

Danièle MÉAUX, Jean-Bernard VRAY, dirs, *Traces photographiques, traces autobiographiques*

Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux 114, coll. Lire au présent, 2004, 296 p.

Emmanuel d'Autrepe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5859>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.5859](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5859)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005

Pagination : 489-493

ISBN : 978-2-86480-868-8

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Emmanuel d'Autrepe, « Danièle MÉAUX, Jean-Bernard VRAY, dirs, *Traces photographiques, traces autobiographiques* », *Questions de communication* [En ligne], 8 | 2005, mis en ligne le 29 mai 2012, consulté le 08 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5859> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5859>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2021.

Tous droits réservés

Danièle MÉAUX, Jean-Bernard VRAY, dirs, *Traces photographiques, traces autobiographiques*

Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC,
Travaux 114, coll. Lire au présent, 2004, 296 p.

Emmanuel d'Autreppe

RÉFÉRENCE

Danièle MEAUX, Jean-Bernard VRAY, dirs, *Traces photographiques, traces
autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC,
Travaux 114, coll. Lire au présent, 2004, 296 p.

- 1 Photographie, trace, autobiographie : à première vue, ce livre paraît avoir vingt ans. 1983-1984, c'est l'époque où, dans la foulée et sur les traces du « ça-a-été » énoncé par Roland Barthes dans *La Chambre claire* (Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Éd. Le Seuil, 1980), – qui vient d'ailleurs d'être réédité... à l'identique !, ses essais parus aux *Cahiers de la photographie* réapparaissent sur les tables et les rayonnages, sous la jaquette en trompe-l'œil d'un « nouvel » éditeur –, les sémioticiens et les théoriciens de la photographie (Krauss, Schaeffer, Dubois, Vanlier) dépoussiéraient Charles S. Peirce et s'accordaient à accorder, dans le signe photographique, le primat à la dimension indicielle : indice, index, trace de lumière et empreinte du référent avant tout, le référent fût-il le sujet lui-même. Pris dans le tourbillon et les accents définitifs de cette révélation, l'on risquait de perdre de vue que la photographie était bien sûr également peinture (de soi, de lumière, d'Histoire...), écriture ou musique, gorgée de silences à l'aura funèbre, limpide ou mystérieuse, fascinante. 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 : le néologisme « photobiographie » entrainait dans les mœurs et pour ainsi dire dans le langage courant, faisait école et drainait une flopée d'études et de pratiques diverses dans le sillage du « Manifeste photobiographique » de Claude Nori et Gilles Mora (*L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1983 ; la même année paraissait le numéro 13 des *Cahiers de la photographie* consacré à la photobiographie).

