

Raconter avec photos

Antoine Compagnon

Lorsque j'avais vingt ans, on ne racontait pas sa vie. Cela ne se faisait pas, du moins pas en public, mais peut-être sur le divan. Bien sûr certains, ou certaines, continuaient de raconter leur vie, comme Simone de Beauvoir, dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958) et *La Force de l'âge* (1960), ou Marguerite Yourcenar, dans *Souvenirs pieux* (1974) et *Archives du Nord* (1977) — une époque n'est jamais homogène —, mais nous les regardions de travers car un fort interdit pesait sur le récit de soi. On se réclamait du *Contre Sainte-Beuve* de Proust pour soutenir que la vraie vie, c'était la littérature, et que l'autre, l'ordinaire, n'était qu'un « misérable tas de secrets », comme Malraux l'affirmait dans ses *Antimémoires* en 1972. On avait grandi avec Sartre, et les mots de Roquentin dans *La Nausée* restaient gravés dans nos mémoires : « [...] un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles ; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. Mais il faut choisir : vivre ou raconter. » Se raconter sa vie, c'était vivre dans la mauvaise foi, comme un salaud, et nous avons choisi les « chemins de la liberté », comme si tout était possible à chaque carrefour de l'existence. Puis on était devenu adulte au temps où Barthes et Foucault proclamaient la mort de l'auteur, et sans doute y croyait-on, ou du moins vivait-on sous l'empire de la double vérité et peut-être faisait-on seulement semblant d'y croire.

Quand j'ai commencé cette année, en janvier, mon cours du Collège de France, intitulé « Écrire la vie », je raisonnais encore sous ce préjugé — on n'a pas toujours vingt ans, mais on reste toujours marqué par les lectures de ses vingt ans et, dans sa tête, on ne vieillit pas —, sans me rendre compte que les mentalités ou les modes

avaient été révolutionnées et qu'on était bien revenu sur les dogmes de Proust, Sartre, Barthes, Foucault, etc.

La théorie du sujet aujourd'hui dominante dans toutes les disciplines, psychologie, sociologie, philosophie, lie fortement identité et narrativité. Elle affirme qu'on se crée une subjectivité, un Moi, en construisant une narration autobiographique, un récit de sa vie. Et que si, pour une raison ou une autre, ce récit de vie nous fait défaut, nous ne vivons pas bien, nous sommes malheureux, nous souffrons de troubles. Sans point de vue narratif sur son existence, sans reconstruction mémorielle de sa vie, pas d'expérience morale. Cette théorie du Moi narratif, on la trouverait chez les philosophes moraux analytiques, comme Charles Taylor, canadien, auteur notamment de *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (1989), traduit comme *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne* (1998), ou Alasdair McIntyre, écossais, auteur de *After Virtue* (1981) et inventeur de l'éthique de la vertu. Son promoteur français le plus éminent a été Paul Ricœur, dans sa grande trilogie *Temps et Récit* (1983-1985) — pas d'expérience temporelle hors de la forme narrative —, puis dans *Soi-même comme un autre* (1990), où cette évidence s'impose : « Comment [...] un sujet d'action pourrait-il donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique, si cette vie n'était pas rassemblée, et comment le serait-elle si ce n'est précisément en forme de récit ? » Le récit de soi serait donc le préalable indispensable de toute vie morale. Seule la reconstruction narrative de notre continuité et de notre unité permettrait de donner sens à notre Moi présent. Une vie bonne serait une vie qui, à tout moment, aurait une cohérence narrative.

Ainsi les croyances de ma jeunesse auraient-elles été parfaitement renversées, et le récit de soi, condamné au nom de la *self-deception*, de l'illusion, du mensonge à soi-même, de la mauvaise foi, de la duperie de soi, considéré vers 1968 comme une survivance de l'ancien régime idéaliste des lettres, semble avoir entièrement reconquis ses lettres de noblesse. Comment en est-on arrivé là ?

Comment cette révolution s'est-elle produite ? Difficile à fixer, mais on peut proposer certains jalons.

Par exemple, les nouveaux romanciers, disciples de Proust et de Sartre, compagnons de Barthes, se sont tous reconvertis au récit de vie dès le début des années 1980. Nathalie Sarraute s'est mise à raconter ses souvenirs dans *Enfance* (1983), non sans mauvaise conscience comme le montre son incipit, lequel devait répondre au grief de palinodie et régler la question de la justification, à la faveur d'un dialogue où la narratrice se dédouble :

« — Alors tu vas vraiment faire ça ? “Évoquer tes souvenirs d'enfance”... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux “évoquer tes souvenirs”... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça. — Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi... — C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte... c'est peut-être que tes forces déclinent... — Non, je ne le crois pas... du moins je ne le sens pas... — Et pourtant ce que tu veux faire... “évoquer tes souvenirs”... est-ce que ce ne serait pas... — Oh, je t'en prie... — Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici tant bien que mal... »

Alain Robbe-Grillet, disparu l'an dernier, est revenu à l'autobiographie dans *Le Miroir qui revient* (1983), ou du moins à une sorte d'autobiographie mêlée de fantastique. Lui aussi commence par un préambule de justification de sa palinodie, le conduisant à redéfinir avec ironie toute son entreprise passée : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu. »

Marguerite Duras, avec *L'Amant* (1984), a composé un roman expressément autobiographique, couronné de succès, suivi de *La Douleur* (1985), qui le complète en donnant à lire des documents personnels, dont le récit intime de l'attente de son mari, Robert Antelme, l'auteur de *L'Espèce humaine* (1947), à la libération des camps nazis en avril 1945.

