



**HAL**  
open science

# A la lettre (près) : autoportraits de Ralph Eugene Meatyard

Jean-Marc Victor

► **To cite this version:**

Jean-Marc Victor. A la lettre (près) : autoportraits de Ralph Eugene Meatyard. E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglophone, A paraître. halshs-03887710

**HAL Id: halshs-03887710**

**<https://shs.hal.science/halshs-03887710>**

Submitted on 6 Dec 2022

**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.

Journée d'étude "Visual and Verbal Self-Portraiture / Se donner à voir, se donner à lire", Aix-Marseille Université, LERMA, prévue le 5 mai 2020, remplacée par une journée d'étude en ligne le 9 octobre 2020 en raison de la crise sanitaire.

Article à paraître dans *E-rea*.

### **Spécificité de l'autoportrait photographique**

On se propose d'esquisser, en guise de propos liminaire, quelques pistes concernant la spécificité de l'autoportrait photographique en repartant de l'inévitable « ça-a-été » défini par Roland Barthes dans *La Chambre Claire*, afin de le mettre à l'épreuve des modalités de l'autoportrait : « dans la Photographie, écrit Barthes, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé » (Barthes 120). On peut peindre ou écrire ce qui n'est pas là, mais pas le photographe : tout partirait donc de ce constat. Je ne peux photographier que ce qui, ou celui qui, à un moment donné, s'est trouvé là devant l'appareil photographique, à la fois certifié, ratifié, authentifié<sup>1</sup> par sa présence à l'image, et passé, c'est-à-dire *ayant été* et donc n'étant plus tel, dans le temps ultérieur de la réception de l'image. Dans l'approche indicielle de la photographie qui est celle de Barthes, lequel voit dans l'image « une émanation du référent » (Barthes 123), la lumière renvoyée par le sujet impressionne la surface photosensible, physiquement touchée par un bombardement de photons, et c'est ainsi que l'image advient, scellant avec le regardeur un pacte implicite de réalité et de passé. Ce pacte prend une résonance particulière quand ce que je photographie, c'est moi. Car si photographe, c'est capturer *ce qu'il y a* lorsque j'appuie sur le déclencheur, alors dans le cas de l'autoportrait, je suis *ce qu'il y a* dans l'instant de la prise, et *ce qui aura été* dans le futur antérieur où un regard se sera posé sur mon autoportrait. Dans sa « double position conjointe : de réalité et de passé », la photographie scelle donc bien avec le regardeur une manière de pacte, notion chère à Philippe Lejeune définissant l'autobiographie. En l'espèce, ce pacte repose sur le fait que le « ça-a-été » a partie liée avec cet engagement physique de la chose photographiée que « je ne puis jamais nier » et qui pourtant, lorsque *je suis* cette chose, marque ce que Barthes identifie dans la photographie

---

<sup>1</sup> Je paraphrase ici Philippe Dubois pour qui, même si la photographie « certifie, ratifie et authentifie (...), cela n'implique pas pour autant qu'elle signifie » (Dubois 70).

comme « l'avènement de moi-même comme autre » (Barthes 28). C'est donc moins dans la teneur du pacte que dans ses modalités d'accomplissement qu'il faut chercher l'écart entre ces deux façons de consigner l'*avoir été* : d'un côté la main de l'autobiographe qui en trace le texte sur la page, de l'autre la machine du photographe qui en enregistre la trace à l'image, texte et image tenant également le moi à distance.

Par ailleurs, il faut aussi rappeler que l'autoportrait introduit une exception notoire dans le processus d'enregistrement argentique habituel, selon lequel l'opérateur n'est *pas* dans le champ de l'image. Se montrer dans le cadre suppose donc un stratagème qui relève d'une médiation : déclencheur à distance, reflet dans le miroir, ombre portée, ou simple recours à un assistant. Mais le plus souvent, la médiation ne se dénonce pas comme telle et consiste en un simple retournement qui cache les signes tangibles de sa réalisation : je retourne l'appareil contre moi, comme une arme. Ainsi, l'autoportrait argentique est indirect en ce qu'il dépend d'un détour ou d'un intermédiaire : *ce qu'il y a*, ce n'est pas vraiment moi, mais la mise en scène qui me permet d'être là, et qui relève d'un bricolage. L'autoportrait enregistre sans doute ma présence au monde, mais plus encore ma présence au monde des images, ce que Barthes formule ainsi : « lorsque je me découvre sur le produit de cette opération [la prise de vue], ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image » (Barthes 31). Dans cette optique, le « ça-a-été » barthésien pourrait se reformuler en « le moi-qui-photographie a été » dans une sorte de sur-certification de présence, des deux côtés de l'appareil photo. Ou encore, comme le suggère très justement François Soulages, le « ça-a-été » a tôt fait de glisser vers un « ça a été joué » propre à l'esthétique du portrait photographique (Soulages 53-70), et singulièrement à celle de l'autoportrait, lequel donne au photographe une preuve de son existence, mais de son existence agissante, c'est-à-dire à la fois théâtrale et bricoleuse : je suis celui qui déploie et met en scène toutes sortes de moyens qui prouvent que j'ai été.

