

Iconographies de l'écrivain au XX^e siècle

Usages et enjeux : un portrait en pied

David Martens & Anne Reverseau

Résumé

La figuration synthétique de l'œuvre qui régit le regard posé sur les iconographies de l'écrivain ne va pas sans contradiction. Elle revient en effet à conférer un visage d'image(s) à une production qui relève, foncièrement, de la sphère de l'écrit. Ce paradoxe apparent se double d'un ensemble de tensions potentielles : entre l'iconique et l'indiciel, la représentation publique et privée, et entre singularité et multiplicité des postures. Afin d'éclairer ces tensions, les articles rassemblés dans le présent numéro d'*Image & Narrative* soulèvent un faisceau d'interrogations, qui révèlent que le champ des iconographies de l'écrivain est soumis à de multiples facteurs contraignants, qui en règlent les usages et les enjeux.

Abstract

The iconographic representations of the writer are full of contradictions. Indeed, it means to put together an image of a specific face on the one hand and something which belongs fundamentally to the writing sphere on the other hand. Yet what seems to be a paradox is also a source of potential tensions: indexical /iconic, public / private representation, unique /multiple stances. This collection of articles provides an overview of the numerous questions related to the constraints that both determine and enhance the visual (self-)representation of writers.

Keywords

Iconography, author, photography, portrait, representation of the writer

Dans l'économie des biens culturels de la modernité récente, les pouvoirs de l'image se sont progressivement étendus à l'ensemble du champ social. Le constat a maintes fois été posé, ce changement d'échelle et de modes de diffusion a généré une profonde transformation des pratiques. Tant en privé qu'en public, la réception des images comme leur production ont progressivement saturé les vies au sein des sociétés industrialisées. Elles ont fait de l'homme non seulement un consommateur, mais aussi un objet d'images. Dans ce contexte, l'invention et le développement de la photographie, corollaires de celui de la presse, du cinéma et, plus tardivement, de la télévision et du Web, ont contribué à bouleverser notre appréhension du réel, ainsi que l'architectonique et l'équilibre des usages en matière de production, de diffusion et de réception d'images.

Largement tenue pour le saint des saints de l'écrit, l'institution littéraire n'a nullement échappé à cette mutation. Bien au-delà du seul appareillage éditorial (en illustration des textes), l'iconographie des écrivains est, en quelques décennies, devenue partie intégrante de l'activité littéraire, rendant chose publique les visages des écrivains. En pareil contexte, rien d'étonnant à ce que, dans sa première livraison, une revue comme *Æsophage* proclame, parmi les « commandements » d'inspiration dada de la page de couverture : « Tous nos collaborateurs devront être beaux afin que nous puissions publier leur portrait »¹. De façon non moins piquante, Fernand Divoire explique aux aspirants écrivains, dans son *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* qui parodie la rhétorique des manuels, l'importance d'une « tête » mémorable :

[I]l est utile d'avoir le visage ou le crâne fait de telle façon qu'on ne puisse plus être oublié quand on a été aperçu une fois. Il serait exagéré de se faire tatouer une croix rouge sur le bout du nez, mais lorsque l'on n'a pas *une tête* naturelle, il n'y a plus qu'à se résoudre à s'en faire une. Lorsque l'on veut arriver à la grande célébrité, il faut être caricaturable.²

Les images d'écrivains sont cependant appréhendées en fonction du présupposé selon lequel « [l']image » de l'auteur consiste en « une clef de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d'un sujet, [...] le caractère d'une œuvre »³. Mais cette figuration synthétique de l'œuvre ne va pas sans contradiction, dans la mesure où elle revient à conférer un visage d'image(s) à une œuvre qui relève, foncièrement, de la sphère de l'écrit. Ce paradoxe apparent se double d'un ensemble de tensions potentielles : entre l'iconique et l'indiciel, représentation publique et privée, et entre singularité et multiplicité des postures. Les articles rassemblés dans le présent numéro

¹. *Æsophage*, n° 1, mars 1925, couverture.

². Fernand DIVOIRE, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* [1912], Paris, Mille et une Nuits, 2005, p. 49.

³. Federico FERRARI & Jean-Luc NANCY, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005, p. 23.

d'*Image & Narrative* soulèvent un faisceau d'interrogations qui révèlent que le champ des iconographies de l'écrivain est soumis à de multiples facteurs contraignants, qui en règlent les usages et les enjeux.

1. Un indicateur postural précaire

Comme tout agent au sein d'un champ social déterminé, tout écrivain adopte une posture, c'est-à-dire se dote des signes qui lui confèrent une position spécifique parmi les possibles offerts par le champ littéraire. La posture d'un écrivain procède d'une double dimension, discursive et actionnelle, la première participant de l'œuvre au sens strict et des publications relevant du discours, la seconde correspondant à la façon qu'a l'écrivain de se comporter en situation de représentation publique⁴. Les images de l'auteur en participent au premier chef. Elles consistent en effet en un « indicateur de posture », privilégié en ce que, objets tangibles par excellence, elles revêtent une dimension de synthèse figurale de l'auteur de l'œuvre et ont ainsi un impact considérable dans la constitution d'une posture.

