grâce à la brièveté qu'offre le fragment, l'auteur goûte à un certain automatisme d'objectivité. La forme proposée permet de découper le temps par une saisie nette et précise livrant uniquement l'essence d'un moment passé. L'œuvre forme une juxtaposition de souvenirs, sans liaisons, à la manière d'une parataxe et de la sorte, libère l'autobiographie du récit rétrospectif. Chaque fragment, qu'il se donne photographiquement ou textuellement ou encore dans une relation photo-textuelle, constitue ainsi chez ces auteurs une « poussière d'évènements ». Sur le plan théorique, en endossant résolument l'habit du lecteur et du regardant dans ses écrits des années 1970 et dans *La chambre claire*, ouvrage publié en 1980 l'année de sa disparition, Roland Barthes permet à la fois de penser le *kairos* à l'origine du projet créateur et le *punctum* de celui qui les parcourt ; et ce faisant il place le sujet percevant au centre de l'analyse des dispositifs photo-textuels.

. Conclusion

La question du rapport entre l'image et le texte s'est posée très tôt dans l'histoire de la photographie. Le dispositif imaginé par Georges Rodenbach dans *Bruges-La-Morte* (1892), témoigne d'une approche illustrative de la photographie tout en amorçant un mouvement alors nouveau, qui confère à l'image photographique une fonction suggestive. Ce double *usage de la photographie*, pour reprendre le titre du livre d'Annie Ernaux et de Marc Marie, marquera durablement la création photo-littéraire au XXe siècle. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous sommes limités à en analyser les mécanismes dans l'analyse d'un seul ouvrage, le texte de Gérard de Nerval intitulé *Le Valois* mis en images par Germaine Krull. Dans ce livre, la photographe d'origine allemande, s'est en effet, évertuée à « illustrer » un texte tout en attribuant à l'image photographique la faculté d'incarner les images poétiques dans des images mentales inédites. De ce point de vue, Roland Barthes pense que la simple présence de la photographie aux côtés d'un texte suffit à déporter le texte au-delà de lui-même, en le soumettant à une clarification, c'est-à-dire en faisant exister le signifié dans une réalité strictement phénoménale.

L'analyse des dispositifs photo-textuels créés par les trois auteurs principaux de notre étude, Denis Roche, Hervé Guibert, et Annie Ernaux (avec Marc Marie) nous a permis de préciser comment et à quel niveau cette relation phénoménale se manifestait dès l'acte photographique d'une part et dans le processus d'écriture d'autre part. Tant chez Denis Roche que chez Hervé Guibert, c'est le *kairos*, l'instant décisif de la prise de vue généré par le phénomène observé *qui me point*, pour reprendre l'expression que Roland Barthes emploie au sujet du *punctum*, qui semble déterminer le mode par lequel l'image photographique surgit dans l'existence de l'auteur et entre en scène par la suite dans le projet littéraire. En effet *kairos* et *punctum* apparaissent comme les deux extrémités d'un même mouvement qui consiste à révéler le primat de l'empreinte phénoménale chez l'observateur, qu'il soit photographe ou lecteur.

Hervé Guibert attribuera un sens particulier à cette expérience en privilégiant l'image au détriment du texte, confirmant la pensée de Roland Barthes. Seule une « image fantôme » peut justifier l'écriture d'un texte. Lorsque l'expérience phénoménale a pu se matérialiser dans une image concrète et physique, le texte disparaît et laisse « toute » sa place à la photographie. Chaque image présente dans le livre, comme dans *Un seul visage*, devient une sorte de haïku.

Denis Roche, quant à lui, tire un enseignement différent du surgissement phénoménal sur le plan littéraire. Fidèle au principe « illustratif », mais en le vidant de son caractère mimétique, la photographie apparaît aux côtés du texte. Elle revêt un caractère exemplaire ou archétypal et permet d'insuffler dans le récit autobiographique une permanence thématique, qui révèle et condense le rapport existentiel qui traverse l'œuvre de l'auteur : la « montée des circonstances » et la traversée du temps, allant de ces instants décisifs qui sont autant de « petites morts » à la disparition inéluctable de tout signe de vie. Tant que Denis Roche peut rejouer cette « montée » et cette confrontation avec la mort, l'acte photographique a sa raison d'être profonde. Il convient alors de la faire surgir dans le récit ou à ses abords.

Chez Annie Ernaux, la fonction littéraire attribuée à la photographie, qu'elle soit reproduite ou non dans le livre, est équivalente au « ça-a-été » barthésien. Elle inscrit le récit dans la preuve d'un temps qui n'est plus mais qui a existé. La stratégie mise en œuvre consiste alors à ne jamais montrer visuellement le (ou les) sujets qui ont agi et dont il est fondamentalement question dans les récits. Les corps demeurent absents, y compris lorsque l'image nous est finalement donnée à voir dans *L'Usage de la photo*. Par ce biais, Annie Ernaux confie vouloir éviter tout effet de personnification qui aurait pour effet de fixer la visualisation du récit dans une figure définie. Au contraire, l'image photographique, en ne montrant que les lieux et les accessoires (les vêtements et des objets), laisse le champ de l'incarnat libre au lecteur. Là encore, l'image photographique a pour fonction et effet de « rendre plus claire » le texte, en le délestant de tout signifié supplémentaire. L'image ne donne à voir que des signifiants.