- 2 C'était, glorieuse, l'époque également où ces études, ces pratiques, ces horizons divers et nouveaux se voyaient brassés, mêlés dans de plantureux colloques ou de lourdes publications, comme par exemple celles du GERMS (*Pour la photographie*, trois tomes, Paris/Sammeron, 1982-1990) – initiatives fourre-tout, inégales, débordantes, avant-gardistes à leur manière, pionnières et passionnées. C'était l'époque des emballements, des débordements, d'une fièvre ontologique galopante et d'une (trop ?) rapide consolidation théorique sur le socle du disparate, dont le boum du marché de l'art photographique, les effets de mode ravageurs, les avancées technologiques « insensées » et le grand barouf des esthétiques allaient rapidement brouiller les postulats et dissiper les contours.
- 3 Ce n'est pas dire pour autant, loin de là, que ce temps est à enterrer et que ce livre retarde de vingt ans : ses vingt ans, il les a, il les assume. Cette époque – il vient après –, il en a conscience, il porte lui-même des traces, mesure des écarts. Des objets anciens (travaux de C. Sherman, P.-A. Gette) y sont considérés sous un jour nouveau ; d'autres, plus récents, s'y adjoignent, comme la peinture photo-cinématographique de Jeff Wall, effleurée, ou les inévitables stratégies d'évitement, d'évidement ou de renforcement identitaire de Sophie Calle, dont les 18 000 sites internet consacrés à l'artiste ne suffisent apparemment pas à faire le tour, puisque deux contributions lui sont à nouveau ici consacrées, celles de Jean Arrouye, « *Des histoires vraies + dix de Sophie Calle. Photographie et autobiographie* » et de Jean-Paul Guichard, « *Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle* ». On pourra regretter certaines absences, comme les sommes très différentes, mais tout aussi vertigineuses et fascinantes, publiées récemment par un Michael Bradford (*Drive by Shootings*, Köln/Hagen/Paris, Könemann, 2000), un Denis Proteor (*Parts pour l'âme chaudron*, Paris, Marval, 2000) ou un Antoine d'Agata (*Vortex, Hometown, Stigma...*), qui semblent avoir trop peu encore droit de cité dans ce réseau d'études et ce type de publication. On mesure aussi, à l'aune et à l'ère du numérique, la capacité de renouvellement d'un moyen expressif, viscéralement lié aux tentatives introspectives et aux aspirations existentielles du créateur : l'utilisation de traces biographiques comme embrayeurs d'écriture existait dès avant la photographie, s'y est arrimée avec voracité, lui survivra peut-être et même probablement – s'il est vrai que la photographie, sous les aspects classiques qui ont dominé pendant cent cinquante ans, est vouée à disparaître bel et bien, ou à se diversifier sous des formes quasi méconnaissables. Cette question n'est d'ailleurs pas non plus éludée : c'est ce que Régis Durand, cité par Danièle Méaux dans son introduction (p. 8), appelle « le champ élargi » : « La perte de la place centrale occupée par le médium "pur". [...] Le champ photographique est aujourd'hui en crise, en pleine anomie, traversé de courants contradictoires qui tentent de récupérer une partie du capital symbolique d'un médium en voie d'obsolescence technique... » (*Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, Éd. La Différence, 2002, pp. 19-21). Et Gilles Mora lui-même revient, pour l'occasion et pour la seconde fois

(après une première révision en 1999), de façon critique sur les traces de son célèbre « Manifeste photobiographique » de 1983 ; ces trois textes (pp. 103-118), bien dans la manière enlevée et pertinente de Gilles Mora, accessible à défaut d'être toujours détaillée ou mesurée, continuent de receler, outre un intérêt historique évolutif évident, quelques-unes des questions et des réflexions parmi les plus porteuses du recueil.

- 4 Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray dirigent cet ouvrage ; ils avaient déjà dirigé le colloque de mai 2003 (CIEREC, université Jean Monnet/IUFM de l'Académie d'Amiens) dont il est la trace. Mais dans le champ de la photographie, cette notion même de trace – à l'utilité avérée et qui a prouvé aujourd'hui tant sa pertinence que ses limites, voire à cet égard la façon, efficace mais lapidaire, dont André Rouillé lui règle son compte dans le chapitre « Misère de l'ontologie » de son récent essai *La Photographie* (Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005) – mérite d'être reconsidérée, ce que font ici les interventions de François Coblence et de François Soulages. Le premier entreprend de revenir, « au risque de repasser par des sentiers battus, [...] sur cette dimension [indicielle], et sur ce que l'historien Carlo Ginzburg a nommé "paradigme indiciaire", pour réinterroger la notion de trace et sa constitution » (« L'invention et l'effacement des traces », p. 25) – ce qui le mènera notamment à Marcel Proust. Le second, proustien en cela lui aussi, invite au dépassement, constatant qu'« une trace ne vaut rien telle quelle : il faut la travailler ; cela ne veut pas dire la faire revivre, ni faire revivre le vivant dont elle est la trace, mais produire quelque chose à partir d'elle. La trace est point d'inflexion, à la fois point d'arrivée et point de départ » (« La trace ombilicale », p. 20). C'est, soit dit en passant, le leurre dans lequel tombera le Barthes de *La chambre claire*, de ne pas les considérer à la fois mais séparément, prenant pour point de départ à sa recherche telles images (le tout-venant d'une production impossible à classer et à catégoriser) et pour point d'arrivée telle autre, singulière et fétichisée (l'ultime trace de reconnaissance de sa mère au jardin d'hiver). Dès lors, on voit toute la différence qui, pour saisir là l'énigme occasion de paraphraser Jean-Luc Godard, sépare l'obsession barthésienne de la recherche d'une « image juste », des mises en scène du photographe et écrivain Jean-Loup Trassard : sur les traces de sa mère disparue, celui-ci reconstitue les signes d'une présence quotidienne, familière, et produit « juste des images » (d'une série pudique et émouvante d'ailleurs intitulée « Juste absente » ; voire « Piège à temps », p. 48).
- 5 De cette réélaboration qui peut être aussi détournement, Jean Le Gac s'est fait l'un des plus ardents et subtils praticiens, comme le montre l'étude de Jean-Pierre Mourey : « Figures du théologien, du rédempteur, du prestidigitateur, et finalement du peintre. Rapport spéculaire et dédoublement de l'auteur en ces figures. Depuis les années 70, à travers une œuvre patiemment construite dans la diversité de ses moyens et dans l'unité complexe de son projet, Jean Le Gac intègre sa personne, son nom dans les tableaux, les photographies, les textes qu'il élabore » (« Fiction et mise en récit : Jean Le Gac », pp. 53-54). Rappelant brièvement les principales phases de cette œuvre, l'éclairant texte de Pierre Mourey se centre ensuite sur les rapports de la photographie et de l'autobiographie dans ce jeu. Une façon plurivoque de brouiller les cartes, les pistes, les traces, d'égarer les sens et l'essence qui n'est pas sans parenté avec l'œuvre de Paul-Armand Gette, créateur en marge, artiste qui « en écartant l'univocité des explications et des spécialisations du savoir, [a] fait de la lisière un espace privilégié d'émancipation et de création » ; les sous-titres des paragraphes que lui consacre Lydie Rekow dans son étude (« Paul-Armand Gette, photographe autobiographe ? » –

