



Photolittérature argentique des années 80 : le chant du cygne ?

« Et sans doute, l'étonnement du « Ça a été » disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu. J'en suis, je ne sais pourquoi, l'un des derniers témoins (témoin de l'inactuel), et ce livre en est la trace archaïque. »¹

Barthes posait ainsi en 1980, vers la fin de *La Chambre claire* au moment de revenir à la question de l'histoire, son livre comme un tombeau pour la photographie argentique, faisant de l'ouvrage une sorte de mémorial à l'usage des générations postérieures. Pouvons-nous vérifier aujourd'hui cette prophétie selon laquelle les années 80 viendraient clore une période, boucleraient l'ère argentique par l'indifférence assumée à l'indicialité de la photographie, perçue désormais comme n'importe quelle image ?

S'il s'agit là, avec l'indicialité, d'une singularité de la photographie à laquelle, on le sait, était particulièrement attaché Roland Barthes, toutefois d'autres symptômes sont peut-être à entrevoir dans la littérature de cette époque qui accréditeraient l'hypothèse selon laquelle les années 80 fermeraient une boucle quant à l'ère argentique. Certains motifs littéraires qui lui étaient propres se trouvent en effet repérés et déconstruits ; l'archaïsme technologique qu'on peut apercevoir dans certaines œuvres de cette période trahit une ressaisie corporelle – organique – par le sujet de l'appareil, et s'avance comme une réappropriation de la technique en mode artisanal ; le roman-photo aussi se montre autotélique, n'ayant d'autre but que de manifester ses propres rouages... Tous ces phénomènes prennent acte d'une photolittérature consciente d'elle-même, et par là même, peut-être, prête à se transformer. Si la factualité d'une telle vision eschatologique paraît plus qu'incertaine, il n'en demeure pas moins qu'un sentiment de fin d'époque, comme une odeur de papier jauni, règne en effet dans nombre d'œuvres photolittéraires de ces années-là.

La grande époque

L'époque est de fait à la théorisation du procédé en même temps qu'à la démocratisation de ses usages. L'appareil photo qui entrait dans les ménages des années 60 recensés par Bourdieu² devient le cadeau de communion ou de diplôme offert à tout individu de la génération suivante ; ainsi se développent en amateur, hors littérature, des formes variées de photojournalisme à domicile ou en voyage, comparables aux journaux intimes et carnets de bord, à usage privé ou familial.

En même temps, Agathe Gaillard ouvre en 75 la première galerie parisienne consacrée à la photographie ; dans les quotidiens nationaux, Michel Nuridsny ouvre une rubrique photo au *Figaro* en 71, *Le Monde* inaugure la sienne en 77 avec Hervé Guibert. La création de *Libération* en 73 comporte dès l'ouverture un service photo liant aux travaux de commandes un studio et un

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers du cinéma, 1980, p. 146-147.

² Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.



laboratoire de développement indépendant, Christian Caujolle y est critique à partir de 78³. Les Rencontres d'Arles (Rencontres Internationales de la Photographie) ouvrent en 1970.

Les publications théoriques affluent pour asseoir et commenter la singularité première de l'indicialité avec les livres de Barthes, Krauss, Sontag, Vanlier, Schaeffer, Dubois ; les travaux du GERMS⁴ en janvier 82 et septembre 84 ; les *Cahiers de la photographie* apparaissent en 81 et inaugurent l'œuvre magnifique d'éditeur⁵ en plus de poète de Denis Roche ; le manifeste photobiographique de Gilles Mora et Claude Nori en 83...⁶

Cet engouement protéiforme pour la photographie trouve évidemment sa résonance dans la photolittérature des années 80, dont Danièle Méaux a particulièrement rassemblé ces dernières années les études des rapports entre trace et autobiographie⁷ et entre photographie et romanesque⁸.