Somme toute, l'autoportrait, rétif au pris-sur-le-vif, fait obstacle à la tentation de voir dans l'image photographique un document fidèle à la vérité des êtres et des choses, puisqu'il ne documente que ses conditions de réalisation et d'apparition, c'est-à-dire sa propre artificialité, et non une prétendue identité du sujet qui se photographie. Il crée moins un autre photographié du moi

photographiant, c'est-à-dire un double à distance, qu'il ne mesure cette distanciation et en donne à voir les modalités.

Toutefois la chose se complique quand l'autoportrait accueille, sous des formes diverses, le texte, lequel peut être lu alors à son tour comme l'autre ou le double de l'image. C'est précisément ce que cet article se propose d'examiner à travers le prisme de quelques autoportraits du photographe américain Ralph Eugene Meatyard, où l'écrit occupe une place prépondérante.

### **Autoportrait photographique et écriture : une histoire ancienne**

Mais avant cela, peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que Meatyard est bien loin d'être le premier à faire se rencontrer identité visuelle et identité scripturale dans l'autoportrait photographique. Il semblerait même que cette pratique remonte aux origines de la photographie, si l'on se souvient du fameux [\*Autoportrait en noyé\*](#) réalisé par Hippolyte Bayard en 1840, un an seulement après la naissance du médium. Furieux que l'Académie, ignorant le procédé photographique qu'il a lui-même mis au point, n'accorde les honneurs, et surtout la rente qui vient les couronner, qu'à son rival inventeur du daguerréotype, il théâtralise son dépit dans un des tout premiers autoportraits de l'histoire de la photographie en se représentant sous les traits d'un noyé qu'on vient de repêcher, mise en scène d'un suicide purement fictif. Son procédé étant celui du positif direct *sur papier*, contrairement à la plaque de cuivre utilisée par Daguerre, Bayard en profite pour inscrire au dos de son autoportrait la lettre reproduite ici :

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer. (Bayard, texte manuscrit au verso de son *Autoportrait en noyé*)

On note que la mise à distance de soi par soi induite par la prise de vue du photographe par lui-même est rejouée syntaxiquement dans le texte autobiographique par l'usage de la troisième personne, lequel

aura cours dans toute une veine de l'autobiographie américaine, de Henry Adams à Gertrude Stein. On remarque aussi que l'illusion de vérité de l'image est telle qu'elle affecterait, d'après le texte encore, d'autres sens que la vue. S'il y a un avers photographique et un revers textuel du même objet (le moi du photographe saisi dans son dépit), alors peut-être faut-il lire le brouillage synesthétique des modalités de réception du message comme le verso d'un chevauchement des modalités de représentation du moi : je montre ma débâcle en même temps que je l'écris, ma main en trace les mots au dos de l'image qui en enregistre les signes par l'entremise de la machine.

Une telle convergence entre texte et image, rendue possible par un support commun, le papier et son revers, se retrouve dans le premier livre de photographies de l'histoire, *The Pencil of Nature*, publié en 1844 par William Henry Fox Talbot, autre rival de Daguerre, britannique cette fois, puisque le calotype, procédé concurrent du daguerréotype mis au point par Talbot, utilise également le papier, ce qui non seulement permet l'impression sur le même support, mais systématise la mise en regard de chaque image et de son texte d'accompagnement. Ceci nous rappelle que, dès sa création, la photographie s'envisage comme une graphie, et ce pas seulement étymologiquement en tant qu'*écriture de lumière*. Car comme le confirme explicitement le titre de l'ouvrage de Talbot, l'idée la plus répandue dans les premiers temps de la photographie, c'est que c'est la nature qui tient le crayon qui trace ces images, créées presque spontanément par des qualités optiques aidées simplement par un peu de chimie. Dès lors, comment s'étonner de voir le photographe s'armer d'un crayon à son tour et réintroduire, par le truchement du texte écrit, le fantôme du geste de la main, geste dont la machine à enregistrer les images l'a, en quelque sorte, dépossédé. Talbot peut bien alors s'autoriser à signer son ouvrage, même s'il aime à penser que c'est la nature qui en est majoritairement l'auteur.

