Nouvelles figures de l'auteur

Magali Nachtergael

▶ **To cite this version:**

Magali Nachtergael. Nouvelles figures de l'auteur : l'ère photographique (1970-2010). 2010. halshs-00746128

HAL Id: halshs-00746128
https://shs.hal.science/halshs-00746128

Preprint submitted on 27 Oct 2012

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

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

Nouvelles figures de l'auteur :
l'ère photographique (1970-2010)

Introduction : de l'auteur au sujet

L'impact de l'année 1968 aura été, à bien des égards, plus retentissant sur le plan du discours que sur un plan strictement politique. Moment charnière dans la prise de conscience de nouvelles conditions sociales et individuelles, il faut y reconnaître en tout cas le symptôme saillant de ce que Jean-François Lyotard désigne une décennie plus tard comme la condition postmoderne. En 1967, un an avant la révolte estudiantine parisienne, Roland Barthes a l'intuition que les conceptions modernes du discours mais aussi des formes narratives (romans, mémoires) sont en cours de mutation profonde. Sans déclarer les « grands récits » en voie de disparition, il a le pressentiment que l'auteur est emporté dans un déclin généralisé de l'*autorité* : une révolution, sans aucun doute, qui coupe la tête au tout-puissant démiurge littéraire. Pour beaucoup, la mort de l'auteur a représenté bien plus qu'un simple changement de point de vue qui réhabilitait le lecteur (l'individu) contre l'auteur (le pouvoir). Il s'agissait d'un changement de paradigme fort, et conscient de la force de ce putsch, Roland Barthes prend soin de faire son annonce sur un campus américain, loin des institutions académiques parisiennes et du conservatisme littéraire ambiant[1]. Mais la mort de l'auteur ne signifie pas que le moment est au nihilisme le plus sombre, comme si la littérature, orpheline, était sans avenir. Michel Foucault s'interroge immédiatement sur l'identité de cet auteur disparu dans son article de référence « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) et, selon sa méthode épistémologique, place l'instance narrative dans une histoire de la « fonction-auteur »[2]. Que ce soit pour Barthes ou Foucault, quelque chose émerge en-deçà de la figure figée de l'auteur moderne ; pour l'un, il s'agit de la force interprétative du lecteur, pour l'autre, d'une fonction qui catalyse la seule réalité du discours, le langage. Mais dans les deux cas, l'auteur se trouve dépossédé du vernis protecteur que son statut de créateur inspiré lui donnait : d'écrivain, il se double d'un avatar, simple utilisateur du langage, un *écrivant*. Cet auteur postmoderne hybride serait donc le dépositaire de cette double fonction, devenant « *écrivain-écrivant* » et témoignant d'un phénomène dont Barthes a la prémonition qu'il signale

[1] Roland Barthes, « *The Death of the Author* », *Aspen Magazine*, n°5-6, automne – hiver 1967, repris sous le titre « La Mort de l'auteur », *Manteia*, n°5, [1968] *Œuvres complètes*, t. 3, (éd. Eric Marty), Paris, Seuil, 2002, p. 40.
[2] Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n°3, 1969, repris dans *Dits et écrits. 1954-1969*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 1994.

« l'institutionnalisation de la subjectivité[3] », c'est-à-dire, du sujet.

La destitution de la figure jusque là intouchable de l'auteur le ramène brutalement dans la sphère commune : privé de la noblesse de son titre, il se trouve rappelé à sa condition de simple individu. A lui de se distinguer à travers son activité littéraire, en affirmant désormais autre chose qu'un style (le style n'est plus l'homme, contrairement à ce que disait Buffon) ou sa maîtrise d'un genre. La conséquence la plus pragmatique a été que la sociologie, discipline montante au 20e siècle, n'a pas hésité à s'emparer de cette catégorie si particulière pour analyser son fonctionnement et ses individus. Et comme le démontre les premières études du sociologue de la littérature Lucien Goldmann, cette nouvelle conception de l'auteur implique que ce dernier ne fait plus partie d'une caste à part, régie par le miracle du *furor* poétique[4]. En le délogeant de son piédestal, la critique marxiste conclut que l'auteur est déterminé par une condition sociale et culturelle, tout comme sa production. Après tout, il n'y a pas d'hérésie à considérer cette hypothèse sociologique développée par Pierre Bourdieu en 1992[5] et réactualisée en 2000 par Nathalie Heinich dans *Etre écrivain, création et identité* et dont l'écho se fait ressentir aujourd'hui à nouveau dans les études littéraires, qui ont tendance à réhabiliter le « sainte-beuvisme » autrefois damné par Proust[6]. Le contexte biographique a de nouveau droit de cité en littérature. Cependant, l'étude du champ littéraire en tant que structure sociologique rencontre d'autres problématiques liées à l'organisation globale des individus dans la société. Dans ce sens, dès les années cinquante, le sociologue américain Erving Goffman avait étudié la construction sociale individuelle en considérant les modes de présentation de soi au quotidien en vue d'une identification à la fois sociale et personnelle[7] : Nathalie Heinich croise, un demi-siècle plus tard, ces données pour mieux comprendre comment aujourd'hui les auteurs appartiennent à une catégorie où la quête de singularité se double d'une nécessité professionnelle[8].