La photographie devenant ainsi un objet de discours omniprésent, en même temps qu'un objet d'usage courant – et par objet on entendra aussi bien l'appareil que les épreuves, ce en quoi l'ère argentine se distingue de l'ère numérique, postérieure –, la photolittérature argentine des années 80 paraît dans certaines œuvres rendre compte, avant qu'elle ne disparaisse, de la matérialité de l'image photographique, de sa technique, de son acte et du caractère artisanal de ses épreuves.

Le tour de l'image absente

Preuve *a contrario* pour commencer de cette importance de la matérialité de l'image, nombre d'écrivains des années 80 exploitent le motif de l'image absente. Philippe Ortel remarque que « dans les années 80, la photo n'a de valeur que si elle est absente ou, plus précisément, si elle est congédiée, c'est-à-dire convoquée et révoquée simultanément »⁹ ; il rappelle les exemples désormais fameux de la photographie du jardin d'hiver de Barthes (1980), l'image fantôme de Guibert (1981), ou encore le portrait de l'amant sur le bateau de Duras (1984), « photo en Dieu »... La photo manquante, avec l'imaginaire et le désir qu'elle lève, devient un dispositif littéraire efficace dans l'autofiction en ce qu'il y cristallise les caractéristiques du genre par la corrélation du récit autobiographique factuel et du filtre mémoriel, subjectif et fantasmatique, par

³ Voir Robert Pujade, *Art et photographie. La critique et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2005.

⁴ GERMS (Groupe d'Etudes et de Recherche des Média Spontanistes) dirigé par Ciro Bruni : deux colloques « Pour la photographie » en 82 à Paris VIII, en 84 à Venise.

⁵ Claude Simon ne publie ses photos, prises entre 1938 et les années 60, qu'en 1992 (Maeght éditeurs, préface de Denis Roche). Philippe Ortel (in *La Licorne* n°74) montre qu'à certains égards il se rapproche d'une esthétique de la photo humaniste, mais l'attention portée à la matière des objets et au grain de la photo confère à son œuvre une dimension plasticienne qui relève d'une esthétique plus contemporaine.

⁶ Emmanuel d'Autreppes résume ainsi : « C'était l'époque où ce sujet qui se prenait pour sujet, s'écrivait, se peignait tout en cherchant l'en-soi de l'image, donnait lieu à des prises de position et des manifestes ; dans la pratique de certains, ces réflexions allaient guider de nouvelles esthétiques, jusqu'à une éthique ou un mode de vie déterminant, un *habitus* ou une seconde nature, voire des troubles obsessionnels compulsifs. » Emmanuel d'Autreppes, in « Danièle Méaux, Jean-Bernard Vray, dir., *Traces photographiques, traces autobiographiques* », *Questions de communication*, 8, 2005, p. 489-493.

⁷ Danièle Méaux, Jean-Bernard Vray, dir., *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2004.

⁸ Danièle Méaux (dir.), *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres Modernes, Minard, 2006.

⁹ Philippe Ortel, « Visage vague, visage restreint » in *La Licorne* n°84. *Portraits biographiques*, dir. R. Dion et M. Lepage, Rennes, 2006, p. 33.



lequel il s'effectue : l'évocation de la photo, en son absence même, fixe l'ambiguïté du genre par le soupçon refoulé dans la brèche entre le « ça a été » et le « ce n'est pas là ».

Le récit de Dominique Noguez publié en 93, *Les trente-six photos que je croyais avoir prises à Séville*¹⁰ constitue un parangon ironique du genre qui en homologue en quelque sorte l'efficacité. Reprenant le principe guibertien de la pellicule mal amorcée dans l'appareil, il publie non pas un, mais trente-six textes s'appuyant sur des cadres vides avec une prolifération de déictiques qui génère l'effet d'un rapport actuel à l'image là où celle-ci se trouve systématiquement dérobée. Le paroxysme très drôle (ou un peu lourd, c'est selon ; en tout cas définitif) du procédé intervient particulièrement aux 25^e et 28^e photos : « Je ne me souviens plus de ce qu'il y avait sur cette photo. » et « Cette photo n'est vraiment pas convenable, je préfère n'en rien dire. » Il met ainsi à nu, par l'absence de description qui désillusionne l'image écrite, la vacuité visuelle propre au dispositif de la photo manquante. Ce que couronne le petit récit drolatique de Dominique Noguez avec la distance dont il témoigne par son humour, c'est un dispositif reconnu comme tel, motif consigné de l'écriture littéraire qu'il isole et enterre par l'ironie de sa démonstration : fin de l'image absente, peut-être, donc, dont le tour parodique est désormais fait.