Cette tension entre main et machine reste au cœur des autoportraits produits quelque quatre-vingts ans plus tard par les photographes de la Nouvelle Vision, comme l'a brillamment montré Rosalind Krauss lorsqu'elle note que l'autoportrait photographique a partie liée avec l'écriture et sa mise en scène dès les années 1920 et 1930, même si son propos ne se limite pas alors au seul autoportrait. Krauss cite par exemple l'autoportrait de Herbert Bayer de 1937 dans lequel le photographe ne se montre que « déguisé en scribe / tricked out as a scribe », écrit Krauss (Krauss, "Words" 94). La main du photographe censée déclencher la prise de vue machinique devient ici celle

qui se réapproprie littéralement le « crayon de la nature » en s'appropriant à laisser sa trace sur le papier. Krauss replace cet autoportrait dans un mouvement plus vaste : "it is part of a whole genre of 1920s and '30s images of the photographer as a composer of line, using the hand, the instrument of writing, to mark the image, and making images of these written marks" (Krauss, "Words" 92). Ce type d'image, au rang desquels Krauss place aussi certains photomontages de Moholy-Nagy ou Lissitzky,

superpose (...) l'inscription lumineuse proprement photographique et celle de lignes symboliques appartenant à un système de signes totalement différent et présenté simultanément avec l'organe qui les a produits, c'est-à-dire la main de l'homme. (Krauss, *Le Photographique* 199).

Mais il est temps d'en venir à Meatyard, au terme de ce double détour par les premiers temps de la photographie et par les photographes de la Nouvelle Vision, détour dont le but n'est que de replacer l'Américain dans une lignée plus ancienne d'*autoportraitistes-scribes*.

### **Meatyard et l'obsession du signe écrit**

On saisira mieux l'importance de l'écrit, ou de la référence à l'écrit, dans les autoportraits de Meatyard si l'on se souvient qu'elle n'est pas propre, chez lui, à ce genre particulier, mais un trait récurrent dans l'ensemble de son œuvre, laquelle court du milieu des années 1950 jusqu'en 1972, date de sa mort à l'âge de 46 ans. Lecteur infatigable, Meatyard fut aussi l'ami intime de quelques figures littéraires de son temps<sup>2</sup> et, comme en écho à cette vie tissée de mots, son œuvre fait la part belle au signe écrit dans toute la variété possible de ses manifestations tangibles : inscriptions sur des murs (Rhem 26<sup>3</sup> ; *Ralph Eugene Meatyard*<sup>4</sup> 157), panneaux indicateurs (*REM* 172), graffiti (Tannenbaum 149), sols jonchés de journaux (*REM* 203), livres dont la lecture vous soustrait au réel (*REM* 129), textes brandis et lus à haute voix au sein de l'image muette (Magid 16), lettrage effacé (*Chapter Pain #4*, ca 1965) ou simplement tronqué (*REM* 213). Le texte est là, en tant que texte certes, mais aussi pour signifier un risque d'effacement, comme s'il n'était qu'un *reste*, de la même manière que la photographie n'est qu'une trace. Photographe de l'intime, mais d'un intime transfiguré, il met en scène ses proches (femme, enfants, amis, parfois masqués) dans des lieux délabrés du Kentucky où il vit

---

<sup>2</sup> Louis Zukofsky, Thomas Merton, Wendell Berry, Guy Davenport, par exemple.

<sup>3</sup> En l'absence quasi-systématique de titre donné par Meatyard à ses images, on se contentera de renvoyer dans le texte aux numéros de pages des divers ouvrages où elles sont reproduites.

<sup>4</sup> Dorénavant abrégé sous la forme *REM*.

(REM 131), bâtiments effondrés (REM 50), incomplets comme le sont les fragments de textes qui s'y insèrent. Même dans ses images les plus abstraites, autre versant de son œuvre, il n'est pas rare qu'il décèle dans le monde végétal le fantôme d'idéogrammes énigmatiques (REM 82), ou bien qu'une source lumineuse indéterminée semble tracer un indéchiffrable texte à la surface de l'eau (Keller 77), d'un miroir ou d'une vitre (REM 66).

Ce battement intersémiotique produit des clichés particulièrement vibrants. On songe par exemple à l'un des portraits du fils du photographe, qui pose hilare devant un mur où est inscrit en lettres majuscules énormes le mot « RED » (REM 159) : vibration de la couleur suggérée ici par le mot et prise en charge par le noir et blanc, vibration du rire et des inflexions de la voix, restituée par le flou de la bouche. L'adjectif « RED » et, par homophonie (à une lettre près), le participe passé « read » du verbe « read » sont tous deux implicitement *entendus*, c'est-à-dire synthétisés et compris, dans le silence même de l'image. L'insistante convergence entre ce qui se lit et ce qui se voit transparait littéralement dans de nombreuses images de Meatyard, comme dans un autre portrait de son fils, autoportrait délégué peut-être (REM 121). L'enfant y tient entre ses mains, comme un livre, un morceau de vitre sur lequel il semble déchiffrer l'écriture de lumière qui s'y trouve saisie, métaphore de l'enregistrement photographique en souvenir des premières plaques photosensibles ; et cette lumière s'inscrit de la même manière sur le papier, support naturel du texte, même s'il ne s'agit ici que du papier peint à l'arrière-plan de l'image.