Mais j'aurai d'abord dû citer Roland Barthes, dont le *Roland Barthes* par lui-même, autoportrait rusé qui date de 1975, collectionnait déjà les anamnèses et s'ouvrait sur un album de photographies de famille légendées, avant que *La Chambre claire* (1980), essai sur la photographie, ne vire au monument élevé à sa mère, récemment disparue, et retrouvée dans une photo d'enfance, la fameuse « Photo du Jardin d'Hiver », absente du livre. Lors de l'accident dont il ne devait pas se remettre, Barthes s'apprêtait à donner au Collège de France un séminaire sur des photographies des familiers de Proust, non pas sur le texte de la *Recherche du temps perdu*, mais sur des photos de proches, avec l'excuse de lire la vie comme le prolongement de l'œuvre, et non plus l'œuvre comme le produit de la vie.

Or tous les récits de vie de ces convertis du nouveau roman ou de la théorie font de plus en plus de place à la photographie : photos présentes dans le *Roland Barthes*, photo absente de *La Chambre claire*, photos proustiennes du dernier séminaire projeté, ou encore photo d'ouverture de *L'Amant* de Duras, car « une photographie aurait pu être prise » et le récit, la remémoration commence par le commentaire d'une photo. Alors je me suis dit que c'était peut-être la photographie qui avait produit — ou permis, justifié — cette révolution de l'écriture de soi qui me semblait soudain irréfutable.

Notez que tous ces textes sont fragmentaires, épisodiques, et non continus, non organiques. Moins narratifs qu'illustratifs, ils juxtaposent des moments, des clichés, des instantanés, des anamnèses, des intermittences. C'est leur manière d'éviter le piège du grand récit de vie, de l'autobiographie monumentale, des Mémoires. Dans le *Roland Barthes*, Barthes entrouvre son album de photos de famille, sa boîte à trésors d'enfance. De nombreuses questions sont posées par le jeu du récit et de la photo. J'ai lié identité et récit suivant la théorie contemporaine, mais depuis un siècle et demi la photo s'est glissée entre identité et récit. Qu'était l'identité avant la photo, ou avant le miroir ? Que devient-elle après la photo argentique, après l'album familial, après la boîte à biscuits

de fer-blanc, avec le numérique, avec Facebook ? Souvenez-vous de la scène émouvante de *La Condition humaine* de Malraux où Kyo entend pour la première fois sa propre voix enregistrée. Une identité, durant plus d'un siècle, a été un récit sur des photos, donc un récit entrecoupé, discontinu, un commentaire de photos. Identité et continuité n'ont peut-être pas été aussi liées que la théorie contemporaine le voudrait. La photo n'a-t-elle pas longtemps assuré une identité trouée, comme Derek Parfit l'envisage ? Est-ce encore le cas ?

Dans *Nadja* déjà, Breton, en 1928, avait eu recours à la photo pour briser la littérature, pour empêcher la récupération de la personne par la littérature : « Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? » Ainsi s'interrogeait Breton à l'ouverture. Et il cherchait à répondre malgré la littérature, contre la littérature identifiée à la narration : « Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés. » Il avait la haine du livre en raison de sa temporalité longue, qui n'est pas celle de la vie, de l'amour fou : « Par ce que je puis être tenté d'entreprendre de longue haleine, je suis trop sûr de démériter de la vie telle que je l'aime et qu'elle s'offre : de la vie à *perdre haleine*. »

Comment réconcilier la vie et la littérature ? Suivant l'« Avant-dire » rétrospectif de 1963 qui devait réaffirmer les « impératifs "anti-littéraires" auxquels cet ouvrage obéit », Breton aurait voulu s'en tenir aux faits et les rapporter de manière purement documentaire, objective. Ainsi s'explique la présence des photos qui, dit-il en 1963, sont là pour « éliminer toute description ». Ainsi s'explique aussi que « le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale ». Il n'est pas sûr qu'aucune de ces deux propositions soit vraie — *Nadja* contient des descriptions, des diatribes et des digressions —, ni que le « dénuement volontaire d'un tel écrit », semblable au « document "pris sur le vif" », puisse qualifier adéquatement *Nadja*. L'accent n'en est pas moins mis délibérément sur l'observation, sur le témoignage, sur la notation, sur

l'intention d'en rester à l'attestation de « ces faits, dont je n'arrive à être pour moi-même que le témoin hagarde », magnifique expression, afin de réduire à quia la fiction et l'affabulation. Breton, refusant le roman, prétend authentifier son récit en y intercalant quelques photos des lieux, des êtres et des objets évoqués, dont les dessins de Nadja, mais non Nadja elle-même, sinon ses « yeux de fougère ». Breton ne sera ou plutôt n'a été qu'un témoin ; son livre est sa déposition.

Je ne veux pas dire que *Nadja* ait été le modèle de la nouvelle vague des récits de vie avec photos qui ont proliféré à partir des années 1980, puisque ces livres se sont appuyés sur des photos de famille, sur des photos ordinaires ou des photos d'archives, plutôt que sur des documents contemporains ou des photos d'artistes, mais *Nadja* rappelle opportunément l'importance de la technique du collage, sur laquelle se fonderont la plupart des livres contemporains, et aussi que la présence des photos, aussi médiocres fussent-elles, les situe à la frontière du livre d'art.