---

[3] Roland Barthes, « Ecrivains et écrivants », *Arguments*, n°20, 1960, repris dans *Essais critiques* [1964], *in* Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 410.

[4] Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1964.

[5] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Libre examen, 1992.

[6] Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, coll. Le Sens commun, 1985 ; Nathalie Heinich, *Etre écrivain, création et identité*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 2000 ; Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, coll. Biblio Belin, 2006 ;

[7] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne* [1959]. *La Présentation de soi*, t. 1 et *Les Relations en public*, t. 2, tr. fr. Alain Accardo, Paris, Minuit, coll. Le Sens commun, 1973.

[8] Nathalie Heinich, *Etre écrivain, création et identité*, *op. cit.*, surtout le chapitre « La Montée en singularité », p. 165-214.

Acteur et produit du monde moderne, l'auteur n'échappe pas aux mutations et aux impératifs identitaires qui travaillent en sous-main le temps auquel il appartient. La décennie soixante-dix fut à cet égard celle, en France, d'une explosion de l'expression individualiste, d'une recherche effrénée de singularité, mais aussi d'une omniprésence du *moi* dans les discours identitaires. L'analyse élaborée en 1979 par Christopher Lasch sur *La Culture du narcissisme* aux Etats-Unis peut en grande partie s'appliquer à la sphère française de l'époque. Son propos met en perspective la montée en puissance de la psychanalyse et des thérapies de développement personnel avec la mise en scène du moi dans cet univers postmoderne. Mais Lasch tient compte de facteurs socio-culturels multiples qui ne se limitent pas à la « genèse du champ littéraire » pour paraphraser Bourdieu ou à des considérations strictement psychologiques. Il livre d'ailleurs, tenant compte des analyses contemporaines de Susan Sontag sur la photographie, ce commentaire extrêmement pertinent sur le rôle des images dans la conception d'un *moi* en constante représentation :

> La vie moderne est si complètement médiatisée par les images électroniques qu'on ne peut s'empêcher de réagir à autrui comme si leurs actions – et les nôtres – étaient enregistrées et transmises simultanément à une audience invisible ou emmagasinées pour être scrutées plus tard[9].

Doit-on pour autant considérer que seul le déterminisme culturel entraîne à son tour l'écrivain dans ce tourbillon narcissique et photogénique généralisé ? La question est plus complexe, car elle se confond précisément chez l'auteur (et l'artiste) avec une problématique esthétique et éthique propre à cette période, celle de la création de soi par l'image. Bien entendu, la *fonction-auteur* décrite par Barthes et Foucault rend obsolète l'institution sacrée et quasi aristocratique de la figure de l'écrivain, telle que Barthes la raillait par exemple dans « L'écrivain en vacances » des *Mythologies*[10]. Il se développe toutefois en contrepartie une esthétique du *sujet* qui se confond de plus en plus avec une esthétique égotiste de l'auteur lui-même. La représentation de l'écrivain dans la société se trouve en fait doublement liée à l'évolution moderne de la représentation des individus : photographies, films, apparitions télévisuelles, portraits dans la presse ont contribué au vingtième siècle à fournir une iconographie des personnalités et un ensemble de codes qui déterminent les postures individuelles d'auteur. Il ne suffit pas de maîtriser les codes de l'apparence pour *être* auteur, encore faut-il avoir une œuvre ; mais en plus de ce contenu, la légitimation de l'identité d'écrivain devient un enjeu de premier ordre. Elle se constitue en un objet littéraire et

[9] Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme. La vie américaine à un âge de déclin des espérances* [1979], tr. fr. Michel L. Landa, Paris, Flammarion, coll. Champs Essais, 2006, p. 80.
[10] Je recommande l'article d'Arnaud Bernadet, « L'Historicité de l'auteur : une catégorie problématique », dans Nicole Jacques-Lefèvre dir. et Frédéric Regard, *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2001, p. 13-31.

esthétique qui a pour but paradoxal de définir un sujet singulier : l'auteur lui-même. La montée en puissance de ce phénomène latent durant tout le vingtième siècle, d'abord préfiguré par le *stream of consciousness*, atteint en quelque sorte son moment aigu à la fin des années soixante avec l'essor de la littérature à la première personne.