C'est donc dans le contexte d'un incessant dialogue entre puissance du texte et puissance de l'image, l'une et l'autre étant prises entre désir de saisie et acceptation de la perte, qu'il faut regarder de plus près les quelques autoportraits de Meatyard où vient s'immiscer le texte, d'une manière ou d'une autre. En quoi le détour par la chose écrite (et d'ailleurs, s'agit-il seulement d'un détour) a-t-il ici une incidence, plus ou moins immédiate, plus ou moins cryptée, sur les modalités de représentation de soi telles qu'elles sont mises en jeu par le dispositif photographique ? Y a-t-il équivalence, substitution, complémentarité, voire interférence, entre ce qui se lit et ce qui se voit à l'intérieur de ces autoportraits ? Le sujet s'y montre-t-il comme un simple *objet trouvé* parmi d'autres, ou s'inscrit-il (littéralement) dans une amorce narrative, aussi minimale soit-elle ?

## Autoportrait aux journaux<sup>5</sup>

Le premier autoportrait de Meatyard dont il sera question ici (*REM* [273](#)) montre la silhouette du photographe qui émerge de l'embrasure obscure d'une porte de cave sous un escalier tapissé de journaux. Elle semble s'extraire avec peine d'un magma informe de textes mêlés d'images publicitaires, dont la référence est au moins double. D'une part, elle réveille le souvenir de certaines photographies de la Farm Security Administration, où les intérieurs pauvres des laissés-pour-compte de la Grande Dépression étaient souvent tapissés de la sorte, le papier journal fournissant à peu de frais un isolant de fortune, comme on le voit dans plusieurs images de Russell Lee ou de Arthur Rothstein. Mais ce qui peut passer à première vue pour le gage d'un sombre réalisme documentaire se trouve immédiatement détourné de sa fonction initiale et déplacé vers un espace indéterminé puisqu'ici l'habitant, préoccupation essentielle de la photographie documentaire de la FSA, échappe à la saisie et entretient avec le lieu un rapport mystérieux, voire inquiet.

D'autre part, par son caractère hétérogène, mêlant de manière incongrue l'humain et le non-humain, la chair et le papier, le cliché lorgne indéniablement du côté du collage surréaliste, pratique dont Meatyard s'est fait l'émule en produisant les assemblages visuels les plus hétéroclites. Dans le collage, le texte, sans perdre tout à fait sa lisibilité de texte, entre dans une configuration graphique où il fait image avant de faire sens.

Au-delà de ces possibles clins d'œil à des modèles préexistants (FSA, surréalisme), le corps du photographe qui s'extrait de l'obscurité mime aussi le passage de l'ombre à la lumière, littéralisant ainsi le basculement du négatif au positif inhérent au procédé photographique, ou bien peut-être ce corps esquisse-t-il un lent affleurement comme au sortir du bain de révélateur, comme si Meatyard se redonnait naissance photographiquement, émergeant ici à la surface de l'image, mais émergeant aussi des mots dont il sait qu'il est fait et de l'époque dont les journaux se font l'écho. Toutefois, de la silhouette prête à s'extraire de ce collage de textes et prenant corps à l'image, n'affleurent ici – et encore timidement – que la main et l'œil du photographe, essentiels à sa pratique.

---

<sup>5</sup> Précisons que cette appellation ainsi que celles qui suivent ne sont pas de Meatyard et qu'elles n'ont pour fonction que de distinguer les autoportraits étudiés en l'absence de titre.



## **Autoportrait au filet**

Il y a aussi du collage et de l'hétéroclite dans l'autoportrait où Meatyard est assis devant ce qui ressemble à une grange ou un bâtiment désaffecté dont la façade délabrée est couverte d'un foisonnement de panneaux publicitaires (Rhem 50). L'humour n'en est pas absent, ainsi qu'une certaine propension au grotesque, puisque le hasard d'une disposition qu'on imagine aléatoire place sur le même plan Coca Cola et aliments pour la volaille et le bétail, mais aussi dessins, logos et de multiples types de lettrage. Meatyard ne s'y montre que pour mieux se cacher sous un étrange sac ou filet qui voile son visage, et dont on peine à dire s'il est en tulle ou en plastique, mais qui ne parvient guère à le dissimuler. S'il le protège, on ne sait pas de quoi. Cohabitent dans le cadre le métal des enseignes, le bois de la façade de la grange, le tissu des vêtements et le corps du photographe, en vertu d'une esthétique du mélange, mais aussi de l'épuisement puisque ce corps affaissé et décentré semble prolonger l'usure qui s'est emparée de toute chose : rouille, érosion, ternissure, effacement. La plupart des mots encore lisibles sur les panneaux publicitaires font signe du côté d'une organicité : « feed », « live », « taste », « cold », tandis que le mot « sign » est le plus central. Il se dégage pourtant de cette prolifération textuelle et visuelle une évidente vacuité du signe, quel que soit le régime sémiotique envisagé ici, de sorte que toute vie organique est évacuée du champ des possibles, en contradiction avec ce que cherchent à signifier les mots. Ceux-ci peinent à désigner des réalités tangibles et ne renvoient, par des équivalences binaires, qu'à de pauvres dessins stylisés : les mots « Coca Cola » voisinent avec le dessin de la célèbre bouteille, les mots « Red Rose » avec le dessin d'une petite fleur. Texte et image ne s'épaulent pas, mais s'épuisent dans une interaction vaine et asphyxiante qui laisse le corps du photographe effondré.