L'analyse de ces dispositifs photo-textuels nous aura ainsi permis d'interroger la pertinence du modèle critique et théorique élaboré par Roland Barthes à partir du début des années 1960 et d'évaluer dans quelles mesures celui-ci est adapté à l'étude de tels dispositifs. Outre les deux textes fondateurs du sémiologue, *Le message photographique* et *Rhétorique de l'image*, publiés au début des années 1960, nous avons également envisagé la contribution de ses écrits sur le fragment littéraire dans la perspective d'une ouverture polysémique consentie au lecteur. L'extrait du livre *Le Plaisir du texte*, que nous citons à la fin de la première partie, traite spécifiquement de cette question. L'ouverture – la brèche, le creux, le trou – doit permettre de trouver le lecteur, de le trouver vraiment : « Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu ». Pour Barthes, dans le registre du signifié, seule l'écriture fragmentaire permet d'ouvrir cette brèche et de faire entrer le lecteur et lui offrir la possibilité d'œuvrer dans le texte comme une photographie : toujours cette volonté de rendre le texte plus clair. C'est cela *Le plaisir du texte*, c'est cela le *punctum*, là où le creux du texte me fait accéder à une image, une image *qui me point*.

Tel est le sens profond d'une œuvre ouverte. Il s'agit de laisser agir la projection et l'imaginaire, de donner au lecteur la possibilité de prolonger, par son expérience personnelle, l'œuvre de l'auteur et de participer ainsi de la pleine activation du texte, rompant avec la linéarité d'une œuvre totalisante. Tout n'a pas besoin d'être dit, d'être montré : le « vêtement baille » et n'en montre pas davantage.

Cette question du fragment, je souhaite l'interroger dans mon propre travail. Son usage permet d'offrir, au créateur comme au lecteur, un espace de jeu infini. Chaque nouveau fragment est l'objet d'une jouissance personnelle, celle d'une nouveauté, d'un renouveau. La forme fragmentaire est la source d'une satisfaction intense commune à l'auteur et au lecteur. Cette forme ne se justifie non pas par l'aveu d'une pauvreté textuelle, mais plutôt par un évidement et un allègement du style. Comme le disait Roland Barthes au sujet de Nietzsche « Ce qui me fascine dans Nietzsche, ce n'est pas tel ou tel livre, c'est précisément le fragment, c'est précisément ce type d'écriture. ». C'est ce que je retiens de ce mémoire et que je souhaite explorer dans la Partie Pratique de mémoire.

. Bibliographie

. Livres :

ALBERA François et TORTAJADA Maria, *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, 384p.

ARRIBERT-NARCE Fabien, *Photobiographies : Pour une écriture de notation de la vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, Paris, Honoré Champion, 2014, 408p.

BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1934, 258p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, Paris, 1957, 267p.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Le Seuil, 1970, 160p.

BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, 192p.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, 105p.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, 192p.

BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, 200p.

BARTHES Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1981, 336p.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte, précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Le Seuil, 2000, 160p.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes IV, 1972-1976*, Paris, Le Seuil, 2002, 1056p.

BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil / IMEC, « Traces écrites », 2003, 608p.

BOSKOVIC-BACHOLLE Michèle, *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 182p.

BOUBAT, Edouard, *Miroirs autoportraits*, Paris, Denoël, 1973, np. (préface de Michel Tournier).

BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, 192p.

CASSEGRAIN Guillaume, *Vanishing Point (approches de Denis Roche)*, Paris, Fage Éditions, 2019, 135p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1*, Paris, Ed. de Minuit, col. Paradoxe, 2009, 272 p.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1965, 320p.

ERNAUX Annie, *Les armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974, 181p.

ERNAUX Annie, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, 113p.

ERNAUX Annie & MARIE Marc, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, 197p.

ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, 256p.

EVANS Walker, *Signs*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1998, 96p.

GIROUD Michel, « Dadasophie ou l'éloge de la dispersion », in *Raoul Hausmann 1886-1971*, Mâcon, éditions W, musée départemental de Rochechouart, 1986, 114p.

GUIBERT Hervé, *Suzanne et Louise*, Paris, Editions Libres-Hallier, 1980, np.

GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Editions de Minuit, 1981, 176p.

GUIBERT, *Le seul visage*, Paris, Éditions de minuit, 1984, 64p.

HAUSMANN Raoul, *Sensorialité excentrique (1968-69), précédée de Optophonétique (1922)*, Cambridge, Blackmoor Head Press, col. Ou, 1970, 69p.

KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 2007, 360p.

