JEAN-FRANÇOIS LOUETTE
et ROGER-YVES ROCHE

Portraits de l'écrivain contemporain

Qui n'est sensible, aujourd'hui, à la très forte présence médiatique du visage de l'écrivain ? Dans le champ littéraire, les « dont-on-parle » (selon le mot de Thibaudet en 1928) sont devenus des « visages-qu'on-voit ». Lecteur éventuel, je connais les visages de Nina Bouraoui, de Frédéric Beigbeder, de Christine Angot, d'Éliette Abécassis, etc., *avant* même d'avoir vu leurs livres en librairie.

Pol Bury, *5 portraits ramollis de Jean Tardieu*, *in* Pol Bury, *896 têtes ramollies*, Bassac, Plein chant éditeur, 1989.

Un auteur serait-il désormais son visage plus que son texte ? Pour nouvelle garantie, il aurait moins sa pile de mots que sa face, son aptitude à *faire face*. Il ne se livrerait plus derrière une couverture, il se produirait en couverture. Écrire, ce ne serait plus faire sa bobine, ou la tisser, mais l'afficher. Et de fait, chaque maison d'édition a ses poulains préférés, de belle allure : au XVIIIe siècle, en Angleterre, George Stubbs s'était spécialisé dans le portrait des chevaux de course. Comment s'explique ce phénomène ? Par des impératifs commerciaux ? (On vend des visages… Il doit bien y avoir un poème de Michaux là-dessus, en tout cas le genre du portrait a toujours entretenu des affinités avec le commerce – c'était à la Renaissance et à l'âge classique la forme de peinture la plus rentable pour l'artiste). Par le souci de donner vie à des lettres (forcément) mortes (l'iconosphère, plus pittoresque, plus aimable que la graphosphère) ? Par un retour à un biographisme iconique (Sainte-Beuve a désormais l'âge des médias, le moi profond de l'écrivain s'abolirait au profit de son moi médiatique)? Comme l'avènement d'une forme moderne et laïcisée de l'hagiographie ? (Longtemps l'Église a tenu le portrait des saints et des princes, représentants de Dieu, pour les seuls portraits indiscutables et vraiment nécessaires ; le visage de l'écrivain serait devenu vitrail pour un culte mineur). Par la croyance en l'incarnation d'une valeur exemplaire, d'une qualité mystérieuse (celle d'écrivain) ? (Le portrait d'écrivain n'est pas identitaire – il ne vise pas au premier chef à permettre de reconnaître Tartempion dans la rue –, mais plutôt exemplaire : il enferme un mana). Ou, plus banalement, comme la participation à un mouvement général d'exhibition de soi (au fond, chacun de nous aujourd'hui a droit au portrait, ou à ses dix minutes de célébrité, disait Andy Warhol, et tant mieux pour ceux à qui leur plume permet de quitter le masque de l'anonymat).

C'est pour débattre de ces questions qu'un colloque s'est tenu, les 20 et 21 juin 2001, à la Villa Gillet de Lyon, colloque organisé à l'initiative de Jean-Pierre Martin par une équipe de recherche de l'Université Lumière Lyon II. Nous tenterons ici d'en rendre compte succinctement (avant d'en publier les actes aux éditions Champ Vallon).

La médiatisation de l'écrivain peut susciter de vives critiques. Tout d'abord au motif que ce système ne profite pas à tel écrivain ou tel groupe d'écrivains, que l'on défend. C'est ainsi que Judith Bernard, réfléchissant sur la condition actuelle des auteurs de théâtre, a pris la défense de ces « auteurs sans visage », trop ignorés de la scène médiatique contemporaine, notamment en raison de la substitution, durant les années 1970 et 1980, du metteur en scène à l'auteur en tant que figure médiatique. Il est vrai que

l'auteur de théâtre, a rappelé Hélène Kuntz, est, par le jeu même de l'énonciation théâtrale, condamné à s'effacer : ce pourquoi, sans doute, Heiner Müller donnait à voir, dans *Hamlet-machine*, la lacération sur scène d'un portrait photographique de l'auteur.