La mort de l'auteur ne laisse pas un vide, elle cède plutôt la place à une autre instance narrative, le *sujet*, ou si l'on préfère sa dénomination sociale, *l'individu*. « L'auteur est mort, vive l'auteur ! » semble dire la littérature du « je » dans les années soixante-dix, tout en prenant pour source d'inspiration la vie quotidienne et les expériences partagées les plus communes. Et pour prouver que cette mort de l'auteur a ouvert la voie à une nouvelle instance créatrice, il suffit de constater l'essor considérable des écrits à la première personne dans toutes les catégories de discours durant cette période : confessions intimes ou sexuelles (Albertine Sarrazin ou Tony Duvert), carnets de voyage (Nicolas Bouvier), journaux intimes photographiques (Alix Cléo Roubaud), reportages subjectifs (Raymond Depardon) ou films autobiographiques (Chantal Ackermann). Hors du champ strictement littéraire, ce déplacement de la figure de l'auteur vers la figure d'un sujet-créateur correspond assez bien à un phénomène déjà expérimenté par les artistes depuis les avant-gardes du début du vingtième siècle, même si les conditions initiales diffèrent. Marcel Duchamp fut notamment celui qui a le plus radicalisé la position de l'artiste, forçant l'entrée de nouveaux sujets en art et redéfinissant ainsi la figure de l'auteur, au prix d'incompréhensions parfois cruelles. De la même façon, les écrivains se trouvent à leur tour mis face à la nécessité de renouveler leur « auteurité ». Ce changement de paradigme n'est pas exempt d'effets pervers, bien connus par les artistes. En effet, si un artiste peut prendre un objet quelconque du quotidien (un urinoir) et en faire une œuvre, son savoir-faire et son autorité technique s'annulent. Le style, le genre et toutes les catégories esthétiques traditionnelles convoquées pour évaluer le travail esthétique deviennent caduques. En conséquence, la recherche artistique s'est attachée à mettre en valeur des qualités esthétiques moins académiques et techniques, plus personnelles et conceptuelles. La figure de l'artiste se fait alors déterminante pour l'œuvre elle-même, tout comme les écrivains désormais orphelins de leur instance *auctoriale*. Le capital stylistique de l'écrivain déjà fortement remis en cause depuis le Nouveau Roman, la question se pose pour l'auteur de la même façon qu'elle s'était posée pour les artistes (avec pour résultats des artistes sans œuvre ou un spectateur chargé de faire l'œuvre). L'acte de création auto-engendre l'artiste ou l'auteur, et dessine ses propres frontières à mesure qu'il progresse. Livré à lui-même dans le

désert d'un quotidien individualiste[11], l'artiste ou l'auteur ne cessent alors de s'interroger sur leur propre nature de créateur : « qui suis-je en tant qu'artiste, en tant qu'auteur ? ». Ou tout simplement, l'instar de ses contemporains : « qui suis-je? », une question qu'André Breton se posait en ouverture de *Nadja*, l'autobiographie moderne et photographique par excellence.

Un tournant en images : de Barthes à Duras

Durant la décennie soixante-dix que d'aucuns qualifieront d'égocentrée, voire égotiste, les exemples de dispositifs de mise en scène de l'auteur ou de l'artiste ne manquent pas[12]. Nous nous en tiendrons ici à la seule figure de l'écrivain, moins étudiée que celle de l'artiste, car moins visible. Certaines expériences ont résolument marqué de leur sceau la *fonction-auteur*, au point de lui façonner un nouveau masque. Loin de s'arrêter à déconstruire des catégories génériques ou auctoriales sur le déclin, Roland Barthes déplace la problématique sur un plan médiatique à travers un ouvrage singulièrement avant-gardiste. En 1973, celui qui avait annoncé la mort de l'auteur fut chargé de faire son autobiographie d'écrivain, alors qu'il n'avait précisément jamais écrit de romans. Lors d'un dîner organisé par les éditeurs du Seuil, Denis Roche suggéra à Roland Barthes de rédiger lui-même le volume de la série « Microcosmos - Ecrivains de toujours » qui lui serait consacré. Le principe de la collection voulait que l'auteur se présente « lui-même », à travers un florilège de textes et de données biographiques organisées par un tiers-auteur. Pour ce cas unique cependant, l'auteur était chargé de produire directement des textes qui allaient servir à le présenter. Il revenait alors à Barthes de se « constituer » comme auteur, ou comme toute autre entité qu'il lui plairait de nommer[13]. Tour à tour sujet, écrivain-écrivant ou *scriptor*, le Roland Barthes qui écrit *Roland Barthes par Roland Barthes* interroge les liens que l'auteur entretient avec sa propre image : tout d'abord, l'image photographique qui apparaît dans le cahier d'ouverture, puis celle qu'il occupe dans l'univers du discours, à travers la série de fragments qui font alterner des textes aux première et troisième personnes du singulier, afin de brouiller encore un peu plus les

[11] L'auteur n'échappe pas à la platitude inerte d'un quotidien fait pour la masse, critiqué par Henri Lefebvre, d'abord dans *Critique de la vie quotidienne, I. Introduction*, Paris, L'Arche, coll. Le Sens de la marche, 1958, puis Jean Baudrillard qui associe le drame du stéréotype individuel à la société capitaliste de consommation dans *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, S.G.P.P., 1970.