- LACHMAN Edward & LEVINE Elieba, *Chausse-Trappes*, Paris, Editions de Minuit, 1981, 1667p.
- LE GAC Jean, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Recueil de photos et de textes : 1973-1978*, Crisnée, Yellow Now, 1979, 186p.
- LOUVEL Liliane, MONTIER Jean-Pierre, *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, col. Interferences, 2015, 378p.
- MICHALS Duane, *Changements*, Paris, Herscher, 1981, np.
- MORA Gilles & NORI Claude, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1983, 91p.
- MORRIS HAMBURG Maria, *Paul Strand: circa 1916*, New York, Abrams, Metropolitan Museum of Art, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1998, 192p.
- NERVAL Gérard, KRULL Germaine, *Le Valois*, Paris, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1930, 29p.
- NEZVAL Vitezslav, *ABECEDA*, Prague, J. Otto, 1926, 57p.
- PEETERS Benoît, PLISSART Françoise-Marie, *À la recherche du roman-photo*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1987, 39p.
- PLISSART Marie-Françoise, PEETERS, Benoît, *Fugues*, Paris, Editions de Minuit, 1983, 128p.
- PLISSART Marie-Françoise, PEETERS Benoît, *Droit de regards*, Paris, Editions de Minuit, 1985, 156p.
- PLISSART Marie-Françoise, PEETERS Benoît, *Prague, un mariage blanc*, Paris, Autrement, 1985, 90p.
- PLISSART Marie-Françoise, PEETERS Benoît, *Le Mauvais Œil*, Paris, Editions de Minuit, 1986, 80p.
- PLISSART Marie-Françoise, PEETERS Benoît, *Aujourd'hui*, Zelhem, Arboris, 1993, 102p.

- PLOSSU Bernard, *Le voyage Mexicain*, Biarritz, Images en Manoeuvre, Contrejour, 1979, 272p.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, 192p.
- ROCHE Denis, *Notre Antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978, 152p.
- ROCHE Denis, *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, 198p.
- ROCHE Denis, *Conversations avec le temps*. Paris, Le Castor Astral, 1985, 70p.
- ROCHE Denis, *La Poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Le Seuil, 1995, 608p.
- ROCHE Denis, *La photographie est interminable*, Paris, Le Seuil, 2007, 128p.
- ROCHE Denis, *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Le Seuil, 2016, 204p.
- ROCHE Denis, *Aller et retour dans la chambre blanche*, Paris, Filigranes Editions, 2016, 72p.
- RODENBACH, Georges, *Bruges la Morte*, Marpon et Flammarion, Paris, 1892, 223p.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962 (1^{re} éd. 1916), 100p.
- SONTAG Susan, *La photographie*, Paris, Le Seuil, col. Fiction & Cie, 1979, 288p.
- THELOT Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 223p.
- TORGA Miguel, *L'Universel, c'est le local moins les murs*, Bordeaux, William Blake & Cie, 1994, 27p.

. Revues et articles

BAKER George, « Photography's Expanded Field », in MELVILLE Stephen (dir.), *The Lure of The Object*, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, p. 104.

BARTHES Roland, « Le message photographique », in *Communications*, n°1, Année 1961, pp. 127-138.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, 1964, pp. 41-42.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, 1964, p. 44.

BARTHES, Roland, "Discussion", in *Prétextes : Roland Barthes*, Colloque de Cérisy-la-Salle, Union Générale d'Éditions, coll. "10 / 18", 1978, p.238.

BARTHES Roland, « Délibération », in *Tel Quel*, n°82, hiver 1979, pp. 8-18.

BARTHES Roland, « Si mes graphies sont illisibles... », in *Luna Park*, n°2, 1976, Bruxelles, Transéditions, n.p., repris dans *Graphies*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1977, p. 25.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 50-51.

BLAINE Julien, « Je dans le Jeu », in *Open*, n°3, janvier 1968, n.p.. La performance à laquelle nous faisons allusion a pour titre « Chute : chut ! » et date de 1982. Elle a été consignée dans un film produit la même année.

BUSINE Alain, « Le Photographique plutôt que la photographie », in *Nottingham French Studies*, vol. 34, n°1, 1995, p. 35.

ERNST MEYER Agnes Elizabeth, ZAYAS Marius de, « Mental Reactions », in *291*, n°2, avril 2015, n.p.

FAJOLE Florent, « Mirtha Dermisache : L'écriture autre, à elle-même », in *Cuaderno 75*, Buenos Aires, Universidad de Palermo, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 2019, pp. 83-97. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi75.1024>. Consulté le 28/07/2021.

GAME Jérôme, « L'hybridation texte/image chez Denis Roche », in MAGNO Luigi (dir.), *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, Lyon, ENS Éditions, 2007, pp. 239 – 251.

GREENOUGH Sarah (dir.), *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, Washington, National Gallery of Art, Boston, Bulfinch Press, 2000.

GUIBERT Hervé, « Histoires photographiques de Duane Michals », in *Le Monde*, 9 février 1978.

GUILBARD Anne-Cécile, « Guibert après Barthes : “un refus de tout temps” », in *Rue Descartes*, n°34, Paris, Collège international de Philosophie, 2001, p. 74.

HARTMANN Sadakichi, « A Plea for Straight Photography », in *American Amateur Photographer*, No. 16, March 1904, pp. 101-109.