Cependant, dès lors que l'image se trouve mise en jeu, l'écrivain se confronte à certaines contraintes. Réifié par le regard d'un autre (dessinateur, peintre, photographe ou cinéaste), il voit lui échapper, de plusieurs façons, une part de sa mainmise sur les modalités de sa représentation publique. D'une part, parce que, sauf dans les cas d'autoportrait, il n'est pas l'auteur de ces images ; d'autre part, parce que, plus encore peut-être que pour d'éventuels autoportraits, ces images peuvent parfaitement être exploitées dans des contextes soustraits au contrôle exercé par l'écrivain, en dehors de son bien maigre « droit moral ». C'est dire combien ces indicateurs posturaux se révèlent précaires et redoutables pour les écrivains, qui restent, le plus souvent du moins, des êtres de l'écrit.

Dans l'article qu'il consacre à Karl Kraus et aux portraits qu'en a réalisés Oskar Kokoschka, Klaus SPEIDEL aborde de front la question de l'opérateur de la figuration : est-ce la personne qui appuie sur le déclencheur, le modèle qui pose ou encore un éventuel metteur en scène ? « [L]e portrait photographique », par exemple, « présuppose toujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs. Or il n'y a aucune raison pour que le désir d'œuvre du photographe et le désir d'image du portraituré coïncident »⁵. Point de rencontre entre « espace associé »⁶ et

⁴. Voir, notamment, Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, « Érudition », 2007 ; *La Fabrique des singularités. Postures II*, Genève, Slatkine, « Érudition », 2011.

⁵. *Portraits, singulier pluriel (1980-1990). Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan & Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 25.

⁶. Voir la distinction posée par Dominique Maingueneau entre « espace canonique », qui relève de l'œuvre de l'écrivain et « espace associé », qui désigne l'ensemble des écrits d'un auteur qui accompagnent son œuvre sans en faire partie (voir *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, « U – Lettres », 2004, pp. 113-116).

« espace d'étayage »⁷, tout portrait d'écrivain procède d'une nécessaire *négociation*⁸ entre le modèle et l'artiste, mais aussi l'opérateur ou les commanditaires des images (patrons de presse, éditeurs, etc.).

Compte tenu du considérable impact de l'iconographie pour asseoir et consolider une posture (ou, aussi bien, pour la déstabiliser), l'on comprend que certains se soient employés à développer des stratégies pour reprendre la main sur leurs images. S'il n'est pas lui-même l'auteur de l'image, l'écrivain peut en être le co-créditeur, par exemple en se vêtant d'une façon particulière, et en posant à sa guise. Les mains particulièrement mises en évidence, le regard mystérieux et sérieux et une attitude générale de concentration sur soi-même donnent à penser que l'écrivain joue sa partition⁹. Comment s'étonner de ce que nombre de portraits d'artistes, et singulièrement les portraits d'écrivains, semblent parfois excessivement posés, ou *over-posed* pour reprendre le terme qu'Alexander DICKOW emploie au sujet des photographies de Max Jacob ?

Si la pose oscille entre le degré zéro (photo volée) et la pose excessive, voire la mise en scène de son artificialité, ces deux pôles ne sont cependant pas incompatibles. Dès lors que le naturel peut être feint, l'on peut parfaitement faire pose de l'absence de pose, avec plus ou moins de bonheur et d'habileté. Les diverses postures inventées, ou empruntées à des modèles, peuvent conférer aux portraits d'écrivains une impression de compromis, comme le montrent les études qu'Alexander Dickow et Noémie SUISSE consacrent, respectivement, à Max Jacob et à André Breton. Sur leurs visages se laisse saisir une forme de moyen terme entre concentration et décontraction, le mage et le scientifique, ou encore entre la personne et la fonction de l'écrivain, le rôle que l'individu s'emploie à jouer, au travers de l'image, sur la scène publique.

Les iconographies de l'écrivain apportent une pierre au débat portant sur la possibilité de postures multiples, parfois guère compatibles en apparence. Elles peuvent par exemple être le fait d'une lutte entre la posture que l'écrivain s'emploie à imposer et celles que certains tiers diffusent à

⁷. La notion a été introduite par Pascale Delormas afin de désigner l'ensemble des discours relatifs à un écrivain et à son œuvre mais qui ne sont pas signés par lui (voir, notamment, « Les stratégies de légitimation auctoriale dans le champ littéraire », communication à l'occasion du colloque *À propos de l'auteur*, organisé par la Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap (VAL) et la Société Belge de Littérature Générale et Comparée s. dir. Matthieu SERGIER, Marc VAN ZOGGEL & Hans VANDEVOORDE, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 14 novembre 2012, à paraître dans *Cahier voor Literatuurwetenschap*).

⁸. Le terme est important et la notion de « portraits négociés » désigne le contraire du portrait volé chez des photographes contemporains comme Michel Séménako (« Portraits négociés », dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*, s. dir. Danièle MÉAUX, Jean-Bernard VRAY & Philippe ANTOINE, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 97-100).

⁹. Il peut par exemple se trouver en train de lire, d'écrire, voire de ranger des fiches, tel Jules Romains, comme surpris en pleine activité par le photographe en 1934, debout devant les fiches préparatoires des *Hommes de bonne volonté* (*Brouillons d'écrivains. Du manuscrit à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 2006, p. 139).

son sujet, et qui ne se rencontrent pas nécessairement¹⁰, ainsi que le pointe Alexander Dickow au sujet de Max Jacob. D'où les gestes posés par certains pour reprendre le contrôle de leur iconographie, à l'instar de Jean-Benoît Puech, qui donne corps à son hétéronyme Benjamin Jordane, dont les images sont étudiées par David MARTENS, à travers des aquarelles de son ami Pierre Le-Tan, ou encore de l'écrivain néerlandais Maurice Gilliams qui, dans son journal expérimental analysé par Matthieu SERGIER, s'approprie un tableau du XIX^e siècle qu'il présente comme un portrait anticipé de lui-même.