Que la photo absente soit escamotée, dissimulée, ou ratée, ce sont toujours des circonstances matérielles qui forment le récit qui se substitue à l'image (nous savons que la photo du jardin d'hiver a les « coins jaunis, d'un sépia un peu pâli », que les pellicules ont été mal amorcées dans les appareils et nous savons quels appareils, etc.). Le rôle de l'appareil photo et des épreuves, en tant qu'objets, occupe ainsi une place importante dans les récits de ces années-là.

L'appareil photo et les pellicules ; le photographe sans appareil figure de l'écrivain

Les années 80 sont celles des Instamatic et des Polaroid qui rejoignent les appareils réflex des amateurs éclairés ou bien riches, de tous ces appareils compacts qui équipent ou dont on équipe tout un chacun. Guibert, né en 55, photographie avec le Rollei 35 que lui a donné son père et situe son appareil parmi ceux du marché : du sien il dit aimer « qu'il ne fasse pas sérieux »¹¹ ; il dédaigne l'Instamatic et admire le Leica, méprise au-delà de tout « ces gros appareils érigés avec arrogance sur des ventres souvent bedonnants », qui font de l'appareil photo un « emblème rutilant, comme un bijou mirobolant autour du cou ». Objet de consommation, l'appareil photo constitue un signe extérieur de richesse, accessoire du touriste et des clichés (au double sens ici du terme) qu'il transporte, dénué de l'intérêt un peu magique de l'appareil de production qu'il était avant d'entrer dans la société de consommation. Un objet vide.

Deux contraintes caractérisent aussi l'activité du photographe en argentique et achèvent de disjoindre l'appareil photo et les images. Kristen Lubben résume : « le nombre limité de photos dont l'on disposait avant de recharger ou encore l'impossibilité de voir sur le champ ce que l'on

¹⁰ Paris, Maurice Nadeau, 1993.

¹¹ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 81.



avait photographié »¹². Dans les récits de cette fin d'ère argentine apparaît ainsi la dissociation des deux objets, l'appareil d'un côté, et les images saisies sur pellicule de l'autre.

Dans *L'appareil photo* (1989), Jean-Philippe Toussaint s'intéresse comme Guibert à l'appareil photo perdu et trouvé, dissociant le boîtier (que le narrateur de Toussaint jette à la mer), et la pellicule (qu'il amène chez le photographe pour la faire développer). Chez Guibert, parmi les textes de *L'Image fantôme*, dans « Le fétiche »¹³, on lit le récit du vol du Robot Royal 36 de F. « dans le train Mozart entre Strasbourg et Paris », et ses tentatives vaines pour le remplacer et le retrouver à Bruxelles, mais l'on ne saura rien des images potentiellement contenues dans l'appareil.

L'appareil argentine est ainsi donné comme un objet familier autonome, et tout à fait distinct de la pellicule qui contient le mystère des images à révéler ou pas. Guibert précise : « L'appareil photo est bien un petit corps autonome, avec son diaphragme, ses temps d'ouverture et de rétraction, son boîtier comme une carcasse, mais il est un corps mutilé, on doit le porter sur soi comme un enfant, il est lourd, il se fait remarquer, on l'aime aussi comme un enfant infirme qui ne marchera jamais seul mais à qui son infirmité fait voir le monde avec une acuité un peu folle¹⁴. »

Cette acuité visuelle originale attribuée à l'appareil par Guibert se retrouve, déplacée et précisée, par Alix Cléo Roubaud vers le photographe qui a achevé sa pellicule :