Ainsi, de plus en plus de récits se publient où la photo sert de truchement à la mémoire, photos de famille ou photos d'archives. Que nous apprennent-elles ? Ce sont des preuves, mais de preuves frustrantes, des épreuves de reconnaissance, donnant l'espoir de comprendre, de toucher la vérité du doigt, des lieux de mémoire liant le passé et le présent, l'individuel et le collectif, mais, comme tout témoignage, ceux-ci sont biaisés, falsifiés, infidèles. Barthes donnait la formule « ça a été » pour le noème de la photographie, car « toute photographie est certificat de présence » (CC, p. 23), mais, là aussi, les temps ont changé. La photo faisait exception à l'ère du soupçon. Or le soupçon s'est imposé face à la tradition de la photo vérité, à la croyance en la validité et en l'objectivité du document, en la vérité du fait représenté. La photo, disait Barthes, « n'invente pas ; elle est l'authentification même [...]. C'est une prophétie à l'envers : comme Cassandre, mais les yeux fixés sur le passé, elle ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature tendancieuse, jamais sur son existence » (CC, p. 858). Cela rappelle la fameuse sentence d'Ansel Adams : « Not everybody trusts

paintings but people believe photographs. » « Tout le monde ne fait pas confiance à la peinture, mais les gens croient aux photographies. » Or on ne regarde plus une photo pour la vérité du « ça a été », mais pour le récit dans lequel elle prend place. Elle ne dévoile pas ; elle participe. Dans une photo, il y a toujours autre chose à voir que le sujet, il y a toujours du récit, de la fiction, de l'affabulation : Barthes le concédait, mais il le déniait à propos de la photo essentielle, celle du Jardin d'Hiver, même s'il parlait auparavant du *punctum* comme de ce qui l'intéressait dans la photo en général, c'est-à-dire de ce qui faisait récit, sens, de ce qui détournait de la référence.

Comment se présentent ces livres de vie contemporains avec photos ? Choisi parmi beaucoup d'entre eux, voici par exemple *Reliques*, par Henri Raczymow (Gallimard, 2005). Les images ne sont plus des illustrations, mais, parmi des milliers de photos de famille promises à l'oubli, le prétexte d'une émotion. La première photo du livre de Raczymow montre une dizaine de juifs de Pologne, membres éloignés de sa famille, attendant leur exécution en 1939, lors de l'occupation nazie du pays. Voici encore *Perla*, par Frédéric Brun (Stock, 2007 ; Livre de poche, 2008), le livre de sa mère. Il est parsemé de photos d'Auschwitz prises par sa mère, revenue d'Auschwitz et qui s'est donné la mort cinquante ans plus tard. Perla, née près de Cracovie, grandie à Paris, a été arrêtée à la fin de juillet 1944, dans les dernières semaines de l'Occupation, et déportée à Auschwitz dans le convoi 77, le dernier à partir : « Ma mère ne m'a pratiquement jamais parlé de sa déportation. Il faut avouer que je ne lui ai jamais beaucoup posé de questions. Je regarde ces photos qu'elle a prises elle-même quand elle [est] retournée là-bas. Il y en a une dizaine. Je me demande ce qu'elle a bien pu isoler dans sa mémoire. N'a-t-elle pas caché des choses qu'il valait mieux ne pas faire savoir ? Pourtant, elle ne pouvait effacer ces chiffres bleus tatoués sur son bras » (p. 22). Frédéric Brun a publié en 2008 un autre livre d'hommage, à son père cette fois, le musicien Jean Dréjac, mort en 2003, *Le Roman de Jean* (Stock).

Il s'agit toujours d'élever un monument, de sauver quelque chose de la mort, de l'anonymat, de l'oubli et de la disparition. Le lien de la photographie et de la mort est essentiel. Quoi de plus angoissant que ces photos de famille sur lesquelles on ne sait plus mettre les noms, que ces piles de photos abandonnés dans les greniers et offertes au marché aux puces avant de terminer à la décharge ou la fosse commune ? La photo est inséparable de la mort : « La Mort est l'*eidos* de cette Photo-là », disait Barthes (*CC*, p. 32), avant d'insister sur « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (*CC*, p. 795). Voyez l'ambiguïté inhérente à la photo : un récit nous est indispensable pour vivre, et le récit d'identité moderne est impensable sans photos, le nouveau-né, le bambin, le premier communiant, le bachelier, le conscrit... On se met à écrire avant que les photos ne disent plus rien, devant l'angoisse des noms qui s'effacent, face à l'horreur des monceaux de photos désincarnées comme les amas de chaussures ou de lunettes laissés à Auschwitz, traces de la Shoah — c'est tout ce qui reste —, là où il n'y a pas de photos.

Je n'ai donc pas retenu ces deux livres au hasard : Henri Raczymow et Frédéric Brun nous renvoient à la relation essentielle, pour nos générations nées après la Seconde Guerre mondiale, de la mémoire et de l'horreur, de la mémoire et de l'inhumanité, de la mémoire et de la Shoah. Dans le récit français, c'est un filon qui a été ouvert par Patrick Modiano, moins dans ses premiers romans, tel *La Place de l'étoile* (1968), que dans *Dora Bruder* (1997), quête d'une jeune fille disparue dans la Shoah à partir des rares indices de son existence : elle n'est plus rien qu'un nom, et encore, avant que Modiano commémore sa vie. Le récit avec photos appartient à l'esthétique de la deuxième ou troisième génération après la Shoah, celle à laquelle les documents font défaut, qui se sent coupable de n'avoir pas enregistré les récits des témoins, car ceux-ci ne parlaient pas. Parler, pour eux, c'eût été accepter la mort. Longtemps, tant qu'un Claude Lanzmann ne les a pas fait parler, ils se sont tus.

