

## L'imaginaire d'images : une réflexion sur la photographie chez Barthes, Duras et Guibert

**Antonella LIPSCOMB**

*Investigadora independiente*

antonella\_lipscomb@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-5046-8099

### Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la relación entre autobiografía, fotografía y autoficción en una selección de autobiografías francesas del siglo XX como *Roland Barthes par Roland Barthes* de Roland Barthes, *L'Amant* de Marguerite Duras y *L'image fantôme* de Hervé Guibert. Examinaré la relación compleja que estos autores mantienen con los retratos fotográficos que eligen integrar o simplemente aludir en sus autobiografías y mostraré como el conflicto entre imágenes textuales e imágenes visuales del « yo » refuerza las frágiles fronteras entre autobiografía y autoficción.

**Palabras clave:** autobiografía, fotografía, autoficción, literatura francesa del siglo XX.

### Résumé

L'objectif de cet article est d'analyser la relation entre autobiographie, photographie et autofiction dans une sélection d'autobiographies françaises du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier *Roland Barthes par Roland Barthes* de Roland Barthes, *L'Amant* de Marguerite Duras et *L'image fantôme* de Hervé Guibert. J'examinerai la relation complexe que ces autobiographies entretiennent avec les portraits photographiques qu'ils choisissent d'intégrer ou simplement de mentionner dans leurs autobiographies et j'expliquerai comment le conflit entre images textuelles et visuelles de soi, renforce la faible frontière entre autobiographie et autofiction.

**Mots-clés :** autobiographie, photographie, autofiction, littérature française du XX<sup>e</sup> siècle.

### Abstract

The aim of this paper is to analyse the relationship between autobiography, photography and autofiction in a selection of 20<sup>th</sup> century French autobiographies, such as *Roland Barthes par Roland Barthes* by Roland Barthes, *L'Amant* by Marguerite Duras, *L'Image fantôme* by Hervé Guibert. I will examine the complex relationship these autobiographers maintain with the photographic portraits they choose to integrate or simply allude to in their autobiographies and show how the conflict between textual and visual images of the self reinforce the fine line between autobiography and autofiction.

---

\* Artículo recibido el 2/05/2020, aceptado el 22/10/2020.

**Keywords:** autobiography, photography, autofiction, 20<sup>th</sup> century French Literature.

## 1. Introduction

L'inclusion de photographies dans l'écriture autobiographique est un phénomène relativement récent dans la littérature française. La photographie semblerait faire appel au réel, fournir des preuves de la réalité vécue de l'auteur au-delà de ce que celui-ci pourrait la manipuler à l'écrit. Elle constitue en effet une trace physique de la réalité et paraîtrait par conséquent plus référentielle que le langage. Le but de cet article est d'analyser la relation entre autobiographie, photographie et autofiction chez trois autobiographes français : Roland Barthes, Marguerite Duras et Hervé Guibert. Je propose d'examiner la relation complexe que ces auteurs maintiennent avec les images photographiques qu'ils choisissent d'intégrer ou simplement de mentionner dans leurs récits et de montrer comment le conflit entre images textuelles et images visuelles brouillent les frontières entre autobiographie et fiction, se rapprochant ainsi à celles de l'autofiction.

Image et texte : pouvoir voir et lire l'auteur, n'est-ce pas le désir de tout lecteur ? Combien de fois ne nous sommes-nous pas surpris à scruter sur la couverture ou sur le dos de certains livres le portrait d'un auteur, animés par une sorte d'attraction, de curiosité. Est-ce le désir de vérifier si son visage ressemble à ce qu'il écrit ? Comme dans ces « photos pelliculées qui recouvrent les romans » et qui empêchent, d'après Guibert (1981 : 69), de « constituer lentement » et mentalement l'image du protagoniste « à partir de propositions successives de l'auteur ». Ce qui nous intéresse dans cet article n'est pas seulement ce que pense le lecteur de cette complémentarité entre image et texte de l'auteur, mais surtout ce que pense ce dernier sur ce dévoilement dont il semble « visiblement » à faveur. Insérée dans *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La chambre claire* de Roland Barthes ou simplement évoquée dans *L'Amant* de Marguerite Duras et *L'image fantôme* de Hervé Guibert, la photographie entrave tous les jeux de l'énonciation et de l'identité que ces auteurs se sont appliqués à déployer dans leurs textes. S'agissant ici de textes autobiographiques où l'intention de l'auteur est moins de se montrer que de jouer à s'éclipser, la photographie, constate justement Jacques Lecarme (1997 : 255), « fait bon marché des stratégies que l'auteur déploie dans son *incipit*, en jouant sur les valeurs diverses du "Je" ». C'est en effet l'image d'un « il » ou d'un « elle », une image définitive que la photographie invite le lecteur à créer, une image virtuelle, évidemment, mais qui s'oppose à l'image textuelle que l'auteur souhaite exposer. Image textuelle contre image visuelle est donc la lutte que semblent mener tous ces auteurs, plus intéressés à cacher leur « je » qu'à le montrer.