[12] C'est aussi l'époque des performances artistiques qui impliquent le plus visiblement le corps et l'image de l'artiste, parfois dans des situations à la limite de la morale ou du supportable, pensons à *Messe pour un corps* de Michel Journiac, 1969 ou *Interior Scroll* de Carolee Schneemann, 1975.

[13] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975] : bien qu'il s'en défende, le terme est lâché dans le trivial et savoureux fragment « Emploi du temps » : « vous vous constituez fantasmatiquement en « écrivain » ou pire encore : vous vous *constituez* », *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 659.

contours du sujet « R. B. ». Mais Barthes pose surtout à travers cet exercice de style une réflexion fondatrice sur la nouvelle figure de l'auteur qui se profile dans les décennies suivantes en regard de la photographie et des nouveaux canaux médiatiques.

A quelques mois d'écart, dans son texte de référence *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune légitime l'autobiographie en tant que genre, la présentant sous l'aspect d'un pacte de vérité entre lecteur et auteur. Son étude s'attache plutôt à des textes de la période moderne (de Montaigne à Sartre) sans tenir compte des expérimentations en cours et du contexte. Ce travail de Lejeune montre que le texte à la première personne est un objet d'actualité, tant sur un plan critique qu'esthétique. La pratique de l'autobiographie s'inscrit alors dans un air du temps qui laisse la part belle à la fabrique de l'individu. Serge Doubrovsky, en réponse à Lejeune, dote même d'un univers romanesque ce moi mis en scène dans l'écriture sous le titre d'« autofiction », un type de récit qui met en scène l'auteur-narrateur présumé authentique dans des situations fictives. Le sujet, mis au centre des préoccupations d'une époque (il suffit de penser à la vogue du développement personnel qui a émergé dans les années soixante-dix), devient une véritable matière première, nouveau sujet d'œuvre. L'heure est donc au travail sur le moi comme objet critique, littéraire et artistique. Pour appuyer encore ce constat, à la même époque, les performances artistiques et les « mythologies individuelles » d'artistes comme Jean Le Gac ou Christian Boltanski procèdent selon la même démarche, construisant leur *ethos* individuel et singulier d'artiste, ou d'auteur, en même temps que se constitue leur œuvre[14].

Pour étayer mon propos, je voudrais désormais m'attacher à quelques exemples de figures d'écrivains dont la représentation est devenue difficilement dissociable de l'œuvre elle-même, au point d'en constituer une partie significative. Et dans ce paysage littéraire postmoderne, Marguerite Duras fut l'une des premières grandes figures à construire son *ethos* d'écrivain à partir de ce postulat, la vie écrite, *en images*.

Les études durassiennes s'intéressent depuis longtemps au lien qu'a entretenu Marguerite Duras avec les images, bien qu'insistant généralement sur Duras cinéaste, et tenant beaucoup moins compte de son rapport à la photographie, comme si l'image fixe n'était qu'une unité discrète de ses films. Pourtant, entre l'écriture et la réalisation, Duras s'est occasionnellement arrêtée à mi-chemin pour composer de petits livres illustrés de photographies, écrits à la

[14] Voir Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'Art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

première personne du singulier. Il ne s'agit pas de *story-board* de ses films, comme peuvent l'être les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet[15]. Duras a pour sa part choisi d'accompagner ses clichés de textes autobiographiques : difficile de ne pas y reconnaître le procédé mis en œuvre par Roland Barthes dans son « Ecrivains de toujours ».

La photographie est en fait loin d'être anecdotique pour Duras. Elle tient même une importance grandissante à la charnière des années soixante-dix et quatre-vingts au point que son livre le plus traduit, *L'Amant*, lauréat du Goncourt, adapté au cinéma par Jean-Jacques Annaud, devait être à l'origine un album de photographies personnelles commentées par Duras, un point de départ connu dès la sortie du livre et signalé par Marianne Alphant, Denis Roche et l'auteur en personne lors d'un passage télévisuel à l'émission littéraire de Bernard Pivot en 1984[16]. Pourtant, il est rarement fait mention de la genèse photographique de ce récit autobiographique illustré, un projet souhaité par son fils Jean Mascolo qui avait rassemblé des photographies de famille pour un éditeur d'art. A l'occasion d'une table ronde sur le thème de l'*Autobiographie et Avant*-garde, Alain Robbe-Grillet raconte plus précisément la genèse de ce projet et la décision éditoriale de Jérôme Lindon qui préféra conserver le texte seul au profit des photographies qu'il disait sans intérêt[17]. Malgré tout, les scories de ce projet subsistent en filigrane dans le roman. Pour mémoire, *L'Amant* débute par la rencontre de l'auteur avec un homme venu lui parler de son visage aujourd'hui détruit, visage qu'elle décrit sans concession avant de passer à une vision d'elle à quinze ans et demi, en train de traverser le Mékong sur un bac, une « image qui dure pendant toute la traversée du fleuve ». La description de cette « image absolue », encore appelée « La Photographie absolue », titre originel du livre, est celle d'une image absente, qui n'a jamais été prise et n'aurait pu en conséquence figurer dans le roman. Dans la description, s'intercale une autre photographie, celle du fils de Duras à vingt ans. Sylvie Loignon, dans son étude de *L'Amant*, parle à cet égard d'un album de photographies absentes qui explique la forme fragmentaire du livre[18]. Et