Comme l'écrit Frédéric Brun, « Auschwitz fait partie de ma vie, même si je n'y suis jamais allé, si ma mère en est revenue » (p. 70).

Explorant ces deux récits de vie avec photos qui, parmi tant d'autres, me reconduisaient à la Shoah et à l'expérience de la deuxième génération, je songeais à plusieurs autres livres un peu du même genre qui m'avaient impressionné il y a plusieurs années, quand je les avais découverts, aux superbes récits de W. G. Sebald (1944-2001), les quatre nouvelles des *Émigrants* (1992), et *Austerlitz* (2001), son chef-d'œuvre : ce sont toujours des enquêtes sur des survivants silencieux de la Shoah, des reconstructions de la vie d'exilés et d'égarés. Dans *Austerlitz*, roman des gares, un narrateur anonyme, vers la fin des années 1960, dans la salle d'attente de la gare d'Anvers, entame une conversation avec un étudiant d'architecture, nommé Austerlitz, dont il ignore à peu près tout. Au cours des années suivantes, il retombe par hasard sur Austerlitz à plusieurs reprises, jusqu'au moment où, vingt ans plus tard, Austerlitz se décide à lui raconter sa vie et à lui faire part de sa propre recherche de ses origines à travers l'Europe en guerre. Il se peut que les livres de Sebald soient à l'origine de la vogue actuelle en France, auprès des récits de Modiano, avec leurs vignettes ambiguës posées sans commentaire auprès du texte, photos sans légendes ni crédits, images anonymes, disséminées çà et là dans le texte, apposées comme des papillons, non illustratives du récit, mi fictif, mi non fictif, mi personnel, mi non personnel, mi imaginaire, mi documentaire, dont les photos accentuent le caractère incertain. Ce sont apparemment des documents qui authentifient, mais plus ou moins, de manière vague et un peu fantastique, la reconstruction difficile du passé entreprise par le narrateur, mais comme elles ne sont pas attribuées, que leur origine reste inconnue et leur signature mystérieuse, ce sont des éléments indécidables, troublants, à la frontière de la fiction et de l'histoire, contribuant à l'incertitude du lecteur sur le statut du texte qu'il est en train de lire.

Sebald ne montre pas des photographies d'art ni d'agence, ses reproductions sont de piètre qualité et les crédits sont absents,

comme si les photos avaient été prises par lui-même, mais certaines proviennent manifestement d'autres publications. À première vue, elles authentifient le texte, l'enracinent dans la réalité, comme *Nadja* — auquel, à laquelle on ne peut pas ne pas penser devant cette première page avec photos d'*Austerlitz* —, comme le « ça a été » de Barthes. Mais elles le tirent aussi vers la mort et l'irreprésentable. La photo nous renvoie toujours à un manque à l'absence. Le lien de la photo et de la mort est profond, essentiel : si ça a été, ça n'est plus. Et toutes les histoires de Sebald tournent autour de la Shoah, reconstruisent un passé oblitéré : ses émigrants sont des survivants qui, pour deux d'entre eux, finissent par se suicider comme Perla.

Jouant avec le rôle authentifiant de la photo, Sebald a lancé un style. Ses photos sont manipulées, décontextualisées, recadrées, enchâssées dans un récit. Ce sont des « suppléments » toujours dérangement, qui confirment le récit mais aussi le compliquent, qui fondent et fuient. Devant des photos, on est toujours des survivants. Au moment crucial du récit, le narrateur découvre une photo de Jacques Austerlitz enfant, une photo enfin tirée de l'oubli immémorial : « [...] quand j'entendis de nouveau Vera [sa gouvernante], elle parlait du caractère insondable propre à ces photographies arrachées soudain à l'oubli. On avait l'impression, dit-elle, que quelque chose bougeait en elles, on avait l'impression d'entendre des *gémissements de désespoir*, comme si les images elles-mêmes avaient une mémoire, se souvenaient de nous et nous rappelaient comment nous, les survivants, et les autres, ceux qui ne séjournèrent plus parmi nous, avions été au temps jadis » (p. 218).

Auprès de Sebald, je pense encore au livre de Daniel Mendelsohn, *The Lost* (2006 ; trad. *Les Disparus*, Flammarion, 2007), enquête sur ses cousins de Pologne exterminés pendant la Shoah, avec ses deux types de photos. D'une part, les rares mementos des disparus, la poignée de clichés envoyés avant guerre par les cousins de Pologne à leurs cousins d'Amérique, reliques rassemblées par le narrateur auprès de ses parents. D'autre part, les images de sa propre quête à travers le monde — sorte de course contre la mort — à la recherche

de tout ce qu'il pourra apprendre de leur exécution avant que les derniers témoins, les derniers survivants disparaissent. Ces images tentent de garantir à la fois la véracité de l'histoire et la sincérité du témoignage. Entre les deux, entre les effigies énigmatiques des disparus et les preuves fugitives des survivants, deux sortes de témoignages, il reste pourtant un trou, une lacune, une absence, dont le narrateur s'approchera au plus près en découvrant, par hasard, au moment de renoncer, la trappe sous laquelle son oncle et l'une de ses cousines, les derniers à vivre, furent surpris dans la cave d'une maison d'Ukraine. La photo de cette trappe se substituera à la preuve impossible du génocide, désignant le manque que tout le récit a cherché à cerner, sinon à combler, prenant peu à peu la place des faits : on raconte ce qui n'est pas représentable ; l'irreprésentable cède devant le racontable, et même le romanesque, quand le rôle des hasards devient de plus en plus important.