JUHASZ Pierre, « "ABCD" comme effigie ou l'alphabet d'une esthétique du fragment », in GENIN Christophe (dir.), *Images & Esthétique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 47.

MÉAUX, Danièle, MONTIER, Jean-Pierre, *Transactions photolittéraires, Article : Quand les artistes viennent questionner le dispositif photolittéraire*, PUR, Interferences, 2015, pp. 235-236

Propos rapportés in NACHTERGAEL Magali, *Les Mythologies individuelles : Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 97.

OBERHUBER Andrea, « Projets photolittéraires et modes de lecture de l'objet livre dans les années 30 », in LOUVEL Liliane & MONTIER Jean-Pierre, *Transactions photolittéraires*, Presses Universitaires de Rennes, col. Interferences, 2015, p.170.

POIVERT Michel, « Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité », in *Etudes photographiques*, n°8, novembre 2000, Paris, Société Française de Photographie, pp. 92-110.

PUJADE Robert, « Une lettre aux aveugles : la critique photographique d'Hervé Guibert », in *@nalyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoises*, Vol. 7, N° 2 Printemps-Été 2012, p. 107.

RISTIC Marko, « Čeljust dijalektike (La gueule de la dialectique) », in *Nemogućé – L'impossible*, Belgrade 1930, p. 45.

ROBBE-GRILLET Alain, « Pour un nouveau roman-photo », in LACHMAN Edward & LEVINE Elieba, *Chausse-Trappes*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 2.

ROCHE Denis, « Toute photo est un récépissé de liberté », in *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, p. 156.

ROCHE Denis, « Entretien avec Catherine Argand », in *Lire*, n°295, Mai 2001, pp. 28-34.

SHERINGHAM M., « Writing the Present: Notation in Barthes's Collège de France lectures », in *Sign Systems Studies* 36, n° 1, 2008, pp. 11-29.

STRAND Paul, « Photography », in *Camera Work*, 49/50, June 1917, p. 3.

. Sites internet

ARRIBERT-NARCE Fabien, « Vers une écriture « photo-socio-biographique » du réel, Entretien avec Annie Ernaux », in *Roman* 20-50, 2011/1 (n° 51), pp. 151-156. URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2011-1-page-151.htm>. Consulté le 13/08/2021.

BLANCKERMAN Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 89-146. URL : <https://books.openedition.org/septentrion/16853>. Consulté le 11/08/2021.

CHASSAIN Adrien, « Roland Barthes : « Les pratiques et les valeurs de l'amateur », in *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>, page consultée le 30 juillet 2021.

CLOT Catherine, « Le Valois, de Gérard de Nerval, illustré par Germaine Krull », in actes du colloque « Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités », NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 23/05/2013. URL : <http://phlit.org/press/?p=1935>. Consulté le 22/07/2021.

CRUMB Stevens, « Les Essais de littérature arrêtee de Denis Roche et « le Journal idéal » de Roland Barthes: « à la fois un rythme ... et un leurre » », in *Loxias*, 41, mis en ligne le 09 juin 2013, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=7431>. Consulté le 22 mai 2021.

GLEIZE Jean-Marie, entretien avec Nils C. Ahl, « Denis Roche, inventeur de formes, écrivain révolutionnaire », in *Le Monde*, mis en ligne le 21 novembre 2019. Consulté le 10/05/2021. URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/11/21/denis-roche-inventeur-de-formes-ecrivain-revolutionnaire_6019970_3260.html

GOULET Alain, *Instantanés de Robbe-Grillet, laboratoire d'un sujet de l'écriture*, in *Voix, Traces, Avènement : L'écriture et son sujet* [online], Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, pp. 129-145. URL : <http://books.openedition.org/puc/9929>. Consulté le 13/08/2021.

GUIBERT Hervé, « La nécessité du contact », in *Le Monde*, mis en ligne 9 février 1978. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/02/09/la-necessite-du-contact_2992079_1819218.html Consulté le 23 Juin 2021.

KOENIGUER Alexandra, « Le récit photographique dans les romans-photos de Marie Françoise Plissart et Benoît Peeters », in *Textyles* [En ligne], n°40, 2011, paragraphe 1, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 14 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1613> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1613>

MEIZEL Laureline, « La métalepse révélée au prisme du Mauvais œil, un roman-photo de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart », in *Image and Narrative*, Vol.X, issue 2 (25.), 2009, « L'auteur et son imaginaire: l'élaboration de la singularité / The author and his imaginary: the development of particularity ». Mis en ligne en juin 2009. URL : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l'auteur_et_son_imaginaire/Meizel.htm / Consulté le 12/07/2021.

MOUSSEMPES Sandra, « Poésie contemporaine et cinéma : des interférences et des connexions », in *Diacritik*, mis en ligne le 21 avril 2017. Consulté le 10/05/2021. URL : <https://diacritik.com/2017/04/21/poesie-contemporaine-et-cinema-des-interferences-et-des-connexions-par-emmanuele-jawad/#more-21488>

OBERHUBER Andrea, « Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans Bruges-la-Morte », in *Revue internationale de Photolittérature* n°1, 2017. Mis en ligne le 11 octobre 2017, URL : http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2868#_edn19. Consulté le 08/05/2021.