« Écriture de l'œuvre/Résurgences, pérennités/Scènes de jeu/Feinte », p. 83 et sq.) suffisent à dire la façon perspicace dont, de bordure en frontière, elle a suivi les trajectoires multiples et subtiles de Paul-Armand Gette. Michel Séméniako, quant à lui, revient brièvement sur l'expérience des « portraits négociés » qu'il mène depuis 1983, « modeste contribution artistique à [des] questionnements sur l'identité et l'altérité » (p. 97).

- 6 Passé le triptyque photobiographique de Gilles Mora qui fait ici quasi office de colonne vertébrale, la partie « Photographies et vie intime » de l'ouvrage s'ouvre sur un étonnant mélange de politique et d'intimité dans la passionnante lecture que Jean-Pierre Montier livre de l'œuvre de Joseph Koudelka (« Traces de soi en régime totalitaire », pp. 119-130, est d'ailleurs le seul texte à mentionner et à reprendre l'utile et dynamique distinction que propose Serge Tisseron entre empreinte et trace, en note, p. 125). Puis Louise Merzeau relate une expérience de « journal photographique sur le web » (p. 131), Paul Léon tente de conjuguer à « un futur antérieur sans cesse déchiré » (p. 137) le film de Jean Eustache *Les Photos d'Alix* (1981 – en redisant, en retraduisant peut-être trop fidèlement l'inachèvement du film, et sans mentionner aucune autre étude et notamment celles, récentes, qui ont déjà examiné comment l'essai d'Eustache, centré sur la personne d'Alix Cléo-Roubaud, avait pu défaire la ressemblance photographique : voir notamment Le Maître B., Lageira J., Wrona C., Breschand J., « La récalcitrance au cinéma. Quatre lectures du film de Jean Eustache : *Les photos d'Alix* », in : Gagnebin M., Savinel Chr., dirs, *L'image récalcitrante*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001), avant que Bernard Lafargue ne procède aux « Toilettes photographiques de l'intime » (pp. 145-162, autour de Mapplethorpe, Goldin, Molinier ou – encore ! – Calle) et que Jean-Claude Béléguou n'évoque, longuement, la manière personnelle dont il n'a cessé de mêler la photographie à sa propre vie.
- 7 La dernière partie (« Photographie et écriture autobiographique ») recoupe assez largement, signalons-le, le corpus constitué par Sylvie Jopeck dans une anthologie publiée en même temps que ces actes, joli petit outil de travail (*La Photographie et l'(auto)biographie*, Paris, La Bibliothèque Gallimard, 132, 2004), tout en l'abordant bien sûr avec davantage de profondeur. Dans une juxtaposition sans autre structure apparente que celle que laisse présager son titre (« L'image de soi dans le récit d'enfance »), le texte d'Alain Schaffner finit par se cristalliser autour du morceau probablement le plus intéressant, le plus retors et le moins classique : Georges Perec. Stéphane Chaudier, feuilletant par fragments, par couches, par strates et à grand renfort de citations le Roland Barthes qui, de 1975 à sa mort, s'est beaucoup préoccupé des rapports du langage et de l'image, décèle chez le sémiologue l'ontologie précaire dévolue à la photographie. Agnès Castiglione livre une lecture fouillée, complexe, des *Belles endormies* de Gérard Macé, Agnès Fayet explore *Le Labyrinthe du monde* de Yourcenar (regroupant *Souvenirs pieux*, *Archives du nord* et *Quoi ? L'éternité*), Christine Jérusalem démonte avec précision et examine les « mécaniques optiques » au travail chez François Bon, Philippe Antoine compare, croise et entremêle les récits de voyage en Russie d'Olivier Rolin et de Jean-Loup Trassard – lequel Trassard fait une dernière apparition, comme en lointain écho et pour clôturer l'ensemble de ces études, dans un texte de Bernard Vray joliment intitulé « La dormance et la trace » (pp. 261-272).
- 8 Un ensemble riche, composite, vertigineux parfois, et souvent stimulant. Un parcours clair dans un sujet inépuisable voire inextricable. Au fond, l'image photographique aura peut-être été l'idéal consacré, presque la bouée de sauvetage des professionnels de