Cette absence de l'unité attendue devant une image tend particulièrement à vaciller lorsque le statut de l'écrivain figuré n'est pas parfaitement identifiable. Ainsi, qu'en est-il devant un auteur aussi singulier que Pierre Albert-Birot, qui a réalisé un nombre conséquent d'autoportraits photographiques, analysés par Anne REVERSEAU, en relation avec ses autoportraits poétiques : a-t-on affaire à un poète ou à un photographe ? Lequel des deux voit-il son portrait tiré sur ces photos qui, en outre, n'étaient pas destinées à être diffusées, mais relevaient d'une pratique privée ? De même en ce qui concerne Léon Schwarz-Abrys, qui mène de front une carrière de peintre et d'écrivain et dont le double statut se fait ressentir sur sa réception médiatique, comme le montre l'étude que lui consacre Anouck CAPE.

2. Coexistence de l'iconique et de l'indiciel

À la multiplicité des postures d'écrivains s'ajoute la multiplicité des types d'images, plus variées que jamais au XX^e siècle. Les phénomènes de coexistence voire de concurrence des médiums, bien connus, existent depuis longtemps¹¹. Ces mutations médiologiques transforment le système des pratiques, en même temps que la façon dont les différents types d'images sont appréhendées¹². Plongés dans ce contexte marqué par plusieurs mutations notables, les écrivains développent un imaginaire du médium qui procède tant de leur statut que de leur époque. Ainsi le portrait devient-il très fréquemment la matière de textes dans lesquels se pensent les enjeux de l'iconographie de l'écrivain, notamment, pour la première moitié du XX^e siècle, les questions que soulève la coexistence entre l'iconique et l'indiciel.

¹⁰. Sur cette question, voir « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz autour du concept de "posture" », propos recueillis par David MARTENS, dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 6, mai 2011, pp. 199-212. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/en/node/19>

¹¹. Ils ont été étudiés en particulier par Philippe ORTEL, dans *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon photo », 2002 et dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation 2*, s. dir. Philippe ORTEL, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008.

¹². À mesure que la photographie devient de plus en plus naturelle et courante, la peinture et le dessin deviennent signifiants, comme pour se doter d'un supplément d'âme ou d'art, par distinction avec le domaine désormais dévolu à la photographie. Corollairement, et de façon plus générale, le versant représentatif de la peinture se réduit sous la pression de la photographie.

N'étant pas des modèles comme les autres, les écrivains ne se sont pas privés de commenter les qualités et les défauts de l'un ou l'autre medium chargé de les représenter. Comme le montre Klaus Speidel, Karl Kraus prend ainsi parti pour le portrait peint ou dessiné contre le portrait photographié en se fondant sur la distinction canonique entre vérité et authenticité. Chez Gaston Burssens et Maurice Gilliams, auteurs néerlandais étudiés par Matthieu Sergier, le choix de la peinture participe d'une appartenance à un espace culturel où la peinture représente une valeur centrale. Chez le second, il prend place dans un projet d'exposition de l'intime qui en passe par la publication de journaux expérimentaux, au sein desquels le portrait peint assume une fonction cardinale.

Les débats relatifs aux mérites et aux défauts de la peinture par rapport à la photographie sont courants depuis l'invention de la seconde. Ils ont souvent pris l'allure d'un réquisitoire contre la photographie¹³, en particulier chez les écrivains. En témoigne, par exemple, l'article des *Soirées de Paris* que signe René Dalize en 1912, où il considère qu'avec un art tel que la photographie, son époque n'a que ce qu'elle mérite :

La photographie convient parfaitement à la vérité de notre goût moderne. Chaque époque crée naturellement du reste l'art qui le caractérise. Le nôtre est à l'emporte-pièces. Quand nos petits-neveux auront considéré au cinéma de disgracieux personnages en chapeaux haut-de-forme discourant devant un verre d'eau sucrée, au pied de la statue de quelque M. Prudhomme pareillement vêtu, ils seront suffisamment édifiés sur l'état d'âme troublant de leurs aïeux du vingtième siècle.¹⁴

En ce premier tiers du XX^e siècle, et en dépit de l'intérêt manifesté par de grands ancêtres comme Hugo ou Zola, rares sont les écrivains à prendre fait et cause pour la photographie. Mac Orlan fait figure d'exception lorsqu'il explique, dans une lettre à Man Ray, sa prédilection, en matière de portrait, en particulier dans la publicité littéraire, pour la photo, « plus sensible que mille peintures »¹⁵ :

J'aime mieux voir une photographie de Conrad sur la passerelle d'un cargo que de lire un jugement que l'on m'impose en caractères d'affiche sur son dernier ouvrage. [...] Des photos bien choisies, plus émouvantes que le livre lui-même, me paraissent la seule force de publicité qui puisse agir en ce moment.¹⁶

¹³. L'anthologie réunie par Paul Edwards sous le titre *Je hais les photographes* le montre parfaitement (voir Paul EDWARDS, *Je hais les photographes, Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Anabet, 2006).

¹⁴. René DALIZE, « À propos d'un livre de M. Barrès », dans *Les Soirées de Paris*, n° 5, juin 1912, *reprint*, t. 1, Genève, Slatkine, 1971, p. 129 *et sq.*

¹⁵. Lettre de Mac Orlan à Man Ray, citée par Clément Chéroux (voir *Man Ray. Portraits. Paris-Hollywood-Paris*, s. dir. Clément CHÉROUX, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 34).