La photo renvoie toujours à l'hiatus irrémédiable entre ce que nous voyons et ce que nous voudrions savoir, entre le visible et l'inconnu. Toutes ces photos disent l'infidélité et la précarité du témoignage. On espère y trouver plus que dans les récits des historiens, dans les dépositions des témoins, la preuve finale, mais on se heurte à l'impossible. Un récit avec photos tient toujours de l'enquête, de la traque policière, en l'absence d'aveu, de preuve irréfutable.

*
**

Pourtant, réflexion faite, je me dis que la lignée que je trace — Breton, Barthes, Duras, Sebald... — n'est pas la seule possible qui nous mène à la « mode » actuelle, soit dit sans critique, ou au genre contemporain du récit avec photos, et qu'il y en a une autre qui va de la photo au livre, et non du livre à la photo. Avant même le *Roland Barthes* de 1975, pastiche de la collection des « Écrivains de

toujours », le cheminement qui m'a conduit de Sebald à Mendelsohn, ou de Raczymow à Brun, m'a rappelé que, derrière le récit avec photos, on en revient toujours à la mort, à la mort irreprésentable, ou encore à la Shoah. Or l'œuvre plastique de Christian Boltanski me semble l'une des premières, avant Modiano, avant Sebald, à avoir exploré méthodiquement cette jonction, le lieu commun de la photo, de la photo ordinaire, de la photo quotidienne, de la photo qui témoigne par opposition à la photographie d'art, et de la Shoah comme limite de la représentation.

En 1969, son premier livre (pour ainsi dire, car c'est une plaquette de 12 pages publiée en cinquante exemplaires), *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, se présentait comme une tentative de reconstitution de sa jeunesse. En neuf pages, il assemblait une photographie de classe (« Collège d'Hulst, Paris, 1950-1951 »), des photos de son lit, d'un morceau de pull-over, d'une touffe de cheveux, une rédaction scolaire et d'autres documents du genre de ceux que les familles conservent pieusement pour les oublier ensuite. Le matériau de l'œuvre de Boltanski sera pour longtemps ces vieilles boîtes de chaussure en carton, ces boîtes de biscuits en fer-blanc où s'entassaient dans les greniers des photos sur lesquelles on identifie de moins en moins de noms comme les années et les générations passent. La boîte de biscuits en fer-blanc est un objet emblématique de la France profonde : « À Mourioux dans mes premiers âges, écrit Pierre Michon dans ses *Vies minuscules*, il arrivait lorsque j'étais malade ou seulement inquiet, que ma grand-mère pour me divertir allât chercher les Trésors. J'appelais ainsi deux boîtes de fer-blanc naïvement peintes et cabossées qui avaient jadis contenu des biscuits, mais qui recelaient lors de tout autres nourritures : ce qu'en tirait ma grand-mère, c'était des objets dits précieux et leur histoire, de ces bijoux transmis qui sont mémoires aux petites gens » (p. 33). Mais, dans la plaquette de Boltanski, la photo d'une famille sur la plage n'est peut-être pas la sienne ; le lit dans lequel il dormait à cinq ans n'est pas le sien. « Au début, dura-t-il en 1984, je m'intéressais surtout à la propriété

donnée à la photographie de paraître fournir la preuve du réel ». Ici pourtant « les documents sont volontairement faux » : « j'ai utilisé cette propriété de preuve que l'on donne à la photographie, pour la détourner ou pour essayer de montrer que la photographie ment, qu'elle ne dit pas la réalité mais des codes culturels », une « mythologie familiale » (Delphine Renard, « Entretien avec C. B. », p. 75). La photo, les noms, la légende fallacieuse, l'oubli et l'emprunt, le vol des photos et des noms : ce seront longtemps les ingrédients d'une œuvre de récupération.

L'année suivante, *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)* (1970-1971), est composé d'une boîte en fer blanc contenant trois tiroirs, chacun portant une étiquette dactylographiée qui en désigne l'inventaire : de petits objets en pâte à modeler reproduisant des objets que Boltanski possédait enfant, des avions, une bouillotte, etc. Boltanski renvoie aux collections et trésors, objets de peu de valeur, que chacun de nous, enfant, a conservés et cachés avec soin.

Vitrine de référence (1971), boîte en bois peinte sous plexiglas, contient des photos, cheveux, tissus, papier, terre, fil de fer. Toujours sur le thème de la reconstitution de la vie, ces vitrines exposent des objets personnels comme s'ils étaient des reliques ou les produits d'une fouille archéologique, les traces d'une civilisation perdue. Boltanski parodie le Musée de l'Homme qui a marqué son enfance : sous des vitrines poussiéreuses, s'y accumulaient des objets sans vocation esthétique, documents plutôt qu'œuvres, auxquels le musée avait retiré leur valeur d'usage pour en faire des *ready-made*. « En présentant ses effets personnels dans une vitrine, Boltanski applique à sa propre vie le processus à la fois conservateur et mortifère de la muséification. »

Dans *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964* (1972), plaquette en noir et blanc, le document photographique paraît authentique et les légendes indiquent qu'il s'agit de portraits de Boltanski entre deux et vingt ans, mais le titre joue sur l'ambiguïté de la préposition « de » et le détournement photographique saute aux yeux de l'observateur attentif. Ces photos

ne représentent pas Boltanski, mais des enfants et des adolescents croisés à Paris, au parc Montsouris, un même jour. Elles sont donc détournées par les légendes qui les accompagnent, mais, sur l'une des photos, la dernière, brouillant encore les cartes, on reconnaît l'artiste en personne. Comment interpréter cette supercherie ? Est-ce à dire que nous n'avons jamais qu'une réalité collective ? Ou bien, et au contraire, que nous ne pouvons raconter notre histoire vraie que grâce à des photos apocryphes ? Impossible de trancher entre la mystification et la recherche de la vérité subjective. À moins qu'il ne faille admettre la justification de Boltanski par son absence de souvenirs d'enfance.