l'image et du regard, à qui elle aura imposé des mises en ordre sans la possibilité d'ignorer son désordre intrinsèque – nuisibles extrêmes dont les actes de ce colloque ont su se préserver. Aucun auteur n'insiste ici sur le fait que cet équilibre précaire construit sur le dos de la trace, matrice fondatrice, allait progressivement faire place à la grande confusion des genres ; seuls espéraient y échapper ceux qui cherchaient, qui voulaient voir là une image de soi, une réflexivité, un indice (même mince comme une image et transitoire) d'existence propre. Car c'est Narcisse lui-même – et non pas seulement le philosophe, comme le dit Yves Michaud –, que la photographie aura une dernière fois réussi à « piéger aux charmes de l'image » (Michaud Y., « Formes du regard. Philosophie et photographie », in : Frizot M., dir., *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas/A. Biro, 1995, p. 738). Dans notre Occident éphémère où la spectacularisation des reflets gagne en vitesse et en surnombre, seule la conscience – pour combien de temps ? et quelles traces cela laisse-t-il ? – émerge encore un peu du magma informe, opaque. Autant dire qu'il vaut mieux, comme y invitent les analyses et les travaux photobiographiques les plus féconds et les plus porteurs de cet ouvrage, jeter le regard devant soi pour s'y reconnaître et s'y projeter, plutôt que de tenter d'identifier, dans l'impossible centre du tourbillon, une essence réflexive, le nombril de la photographie – ou l'inverse –, la trace (é)perdue d'un passé qui hante un présent esseulé. Sur les cendres encore tièdes des traces argentiques, s'annoncent d'ailleurs bruyamment la pixellisation de nos existences, le passage de la constatation à la constellation, la dissolution peut-être inéluctable du sujet.

- 9 Christian Boltanski (grand absent de cette photo de groupe) aura peut-être le plus puissamment pressenti et le mieux expérimenté cette nécessité, depuis longtemps : prendre la photographie à rebours de l'identité et de ses preuves supposées, et sans le faire au détriment d'une peinture de l'Histoire, grande ou intime ... De traces en traces, le chemin vers soi est alors infini, et le grand récit photographique, à poursuivre, à prolonger.

AUTEURS

EMMANUEL D'AUTREPPE

Université d'Anvers École supérieure des Arts Saint-Luc, Liège
emmanuel.dautreppe@ccrv.be