Mais le plus souvent, c'est au nom d'une certaine (haute) idée de l'écriture que s'opère une critique de ce qui apparaît alors comme une manie des portraits. Cette critique se fonde sur une série d'oppositions :

- *Image/langage.* « Ce portrait est bien fait, il n'y manque que la parole », lit-on dans le *Dictionnaire universel* de Furetière, qui enregistre ainsi un très ancien *topos* : la parole (le langage) serait ce qui par définition échappe au portrait (à l'image). Le portrait d'écrivain est donc voué à manquer l'essentiel : il ressortit au voir quand pour la littérature tout se joue dans l'ordre de la voix, d'une voix à transcrire.

- *Communauté/singularité.* Christian Doumet a proposé, à partir de ces deux concepts, une argumentation double : le portrait de l'écrivain (en couverture, sur une jaquette, dans un encart de presse) exerce une séduction le plus souvent truquée, celle d'un visage retouché, mis en beauté, mis en scène : Barthes l'a montré, dans ses *Mythologies*, à propos de « l'acteur d'Harcourt », parlant d'un visage « détaché (comme chez le teinturier) » et idéalisé (grâce, notamment à l'absence des jambes, c'est-à-dire de la trivialité du mouvement). Une telle séduction se règle sur les canons de la beauté publicitaire, donc sur le lieu commun – cela même dont la littérature cherche à se défaire. Cette séduction enfin substitue le plaisir d'un voir communautaire (un phénomène de reconnaissance collective) à celui d'un lire et d'un imaginer singuliers. Défense narcissique de l'écrivain ? Non, car Doumet concluait en citant Nietzsche (*Humain, trop humain*) : « C'est l'ambition de l'intelligence que de ne plus apparaître individuellement ».

- *Corps/langue.* La romancière Anne-Marie Garat a souligné qu'un écrivain, lorsqu'il se fait « bateleur de son livre », entretient l'illusion que voir le visage c'est découvrir le secret de l'œuvre, comme si l'image était la personne, et la personne le fond du texte. Or écrire ne se photographie pas, ne se filme pas : car « comment donner à voir *la présence dans la langue* par *l'image d'un corps* » ? Comment donner figure à ce que Pascal Quignard, dans l'un de ses *Petits traités*, nomme « l'immontrable », et encore « l'intransposable » ?

- *Figé/indéfini.* Un autre romancier, Patrick Drevet, s'est demandé comment passer de l'indéfini, de « l'autre chose » recherchée, à la finitude de l'image ? Comment admettre d'être présenté en statue d'écrivain alors que

l'écrivain ne vit sans doute son statut que sur le mode de l'absence, ou de la poursuite ? L'utilité de l'image médiatique serait alors de servir de « repoussoir » à l'écrivain dans sa quête. Néanmoins, refuser le portrait, pour un écrivain, c'est refuser d'être connu tout en désirant être publié : c'est, résumait Drevet, « vouloir paraître sans paraître ».

L'argumentation de ce type s'appuie encore sur d'autres oppositions : exigence d'intériorité de l'écriture *vs* extériorité de l'être-vu, silence (de la création) *vs* bruit de l'exposition médiatique, concentration de l'écrivain *vs* multiplication de soi par l'image, ou même lenteur *vs* vitesse : on regrette qu'une loi de la pose pressée (les modernes sont « célères », se plaignait un jour Charles Péguy) l'emporte sur cette pause rêveuse que serait l'écriture.