Extrait de l'entretien accordé par Annie Ernaux et Marc Marie pour la publication du livre *L'usage de la photo* en 2005. URL : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux-Marc-Marie.-L-Usage-de-la-photo>. Consulté le 01/05/2021.

Présentation du livre d'Hervé Guibert *Le Seul Visage* sur le site des Editions de Minuit. URL: http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Le_Seul_visage-1670-1-1-0-1.html. Consulté le : 07/07/2021.

- Entretiens radiophonique

Transcription de *À voix nue*, France Culture, émission radiophonique du 12 décembre 2005.

Transcription d'un entretien radiophonique consacré à la publication de *L'Image fantôme*, le 1er octobre 1981, rediffusé sur France Culture, en décembre 2005, à l'occasion du 50e anniversaire d'Hervé Guibert.

<https://www.herveguibert.net/limage-fantme>. Consulté le 7 mai 2021.

- Table des illustrations

Figure 1 - RODENBACH, Georges, *Bruges la Morte*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892, pp. 156-157.

Figure 2 - NERVAL, Gérard, KRULL, GERMAINE, *Le Valois*, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1930, 28p. P.1/2

Figure 3 - STRAND, Paul, *Abstraction Shadows*, Connecticut, Tirage au platine, 1916, 33,3 cm. x 23 cm. Publié dans le n°49/50 de la revue Camera Work, en juin 1917.

Figure 4 - STRAND, Paul, *White Fence, Port Kent*, Tirage au platine, New York, 1916, 33,3 cm. x 23 cm. Publié dans le n°49/50 de la revue Camera Work, en juin 1917.

Figure 5 - STRAND, Paul, *Sandwich Man, New York, 1916. Photogravure, 22,4 × 16,8 cm.*

Figure 6 - STRAND, Paul, *Blind Woman, New York, 1916. Epreuve au platine, 34 x 25,7 cm, New York, Metropolitan Museum.*

Figure 7 - MARIN, John, couverture de la revue 291, n ° 4, 1915

Figure 8 - ERNST MEYER, Agnes Elizabeth, DE ZAYAS Marius, "*Mental Reactions* », pinceau, plume et encre noire avec collage de textes coupés et collés sur mine de plomb sur carton, 72,6 x 57,2 cm, (publié en 291 , n°2, 1915)

Figure 9 - HAUSMANN, Raoul, *ABCD*, Encre de chine et collage sur papier, 1923-24, 40,4 x 28,2 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Figure 10 - BOIFFARD, Jacques-André, *La librairie de L'Humanité*, circa 1928, reproduite in André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 684.

Figure 11 - NEZVAL, Vítězslav, « D » et « R », composition graphique et photomontage de Karel Teige, in Vítězslav Nezval, *ABECEDA*, Prague, J. Otto, 1926, pp. 12-13. Chorégraphie de Milča Mayerová.

Figure 12 - NEZVAL, Vítězslav, « D » et « R », composition graphique et photomontage de Karel Teige, in Vítězslav Nezval, *ABECEDA*, Prague, J. Otto, 1926, pp. 38-39. Chorégraphie de Milča Mayerová.

Figure 13 - ROCHE, Denis, *Dépôts de savoir et de technique*, Seuil, Fiction et Cie, Paris, 1980, 240p. P.43.

Figure 14 - ROCHE, Denis, *8 avril 1982. Marrakech. Jardins Majorelle*, Galerie Le Reverbère, Lyon

Figure 15 - BLAKE, William, Planche 15 de For Children, The Gates of Paradise, 1793 (“The Traveller hasteth in the Evening”)

Figure 16 - BLAKE, William, Planche 16 de For Children. The Gates of Paradise, 1793 (“Death’s Door”)

Figure 17 - ROCHE, Denis, *À Varèze*, Périgueux, William Blake & Co, 1986, p8-9.

Figure 18 - MICHALS, Duane, *Vrais Rêves - Histoires photographiques de Duane Michals*, Paris, Éditions du Chêne, 1977, np. Gestes privés (1973)

Figure 19 - MICHALS, Duane, *Vrais Rêves - Histoires photographiques de Duane Michals*, Paris, Éditions du Chêne, 1977, np. Gestes privés (1973)

Figure 20 - RAY-JONES, Tony, *Eton*, 20 × 13.5 cm, 1967.

Figure 21 - DEL LUCA, Cino, *Nous deux - Retour de Flamme*, Les Editions Mondiales, Paris, 1961, 80p.

Figure 22 - PLISSART, Marie-Françoise, PEETERS, Benoît, *Droit de regards*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 3

Figure 23 - GUIBERT, Hervé, *Suzanne et Louise*, Paris, Libres-Hallier, 1980, n.p.

Figure 24 - MICHALS, Duane, *This Photograph is My Proof* (Cette photo est ma preuve), 1967.

Figure 25 - GUIBERT, Hervé, *Suzanne et Louise*, Paris, Libres-Hallier, 1980, n.p.