¹⁶. Pierre MAC ORLAN, « La publicité littéraire », dans *Le Crapouillot*, Noël 1927, pp. 67-69, repris dans *Vive la publicité, Cahiers Pierre Mac Orlan*, n° 8, 1995, pp. 15-17.

D'autres auteurs vivent de façon non problématique la coexistence des modes de figurations par l'image dont ils font l'objet. Les mediums sont mêlés jusque dans les pratiques de certains, on le voit chez Pierre Albert-Birot (Anne Reverseau) qui s'« autoportraiture » en peinture, en dessin ou en photographie. Plus récemment, Barthes a envisagé, dans les dernières années de sa vie, un projet autobiographique – il n'a pas abouti – qui aurait été constitué uniquement d'images, ainsi qu'en rend compte Magali NACHTERGAEL. Dans l'iconographie orchestrée par Jean-Benoît Puech et étudiée par David Martens, l'on assiste à une combinaison de tableaux et de photographies privées, converties en éléments constitutifs d'une œuvre fondée sur un pastiche de la fabrique d'une figure littéraire hétéronymique nommée Benjamin Jordane.

Dans le contexte de ces débats et pratiques, qui ne concernent pas seulement les écrivains, mais aussi ceux qui leur tirent le portrait¹⁷, ainsi que les lieux de diffusion, notamment les revues, une autre tension s'instille, essentielle en ce qu'elle touche à la question de la sacralisation ou de la désacralisation de l'écrivain. Si la photographie est censée désacraliser, par rapport à la peinture, certaines photos, notamment lorsqu'elles symbolisent à elles seules un écrivain, tendent à le sacraliser. Sa figuration se convertit alors en iconisation, même lorsqu'elle vise, en apparence, une forme de désacralisation du grand homme. C'est ce qui se produit dans la rubrique du *Figaro littéraire* consacrée à « L'écrivain en vacances », telle que Barthes en propose l'analyse critique :

[L]es techniques du journalisme contemporain s'emploient de plus en plus à donner de l'écrivain un spectacle prosaïque. Mais on aurait bien tort de prendre cela pour un effet de démystification. C'est tout le contraire. Sans doute il peut me paraître touchant et même flatteur, à moi simple lecteur, de participer par la confidence à la vie quotidienne d'une race sélectionnée par le génie. [...] N'empêche que le solde de l'opération c'est que l'écrivain devient encore un peu plus vedette, quitte un peu davantage cette terre pour un habitat céleste.¹⁸

Transformer un écrivain en icône ou en figure mythique est en tous les cas toujours l'un des risques de la figuration d'écrivains. L'exemple notoire de Rimbaud le prouve, tout comme celui de Balzac, lorsqu'il fait l'objet d'un culte personnel chez le jeune Antoine Doinel de François Truffaut qui, dans *Les 400 coups* (1959), manque de mettre le feu à l'autel qu'il a construit à l'effigie du romancier et qui, dans *Baisers volés* (1968), projette *Le Lys dans la vallée* sur sa propre destinée. Les exemples de Roland Barthes et d'André Breton, ici envisagés, respectivement, par Magali Nachtergaele et Noémie Suisse, témoignent de ce que la diffusion massive de portraits est dans le

¹⁷. L'écrivain peut servir au peintre, dessinateur ou photographe de vecteur d'une esthétique, d'une vision du monde, de valeurs que veut mettre en avant l'artiste qui le représente. C'est ainsi que le genre du portrait gagne en légitimité artistique, autant voire davantage que par la renommée de ses modèles.

¹⁸. Roland BARTHES, « L'écrivain en vacances », dans *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, « Points Essais », 2001, pp. 31-32.

même temps susceptible de se retourner contre les portraiturés, attestant ainsi, par une profanation, des pouvoirs symboliques prêtés à ces images.

3. *Transcendances du portrait*

La faculté de symbolisation dévolue à ce type de figurations consiste, fréquemment, à rendre compte d'une œuvre à travers des images de la personne tenue pour son auteur¹⁹. Foncièrement, il s'agirait de re-connaître sur une image ce que l'on aurait déjà lu ailleurs, soit dans l'œuvre (ou d'une part d'entre elle), soit dans les discours tenus à son sujet. Le portrait d'écrivain, plus encore que d'autres types de portraits peut-être, tend ainsi volontiers à revêtir la fonction d'allégorie de l'œuvre²⁰, de figure de proue ou encore, d'emblème, ainsi que le pointent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy en identifiant dans le portrait « l'idiosyncrasie de l'œuvre, [...] son iconographie en ce sens bien précis : la *graphie* de l'œuvre – son "écriture", sa manière, sa propriété insubstituable – y devient *icône* – figure, emblème figural, hypostase, visage »²¹.

Cependant, cette fonction de synthèse figurale, qui conditionne le regard posé sur ces images dans la perspective d'une saisie du plus singulier, connaît fréquemment une extension. Comme dans tout portrait, le collectif perce en effet sous le singulier²². Ainsi que le souligne le titre du catalogue de l'exposition consacrée aux rapports des photographes contemporains avec leurs modèles, tout portrait d'écrivain est « singulier pluriel », à plusieurs titres²³. L'iconographie de l'écrivain transcende en effet le sujet qu'elle représente, vers son œuvre ainsi que vers d'autres types d'appartenance, qu'il s'agisse d'une époque, d'un groupe, d'une esthétique ou encore même d'une écurie littéraire particulière.