Cette position critique établit, entre la graphosphère et l'iconosphère, une barrière solide, voire un interdit de type éthique. Paraître (se faire publier) ne devrait pas s'accompagner d'un souci de paraître (se faire voir). C'est la tradition Flaubert-Blanchot-Deleuze, avec évidemment des inflexions. Souvenons-nous de Flaubert refusant qu'on illustre *Madame Bovary* (« L'illustration est anti-littéraire. Vous voulez que le premier imbécile venu dessine ce que je me suis tué *à ne pas montrer* »). Dans une lettre adressée aux responsables du projet *Photographes en quête d'auteurs*, Blanchot écrivait ceci : « J'ai toujours essayé, avec plus ou moins de raison, *d'apparaître* le moins possible, non pas pour exalter mes livres, mais pour éviter la présence d'un auteur qui prétendrait à une existence propre ». Pour Blanchot, comme l'a rappelé Chantal Michel, seule importe l'expérience de l'écriture comme dépossession de soi, le mouvement de production de l'œuvre, chez ceux dont la vie s'absorbe tout entière dans l'espace de la littérature. On pourrait enfin citer les *Dialogues* avec Claire Parnet de Gilles Deleuze, qui, dans sa lutte contre le narcissisme généralisé, contre la « visagéification du corps physique et social », contre le culte des petits secrets, exhorte à « perdre le visage » : « ton secret, on le voit toujours sur ton visage et dans ton œil. Perds le visage ».

En grossissant le trait, on aboutirait à cette caricature : selon le monde médiatique, il n'est plus que des visages, l'œuvre vient après, voire importe moins, au fond ; la chose peut prêter à la mystification, ainsi avec cette singulière biographie de Ronceraille, pour le numéro 100 de la collection des « Écrivains de toujours » au Seuil, biographie assortie de maintes photographies… d'un auteur qui n'a jamais existé. Au rebours, selon « l'espace littéraire » à la Blanchot, il n'y a d'œuvre vraie que sans visage, dans une absence essentielle. Peut-on sortir de cette double séparation ? Comment

construire des résonances entre l'œuvre et le visage ?

On peut s'intéresser à un autre moment, un autre aspect de la fabrique de la littérature, ou du moins de la « fabrique de l'auteur » (selon le mot du photographe Max Barboni) : se demander comment se fabriquent des visages d'écrivains, dans et par un usage intelligent des outils de la médiatisation.

La photographie pose ses questions propres. Ainsi, est-il préférable que le photographe connaisse les livres de l'auteur (Max Barboni) ou plutôt aborde un visage sans aucun savoir de l'œuvre (c'est la position de Jean-Claude Couval) ? Convient-il que l'auteur fasse attention au photographe, ou agisse (pose ?) comme si de rien n'était ? Que fabriquent-ils ensemble, c'est-à-dire quel intérêt au juste peut les lier ? Est-il possible de capter par la photographie quelque chose des arcanes de la création, d'imager, d'*envisager* avec justesse les mots d'un écrivain, ou bien seuls les mots donnent-ils « un visage aux photographies » (Évelyne Rogniat) ?

En ce qui concerne le film, le colloque de juin 2001 a permis de réfléchir à partir de trois exemples. Tout d'abord un court-métrage télédiffusé en 1991, *La Romancière* d'Alain Cavalier, portrait original de Béatrix Beck, dans lequel Emmanuelle André a montré comment se redéfinissait le statut de la main de l'écrivain(e), dans le cadre d'un projet « d'archivage et de représentation sociale du travail manuel féminin ». Puis un documentaire audiovisuel de Robert Bober, *En remontant la rue Vilin* (1992), consacré à Georges Perec, et qui lui emprunte, à en croire l'analyse de Delphine Hautois, les modèles structuraux du puzzle et de la description méticuleuse, au service d'un même questionnement sur l'absence. Enfin, le portrait de Nathalie Sarraute par Jacques Doillon, en 1995, pour l'émission « Un siècle d'écrivains », où le cinéaste évite, a suggéré Benoît Auclerc, deux travers souvent dénoncés par Sarraute elle-même : le biographisme et les stéréotypes de l'admiration esthétique.