L'Album de photos de la famille D., 1939–1964 (1971) généralise l'exploitation de l'arbitraire, du *ready-made* photographique, exposant des photos trouvées, des photos anonymes, des photos insignifiantes, en l'occurrence des albums empruntés à son ami Michel Durand-Dessert, les déployant, reconstruisant des séquences suivant une approche sociologique ou ethnographique, pour faire surgir de leur alignement une chronologie et quelque chose comme un récit. Dans l'arbitraire du rapport au référent, devant n'importe quel lot de photos récupérées dans un grenier ou au marché aux puces, un récit de vie prend forme, avec, à la source de toute vie et de tout récit, la famille. Or ces photos, pour arbitraires qu'elles soient, commencent avec l'Occupation : quelle a été l'histoire de cette famille durant ces années ? S'est elle déroulée du côté de la résistance ou de la collaboration ?

Ces diverses œuvres photographiques et autobiographiques annoncent la série de pièces d'archives plus monumentales que Boltanski réalisera dans les années 1980, avec les mêmes boîtes de fer blanc remplies de menus objets sans valeur, mais renfermant les secrets d'une mémoire. Dans *Les Archives de C. B., 1965-1988* (1989), Boltanski poursuit le projet de 1969 : « Garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but. » Mais il ne reste plus que les tiroirs, que les caisses.

Boltanski a construit un mur de 646 boîtes à biscuit en fer blanc rouillées, témoignant du passage du temps. Ces mêmes boîtes, utilisées en 1970 dans *Essai de reconstitution*, contenaient alors des répliques en pâte à modeler de ses jouets d'enfance. Cette fois les boîtes, rangées en piles de presque trois mètres de hauteur, éclairées simplement par des lampes de bureau noires dont les fils électriques pendent, contiennent plus de 1200 photos et 800 documents divers que Boltanski a rassemblés en vidant son atelier. Toute sa vie d'artiste est entreposée dans cette œuvre, consignée là, mais le spectateur n'y a pas accès.

Mais une inflexion a lieu dans l'usage de la photo par Boltanski vers le milieu des années 1980. Celui-ci devient moins autobiographique et plus commémoratif, moins ludique et plus grave, et il est de plus en plus lié à la Shoah. *Autel de lycée Chases* (1988) est un montage fondé sur une photographie que Boltanski a trouvée par hasard dans un livre sur les juifs de Vienne : celle de la classe de terminale de 1931 d'un lycée privé qui devait fermer quelques années plus tard. La photo anticipe la mort de ces garçons et de ces filles. En isolant et agrandissant leurs visages découpés, Boltanski leur retire leur individualité, les transforme en spectres comme aux rayons X, réduisant les yeux à des orbites noires et vides et l'esquisse de sourire posé à une grimace mortuaire. Les lampes de bureau flexibles, loin d'éclairer l'image sur laquelle elles sont dirigées, évoquent celles d'une salle d'interrogatoire, et les boîtes de biscuits ressemblent à des cercueils, comme Barthes faisait de la photo « la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts » (CC, p. 813). L'histoire est mise en scène, la photo témoigne, elle ne ment plus, même si Boltanski n'a pas fait de recherche sur le sort des élèves du lycée Chases et que, lors d'une exposition à New York en 1987, un des élèves s'est reconnu et s'est identifié à l'artiste, sans pouvoir le renseigner sur le sort de ses condisciples. La photo a changé de sens : elle ne ment plus : elle prophétise et elle célèbre.

Auprès des œuvres de Boltanski, il est tentant de placer le livre de Serge Klarsfeld, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France* (1994), plus sept additifs dans les années suivantes, le tout repris dans *La Shoah en France* (t. IV, Fayard, 2001), livre qui réunit plus de 4 000 photos des 11 400 enfants de moins de 18 ans déportés de France, 4 000 visages rassemblés aujourd'hui dans la salle des Enfants du Mémorial de la Shoah, à Paris, dans le pavillon de la France dans le Camp-Mémorial d'Auschwitz et au Musée de l'héritage juif et de l'Holocauste à New York. Même mise en scène, même esthétique

Mais comme je ne souhaite pas associer ce genre contemporain du récit avec photos exclusivement à la mort et à la Shoah, il convient d'évoquer une autre œuvre plastique qui m'a mis sur cette voie, celle, moins tragique, de Sophie Calle. Depuis la fin des années 1970, toutes ses interventions se sont fondées sur l'exploitation autobiographique de la photographie, ou sur l'écriture photographique de la vie. En 1979, dans *Les Dormeurs*, œuvre inaugurale, elle demande à des inconnus de venir passer un certain nombre d'heures dans son lit afin que celui-ci soit occupé sans discontinuer huit jours durant. Les dormeurs ont accepté d'être photographiés et de répondre à ses questions. Elle les photographie et note les détails des rencontres : sujets de discussion, positions des dormeurs, leurs mouvements au cours de leur sommeil, le menu du petit-déjeuner qu'elle leur a servi.