Ainsi est-on fondé à se demander, devant une image d'écrivain, ce que celle-ci représente au juste : une personne ?, une identité créatrice spécifique affublée du nom d'« écrivain » ?, l'auteur d'un livre particulier ?, d'une œuvre entière ?, un groupe d'écrivains ? Ces questions sont récurrentes dans le cas des mouvements, à l'instar du naturalisme – il suffit de caricaturer Zola pour

¹⁹. « Tenue pour » car il existe des iconographies d'écrivains imaginaires. Il n'est pour s'en convaincre que de songer à la Clara Gazul de Mérimée (voir David MARTENS, « Portrait de Prosper Mérimée en auteur(e) imaginaire. Les clins d'œil d'une iconographie d'écrivain », dans *Interférences littéraires*, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », s. dir. Nausicaa DEWEZ & David MARTENS, n° 2, mai 2009, pp. 61-74. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/54>), à la Bilitis de Pierre Louÿs, ou encore, dans le présent numéro, à Benjamin Jordane (voir l'article de David Martens).

²⁰. Nausicaa DEWEZ & David MARTENS, « Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre », dans *Interférences littéraires*, n° 2, *op. cit.*, p. 21. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/51>

²¹. Federico FERRARI & Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, pp. 35-36.

²². Dans *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, « Cultures numériques », 2012, Adeline Wrona analyse le portrait de presse comme un singulier collectif avec la notion de « Je-Nous », issue des travaux de Norbert Elias.

²³. *Portraits, singulier pluriel (1980-1990)*, *op. cit.*

brocarder l'ensemble des écrivains qui se placent sous cette bannière – ou encore dans le surréalisme, qui a largement pratiqué le portrait de groupe, mais dont le recours à l'iconographie en est aussi passé par l'affichage de singularités. Comme le montre Noémie Suisse, André Breton incarne pour beaucoup une forme d'orthodoxie du mouvement, et ses portraits, qui ont contribué à le placer à l'avant-garde de la scène littéraire, ont été réutilisés à des fins pamphlétaires par certains dissidents.

Dans cette perspective, le visage, en particulier, les mains, dans une moindre mesure, semblent constituer des centres névralgiques pour donner à voir ce qu'est un écrivain. Le lieu commun veut que le visage soit, dans le portrait d'écrivain comme dans tout portrait, le creuset d'une possible révélation, une lucarne ouverte sur la vie intérieure. En 1929, André Beucler écrit par exemple à propos des portraits de Martinie : « La tête est un secret. Aucun signalement ne fait rêver, mais le visage nous arrête et nous retient toujours un moment. C'est le siège de la destinée »²⁴. Dans les années 1930, la notion de « portrait symbolique » est développée par Waldemar-George à propos de Nadar²⁵, tandis qu'Emmanuel Sougez avance celle de « ressemblance supérieure » et d'« altération de la ressemblance »²⁶. Comme le montre Klaus Speidel, en Allemagne aussi, le portrait, notamment le visage, est censé révéler un dessein artistique, une volonté supérieure²⁷.

Le portrait ne recouvre pas toute l'étendue de l'iconographie de l'écrivain, loin s'en faut. En réalité, toute image relative à un écrivain participe de son iconographie, et du corps qu'elle met en scène. En ce sens, corollairement à cette focalisation sur certaines parties privilégiées du corps de l'écrivain s'observe une extension de cette corporalité. Une photographie de bibliothèque, d'un bureau d'écrivain ou de papiers épars, ou un assemblage personnel d'images²⁸, est-ce encore un portrait d'écrivain ? David Martens montre ainsi dans son étude relative à Benjamin Jordane que tout ce qui, figuré, est placé sous le signe de l'écrivain participe d'une façon ou d'une autre de son iconographie (lieux de vie, relations personnelles, objets intimes...), ce qui implique, bien évidemment, des images dont l'écrivain en tant que tel est absent.

De façon sans doute moins attendue, il existe des images d'écrivains qui ne montrent aucun

²⁴. André BEUCLER, « Portraits d'hommes », dans *Jazz. L'actualité intellectuelle*, n° 13, janvier 1930, pp. 561-564.

²⁵. WALDEMAR-GEORGE, « Photographie vision du monde », dans *Arts et Métiers Graphiques*, n° 16, numéro spécial, mars 1930.

²⁶. Emmanuel SOUGEZ, « Deux femmes, quatre-vingts hommes », dans *Arts et Métiers Graphiques*, n° 48, 15 août 1935, pp. 40-45 : compte rendu de deux expositions de Rogi André et de Laure Albin-Guillot.

²⁷. Si certains se font représenter sous un masque, à l'instar d'Aragon, ou encore de dos, comme Maurice Gilliams (Matthieu Sergier), cette soustraction du visage ne fait que confirmer sa dimension centrale (viendrait-il à l'esprit d'un peintre ou d'un photographe de figurer un écrivain en se bornant à représenter, mettons, un genou ?).