L'hétérogénéité propre à ce kaléidoscope de mots et d'images conduit à deux parallèles possibles. D'abord, elle fait directement écho à ce qu'écrit Michel Beaujour, à la suite de Philippe Lejeune, à propos de l'autoportrait littéraire, lequel « se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi », sa principale apparence étant « celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage » (Beaujour 8, 9). Or, dans l'image qui nous occupe, s'il s'agit de saisir dans ce fatras l'équivalence d'une identité, celle-ci reste singulièrement fuyante, soumise qu'elle est, en effet, à un régime de la discontinuité et du montage, évacuant du même coup tout potentiel narratif. Seul le cadre

parvient à faire tenir ensemble les composantes irréconciliables d'une image éclatée, fournissant un contenant de fortune à des éléments non seulement disparates, mais placés dans un rapport lui aussi arbitraire avec l'identité qu'ils pourraient aider à saisir, sauf à penser que boisson et aliment désignés ici par les composantes visuelles et textuelles de l'image ne peuvent renvoyer qu'à la réalité organique de l'être, son enveloppe charnelle, ce sac de peau, de chair et d'os capable de les ingérer et de les contenir. Quant à savoir ce qu'il y a dans l'*autre* sac, celui qui contient la tête du photographe et donc ce qui la traverse, c'est une tout autre affaire...

Par ailleurs, l'hétérogénéité de cet autoportrait, proche du collage bidimensionnel, place physiquement sur le même plan le sujet de l'autoportrait et un agencement de toutes sortes d'objets trouvés, comme si l'un et l'autre étaient au fond de même nature. Dès lors, on songe encore à ce qu'écrit Michel Beaujour de l'autoportrait littéraire : « L'autoportrait est d'abord un objet trouvé auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration. » (Beaujour 10). La manière dont Meatyard se représente ici relève donc surtout d'une reconfiguration d'éléments préexistants et qui, ayant toujours *déjà été* avant d'être assemblés et saisis par l'acte photographique, reprennent forme ensemble en conservant une partie de l'opacité de leurs rapports internes et en ne désignant, à la place, que les conditions de leur mise en scène bricolée. Ainsi glisse-t-on du « ca-a-été » barthésien au « ça a été joué », la mise en scène montrant la diversité de *ce qu'il y a* plutôt que l'hypothétique unicité de *qui est là*.

### **Autoportrait en rébus**

Dans le plus célèbre de ses autoportraits, celui en forme de rébus (*REM* [271](#)), Meatyard pose devant un mur sur lequel est peint le mot « YARD » à sa droite, ainsi que la lettre A inscrite dans un cercle au-dessus de sa tête. Le corps de Meatyard, toujours fortement décentré et toujours dos au mur, est en quelque sorte substitué à ce qui, dans l'attente implicite qui est celle du regardeur, devrait venir compléter à *la lettre près* le patronyme « Meatyard ». En effet, le substantif « meat », qui dénote la présence de la chair, sa substance, est remplacé par l'image indicielle de la chair elle-même, dont l'inscription photographique précède l'inscription textuelle du mot « yard » dans une séquence qu'on est invité à lire de gauche à droite, comme un texte. Confusément, ce cliché interroge ce que la

photographie parvient à *rendre* de la matérialité d'un corps, que le mot ne saurait saisir. Il y a décrochement dans le mode de représentation, mais aussi hybridation entre plusieurs modalités de figuration, comme le fait sentir ce A pris dans un cercle, lettre enchassée en haut de l'image qui opère un autre décrochement dans la « lecture » de l'autoportrait puisqu'elle ne figure pas sur la ligne horizontale où s'encode le rébus.