« Puis nous sommes sortis dans la clarté de la place, tous les trois, et dans cette vacance qu'a tout photographe sans pellicule qui voit soudain le monde insaisissable jusqu'à ce qu'il soit de nouveau armé, je sentais un deuxième temps, qui comptait tout¹⁵. » [je souligne]

La généralisation « tout photographe sans pellicule » a valeur théorique et fait partie de l'effort d'Alix dans son journal pour se connaître (se découvrir, s'assumer) en tant que photographe ; mais elle décrit ainsi (outre la métaphore prédatrice du verbe « armer » qui renvoie au stéréotype de l'acte photographique comme chasse), le regard photographique comme dispositif défini par la négative, comme échec (qu'on retrouve en littérature non seulement dans les récits de photos ratées faute d'appareil ou à cause d'un mauvais réglage), mais plus essentiellement, comme le manque à l'origine de toute écriture tel que Blanchot notamment le faisait valoir dès avant ces années-là¹⁶. Le boîtier vide de l'appareil photo pourrait ainsi constituer un dispositif d'écriture propre à l'ère argentine en ce que le corps, la carcasse de

¹² « Ce qui pouvait paraître contraignant dans l'argentine – le nombre limité de photos dont l'on disposait avant de recharger ou encore l'impossibilité de voir sur le champ ce que l'on avait photographié – s'avère faire partie des qualités qui manquent le plus aux photographies dans le numérique. Jim Goldberg explique comment le passage au numérique a accéléré les cadences. Le fait de devoir recharger son appareil obligeait le photographe à marquer un temps de pause et à réfléchir à intervalles réguliers – cela le contraignait à « remettre sa pensée à l'heure ». On a perdu cette opportunité en même temps que le contenu de la pellicule. » Kristen Lubben, Entretien avec Jim Goldberg, 9 février 2010. In *Magnum planches contacts*, éd. Kristen Lubben, Paris, Éditions de La Martinière, 2010, p. 12-13.

¹³ Hervé Guibert, « Le fétiche », in *L'Image fantôme*, op. cit., p. 83.

¹⁴ Hervé Guibert, « L'appareil », in *L'Image fantôme*, op. cit., p. 80.

¹⁵ Alix Cléo Roubaud, *Journal* (1979-1983), Paris, Fiction et compagnie, 2008 (1984) p. 43.

¹⁶ « Écrire, c'est entrer dans la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement éternel. », écrit Blanchot dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 31.



l'appareil, engage l'acuité du regard en même temps que la vacuité du boîtier force son échec, son inefficacité.

Cette « vacance » du photographe sans pellicule pourrait dès lors constituer *une figure argentine de l'écrivain*.

Appareils archaïques et artisanat photographique

Le poème de Beckett « Rue de Vaugirard », écrit en 1978¹⁷, manifeste autrement cette négativité littéraire de l'acte photographique :

*Rue de Vaugirard
à mi-hauteur
je débraye et béant de candeur
expose la plaque aux lumières et aux ombres
puis repars fortifié d'un négatif irrécusable* (1978)

Si la négativité est au cœur de l'œuvre beckettienne, la photographie, avec ses obturateurs, ses surexpositions éblouissantes et surtout la réification du visible en image, en constitue un dispositif souterrain important¹⁸. Dans ce poème, lieu, présence physique de l'opérateur, prise de vue, latence, temporalité, négatif, valeur d'attestation : tout le paradigme de l'acte photographique se trouve déployé avec son lot de vocabulaire technique (débrayer, exposer, plaque, négatif). Bien sûr, le poème s'intègre dans l'œuvre en ce que s'y exprime la recherche à propos du non-être propre à l'écriture beckettienne ; l'invisibilité des choses environnantes, réduite à un rapport de lumières et d'ombres, met en évidence cette quête vaine de l'attestation de soi¹⁹. Néanmoins l'expression qui qualifie l'opérateur, « béant de candeur », manifeste techniquement la *foirade*²⁰ de l'entreprise. Si l'on se reporte en effet à l'étymon latin « candor » de candeur (blancheur), on constate que l'ouverture maximale, « béante », du diaphragme prépare la surexposition et partant la photo ratée, qui se révélera toute blanche. « Partout à chaque instant la blancheur gagne », écrit l'auteur dans *Mal vu mal dit*²¹.