²⁸. Sur un type particulier d'assemblage de portraits d'écrivains, voir Anne REVERSEAU, Virginie POUZET-DUZER & David MARTENS, « Surrealist "pêle-mêle": picturing literary history », dans *Modern times, literary changes*, s. dir. MDRN group, Leuven, Peeters, 2013 (à paraître).

individu, pas plus qu'un espace de vie effectif de l'auteur figuré, mais seulement des accessoires ayant pour finalité de créer une atmosphère particulière, participant de celle associée à l'œuvre. L'on en trouve par exemple dans *Jazz*, comme une photographie de table avec bouteille, verre et cartes, qui accompagne un article de Mac Orlan sur Gus Bofa publié en 1930. Cette photo de Roger Parry, légendée *Pierre Mac Orlan*, est un portrait indirect du romancier, journaliste et poète²⁹. Il s'agit de convoquer et de composer un certain nombre d'attributs, relativement stéréotypiques, qui constituent des indicateurs de statut (table de travail couverte d'un farfouillis de manuscrits, sur laquelle est posée une machine à écrire), mais parfois aussi du type d'écrivain représenté.

Sachant que les écrivains mènent fréquemment une double vie³⁰, toute image d'écrivain donne-t-elle à voir l'écrivain dans la personne représentée ? Les figurations iconographiques de l'écrivain font fréquemment l'objet de *lectures* ou d'*usages extensifs*, qui tendent à réduire une personne à son statut d'écrivain, alors même qu'elle peut parfaitement exercer d'autres activités, publiques ou non. Ainsi de nombre de clichés d'Alexis Léger, ambassadeur de France, repris au compte de l'iconographie de Saint-John Perse. Parfois, la cohabitation de différentes postures chez un écrivain s'explique par une double pratique artistique, reconnue (on parlera alors de double carrière) ou non. Qu'en est-il à cet égard des écrivains qui exercent également une activité de peintre, comme Léon Schwarz-Abrys (Anouck Cape) ou encore Pierre Albert-Birot (Anne Reverseau) ?

Un portrait d'écrivain se définit, statutairement, par le fait qu'il représente une personne qui se trouve être écrivain. En conséquence, il peut aussi chercher à représenter « l'écrivain » à travers un écrivain particulier, à faire d'un écrivain le symbole d'une certaine idée de l'écrivain, voire de tous les écrivains. Ainsi que l'écrit Pierre Michon dans un essai dans lequel il s'intéresse de front à ces questions, « on ne peut guère prendre la photo du [...] nommé Samuel Beckett sans qu'apparaisse dans le même moment le portrait du roi, la littérature en personne »³¹. Dès lors que les images ne sont pas parlantes d'elles-mêmes, tout tient à leurs modalités d'emploi effectives, à la façon dont elles sont mobilisées et données à lire.

4. Modes d'emploi

Comment se douter que ce personnage à fine moustache ou cet adolescent au regard clair qui paraît contempler un vide qui échappe sont, respectivement, Proust et Rimbaud, s'ils ne sont pas nommés

²⁹. Roger Parry, *Pierre Mac Orlan*, illustration pour article de Mac Orlan, « Les poupées de Gus Bofa », dans *Jazz*, n° 15, 15 mars 1930, p. 645.

³⁰. Bernard LAHIRE (avec la collaboration de Géraldine BOIS), *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 2006.

³¹. Pierre MICHON, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 15.

et que ces images sont vues pour la première fois ? L'image, à l'ère de la reproductibilité technique, est soumise à une forte circulation, qui se révèle fertile. En d'autres termes, elle fait l'objet d'une pollinisation potentielle et nourrit ainsi d'autres créations³². Or, les multiples phénomènes de reprise modifient les significations de ces figurations selon les contextes variés au sein desquels elles s'intègrent. Les iconographies de l'écrivain fonctionnent en vertu d'un environnement de diffusion et d'une armature discursive et iconique (légendage, environnement éditorial) qui les rendent « parlantes » et leur confèrent, ce faisant, leur identité et leur accent particulier.

À cet égard, si la grande majorité des images sont faites pour être vues, il importe de distinguer celles qui sont réalisées à des fins privées de celles qui sont conçues pour un usage public. Certes, pareille frontière n'est jamais que relative. Ainsi, dans le cas de l'écrivain – et de toute célébrité au demeurant –, pour peu qu'il dispose d'une certaine notoriété, nombre d'images, privées à l'origine, et le plus souvent d'une facture d'amateur, sont susceptibles de devenir publiques en étant versées au compte de la diffusion de l'image de l'écrivain. Ces usages ultérieurs les introduisent dans le champ littéraire, en font de la pâte littéraire, sur le mode de l'après-coup.

Les figurations iconographiques de l'écrivain nourrissent ainsi de nombreuses lectures prospectives et rétrospectives, voire destinales, de l'histoire de celui qui, figurant sur une image, est devenu écrivain. Elles sont diffusées et reçues selon une appropriation de « l'histoire irrésolue, que le spectateur [et ceux qui usent de cette image] transforme[nt] en un destin »³³, et qui consiste à introduire une nécessité là où le hasard des biographies a, à n'en pas douter, une large part. C'est ainsi que l'on s'amuse, plus ou moins sérieusement, à reconnaître le statut et la stature de l'écrivain dans l'image d'un enfant qui, peut-être, rêvait de devenir marchand d'armes au Harar, ethnographe ou encore Ministre de la Culture. Cette lecture destinale a longtemps été celle de l'institution scolaire et a accompagné la patrimonialisation des écrivains.