Au cinéma, à la télévision, ou encore à la radio, l'écrivain est interrogé ; or l'interview, selon la longue et riche expérience de Pierre Dumayet, pose deux questions essentielles : d'une part, celle d'une « culpabilité glorieuse » de l'écrivain (dans tout interview il s'agirait de faire avouer à l'écrivain combien il a mis de lui-même dans ses personnages) ; et d'autre part, celle du rapport entre la voix (le visage devenant son) et l'écriture d'un écrivain : la voix de Duras ressemblait à son écriture, mais ce n'est pas toujours le cas. Une écriture peut dissembler plus ou moins d'une voix et d'un visage : facettes désaccordées d'un auteur.

Bien des écrivains ont voulu et su penser leur rapport au portrait. Ils ont

eu une stratégie du visage, ils ont tenté de contrôler leur publication sous ses deux formes : livre + visage. C'est au premier chef le cas de Guy Debord, toujours « maître de la sélection qu'il offre de ses traits », a noté Matthieu Rémy. Mais qu'est-ce que le portrait ajoute alors au livre ? Peut-être deux effets : de consonance spéculaire et de surprésence problématique.

Jouer du portrait, pour un écrivain, c'est souvent chercher à assurer un parallèle entre ses textes et son image, tenter de produire un effet de miroir, faire en sorte que le portrait consonne à l'œuvre. Mais à quoi de l'œuvre, au juste ? À un esprit général, parfois : c'est le cas, comme l'a suggéré Daniel Bougnoux, de Louis Aragon. Chez lui, jamais deux portraits qui se ressemblent : donc l'incarnation d'un certain refus de faire face, d'un éloge de la fuite, de la dissemblance à soi, largement représenté dans ses romans. À propos de Patrick Modiano, Bruno Blanckeman a avancé une analyse analogue : « œuvre lacunaire, pour écrivain lunaire ». Quant à Jacques Réda, saisi par le photographe sur son Solex, il a révélé aux yeux d'Hervé Micolet son insolence, son sens de l'échappée, sa légèreté de franc-tireur.

La consonance entre le portrait et l'œuvre s'avère d'autant plus intéressante qu'elle met en jeu un usage spécifique de la langue. Soit le cas de Jean Tardieu : il tord, plie, ramollit la langue…, et se fait tirer des portraits ramollis par Pol Bury, dans les *896 têtes ramollies* (photographies de Pol Bury et textes de divers auteurs, Plein Chant, 1989) ; et Tardieu de commenter ainsi ses portraits : « En reluquaginant le rallamamolissement de mon porteret, par tes tsoins, j'osterve ma boutrouille avec une certaine stupraréfaction ». L'échange entre les deux créateurs met en évidence à la fois « l'acte de prédation qu'exerce tout tireur de portrait » (Frédérique Martin-Scherrer), et la mobilité souple de la langue, que Tardieu nous fait redécouvrir.

La stratégie d'un auteur (peu importe qu'elle soit ou non pleinement consciente) peut aller jusqu'à ce degré de raffinement, que l'évolution de ses portraits redouble l'évolution de l'image de soi qu'il porte en lui, voire l'évolution de l'image qu'il se fait de son écriture. C'est vers la dissemblance que s'est tourné, en son temps, Georges Bataille : il a cherché à se défigurer, à se dé-visager, à se libérer du mirage du visage, en construisant de soi, a indiqué J.-Fr. Louette, des portraits *aliénés* – soit qu'un porc (auvergnat) figure à ses côtés sur une photographie, pour dire la vérité animale de l'humain, soit que le célèbre bonhomme Acéphale, dessiné à sa demande par André Masson, emblématise l'être volcanique, excessif, labyrinthique et funèbre de l'écrivain, et de l'homme à venir. Chez Francis Ponge, Sophie Coste a repéré une préférence pour les portraits de profil, qui peut être mise en rap-

port avec le goût de l'art antique (les médailles), avec le désir de montrer, plutôt que son visage, soi-même regardant le monde. Mais après le moment de la monumentalité, de la clôture, de l'impersonnalité, vient chez Ponge celui de la rature et de la subjectivité assumées, de l'appel au lecteur ; du coup, à la préférence pour le portrait de profil succède l'acceptation du portrait pris de face – le visage s'offrant enfin en partage.