Mais ce qui frappe aussi, dans ce micro récit d'un acte photographique amateur, c'est l'archaïsme de l'appareil à plaques. Barthes néglige aussi les Instamatics et autres appareils reflex qui lui sont contemporains, pour d'autres raisons qui relèvent plus de la recherche du temps perdu, de la mort et du ça a été : lorsqu'il aborde le sujet de l'appareil photo dans *La Chambre claire*, il en revient à la fabrication ancienne des chambres en bois, relevant des « techniques de l'ébénisterie et de la mécanique de précision : les appareils, au fond, étaient des

¹⁷ Samuel Beckett, *Poèmes, suivis de Mirlitonnades*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, p. 16.

¹⁸ Je pense en particulier à *Mal vu mal dit* 1981. cf. thèse en cours de Guillaume Gesvret, sous la direction d'E. Grossman, Paris VII.

¹⁹ Serge Tisseron développe cet aspect psychanalytique de l'acte photographique dans *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2008 (1996).

²⁰ Le terme est beckettien ; *Pour en finir encore et autres foirades*, les Éditions de Minuit, 1976.

²¹ Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 32.



horloges à voir, et peut-être en moi, quelqu'un de très ancien entend encore dans l'appareil photographique le bruit vivant du bois. »²²

La machinerie photographique est mise en évidence dès lors que l'appareil n'est pas automatique, elle convoque ainsi une série d'actions physiques : les gestes de l'opérateur recensés par Beckett, et le corps même du photographe dans le texte de Barthes : « Pour moi, l'organe du photographe, ce n'est pas l'œil (il me terrifie), c'est le doigt : ce qui est lié au déclic de l'objectif, au glissement métallique des plaques (lorsque l'appareil en comporte encore)²³. »

C'est le doigt qui manipule en photographie argentique, qui commande le mécanisme, et non l'œil²⁴. La substitution des plaques photographiques à la pellicule dans les descriptions de Beckett et de Barthes accentue la dimension artisanale de l'acte photographique, mais elle témoigne également d'un procédé conçu selon son dispositif minimal, presque réduit à la théorie, et qui se trouve dégagé des aspects optiques. L'idée de photographie selon Beckett et Barthes correspond à un dispositif manuel. On peut s'étonner de l'absence totale de référence aux manipulations qui s'effectuent dans le laboratoire de développement pour tirer les épreuves. Seuls Hervé Guibert, Anne-Marie Garat²⁵ et Alix Cléo Roubaud, qui sont aussi praticiens, l'évoquent : Guibert, pour raconter l'échec fameux de l'image fantôme, et Alix pour faire la différence entre la *piction*, l'image saisie sur le négatif, et *l'image*, qui désigne l'image réalisée de l'épreuve. Et encore doit-on préciser de cette dernière qu'elle ne l'écrit pas véritablement dans son journal, c'est Jacques Roubaud dans la préface qui mentionne cette différence qu'elle effectuait.

À quoi tient cette absence du négatif matériel dans l'écriture de l'acte photographique, sinon à son statut intermédiaire, l'entre-deux de la prévisualisation dans le viseur et de l'épreuve ? Cette lacune, ou cet escamotage, recèle peut-être un relent de naturalité de la photo, telle que F. Brunet la mettait en lumière dans les textes des débuts de la photographie²⁶. On serait tenté aujourd'hui d'y voir la préfiguration de l'écran au dos de l'appareil numérique, mais ce qui frappe surtout, c'est que rien dans la photolittérature des années 80 ne mentionne les aspects optiques de l'acte photographique (rien sur l'image à l'envers, par exemple, prévisualisée au travers de la plaque puisqu'il en est question) ou les transformations optiques au développement (rien sur l'agrandisseur avec les négatifs). À la dilatation emphatique du paradigme chimique du processus de la photographie, avec son lot de promesses métaphoriques (empreinte, sels

²² Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 33.