Ce A cerclé<sup>6</sup>, si on le ramène au régime des signes linguistiques, évoque l'article indéfini : ainsi, nous n'aurions pas affaire à Meatyard mais à *un* Meatyard, une représentation possible, un mode de figuration de l'être parmi d'autres, ou si l'on préfère, un échantillon dans une série d'autoportraits (n'oublions pas que la reproductibilité est au cœur de la photographie, et que Meatyard a fait bien d'autres autoportraits, d'ailleurs). Dans le même temps, ce A cerclé auréole le photographe comme une figure sainte, ce qui rapatrie partiellement cet autoportrait du côté d'une tradition iconographique, mais pose aussi en creux, sur un mode ironique, la question de la sacralisation de la représentation de l'artiste : *un* homme, certes, mais *quel* homme !

Rien n'empêche, par ailleurs, de lire dans cette lettre un hommage amusé à Hawthorne et sa *Scarlet Letter*.<sup>7</sup> Cela ne serait guère surprenant de la part d'un photographe passionné de littérature, comme s'il lui fallait en passer non seulement par le texte, mais par les *grands* textes, pour se représenter au plus juste, en homme d'images et de mots. Dès lors, comme chez Hawthorne, qui prétendait d'ailleurs à l'autobiographie dans « The Custom-House », préambule à sa *romance*, le A renverrait encore potentiellement à la figure de l'artiste mêlant le visuel et le scriptural.

On peut tenter d'aller plus loin dans l'analyse de cet autoportrait en remontant aux origines étymologiques du patronyme « Meatyard ». A une lettre près (le A justement), l'*OED* atteste l'existence du substantif *meteyard*, archaïque ou régional, synonyme de *meteward* dont les deux sens sont : « a measuring rod » ou « a standard by which something is measured or judged ». Le nom évoque donc une unité de mesure, dans une acception littérale ou figurée. Or, lettre et figure relèvent de deux régimes de représentation dont le A cerclé réalise la synthèse. Ici, Meatyard se place sous ce A comme sous une toise capable de donner une idée de sa hauteur. Son corps capté par l'image est

---

<sup>6</sup> Il est trop tôt, en 1965-66, date de cet autoportrait, pour voir dans ce A ce qui deviendra, à la fin des années 1960, un signe de ralliement des mouvements anarchistes (Defromont).

<sup>7</sup> L'auteur de cet article est redevable à Sophie Vallas d'avoir ouvert cette piste.

mesuré littéralement, c'est-à-dire à la fois à *la lettre et par la lettre*, de même que, littéralement, le mot « YARD » photographié sur le mur s'étale sur une certaine longueur, donnant à voir la dimension du mot dans l'espace, notoirement accrue par le lettrage en majuscules, comme si le signifiant cherchait à sortir de l'arbitraire qui gouverne son rapport au signifié, faisant ainsi basculer le signe écrit d'un régime symbolique (par convention) à un régime iconique (par ressemblance), juste à côté de l'image indicielle du corps du photographe (produite par contact, c'est-à-dire par bombardement lumineux)<sup>8</sup>. Quoi qu'il en soit, ces deux axes de mesure, vertical et horizontal, échouent à restituer la troisième dimension, qui serait celle du corps, de la chair, celle-là même que le dispositif photographique a déjà escamoté en remplaçant le mot « meat », qui n'était lui-même qu'un substitut, par l'image plate de ce corps.

Toutefois, cette troisième dimension manquante n'est-elle pas aussi celle de la distance qui sépare le photographe de son sujet, c'est-à-dire lui de lui-même et, par ricochet, nous de lui ? La question de la *juste distance* est une préoccupation constante pour quiconque se pique d'utiliser un appareil photo, et l'on a vu plus haut comment la mise en scène inhérente à l'autportrait rendait possible la distanciation nécessaire entre le moi photographiant et son double photographié, afin d'étancher cette « soif de visibilité » qui anime les autoportraitistes selon les termes de François Brunet (Brunet, *Autoportrait* 11). Ce processus revêt toutefois une importance singulière dans le cas de Meatyard lorsqu'on sait qu'il était opticien de son état<sup>9</sup>, profession qu'il a pratiquée tout au long de sa vie, se considérant comme un photographe amateur. A ce titre, il n'a pu manquer de manier les fameuses échelles optométriques servant à vérifier l'acuité visuelle, échelles qu'évoque très fortement le lettrage de l'autportrait qui nous occupe. Cette échelle, composée de lignes de lettres allant du plus petit caractère au plus grand, est l'invention d'un ophtalmologue français du XIXe siècle, Ferdinand Monoyer, qui s'est amusé à y inscrire les lettres de son nom sur la lisière gauche et de son prénom sur la lisière droite, en remontant de bas en haut. A l'évidence, Meatyard s'est souvenu de cette facétie et

---

<sup>8</sup> Ces trois régimes de représentation tels que Pierce les a définis sont utilement résumés par François Brunet en ces termes : « Depuis 1975 environ, la réflexion théorique sur l'image et particulièrement la sémiotique de l'image photographique ont été fortement inspirées par la théorienne piercienne du signe, ou tout au moins par son acquis le plus connu, à savoir la distinction entre icône (signe par ressemblance), index (signe par connexion physique), et symbole (signe par convention). » (Brunet, *Naissance* 305-306).