[15] Voir les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *L'Immortelle* (1963), *Glissements progressifs du plaisir* (1974), publiés à Paris, éditions de Minuit.

[16] Bernard Pivot, *Apostrophes*, émission du 28 septembre 2004, Archives de l'INA : « Le livre s'appelait, avant, *La Photographie absolue* (il m'a été commandé, attention), et cette photographie absolue n'avait pas été prise. C'était celle-là, cet instant-là, du bac. On n'aurait rien vu, qu'un homme, une auto noire et une jeune femme et des cars pour indigènes mais c'est de là que tout est parti, une fois le fleuve traversé. »

[17] Au début des années quatre-vingts, conscient de l'enjeu majeur que représentait la photographie dans le récit, Jérôme Lindon avait tenté de lancer, malheureusement sans grand succès, le « nouveau roman-photo » avec la collaboration de Robbe-Grillet et de Jacques Derrida. Cet échec l'avait certainement échaudé pour le projet de Duras. Alain Robbe-Grillet, « Discussions après les communications », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe dir., *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, Gunther Narr verlag, 1992, p. 119-122.

[18] Sylvie Loignon, L'Amant *(1984), Marguerite Duras*, Paris, Hatier, coll. Profil d'une œuvre, 2006, p. 46.

en effet, l'étude du manuscrit préparatoire, menée par Eva Ahlstedt, indique encore que l'incipit original avait bel et bien pour objet une photographie de famille réelle, à savoir la description d'une photographie qui apparaît plus loin dans le texte, la photographie d'Hanoï, authentique, sur laquelle figure Duras enfant, avec sa mère et ses deux frères[19]. Mais comme aucune photographie ne figure dans la version finale de *L'Amant*, restent des descriptions qui font flotter les fantômes d'images absentes. Encore une fois, le procédé se rapproche de celui choisi par Barthes peu de temps auparavant avec la photographie du Jardin d'Hiver dans *La Chambre claire* ou encore par Hervé Guibert dans son album invisible, *L'Image fantôme*[20]. Dans ces trois cas, flotte l'ombre d'un album de famille absent qui tourne résolument autour de la figure de l'auteur.

La Photographie absolue, dans son état initial, aurait pu être l'aboutissement pour Duras d'une trilogie sur des « albums » photographiques déjà amorcée à la fin des années soixante-dix, d'abord *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977) avec Michelle Porte, puis *Les Yeux verts* (1980), un numéro spécial des *Cahiers du cinéma*. Le troisième livre de Duras accompagné de photographies, *La Mer écrite*, ne sera publié qu'en 1996 avec la collaboration d'Hélène Bamberger. Ce dernier cas est certainement le plus atypique des trois et fort postérieur dans sa conception aux précédents « albums » de Duras. Les clichés d'Hélène Bamberger ont pour fonction de montrer ce que Duras voyait lors de leurs promenades durant l'été 80, un été qu'elles avaient passé à Trouville, Duras dirigeant parfois la photographe pour qu'elle documente les promenades « sous l'angle spécial dont [elle] les avait considérées[21] », comme l'avait voulu Breton dans *Nadja*. Le texte qui accompagne le livre date de 1994, un texte décalé dans le temps, si l'on garde à l'esprit que ces images ont été prise alors que Duras écrivait des chroniques pour *Libération* publiées en 1981 sous le simple titre *L'Eté 80*. Ces trois livres illustrés de photographies de Duras rappellent ici encore deux autres trilogies du même type : *Nadja, L'Amour fou* et *Les Vases communicants* d'André Breton, puis *L'Empire des signes, Roland Barthes par Roland Barthes* et *La Chambre claire* de Roland Barthes.

[19] Eva Ahlstedt, « Les états successifs de *L'amant*. Observations faites à partir de deux manuscrits de Duras », *Romansk Forum*, n°16, vol. 2, 2002, Oslo.