Dans ce processus de fabrique du patrimoine littéraire, les iconographies des écrivains peuvent devenir de véritables lieux de mémoire, soumis, comme le formule Pierre Nora, à la « dialectique du souvenir et de l'amnésie » et « vulnérable[s] à toutes les utilisations et manipulations »³⁴. La tradition du portrait mortuaire illustre bien cette fonction mémorielle collective des iconographies d'écrivains, que l'on pense à Diderot par Greuze, Hugo par Nadar, Proust par Man Ray, etc. De même, le recours à des ensembles d'images, certaines inédites, d'autres

³². Voir Anne REVERSEAU, « Circulation d'un portrait de Cendrars : presse et phénomène de pollinisation », dans *Feuille de routes*, n° 51, 2013 (à paraître).

³³. Anne-Marie GARAT, « L'écrivain et son image : un fantôme », dans *Portraits de l'écrivain contemporain*, s. dir. Jean-François LOUETTE & Roger-Yves ROCHE, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 32.

³⁴. Pierre NORA, *Lieux de mémoire*, t. 1, Paris, Gallimard « Quarto », 1997, p. 5.

déjà bien connues, dans le cadre de collections à vocation patrimoniale comme « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers), « Écrivains de toujours » (Seuil) ou encore les « Albums Pléiade » (Gallimard), témoignent exemplairement du caractère éminemment citable des mêmes images, dont certaines deviennent des passages obligés lorsqu'il s'agit d'illustrer l'œuvre de certains écrivains.

Peut-on faire la part de la pose dès lors que les écrivains n'ignorent pas que, même lorsqu'ils sont pris en photographie de façon privée, il est inscrit dans le destin de leurs images de devenir un jour patrimoine ? Existe-t-il une utilisation poétique de son portrait par l'écrivain qui manipule, voire crée lui-même, son image ? Ces usages obéissent-ils à une nécessité interne ? La mise en relation de l'image photographique et de l'image du soi traitée dans leurs textes fait-elle participer ces autoportraits photographiques de la logique de l'œuvre ? C'est à cette question qu'essaient de répondre les articles d'Anouck Cape et d'Anne Reverseau : les figurations de Schwartz-Abrys et d'Albert-Birot semblent obéir à une logique qui est analogue à celle qui régit l'œuvre.

Ainsi que le montrent Magali Nachtergaele, en étudiant le projet inabouti d'autobiographie par l'image de Roland Barthes, et David Martens à travers l'analyse de l'iconographie de l'écrivain imaginaire Benjamin Jordane, les pratiques récentes diffèrent de celles qui les ont précédées par l'épaisseur de l'histoire d'une pratique. Ainsi que le montre, notamment, le *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui constitue un jalon important dans cette histoire, ils jouent volontiers de codes désormais relativement établis, pour faire œuvre de ce qui, à l'origine, demeurerait étranger à l'ordre de la création. L'écrivain moderne s'invente aussi par son image en même temps que par son traitement, qui peut être désormais de son ressort : le choix, l'agencement, le légendage et le commentaire d'images sont entrés de plain pied dans l'aire de l'œuvre littéraire.

Aussi différents soient-ils, les exemples de Barthes et de Puech sont le signe d'une aspiration des écrivains à investir, avec la bénédiction des éditeurs, l'objet que constitue le livre comme un espace de création – réflexif et théorique – et non seulement comme un moyen de diffusion. Les portraits d'écrivain peuvent dès lors être utilisés dans une perspective autobiographique, fictionnelle ou faussement biographique, comme chez Puech. Cette extension du domaine de la chose littéraire, de Denis Roche à Sophie Calle en passant par Hervé Guibert – pour n'évoquer que ceux qui font œuvre de la mise en scène de ce travail, au point qu'il devient particulièrement périlleux de leur assigner un (seul) statut précis³⁵ – ne date cependant pas du

³⁵. Sur ces questions, voir Véronique MONTÉMONT, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », dans *Littérature et photographie*, s. dir. Jean-Pierre MONTIER, Liliane LOUVEL, Danièle MÉAUX & Philippe ORTEL, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 457-472 et « Comment mentir en disant deux fois la vérité : photographie et autobiographie », dans *Livres de photographies et de mots*, s. dir. Danièle MÉAUX, Caen, Lettres Modernes Minard, « Lire & voir », 2009, pp. 37-52 et le colloque *Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*, s. dir. Paul EDWARDS,

renouveau de l'écriture de soi des années 1970 et 1980. L'investissement de leur image par les écrivains est en réalité coextensif à l'histoire de l'iconographie de l'écrivain moderne.

*
* *

De récents débats ont montré que l'on ne badine pas avec l'image de l'écrivain. La polémique autour de la « photo retrouvée » de Rimbaud qui, en 2010, a mis aux prises plusieurs spécialistes³⁶, montre combien, en ces matières, la question de l'authenticité entre en ligne de compte. Nul doute qu'il faille faire la part des enjeux financiers en cette circonstance particulière. Il n'en reste pas moins que les arguments mobilisés lors de ce conflit des interprétations sont particulièrement révélateurs de ce qui se joue devant l'image d'un écrivain : la reconnaissance d'une œuvre, que l'histoire littéraire, dans ses différentes formes, a donné à lire et une pratique par rapport à laquelle les écrivains se sont nécessairement positionnés, du rejet le plus radical à de multiples formes de réappropriation.