<sup>9</sup> Notons qu'il a cela en commun avec Henry Fitz Jr., auteur d'un des premiers autoportraits daguerréotypiques aux Etats-Unis (Cordié-Lévy 53-57).

l'a reproduite en la brouillant. Elle lui permet néanmoins d'introduire ironiquement, et sous une forme particulièrement cryptique, un embryon d'élément biographique par le biais de l'évocation minimaliste d'une profession qui, toutefois, n'est même pas celle de photographe. Le signe écrit lui sert donc à encoder une réflexion sur la question de la vision et ses corrolaires dans le cadre de l'autoportrait, celles de la distance de soi à soi et de l'incertaine incarnation de l'être dans l'image photographique.

### **Autoportraits en Lucybelle**

En dernier ressort, aux trois autoportraits *à la lettre* évoqués ici, il convient, pour terminer, d'ajouter deux images qui, bien que n'étant pas désignés par Meatyard lui-même comme autoportraits, ont toute leur place dans cette réflexion en tant qu'autoportraits délégués, c'est-à-dire où l'artiste s'abstient de livrer son nom dans la légende, pour reprendre la terminologie d'Omar Calabrese (Calabrese 315). Meatyard s'y représente masqué aux côtés de sa femme Madelyn, elle aussi masquée, à l'intérieur d'une série publiée de manière posthume en 1974, deux ans après sa mort, sous le titre *The Family Album of Lucybelle Crater*. Dans cette série, qui a pour cadre le décor banal de petites villes du Kentucky, le plus souvent des jardins (front yard, back yard, *Meatyard...*), se succèdent soixante-quatre portraits de couples toujours constitués de la même manière : d'un côté sa femme, qu'il rebaptise Lucybelle Crater et qu'il affuble d'un masque de vieille femme édentée digne d'Halloween, de l'autre un second personnage masqué, ami ou parent, différent pour chaque portrait, mais arborant toujours le même masque de vieillard et lui aussi baptisé Lucybelle Crater par les légendes accompagnant systématiquement les photographies.

Au-delà de la présence de ces légendes, la série convoque aussi l'écrit en empruntant son titre à une nouvelle de Flannery O'Connor « *The Life You Save May Be Your Own* », publiée en 1955 dans le recueil *A Good Man Is Hard to Find*, et dont les deux personnages féminins, mère et fille, portent tous deux, à deux lettres près, le même nom que leurs doubles photographiques : *Lucynell Crater*. Le fantôme du titre d'O'Connor, « *The Life You Save May Be Your Own* », hante donc toute la série comme un commentaire cruel et ironique sur la situation personnelle du photographe, qui se sait condamné par un cancer au moment où il mène à bien ce projet (Keller 124). De plus, le radical

latin *lux, lucis* dans « Lucybell » n'est qu'un équivalent masqué du grec *photos* : il s'agit toujours d'une écriture de lumière.

Dans les deux autoportraits de Meatyard en Lucybelle, placés en première et dernière positions de la série (Meatyard, [pl.1](#) et [pl.64](#)), la référence au texte biblique s'inscrit aussi en filigrane : avatars grotesques d'Adam et Eve au jardin, Meatyard et sa femme piétinent, masqués, le serpent du tuyau d'arrosage dans la première image, pour revenir dans la dernière sur fond de feuilles de vigne et de fruits à portée de mains, encadrés par deux poteaux signalant un dedans et un dehors du jardin, un avant et un après l'Eden. C'est à peine si l'on remarque qu'entre le premier et le dernier portraits, Meatyard est passé de gauche à droite et a échangé son masque, mais aussi ses vêtements, avec ceux de sa femme : elle porte à présent les siens, et lui ceux qu'elle portait sur d'autres clichés de la série. L'écrit ne trahit rien de cette inversion puisque dans les légendes, tout le monde s'appelle toujours Lucybelle.

Ainsi, le dispositif attribue à l'autoportraitiste une multiplicité d'identités fondées par l'écrit : Adam mais aussi Eve en vertu du jeu de permutation à l'œuvre d'une image à l'autre ; la mère chez O'Connor mais aussi la fille puisqu'elles portent le même nom ; lui-même Eugene mais aussi sa femme Madelyn. Et plus largement, à cause des masques qu'il arbore, il est à la fois le vieillard et la femme édentée, mais aussi à la fois ce que cachent les masques et ces masques eux-mêmes<sup>10</sup>. Enfin, entre les deux autoportraits de la série, c'est-à-dire les soixante-deux images où il ne figure pas, mais qui le désignent de ce fait comme une absence insistante mimant déjà sa mort, il est encore toutes ces identités substituées et rassemblées sous le vocable « Lucybelle Crater ».