²³ Roland Barthes, *Ibid.*, p. 32.

²⁴ Cartier-Bresson aussi, dans une lettre publiée dans les *Cahiers de la photographie*, s'amuse de l'importance que l'on accordait à son « grand doigt masturbateur d'organe photographique ». Lettre d'HCB à l'invitation des Cahiers de la photographie pour le colloque en Sorbonne de novembre 82 sur le thème « L'acte photographique » : « Messieurs, j'ai bien reçu l'acte II, scène II, que vous avez bien voulu m'adresser sur l'Acte photographique. Profondément ému, je tiens à vous dire combien je suis sensible au dévouement que vous consacrez à l'acte de notre grand doigt masturbateur d'obturateurs lié à l'agent perturbateur qu'est notre organe visuel (voir la Dioptrique du Discours de la méthode, Descartes). Avec tous mes remerciements, avant de prendre mes jambes de reporter à mon cou, je vous prie d'accepter l'hommage d'un photographe repentant. » (article publié dans *Le Monde* du 17/12/82).

²⁵ Dans le roman *Chambre noire* (Paris, Flammarion, 1990), l'auteur multiplie les métaphores du développement, la photographe Milena comparant son ventre de femme sans enfant à la chambre noire.

²⁶ François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.



d'argent, latence, bain, révélation, fixation...) ²⁷, correspond de manière étonnante la réduction à néant du processus optique qui s'effectue entre la prise de vue et l'épreuve.

L'acte photographique semble ainsi donné comme aveugle : jeu des corps chimiques et physiques : sels d'argent et doigt de l'opérateur. Ce qui se joue ici, c'est le rapt, la saisie, l'appropriation physique (manuelle) par l'opérateur d'une réalité qui devient aussitôt abstraite sous forme d'image ; et c'est aussi, dans l'opposition entre visibilité et matérialité de la photographie, le pas définitif pris par la matérialité dans les textes des écrivains.

Deux romans-photos des années 80, romans de la photographie

Ce retour littéraire à une sorte d'artisanat ²⁸ photographique se manifeste également dans le roman-photo d'Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, dans lequel apparaît la mise en abîme de l'écriture et de la photographie comme deux activités impliquant le corps de l'auteur. Le livre, d'abord publié aux éditions Libre-Hallier en 1980 ²⁹, associe en effet les mises en scène dans lesquelles apparaissent les grand-tantes de l'auteur aux récits de ces mises en scène sous forme de fragments manuscrits, d'une écriture ronde d'écolier. (On doit pouvoir y voir l'influence des séquences de Duane Michals (*Things are queer*, 1973) que Guibert affectionnait, comme Foucault qui les associait tous deux comme auteurs de « ces formes de travail qui ne s'avancent pas comme une œuvre, mais qui s'ouvrent parce qu'elles sont des expériences ³⁰. » Marcia Arbex ³¹ le remarquait aussi à propos de Jean Le Gac et de Michel Butor : il me semble voir là une réappropriation physique, manuelle, en effet un artisanat de l'image qu'on disait industrielle : une démarche d'amateur, au sens plein du terme.

Suzanne et Louise est moins le récit d'événements survenus aux grands-tantes, ou leur portrait, que l'histoire de la relation que le petit-neveu opérateur entretient avec elles. Ainsi, si le livre commence par des cadres photos posés sur un radiateur présentant les deux héroïnes par des images du passé, l'on comprend vite qu'il s'agit pour Guibert d'actualiser le présent de leur relation par les photos et les textes, textes qui relatent la demande de photographie, les réactions aux mises en scènes. Ainsi, dans *Suzanne et Louise*, l'histoire du roman-photo est-elle autotélique : elle raconte la mise en œuvre elle-même du roman-photo, s'appuyant et se repliant sur la photographie conçue comme un outil de relation – Guibert dirait de drague – ainsi qu'on la trouve essentiellement dans l'œuvre de ce dernier.

²⁷ Particulièrement présent dans l'écriture d'A.-M. Garat.