[20] Durant une très courte période, sont publiés d'importants ouvrages autobiographiques autour ou avec des images photographiques : Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, Cahiers du Cinéma, 1980 ; Marguerite Duras, *Les Yeux verts, Les Cahiers du cinéma*, n°312-313, juin 1980 ; Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981 ; Denis Roche, *Légendes de Denis Roche*, Montpellier, Gris Banal, coll. Légendes de, 1981. C'est également à cette époque que Sophie Calle expose ses premiers travaux sous forme de photographies et récits à la première personne.

[21] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964 p. 177 : « […] je tenais, en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérées ».

Malgré des différences certaines entre les livres, le dispositif de fond reste similaire, mêlant textes autobiographiques et images-documents. La chronique, l'anecdote ou le menu événement du quotidien font partie depuis le Nouveau Roman des thèmes littéraires privilégiés des récits, et tout particulièrement ceux à la première personne (on pense à la description de la longue agonie d'une mouche dans *Ecrire* de Duras). Le cadre de vie immédiat de l'auteur participe donc activement à son imaginaire d'écriture, son paysage personnel. Il s'agit d'un prosaïsme porté au rang de « sujet » digne d'intérêt, au sens classique du terme. Que ce paysage se matérialise en images et se lie intimement à l'écriture même s'inscrit dans une tendance générale qui veut que l'individu se construise aussi une identité à travers son image.

L'identité de Duras écrivain est fondamentalement liée aux images, et bien plus encore, aux images d'elles-mêmes. Duras fut une auteure médiatique, et Jacques Lecarme ne manque pas de signaler, dans son ouvrage sur *L'Autobiographie*, que son portrait est un de ceux les plus souvent exploités en couverture de ses livres. Durant cette période charnière des années soixante-dix et quatre-vingts, les enjeux romanesques sont dépassés par de véritables questions identitaires auxquels n'échappent pas les écrivains, et encore moins les écrivains du « je », ceux dont la vie et l'œuvre sont le plus étroitement liées. Refusant l'artifice de l'autofiction, comme s'il s'agissait d'un vilain maquillage du moi, certains auteurs, dont Duras, vont prendre à bras-le-corps leur image d'écrivain et la traiter comme une question existentielle : que ce soit dans son petit livre *Ecrire* ou plus encore dans *Les Yeux verts*, où le cinéma est lui aussi pleinement englobé dans le travail de création au sens large.

Ce goût pour la photographie, chez de grands écrivains et dans un laps de temps relativement restreint, annonce une véritable révolution dans la conception même de l'écriture, et de l'identité d'écrivain. Duras a donc fait partie de ceux qui, n'ayant pas peur de transgresser les frontières des genres, avaient commencé à ouvrir leur texte à d'autres médias, le cinéma, la télévision ou la photographie.

L'écrivain postmoderne et son image

Duras, si sa figure reste emblématique d'une étroite collusion entre écriture et image de soi, n'est pas la seule à élaborer cette constellation imaginaire autour de sa figure d'auteur au tournant des années quatre-vingts. Bien qu'elle s'essaye à la petite mythologie individuelle

plusieurs années après Boltanski, Le Gac ou Barthes, son travail sur l'image en fait un de ces précurseurs qui ont compris que l'enjeu contemporain de l'écriture est à la fois identitaire et visuel. Dans ce mouvement d'avant-garde, à la même période, Denis Roche publie *Légendes de Denis Roche* (Gris Banal, 1981) un petit album qui retrace en images et en quelques phrases la vie d'auteur de celui qui abandonna la poésie pour la photographie[22]. Ce qui apparaît dans les années quatre-vingts comme une spécificité de quelques écrivains se développera durant les décades suivantes jusqu'à prendre aujourd'hui, en 2010, une ampleur symptomatique de la profondeur du bouleversement qui a commencé à s'opérer trente ans plus tôt.

Cette génération d'écrivains annonce et façonne une modalité de représentation de l'auteur qui bouleverse radicalement la réception même de l'œuvre : les médias, prenant une place grandissante dans la diffusion et la réception des œuvres, deviennent un vecteur parfois décisif dans la construction d'une notoriété d'écrivain ou d'auteur. Déjà Jean-Paul Sartre avait compris l'intérêt de l'exposition dans les médias à des fins politiques ; à sa suite on reprocha à Gilles Deleuze de se comporter comme une « pop star » (voir la réponse à cette accusation en exergue de *Pourparlers*[23]). Bien après, Bernard Henri-Lévy s'imposa dans la vie médiatique comme l'archétype chevelu du philosophe parisien éclairé (on voit bien que dans ce cas l'autorité médiatique est inversement proportionnelle à l'autorité disciplinaire)[24]. Sans tomber forcément dans l'exhibitionnisme, la représentation de soi par l'image fait partie de la norme sociale à la fin du vingtième siècle, un phénomène qui s'est exacerbé avec les nouvelles technologies et la création des pages personnelles sur Internet. Ainsi, la problématique de la construction identitaire, apparue dans les années soixante-dix, se double d'un phénomène de démultiplication des images de soi, rendant encore plus complexe et polymorphe la constitution de la figure contemporaine de l'auteur. Comme l'expliquent Nausicaa Dewez et David Martens dans leur très bonne introduction au numéro d'*Interférences* consacré aux *Iconographies de l'écrivain*, l'auteur contemporain ne peut ignorer le « déterminisme