À la fois photographe et écrivain, elle fait de sa vie, y compris des moments les plus intimes, son œuvre, en utilisant tous les supports possibles : livres, photos, vidéos, films, performances, inventant des procédés pour raconter sa vie comme celle des autres. Ainsi *Des histoires vraies* (1988-2003), courts textes relatant chacun une période, un événement, un changement de sa vie qu'elle illustre d'une photographie où elle se met en scène, ou *Douleur exquise, récit photographique* (2003). Dans sa démarche, difficile de distinguer la performance et le récit.

Toute l'œuvre de Sophie Calle se situe au carrefour des pseudo-Mémoires — comme on disait au XVII^e siècle — et de la photo. Je me contenterai d'évoquer, à l'autre bout, son exposition de 2008 à la Bibliothèque nationale de France, dans la monumentale Salle Labrouste, réédition de la manifestation de la Biennale de Venise de 2007. Livre et photo sont une fois de plus indissociables dans un dispositif construit autour d'un bref message de rupture amoureuse dont elle a été la destinataire : « J'ai reçu un mail de rupture. Je n'ai pas su répondre. C'était comme s'il ne m'était pas destiné. Il se terminait par ces mots : Prenez soin de vous. J'ai pris cette recommandation au pied de la lettre. J'ai demandé à cent sept femmes — dont une à plumes et deux en bois —, choisies pour leur métier, leur talent, d'interpréter la lettre sous un angle professionnel. L'analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter. La disséquer, l'épuiser. Comprendre pour moi. Parler à ma place. Une façon de prendre le temps de rompre. À mon rythme. Prendre soin de moi. » L'œuvre, qui a été publiée sous le titre *Prenez soin de vous* (Actes Sud, 2007), fait se succéder photographies, textes, interventions ainsi que performances et clips dans les quatre DVD qui l'accompagnent, et cette vie, ce « courrier du cœur » est étalé dans l'ancienne salle des imprimés de la BN, rue de Richelieu. Narcissisme, exhibitionnisme, voyeurisme, indécence, voire délation, rattachent cette démarche à plusieurs récits de vie contemporains qui ont fait scandale, comme ceux de Christine Angot ou de Camille Laurens, ou au genre contemporain de l'autofiction.

Ainsi, la frontière du récit et de la photo, qu'on vienne de la littérature ou bien des arts plastiques, est une zone particulièrement fréquentée aujourd'hui. Elle est le lieu de rencontre des écrivains et des artistes, l'espace de chevauchement des média. Bien sûr, d'autres chemins — des jalons plutôt que des sources — auraient encore pu être convoqués, littéraires et photographiques, vers cette région intermédiaire de la fiction et du document. Grâce à eux, la photo avait commencé de se répandre dans le récit, de même que le récit dans la photo. J'en citerais brièvement trois, par affection.

D'abord Nicolas Bouvier (1929-1998), auteur d'un livre culte, livre que j'aime, *L'Usage du monde* (1963), récit de voyage de Genève à Kaboul en 1953-1954, illustré par son compagnon de route Thierry Vernet, d'une splendide *Chronique japonaise* (1975), et, en ce qui nous concerne, de *Le Hibou et la Baleine* (Genève, Zoé, 1993), livre tiré d'un film (Patricia Plattner, 1992), courts textes sur le voyage, la poésie, la nostalgie, la souffrance, la mort, accompagnés de dessins et de photos, scrapbook à la Boltanski réunissant ses fétiches et ses trésors.

Ensuite Denis Roche (né en 1937), à la fois poète, romancier et photographe, passé de *Tel Quel* à la photographie à la fin des années 1970, auteur d'une œuvre importante des deux côtés, mais aussi d'œuvres intermédiaires, le tout retracé dans *La photographie est interminable* (Seuil, 2007), livre d'entretien sur sa carrière et ses procédés : autoportraits avec sa femme, transformant leur vie en légende ; déclencheur à retardement, permettant de devenir personnage de ce que l'on écrit ; retour aux mêmes lieux ; présence dans ses photographies d'un appareil photo.

Enfin Hervé Guibert (1955-1991), journaliste, chroniqueur photographique (*La Photo, inéluctablement : recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985*, Gallimard, 1999), et romancier, dont l'un des premiers textes, *Suzanne et Louise* (Hallier, 1980 ; Gallimard, 2005), se présente avec le sous-titre de « roman-photo » et associe, sur chaque double page, un texte calligraphié et une photo, tous deux consacrés aux grands-tantes de l'auteur, deux vieilles femmes vivant en recluses dans une maison étrange. Plus tard, atteint du Sida, Guibert tiendra la chronique littéraire et photographique de sa maladie et de la défection de son corps : *Photographies* (Gallimard, 1993).

Tous ces entreprises se situent au croisement du texte autobiographique et de l'image photo, laquelle ne sert plus à authentifier, car il est connu que les images sont aussi suspectes que la langue, aussi fictives, aussi manipulables, contrairement au dogme du « ça a été » barthésien.