²⁸ Qu'on trouve aussi dans le tirage manuel des amateurs dans les laboratoires improvisés dans les salles de bain.

²⁹ Réédité chez Gallimard (Nrf) en 2005.

³⁰ Michel Foucault, « La pensée, l'émotion », in Michals (D.), *Photographies de 1958 à 1982*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1982 ; repris dans Michel Foucault, *Dits et écrits* (éd. D. Defert, F. Ewald), Paris, Gallimard, 1994, tome IV, p. 243-250.

³¹ Dans sa communication « *Les récits-images de Jean Le Gac et de Michel Butor* » et les discussions qui s'en sont suivies avec les participants du colloque PhLit « Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités » organisé par P. Edwards (NYU, chsc, uvsq) JP Montier (Rennes 2- Cellam), V. Lavoie (UQAM, Figura) à New York University – Paris, les 26-27 octobre 2012. [Voir l'article en ligne sur PhLit.](#)



*Droits de regard*³² (1985) est aussi un roman-photo dont les personnages sont photographes. C'est ce roman-photo de Marie-Françoise Plissart, qui a la particularité, outre sa somptuosité, d'être sans texte (sinon une postface, lecture de Jacques Derrida). Jan Baetens et Laureline Meizel³³ en ont déjà effectué de brillantes analyses sur le plan narratif, en mettant notamment à jour le rôle métalectique qu'y joue la photo. Marqueurs temporels dans le récit, les épreuves développées accrochées au mur déconstruisent la logique de succession des séquences et démultiplient d'emblée l'intrigue dans des mises en abîmes vertigineuses, où la diégèse se trouve pluralisée, spatialisée, et pour reprendre un terme derridien efficace, *disséminée*. Là aussi, semble-t-il, s'effectue un geste définitif avec la mise en crise de la valeur référentielle de l'épreuve argentine. Qu'on songe un instant à substituer à ces cadres accrochés aux murs des écrans numériques : la suggestion du possible *feed back* ruinerait l'effet d'inscription temporelle sur quoi tout le vertige repose. La photo comme indice d'une scène passée se voit dès lors cernée, reconnue, et déjouée. Le roman-photo argentine déconstruit.

Ces deux romans-photos s'avèrent donc des romans de la photographie, c'est l'histoire de sa demande et de son acte pour Guibert ; le scénario fantasmatique d'une radiation de sa valeur indicielle par le montage chez Plissart. Dans le premier, la relation actuelle que la photo engage essentiellement ; et dans le deuxième, ce qu'elle ne peut précisément pas être : juste une image, une fantaisie médiumnique. À ces deux extrêmes correspondent l'écriture manuscrite qui signe la surprésence de l'opérateur ; et à l'opposé, l'absence de texte qui caractérise sa virtualisation.

Conclusion : Support et image

« Tout ce qu'on raconte sur la future photo sans pellicule me semble douteux : ce ne sera pas la même chose : on a besoin d'un support (et d'un certain format ; cf. microfiches), mais enfin il se passe ceci : quand on voit l'image, on ne voit pas le support, alors que sans support l'image n'est pas. Support et image ne sont pas en relation symétrique réellement ; le support est nécessaire à l'image qui à son tour cache le support. » (*Journal*, Alix Cléo Roubaud, 22 octobre 1980, *op. cit.*, page 199).

On reconnaît la wittgensteinienne ici, avec l'effet canard / lapin³⁴ du support ou de l'image. Mais finalement, en fait, l'histoire a démenti le doute d'Alix : on n'a plus besoin de support, le pixel restitue l'image par des vibrations de lumière qui rend l'image à son immatérialité première et nous confronte à de la « photo – pas – graphie », du canard sans lapin, en somme.

Ce qui change³⁵, ce sont bien ces circonstances matérielles de l'image dont j'ai essayé de montrer la préoccupation chez les auteurs des années 80, préoccupation qui se signale par des effets de déconstruction, d'archaïsme ou d'autotélisme.