S'il s'agit de concevoir de nouvelles manières d'envisager et de pratiquer l'histoire littéraire, les figurations de l'écrivain par l'image constituent une piste passionnante, et des plus prometteuses. Sur le plan diachronique, ne pourrait-on songer à établir l'histoire d'une œuvre et, pourquoi pas, une histoire de la littérature, pour une période donnée, à partir de ce seul paratexte iconographique ? Que nous révélerait une étude aussi exhaustive que possible de ces images, de leurs emplois successifs, à l'égard non seulement de l'évolution de l'œuvre et de la carrière d'un écrivain, mais aussi des transformations de la vie littéraire au cours d'une période ? Sur le plan synchronique, une étude de l'ensemble des images d'écrivains produites au cours d'une seule et même année ne révélerait-elle pas certaines lignes de force méconnues de l'état d'un champ littéraire déterminé ?

De façon plus modeste, le présent numéro d'*Image & Narrative* a cherché à approfondir, pour une période déterminée, l'interrogation initiée dans de précédents travaux³⁷, en dégagant un certain nombre de lignes directrices. Il s'agissait en particulier de configurer cette approche selon les finalités de projets de recherche qui, actuellement en cours de réalisation³⁸, aspirent à étendre le

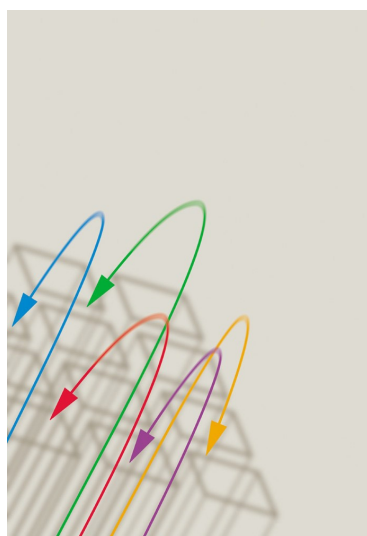
Vincent LAVOIE & Jean-Pierre MONTIER, New York University (Paris), 26-27 octobre 2012.

³⁶. Voir Jean-Jacques LEFRÈRE & Jacques DESSE, « Un Coin de table à Aden (Une photographie inconnue de Rimbaud) », dans *Histoires Littéraires*, n° 41, janvier-février-mars 2010.

³⁷. Plusieurs des articles rassemblés ici ont été présentés à l'occasion d'une session du 9^{ème} Congrès IAWIS/AIERTI (Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image), consacré à « L'imaginaire » (s. dir. Bertrand GERVAIS & Dominic HARDY, Université du Québec à Montréal, 22-26 août 2011).

³⁸. Inscrite dans le prolongement du programme quinquennal (2007-2012) du Centre de recherches sur l'Imaginaire (CRI – Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve), cette recherche sera menée dans le cadre du programme du groupe MDRN de l'Université catholique de Louvain (KU Leuven) et inscrite au sein de plusieurs

champ d'investigation et à faire droit à la dimension constitutivement intermédiaire de ces documents. Ainsi qu'en témoigne le passionnant article, à lire dans la rubrique Varia du présent numéro, qu'Audrey Lemieux consacre au *Lunacy* de Jan Švankmajer, qui fait fiction de l'œuvre et de la biographie du marquis de Sade, les figurations iconographiques de l'écrivain n'impliquent nullement la littérature de façon exclusive. Elles sont également le fruit du regard que d'autres institutions, médias ou arts portent sur la littérature, qu'il s'agisse du journalisme, de la peinture, de la photographie, de la télévision ou encore du cinéma ou de la bande dessinée.



David Martens (David.Martens@arts.kuleuven.be) est professeur de littérature française moderne (XIX^e-XXI^e siècles) à la KU Leuven. Spécialiste des modes de figuration auctoriale, notamment des formes de la pseudonymie et rédacteur en chef de la revue en ligne *Interférences littéraires/Littéraire interferenties* (www.interferenceslitteraires.be), il est l'un des membres fondateurs du groupe MDRN (www.mdrn.be), qui se donne pour tâche d'étudier les multiples identités de la littérature moderne.

partenariats internationaux. Le Groupe MDRN (www.mdrn.be) a pour vocation l'étude des identités multiples de la littérature moderne en Europe. Il conduit, pour la période 2011-2015, une Action de Recherche Concertée (ARC – *Literature and its multiple identities – 1900-1950*) financée par le Conseil de Recherche de l'Université de Louvain (KU Leuven). Les orientations de ce programme sont explicitées dans deux articles connexes, à paraître prochainement (voir groupe MDRN, « Pour une nouvelle approche de la dynamique littéraire. Pense-bête », à paraître dans *Fabula LHT* (<http://www.fabula.org/lht>), ainsi que, de la même équipe de recherche, « ABC of literary history », dans *Modern times, literary changes*, *op. cit.*). Le groupe MDRN a en outre obtenu, pour la période 2012-2016, la coordination d'un Pôle d'attraction interuniversitaire (PAI – *Literature and Media Innovations*) financé par la Politique scientifique fédérale belge (www.belspo.be). Ce projet de recherche consacré à l'étude de l'iconographie de l'écrivain, dont le présent numéro d'*Image & Narrative* est une première réalisation, constitue l'un des axes de recherche communs à ces deux programmes. Il s'inscrit en outre dans le cadre du projet relatif à la « photolittérature » (Phlit) dirigé par Jean-Pierre Montier (www.phlit.org).

Chercheuse post-doctorale à la KU Leuven, Anne Reverseau (Anne.Reverseau@arts.kuleuven.be) est spécialiste des rapports entre littérature et photographie et de la poésie française de l'époque moderniste. Issue de l'équipe Littératures françaises XIX-XXI^e siècles de l'Université Paris-Sorbonne, elle est aujourd'hui membre du groupe MDRN (www.mdrn.be) en Belgique.