[22] Mireille Calle-Gruber, « Écrire avec l'image. Sur un essai photo-autobiographique : *Légendes de Denis Roche* », dans Nausicaa Dewez et David Martens dir., *Iconographies de l'écrivain*, *Interférences littéraires*, n°2, mai 2009, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, p. 223-242.

[23] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Minuit, 1990, p. 13 et 23 : « […] tu me critiques d'être devenu petite vedette, vedette, vedette ».

[24] Cette inversion fait l'objet d'un livre récent d'Yves Charles Zarka, philosophe, qui dénonce justement *La Destitution des intellectuels* au profit de stars médiatiques présentées, à tort, comme de grands philosophes tels que Michel Onfray, voir *La Destitution des intellectuels*, Paris, PUF, coll. Intervention philosophique, 2010. A propos de l'apparence et de l'autorité narrative, je renvoie à l'article de Franc Schuerewegen, « L'antichauve (Chateaubriand) », *Poétique*, n°161, Paris, Seuil, 2010.

historique » et l'évolution des « conditions de production et diffusion des images » comme un facteur effectivement déterminant de la lecture qui sera faite de leur œuvre :

> Compte tenu des interactions entre le littéraire et le domaine de la production des images, les écrivains ont été tenus de composer avec celui-ci, de bonne grâce ou à leur corps plus ou moins défendant, l'enjeu n'étant rien de moins que la façon dont leur œuvre sera donnée à lire à travers leur figuration iconographique[25].

S'appuyant sur les travaux de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy dans *Iconographie de l'auteur*, Dewez et Martens postulent un nouveau rapport du texte et de l'image autour de la figure de l'écrivain, rapport médiatique qui aurait pour conséquence de modifier la réception de l'œuvre[26]. Ainsi, on ne parlerait plus d'un « effet-personnage » tel que l'a décrit Vincent Jouve, mais plutôt d'un « effet-auteur », qui serait produit non seulement par l'évocation possible d'une lecture antérieure, mais plus distinctement encore, par l'évocation figée d'un spectre vu à la télévision ou en photographie[27]. Ce que Jouve définit comme un horizon d'attente littéraire est doublé par une représentation figurée qui oriente la perception, par intermittences conscientes, du texte. Ce fait semble tant et si bien établi qu'aujourd'hui, l'auteur ne se présente plus sans son portrait, et la presse accompagne presque toujours d'un visage l'évocation d'un livre, la presse spécialisée (*Magazine Littéraire*, *Lire* ou *Le Monde des Livres*) emboîte le pas[28]. Le refus même de l'exposition de soi est perçu comme une posture, comme ce fut le cas de Maurice Blanchot ou de J.D. Salinger. Plus récemment, un panorama de la littérature française contemporaine a fait l'objet d'un numéro spécial du magazine culturel *Les Inrockuptibles*. Tel un diaporama, il faisait défiler des portraits d'auteur jusqu'à la nausée, au point que seule l'apparence de l'individu était susceptible de provoquer un intérêt pour son œuvre. En ce sens, les valeurs s'inversent : l'image devient presque plus importante que le texte lui-même, et fonctionne comme un appât pour le lecteur.

Est-il encore possible d'échapper à cette dérive photographique pour rendre l'auteur à son œuvre ? Des stratégies variables sont actuellement en vigueur. Pour ne pas être tributaire d'une image façonnée par un autre, les auteurs sont fréquemment conviés à faire leur portrait

---

[25] Nausicaa Dewez et David Martens, « Iconographies de l'auteur. Du corpus de l'auteur au corpus de l'œuvre », dans Nausicaa Dewez et David Martens dir., *Iconographies de l'écrivain, Interférences littéraires*, n°2, *op. cit.*, p. 17.

[26] Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. Lignes fictives, 2005, p. 28.

[27] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1992, p. 18 et surtout le chapitre consacré à « L'image-personnage », p. 40 à 55, sur la construction de l'« image littéraire ».