³² Publié aux Éditions de Minuit, 1985, puis 1997. Réédité aux Impressions nouvelles en 2010. Le scénario est le fruit de la collaboration entre M.-F. Plissart et B. Peeters.

³³ Cf. Jan Baetens in *Pour le roman-photo*, Les Impressions nouvelles, 2010, p. 185 et sq., et Laureline Meizel, « [La métalepse révélée au prisme du Mauvais œil, un roman-photo de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart.](#) » *Image [&] Narrative* [e-journal], Vol. X, issue 2 (2009).

³⁴ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Astur et alii, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004 (1953), p. 274 et sq.

³⁵ Et ce qui change seulement : de la plaque d'étain du daguerréotype à la plaque micro-électronique de l'appareil numérique, en passant par la pellicule Kodak, rien de la captation photographique n'est remis véritablement en jeu, mais c'est la visualisation de l'image, de l'objet où elle est fixée (plaque de métal, papier empreints) en argentine, à



Avec l'écran, on assistera en effet à la revanche de la visibilité sur la matérialité. L'image jamais absente, car jamais déposée en un seul lieu qui pourrait se perdre ou se manquer³⁶. Et l'image dès lors toujours visible, même dans le noir : car l'écran n'a même pas besoin de lumière, il ne réfracte rien, il diffuse.

Comme l'écriture dans le noir que décrivait Diderot dans sa fameuse lettre du 10 juin 1759 à Sophie Volland³⁷, la photographie argentine est le dépôt aveugle et incertain d'un geste dans un objet dont la matérialité seule témoigne de l'intention, fût-elle illisible.

« J'écris sans voir. Je suis venu ; je voulais vous baiser la main et m'en retourner. Je m'en retournerai sans cette récompense ; mais ne serai-je pas assez récompensé si je vous ai montré combien je vous aime ? Il est neuf heures, je vous écris que je vous aime. Je veux du moins vous l'écrire ; mais je ne sais si la plume se prête à mon désir. Ne viendrez-vous point pour que je vous le dise et que je m'enfuie ? Adieu, ma Sophie, bonsoir ; votre cœur ne vous dit donc pas que je suis ici ? Voilà la première fois que j'écris dans les ténèbres : cette situation devrait m'inspirer des choses bien tendres. Je n'en éprouve qu'une : je ne saurais sortir d'ici. L'espoir de vous voir un moment m'y retient, et j'y continue de vous parler, sans savoir si j'y forme des caractères. Partout où il n'y aura rien, lisez que je vous aime. » [je souligne].

Dans la photo argentine de même, avec l'incertitude de l'image réussie, inaccessible jusqu'à l'heure de sa révélation, le lieu de l'inscription reste pourtant seul témoin, papier même illisible, du geste d'un regard aveugle.

Anne-Cécile Guilbard
Université de Poitiers – Laboratoire FoReLL

Pour citer cet article :

GUILBARD, Anne-Cécile, « Photolittérature argentine des années 80 : le chant du cygne ? », actes du colloque *Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*, sous la dir. de P. Edwards ; V. Lavoie ; J-P. Montier ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 20/03/2013. url : <http://phlit.org/press/?p=1457>

l'écran où elle ne l'est pas, qui se trouve, en revanche, radicalement transformée. Les tirages numériques, rappelons-le, ne sont pas de la photographie à proprement parler : l'impression est faite au jet d'encre ou au laser, sans nécessiter aucune photosensibilité du support. J'ai proposé le mot de « photosémie » pour différencier ces images tirées à l'encre sur papier qui imitent la « photographie » au colloque AIWIS/AIERTI sur « L'Imaginaire » organisé à l'UQAM en août 2011.

³⁶ Marguerite Duras écrivait : « C'est pendant les déménagements que les photos se perdent. [...] Les photos glissent derrière les tiroirs et elles restent là et, au mieux, on les retrouve au nouveau déménagement. Au bout de cent ans elles se cassent comme du verre. ». Dans « Les photographies », in *La vie matérielle*, Paris, POL, 1987, p. 99.

³⁷ Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, édit. Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 48.