## 1. Images de soi

*Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) est le 96<sup>e</sup> volume de la collection « Écrivains de toujours », une collection où la biographie de l'auteur s'accompagne de photos personnelles et de certains textes choisis. *Roland Barthes par Roland Barthes* n'est pourtant ni une biographie, ni un album de photographies, mais plutôt un simulacre de biographie par le biais de la photographie où l'auteur sépare délibérément texte et images, en créant ainsi deux parties clairement définies. C'est dans la première partie du volume que l'auteur choisit d'exposer ses photographies qui incluent des photos de lui-même enfant, adolescent et adulte, mais aussi des photos de lieux et de gens qui ont marqué sa vie : Bayonne, sa mère, son père, ses grands-parents. Ce sont surtout des images qui le « fascinent », qui le « sidèrent », sans savoir pourquoi (Barthes, 1975 : 5). Un choix qui explique la nature hétéroclite des illustrations qui incluent, entre autres, une lettre, une composition française, une feuille de maladie, un poème de Heine.

Devenant pour la première fois littéralement visible au lecteur, Barthes semble inviter le lecteur à pénétrer, ne serait-ce que superficiellement, le domaine du privé. On serait presque tenté de dire qu'il s'agit d'images « scriptibles », permettant au lecteur d'être à la fois consommateur et producteur du message photographique. Mais les légendes qui accompagnent ces photographies coupent court à toute fantaisie, limitant celles-ci au strictement « visible » ou « lisible », à l'image finie, au lieu de l'alimenter de commentaires qui feraient d'elle une image « scriptible », prête à être interprétée. Titre prometteur pour un lecteur avide de confidences, la prétendue transparence de ce *Roland Barthes par Roland Barthes*, n'est en réalité qu'un leurre. C'est ce qu'annonce la mention liminaire « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », qui permet à l'auteur de révoquer toute question de fidélité vis-à-vis de ce qu'il s'apprête à raconter, ou cet autre avertissement au lecteur, placé en introduction, qui immunise pareillement Barthes (1975 : 5) contre toute explication qu'il donne de l'image en question : « Ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire ». Par conséquent, dès le début, le problème du sujet est posé : qu'il s'agisse du sujet de l'énonciation ou du sujet de l'énoncé – écrit ou photographique – difficile d'associer texte et images à un « moi » qui ne pense qu'à se dérober. « Moi par moi ? Mais c'est le programme même de l'imaginaire ! » (Barthes, 1975 : 156), déclare plus loin l'auteur en guise de provocation.

Pourtant, si l'écriture est imaginaire, rien d'imaginaire, apparemment, dans la photographie : elle est la saisie du réel, le « ça est » ou le « ça a été » du référent. Comme dirait Italo Calvino (1990 : 39) dans sa nouvelle *L'avventura di un fotografo* : « le foto [...] acquistano l'irrevocabilità di ciò che è stato e non può esser più messo in dubbio ». La photo donne ainsi une assurance indéniable : quelque chose a vraiment été comme ça. Dans la photo, affirmera plus tard Barthes (1980 : 18) dans *La chambre claire*, « le référent adhère ». Donc s'il est légitime de se demander en bas d'une photo de jeunesse : « D'où vient donc cet air-là ? La Nature ? le Code ? » (Barthes, 1975 : 38), difficile