Figure 26 - GUIBERT, Hervé, *Le seul visage*, Paris, Editions de Minuit, 1984, pp. 20-21.

Figure 28 - GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Editions de Minuit, 1981, pp. 22-23.

Figure 29 - ERNAUX, Annie, MARIE Marc, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 106.

Figure 30 - ERNAUX, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, col. Folio, 2008, pp. 21 et 22.

Figure 31 - ERNAUX, Annie & MARIE Marc, *L'usage de la photo*, Gallimard, Paris, 2005, p. 85.

Figure 32 - NERVAL, Gérard, KRULL, GERMAINE, *Le Valois*, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1930, 28p. P.2/3

Figure 33 - NERVAL, Gérard, KRULL, GERMAINE, *Le Valois*, Firmin-Didot & Cie, Paris, 1930, 28p. P.6/7

Figure 34 - ROCHE, Denis, *11 juin 1985, Cologne, Allemagne*. Autoportrait

Figure 35 - ROCHE, Denis, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Seuil / Fiction & Cie, Paris, 2016, 204p. Photo issue du chapitre 1, *Aller et retour dans la chambre blanche*, p.16/17.

Figure 36 - ROCHE, Denis, *À Varèze*, Périgueux, William Blake & Co, 1986, p8-9.

Figure 32 - LE GAC, Jean, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*. Recueil de photos et de textes : 1973-1978, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 1979, pp. 12-13.

Figure 33 - GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Editions de Minuit, 1981.

Figure 34 - ROCHE Denis, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Le Seuil, p.14.

- Glossaire

Polysémique : Qui renvoie à plusieurs signifiés présentant des traits sémantiques communs

Kairos : Le concept de Kairos apparaît chez les [Grecs](#) sous les traits d'un petit dieu ailé de l'opportunité, qu'il faut attraper quand il passe (saisir une opportunité).

Aphorisme : Proposition résumant à l'aide de mots peu nombreux, mais significatifs et faciles à mémoriser, l'essentiel d'une théorie, d'une doctrine, d'une question scientifique (en particulier médicale, politique, etc.) :

Sémiotique : Théorie générale des signes dans toutes leurs formes et dans toutes leurs manifestations; théorie générale des représentations, des systèmes signifiants.

Analagon : D'après le Robert: n.m., 20ème; mot grec qui désigne une chose analogue, par analogie. Par extension, le statut de l'Analagon de l'image signifie que l'image ressemble à, est le reflet de, la copie de l'objet qu'elle représente.

Écriture diariste : L'écriture diarists est un concept employé pour désigner l'écriture d'un journal intime. La personne qui écrit « Le Diariste » y relate ses pensées, ses sentiments..

Autofiction : Genre littéraire qui mêle ouvertement la fiction et l'autobiographie.

Condition Sine Qua Non : La condition sine qua non ou conditio sine qua non était à l'origine un terme juridique latin signifiant « sans laquelle cela ne pourrait pas être ».

Hypertexte : Fonction permettant d'établir des liaisons directes entre éléments (texte, image...) de documents différents.

Photolalie : Concept créé par Denis Roche afin de nommer une paire de photographies montrant deux états d'une même pose d'un même personnage au même endroit, parfois à une décennie d'intervalle (les doublets pouvant se sérialiser sur toute une vie).

Monade : Du grec *monas*, « unité parfaite ». Terme d'origine pythagoricienne utilisé par Platon pour l'attribuer aux Idées, et interroger ce qui fait leur unité et comment le sensible peut en dépendre. Mais ce terme est surtout associé à la philosophie de Leibniz, qui dans sa *Monadologie* définit la monade comme une substance simple, indivisible, indestructible, imperméable. Elle a en elle-même le principe de son changement dont le degré de perfection entre dans une harmonie préétablie par Dieu, l'univers étant composé d'un nombre infini de monades. Les monades possèdent perception et appétition à proportion de leur perfection. Ainsi de la plante, qui ne possède aucune mémoire, à Dieu, qui est omniscient et que Hegel appellera « *monade des monades* », le système de Leibniz fait de la monade l'aboutissement et la synthèse de sa philosophie

Haïku : Forme poétique lapidaire, au sens incertain, qui, entre autres éléments de la culture japonaise, fascinait Roland Barthes. Il prend la forme d'un poème très bref et ne comporte que dix-sept syllabes.

Ex-Voto : Un ex-voto est une offrande faite à un dieu en demande d'une grâce ou en remerciement d'une grâce obtenue à l'issue d'un vœu formulé en ce sens. Ces objets peuvent prendre de multiples formes et être réalisés dans de nombreux matériaux.

. Présentation de la Partie Pratique du Mémoire

Partie Théorique :

Ma partie pratique s'ancre au départ dans une volonté de nouer, tout comme dans ce mémoire, l'écrit et l'image. Ces deux médiums sont des outils que j'affectionne depuis longtemps ; si j'ai eu l'occasion d'utiliser les lettres dans mon précédent parcours, l'école m'a permis d'accroître considérablement ma connaissance de la photographie et de renforcer sa présence dans mon approche créative. L'exercice du mémoire m'a ainsi offert la possibilité d'analyser un éventail d'œuvres très diverses associant ces deux médiums, et a conforté l'intérêt que je porte à ce type de création. À plus large échelle, la partie pratique me permet de fonder un espace de création, dans lequel je peux, pour la première fois, explorer un dispositif photo-littéraire.