\* \* \*

C'est ce mot *Crater* qui fournira ici matière à conclusion. Dans l'antiquité grecque, le cratère est un « vase à boire, en forme de coupe », nous dit Littré. On y mêle le vin et l'eau, comme le rappelle son étymologie, qui renvoie au radical grec *κρᾶν* « mélanger ». En choisissant ce pseudonyme, Meatyard fait de ces deux derniers autoportraits le contenant d'un mélange et non le réceptacle d'une

---

<sup>10</sup> En ce sens, cette série applique littéralement le programme de l'autoportrait photographique tel que le définit Amelia Jones : “Through the pose, (...) and this is where the productive tension of self-portrait photography resides, the embodied subject is exposed as being a mask or screen, a site of projection and identification” (Jones 959).

identité pure, comme il l'avait fait de ses autoportraits précédents. Le moi y accueille son autre, ses autres, comme l'image y accueille le texte, que le texte relève de la citation matérielle ou de la réminiscence indirecte. L'autoportraitiste s'y fait créateur, mais aussi créature à l'intérieur des mises en scène qui le tiennent lui-même à distance : *Crater, creator, creature*, à quelques lettres près. L'artifice de ces mises en scène, de plus en plus appuyé au fil des autoportraits, et surtout infatigablement rejoué, exhibe davantage le contenant, et la fantaisie de son incessant renouvellement, que les identités mouvantes et fluides qui s'y mêlent, comme se mêlent aux images fragments et souvenirs de textes.

Ainsi, pour rendre compte de ce qu'est l'autoportrait fait de mots selon Meatyard, peut-être faut-il jouer avec les mots comme il le fait lui-même. L'autoportrait à la lettre, ou à la lettre près, relève pour lui à la fois de la *démonstration* et de la *contradiction*, mais sans doute vaudrait-il mieux dire de la *dire-monstration* et de la *montrer-diction*. L'autoportrait dit-montre que je suis, et non *qui* je suis ; du moins que je suis fait d'altérité à moi-même. Il offre une *dire-monstration* d'existence, mais c'est une existence profondément hybride. Dans le même temps, cette existence est *montrée-dite* par le fait que l'être ne saurait s'incarner puisque sa nature d'image est en *montrer-diction* avec la chair. Créature grotesque rivalisant avec le créateur, et jouant les démiurges de pacotille dans un faux jardin d'Eden, il ne peut que constater que le verbe ici ne se fait pas chair, et l'on ne donne pas cher de sa peau inframince d'empreinte photographique, et de tous ses masques.

### Ouvrages cités

- BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.
- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Seuil, 1980.
- BRUNET, François. *Naissance de l'idée de photographie*. Paris : 2000, PUF.
- . Avant-propos à *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)* de Marie Cordié-Lévy. Paris : Mare et Martin, 2014, pp. 15-16.
- CALABRESE, Omar. *L'art de l'autoportrait*. Paris : Citadelles & Mazenot, 2006.
- CORDIE-LEVY, Marie. *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)*. Paris : Mare et Martin, 2014.
- DEFROMONT, Jean-Luc (Trad.) *A cerclé, histoire véridique d'un symbole*. Collectif. Paris : Gallimard, Collection Alternatives graphiques, 2013.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris : Nathan, 1990.
- JONES, Amelia. "The 'Eternal Return': Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment." *Signs*, vol. 27, no. 4, 2002, pp. 947-978.
- KELLER, Judith. *Ralph Eugene Meatyard*. Paris : Phaidon, Coll. 55, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. "When Words Fail". *October*, Vol. 22, Autumn 1982, pp. 91-103.

- . *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Trad. Marc Bloch et Jean Kempf. Paris : Macula, 1990.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- MEATYARD, Ralph Eugene. *The Family Album of Lucybelle Crater and Other Figurative Photographs*. New York : Distributed Art Publishers, 2002 (1974).
- MAGID, Barry (ed.). *Father Louie. Photographs of Thomas Merton by Ralph Eugene Meatyard*. New York : Timken, 1991.
- O'CONNOR, Flannery. "The Life You Save May Be Your Own". *The Complete Stories*. London: Faber and Faber, 1990 (1955).
- Ralph Eugene Meatyard*. New York : International Center of Photography / Göttingen : Steidl, 2004.
- RHEM, James. *Ralph Eugene Meatyard*. Paris : Nathan / HER, Coll. Photo Poche n°87, 2000.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie*. Paris : Nathan, 2001.
- TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. London : Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- TANNENBAUM, Barbara (ed.). *Ralph Eugene Meatyard. An American Visionary*. Akron : Akron Art Museum / New York : Rizzoli, 1991.