[28] Ce phénomène n'est pas récent mais il s'est amplifié et surtout est désormais pris à bras-le-corps par les écrivains eux-mêmes. Pour un historique de l'image de l'auteur au 20e siècle, voir Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », *Mythologies*, 1957 et surtout Paul Léon, « Mythographies de l'écrivain : *tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman* », dans Danièle Méaux dir., *Photographie et romanesque*, Caen, Minard, coll. Lettres modernes, 2006, et « L'écrivain et ses images, le paratexte photographique », dans Jean-Pierre Montier dir., *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

à la fois écrit et visuel. La collection « Traits et Portraits » au Mercure de France dirigée par Colette Fellous, ancienne élève de Barthes, donc sensibilisée aux questions de l'image de soi dès les années soixante-dix, est entièrement consacrée à cette activité auto-documentaire formatée. Ainsi, Marie N'Diaye pour *Autoportrait en vert* ou Pierre Guyotat dans *Coma* ont ajouté à leur texte autobiographique des images, selon la méthode imposée par la collection[29]. L'un et l'autre ont savamment déjoué le banal album de famille et préféré biaiser ce qui aurait pu devenir une plate lecture redondante. Marie N'Diaye, lorsqu'elle écrit son texte, n'a pas envie de mettre des photos personnelles[30]. Elle réside alors en Gironde dans une maison où restaient, au fond du grenier, des photographies de famille, d'une autre famille que la sienne. Un peu à la manière d'Anne-Marie Garat dans *Photos de familles*, publié en 1994 dans la collection de Denis Roche « Fiction et Cie », elle insère à son autoportrait narratif des photographies intimes d'anonymes. Brouillant les pistes de l'identification de l'auteur, N'Diaye modèle sa figure d'auteur par défaut ou en utilisant l'image comme vecteur d'autofiction, alors que le texte joue pour sa part la carte de l'authenticité. Pierre Guyotat adopte une stratégie similaire : là encore, on ne verra pas de portrait de l'auteur mais toute une série de clichés qui ont frappé son imaginaire. Ce n'est pas l'iconographie de l'auteur au sens d'un visage mais plutôt d'un panorama intérieur qui n'est pas sans rappeler la phrase d'André Breton déclarant, encore dans *Nadja* : « […] je laisse à l'état d'ébauche ce paysage mental, dont les limites me découragent[31] ». Echappant à une iconographie romantique de l'auteur, N'Diaye et Guyotat donnent à voir l'image comme un puissant leurre dans la lecture d'une œuvre et sauvent, pour un temps, le texte de sa contamination mythographique.

Pour conclure sur l'avenir littéraire de cette figure de l'auteur, on peut se demander si les auteurs ont pour vocation de devenir leurs propres iconographes. La maîtrise de l'image de soi devient à ce titre une compétence d'ordre stylistique qui ressortit davantage de la stratégie de communication que de la création littéraire. Mais le régime hybride de représentation postmoderne des individus laisse peu de place à une alternative. La littérature se trouve donc confrontée à un régime jusque-là inédit, une sorte de « point oméga », un moment de conscience totale et globale, qui aurait été atteint et dont les suites sont totalement imprévisibles[32]. Cette hyper-conscience du moi de l'auteur et de son image ne modifie-t-elle

[29] Marie N'Diaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, coll. Traits et portraits, 2005 ; Pierre Guyotat, *Coma*, Paris, Mercure de France, coll. Traits et portraits, 2006.
[30] Elle s'en est expliqué lors d'une revue parlée à la librairie Mollat, Bordeaux, janvier 2005.
[31] André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 182.
[32] Titre du dernier roman philosophique de Don DeLillo, le « point oméga » est un concept élaboré par Teilhard

pas profondément la conception même de la littérature en la plaçant, de force, du côté de la représentation et non plus du seul discours ? Comment regarder aujourd'hui les nombreux récits illustrés de photographies, les films autobiographiques, les documentaires consacrés à des figures singulières de la création, parfois entièrement réalisés par les personnes directement concernées (Jacques Derrida dans ses interventions cinématographiques, par exemple) ? Quel statut leur donner dans l'œuvre globale d'un auteur ? Ces productions ne concernent plus seulement la littérature en tant que telle, car elles touchent à la construction même de l'identité contemporaine, elles dessinent les contours d'une culture inédite du moi actuel, narrativisé, esthétisé et médiatisé. L'auteur postmoderne a donc pris la figure d'un individu de son temps, aux prises à la fois avec une crise identitaire et un impératif d'image qui remet en permanence en question son ipséité. Cette tension palpable dans la littérature du « je » traduit un changement profond de paradigme et ces pratiques littéraires signalent en fait une nouvelle ère narrative, photographique, visuelle et médiatique qui dépasse le cadre strict du champ littéraire. Elles reflètent désormais comme en miroir l'image d'un individu contemporain en quête de construction narrative et visuelle, et dont le « moi » est l'objet d'une attention constante, à la limite de l'obsession.

Magali Nachtergael
Université Paris 13 - Nord

de Chardin. Il annonce un moment de conscience absolue qui ferait basculer l'Humanité dans un état totalement inédit.