*
**

Aujourd'hui, je voudrais conclure avec Annie Ernaux, dont les deux derniers livres, *L'Usage de la photo* (2005) et *Les Années* (2008), représentent deux modèles complémentaires du rapport de l'écrit de vie et de la photo. *L'Usage de la photo*, écrit en collaboration avec Marc Marie, donnait à voir les photos de vêtements tombés au sol en se déshabillant avant de faire l'amour, photos situées et datées, photos commentées parallèlement par les deux partenaires, les deux signataires du livre : on est encore dans l'exhibition et l'installation, dans la performance. *Les Années*, elles, sont tout à l'opposé, c'est-à-dire dans la retenue : elles sont ordonnées autour d'une douzaine de photos commentées dans l'ordre chronologique, mais absentes : la vie est cette fois racontée à partir de photos invisibles, chacune rameutant des souvenirs de l'époque, les tubes et les conversations de l'année, l'actualité politique, historique, sociale, culturelle, nous éloignant de plus en plus de l'individuel et de l'intime, de Moi. Dans *L'Usage de la photo*, Annie Ernaux s'était soumise à l'usage et à l'abus contemporain de l'image, mais dans *Les Années*, elle prend ses distances, résiste contre « la mise en images effrénée de l'existence qui, de plus en plus, caractérise l'époque » (*L'Usage de la photo*, p. 12-13), et les photos manquent, non pas comme la photo essentielle de *La Chambre claire* de Barthes, trop pathétique pour être montrée, mais parce que la photo replonge le privé dans le public, le personnel dans l'histoire, et que le pathos d'une photo dévoilée empêcherait ce mouvement.

L'inauthenticité ou l'impersonnalité de la photo est désormais le postulat. Les photos, dans *L'Usage de la photo*, étaient encore des indices et des preuves ; Annie Ernaux les comparait à des restes ou

des dépôts, en l'occurrence des tas de vêtements qui attestent qu'on les a habités : « Je m'aperçois que je suis fascinée par les photos comme je le suis depuis mon enfance par les taches de sang, de sperme, d'urine » sur les matelas, ou par les taches de vin, de nourriture, de café et ou de doigts gras sur les meubles (*L'Usage de la photo*, p. 74). En 2005, Annie Ernaux concevait encore les photos comme des traces et des salissures — des tas de linge sale —, comme des dépôts chimiques ou « argentiques » (*L'Usage de la photo*, p. 11), comme des résidus de ce qui a été. « Je me rends compte que j'attends la même chose de l'écriture », ajoutait-elle, c'est-à-dire une écriture sale, dans laquelle la vie se dépose. Les photos livrent des indices pour un travail de détective : Sebald, Mendelsohn procèdent comme des chasseurs ou des détectives, avancent dans leur vie et dans la vie des autres à partir de minces traces. J'aurais dû le rappeler plus tôt : l'un des tout grands films de ma génération, qui nous on formés, a été *Blow-up* d'Antonioni (1966). Dans une photo, et une photo est toujours nécrologique, on cherche la trace du mort. Le récit avec photos est un livre d'enquête. Mais, en 2008, Annie Ernaux s'est mise à l'ordinateur, et dans le monde numérique les photos n'ont plus rien de taches puisque ce ne sont que des 0 et des 1. Ses photos absentes nous mettent de moins en moins le nez dans ce qui a été, mais deviennent des amorces sociologiques. Non plus dépôts de vie, mais elles inaugurent la désécriture de la vie. Impossible de revenir d'une photo à la vie, à un sujet. Une photo ne restitue pas la présence ; elle est sans rédemption. Elle montre un deuil collectif et non plus individuel, comme une entreprise désespérée pour un temps sans mémoire.

Annie Ernaux a réuni le dossier du roman total aujourd'hui impossible. Ni roman ni Mémoires, son livre est fait de fragments de souvenirs et de bribes de langue. Il se situe au carrefour de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. Le commentaire de chaque image éloigne de plus en plus du particulier pour se disperser dans les lieux communs, la banalité de l'histoire culturelle et les poncifs d'une génération. Annie Ernaux a écrit une « sorte

d'autobiographie impersonnelle » (p. 240) pour laquelle elle cite comme modèle deux livres : *Les Choses* (1965) et *Je me souviens* (1978) de Georges Perec, deux livres que j'aurais sûrement dû mentionner beaucoup plus tôt, car ils se trouvent au cœur de notre histoire. Le père de Perec fut tué durant la campagne de France de juin 1940, sa mère disparut à Auschwitz en 1943, et son œuvre anticipe la littérature mémorielle de la fin du XX^e siècle, surtout *W ou le souvenir d'enfance* (1975), mélange de fiction et d'autobiographie qui commence ainsi : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent. Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente. "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. » Comme chez Boltanski, l'identité est devenue incertaine, moins individuelle, plus interchangeable, assumée comme un rôle.

Si nous portons une telle attention au récit avec photos, n'est-ce pas que nous assistons à la fin de la photo comme récit de vie ? Numériques et non plus argentiques, les photos de famille ne sont plus imprimées mais s'affichent sur Facebook et s'entassent dans la mémoire des ordinateurs, sur un support plus éphémère que le papier. Plus tard, on ne les retrouvera plus dans les albums de famille, dans les boîtes de chaussures et les boîtes de biscuits, dans les greniers et les marchés aux puces. Si l'identité moderne a été liée à la photo, au

récit de vie avec photos, alors nous approchons d'une nouvelle conception de l'identité, avec nostalgie pour l'identité photographique.

Professeur au Collège de France

*Conférence prononcée le 25 avril 2009
à la Faculté des lettres de l'Université de Tokyo*