À côté de la consonance (fût-elle dissemblante…), un autre type de relation entre le portrait (le visage) et l'œuvre se laisse décrire comme *surprésence problématique*. Il s'agit alors des écrivains qui *dans* leur œuvre même récupèrent leur image, leur(s) visage(s), les bricolent, les surdéterminent. L'écriture tient par avance compte de l'image, faite ou à venir.

C'est ce qui se produit lorsqu'un écrivain commente ses propres portraits : à la Villa Gillet, Stéphane Chaudier a attiré l'attention sur cinquante portraits de Marcel Jouhandeau pris par Daniel Wallard entre 1967 et 1973, et que l'écrivain légenda, selon un face-à-face parfait de l'image et du texte : « sur la page de gauche, une photographie de l'écrivain ; sur la page de droite, le commentaire de Jouhandeau ». Le tout a été publié de manière posthume, en 1994, chez Actes Sud, sous le titre *Le Moi-même*. On pense aussi au *Roland Barthes par Roland Barthes* : l'essayiste y utilise, selon l'analyse conduite par R.-Y. Roche, ses propres portraits un peu comme le petit Ernst de Freud sa bobine de fil – pour organiser un miroitement entre le *fort* et le *da*, la présence et l'absence.

Mais il n'est pas nécessaire de multiplier les portraits photographiques de soi afin d'imposer une « surprésence de l'auteur », selon le mot de Claude Burgelin, qui a centré sa réflexion sur les stratégies de Marguerite Duras et de Christine Angot. La première s'est plu à jouer dans ses écrits de sa propre image, à devenir dans ses textes cette prophétesse inspirée, étrange et distante, au visage « détruit », que la presse et la télévision avaient donné à voir : Marguerite Duras s'est faite M.D., intériorisant et reproduisant une icône, un fétiche adorable, ou détestable, d'elle-même. De même, chez Christine Angot (mais déjà chez Hervé Guibert, dont elle a médité l'exemple), s'abolit la séparation entre la scène de l'écriture et la scène « visuelle-iconique » : ce serait une des formes modernes de l'inceste, pour reprendre le titre d'un des derniers romans de l'écrivaine.

Claude Burgelin se demandait si ce n'est pas une nouvelle idée de la littérature qui se fait jour, la fin de l'iconoclastie allant, en substance, de pair avec le triomphe des écritures du Moi. On pourrait néanmoins avancer, avec Alexandra Saemmer, que la Toile mondiale permet aujourd'hui de construire

un jeu de rôles multiples, un réseau infini d'interconnexions, un « mouvement de zigzag affolant », où s'abolirait l'idée même d'une signature personnelle de « l'auteur-web ». Grande surprise, lors du retour à Ithaque : l'île s'est couverte d'ordinateurs, Pénélope (l'écriture) est pour toujours en voyage sur sa Toile, voici Ulysse (l'écrivain), qui ne la rejoindra plus jamais, et ne trouvera point, dans ses yeux, son visage.

Éléments de bibliographie

Sophie Bassouls, *Écrivains. 550 photographies*, Flammarion, 2001.

Pascale Dubus, « Problématiques du portrait », *Trois*, Revue d'histoire de l'art, de littérature et de sciences humaines, VII, 1991-1992, p. 3-29.

Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998.

Pascal Quignard, « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas », *Petits traités, VII*, Maeght, 1990.

Raymond Queneau, *Photomatons*, 1928
© Éditions Gallimard.