Les travaux qui ont inspiré cette démarche sont multiples. En effet, j'ai profité du cadre offert par le mémoire pour m'intéresser à des artistes et des auteurs que j'appréciais déjà. Les écrits de Roland Barthes ont une grande résonance sur ma démarche d'écriture photo-textuelle mais également à titre plus personnel, dans mon rapport quotidien à la vie. Ses commentaires sur l'écriture du journal ont fait émerger le thème du fragment, qu'il soit textuel, ou photo-littéraire, que je ressens aujourd'hui comme le format le mieux adapté à mon expression. La citation que je place à la fin de ma troisième partie et qui traite de l'érotisation du corps, résonne en moi comme une véritable expérience phénoménale. Je la reproduis ici : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? C'est l'intermittence qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces ; c'est le scintillement même qui séduit ou encore : la mise en scène d'une apparition / disparition ». Le désir naît d'une intermittence, d'un scintillement, celui d'une apparition et d'une disparition, le plaisir réside dans cet éphémère qui nous est offert et qui va bientôt se dérober. Cette citation agit en moi comme un *punctum* littéraire. Ce que j'ai souhaité produire, ce sont des photo-textes en creux, qui laissent sa place pour le lecteur-regardant.

Pour la partie photographique, je tâcherai d'être concis, comme l'est Annie Ernaux. J'aime la façon dont l'écrit et l'image interagissent dans son travail, comment la photographie incarne ce creux, l'absence des corps, dans le rapport au récit. J'aime également son goût pour le détail, l'anecdotique, mais aussi le choix des mots. Les travaux de Duane Michals ont également produit leur effet, davantage dans la forme. J'apprécie, tout comme Hervé Guibert, l'équilibre qu'il a su instaurer dans ses dispositifs. Enfin, j'apprécie par-dessus tout la manière dont le texte s'y inscrit.

Écrit à la main, il s'offre tel quel. Le trait du crayon et ses imperfections incitent naturellement le lecteur à un rapport plus intime avec le travail de l'auteur.



There are things here not seen in this photograph
My shirt was wet with perspiration. The beer tasted good, but I was still thirsty.
Some drunk was talking loudly to another drunk about Nixon.
I watched a roach walk slowly along the edge of a bar stool. On the juke box,
Glen Campbell began to sing about "Southern Nights."
I needed to go to the men's room. A derelict began to walk towards me
to ask for money. It was time to leave. Duane Michals 1977

MICHALS, Duane, *There Are Things Here Not Seen in This Photograph*, tirage gélatino-argentique, texte écrit à la main, 1977.

Mon projet photo-littéraire est constitué de photos d'inconnus ou plus précisément des fragments d'inconnus dans la rue. À la différence de Sophie Calle qui suit des inconnus pour le plaisir de les suivre dans *Suite vénitienne*, l'idée est de prendre des photos illustrant une personne et de relater ensuite à l'écrit l'expérience de l'autre, en quoi cette expérience m'a frappé et de partager l'émotion qui m'a traversé au moment de la prise de vue. Le texte prolonge l'image et ne doit en rien redire ce que l'on y voit déjà, il vient à la fois confirmer le sens tout en laissant la voie ouverte à l'interprétation et donc à la polysémie.

. Réalisation :

Au départ il y a donc la recherche de sujet, dans la rue. Je ne peux provoquer la rencontre d'autrui et ne peux expliquer à l'avance ce qui me touchera sensiblement chez lui avant que la rencontre n'ait lieu. J'ai effectué ces rencontres à différents endroits, beaucoup dans mon quartier mais d'autres bien ailleurs. Ensuite, vient la prise de vue, et à ce moment, pour insister sur l'immédiateté que je souhaite faire imprégner mon projet, j'ai utilisé toute sorte de médiums pouvant réaliser des photographies ; ainsi, sont présentes dans le corpus, des images prises au réflex, d'autres à l'argentique et enfin, quelques-unes à l'Iphone. Cela dépend de ce que j'ai sous la main au moment où la rencontre se produit.

Le texte est venu dans la foulée de l'acte photographique, écrit à la main, faisant apparaître tous les cheminement de pensées, mais aussi mes ressentis, mes hésitations, mes ratures, le tout engendrant une écriture non linéaire... L'effet produit est similaire à celui développé dans le *Stream of Consciousness* :

« *Stream of consciousness writing refers to a narrative technique where the thoughts and emotions of a narrator or character are written out such that a reader can track the fluid mental state of these characters* ».

J'ai décidé d'intégrer l'ensemble dans un carnet, dans lequel j'ai collé les images imprimées, associées au texte écrit.

. Scénographie :

Pour la scénographie, afin de rester dans un projet intime et pour que le lecteur soit proche de ce qui a été créé, je souhaite que le spectateur ait directement accès au carnet et au trait de mon écriture, au papier aussi. Je décrocherai les pages de mon carnet pour les exposer au mur à la manière d'un chemin de fer.

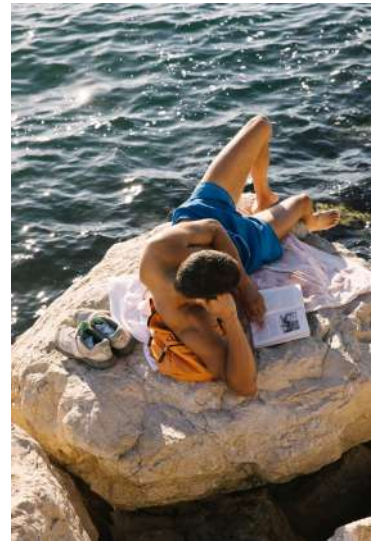
En référence, je m'appuie sur la scénographie de l'exposition du collectif Road Dogs, réalisée au Palais de Tokyo en 2020.



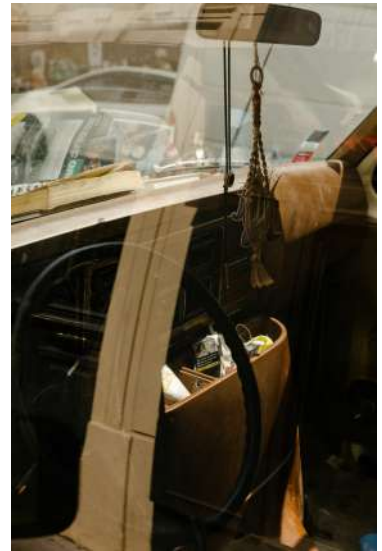
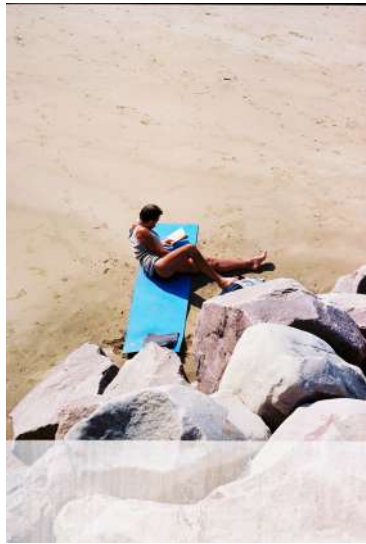
Exposition du collectif Road Dogs au Palais de Tokyo en 2020.

. Images réalisées



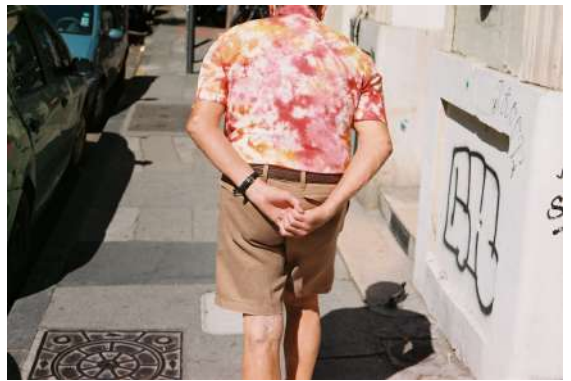












Exemples de dispositifs réalisés

AU TRAVERS



AU TRAVERS DE LA VITRE, JE PLONGE.
LA SCÈNE S'OFFRE A MOI, C'EST TROP SIMPLE. FRUSTRANT.
ELLE EST EN DOUBLE FILE ET GÊNE LE PASSAGE.
ELLE ME NARGUE. J'AI TOUT MON TEMPS ET POURTANT,
JE PERDS PATIENCE. PEUT-ÊTRE SUIS-JE SEULEMENT
ATTIRÉ PAR L'IDÉE DE SUIVRE UN SUJET AMBULANT.
JE NE SÀIS PLUS.

AUTOROUTES MATINALES



ELLE TRAVERSE LE TEMPS, SOUS LA PUIE
DES MORTES SAISONS. LA TÊTE EST VIDE, DÉJÀ
À DESTINATION. LE CORPS, LES JAMBES NE SONT
QU'INSTRUMENTS. LE BLAZER NE DÉGLISE QU'UN VIEUX
CŒUR FOSSILISÉ. JE N'AURAIS PU DE TOUTES MANIÈRES CRUISE
SON REGARD, AORS JE ME CONTENTE DE CE SOUVENIR.

RUE CAUCAINCOURT



LE LONG DE TOUTE LA RUE CAUCAINCOURT,
DES ESCALIERS OFFRENT AUX PASANTS, LA POSSIBILITÉ
DE DESCENDRE D'UNE RUE À L'AUTRE. JE ME PLAISAIS
MOI-MÊME PARFOIS, À OBSERVER LA VIE DEUX RUES PLUS
BAS DEPUIS MON ARCOMTOIRE. JE CROIS QUE C'EST MA RUE
PRÉFÉRÉE ICI.