d'affirmer devant deux autres portraits datant de 1942 et 1970 : « Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! » (Barthes, 1975 : 40). Évidemment, il n'est pas toujours facile d'adhérer à ce que le photographe a capturé. Le plus souvent, le « ça » photographié ne correspond pas à l'image que l'on a de soi. C'est ce qui incite Barthes (1975 : 5-6) à déclarer que l'imagerie le met « en état d'inquiétante familiarité », puisque si c'est bien son corps « qui s'y donne à lire », ce n'est pas son « moi » que la photo parvient à reproduire : « La photographie de jeunesse est à la fois très indiscreète [...] et très discrète (ce n'est pas de "moi" qu'elle parle) ». Par conséquent, lorsque l'image dit : « tu es cela », telle la photo de Barthes (1975 : 25), nouveau-né, dans les bras de sa mère, accompagnée de la légende « *Le stade du miroir* : "tu es cela" », clin d'œil évident à Lacan, comment ne pas s'irriter ? Quoi de plus insupportable, en effet, que cet impératif de l'image photographique qui force à se conformer à ce que le photographe a capturé. Rien de pire car, quel que soit mon effort ou mon désir de voir mon image coïncider avec mon « moi », c'est « moi », explique Barthes (1980 : 26-27) dans *La chambre claire*, « qui ne coïncide jamais avec mon image ». Difficile, évidemment, de savoir qui est ce « moi », ou comme s'interroge Barthes (1975 : 40) dans une autre légende qui accompagne deux photos de lui : « – Qu'est-ce que ce "vous" auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas ? ». Aucune réponse, mais une constatation qui suggère par l'emploi de la deuxième personne du pluriel, la distance entre son corps photographié et son « corps de vérité » :

Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif [...] Même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire (Barthes, 1975 : 40).

En d'autres mots, la photo renvoie à l'identité et non à la vérité. Comme Barthes le démontrera dans *La chambre claire* : « Une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet [...] elle le donne « en tant que lui-même », [et non] « tel qu'en lui-même » (Barthes, 1980 : 160).

C'est donc toujours un « moi » alerte qui pose devant l'objectif et qui vit avec angoisse sa reproduction sur papier. Une « pose » que le lecteur peut facilement identifier dans une photo datant de 1970 (Barthes, 1975 : 41), où l'auteur, assis à son bureau, la tête tournée vers l'objectif, semble suggérer :

Je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien [...] l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie (Barthes, 1980 : 26).

Une déclaration ironique qui confirme l'illusoire authenticité du sujet photographié, à la fois acteur, imposteur ou encore ce « personnage de roman » de l'incipit auquel Barthes (1980 : 29-30) souhaiterait s'identifier :

Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit [...] je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis immanquablement frôlé para une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture.

Impossible donc pour le modèle d'être simplement soi-même, impossible d'atteindre cette neutralité du corps, « un corps qui ne signifie rien », ce « degré zéro » tant recherché (Barthes, 1980 : 27). Si le photographe vise l'être, il ne capte par conséquent que le paraître, car ce que « je » suis lui sera toujours interdit. Même devant ces photos de Barthes (1975 : 42) âgé, où il est montré dans « son espace de travail », le corps livré « à la jouissance de peindre, d'écrire, de classer », seuls moments où son corps est, dit-il, « libre de tout imaginaire », difficile d'affirmer qu'il s'agit de son « corps de vérité ». C'est, d'après Barthes (1980 : 25), la sensation d'être regardé qui change tout : « Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image ».

Un sentiment que partage aussi Hervé Guibert dans la préface de *Dialogue d'images* où il constate, dans les portraits photographiques pris par Hans Georg Berger, l'improbable coïncidence entre ce qu'il est et ce que lui montre la photographie : « Rarement le sujet se retrouve dans sa propre histoire : il en est sorti de force par l'empreinte du photographe, ce déterminisme du cadre qui l'efface un peu comme individu » (Guibert, 1992 : 3).

Impossible d'atteindre cet idéal de transparence dont parle Barthes ; c'est toujours un personnage qu'il voit dans ces photos, autrement dit un « il » et pas son « je :

Je suis bien l'acteur de toutes ces fantaisies, et pourtant il me dépasse, il me surprend, et je peux parler de lui comme d'un personnage de roman, et peut-être d'un roman que moi-même j'aurais écrit, il y a entre lui et moi toute la distance accomplie dans le passage d'un *je* à un *il*, et bien d'autres distances (Guibert, 1992 : 1).

Une distance qu'explique Barthes dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* en employant le « nous », « vous » ou « il » pour désigner son « moi » photographié et suggérer le contraste entre image intérieure et image extérieure, en d'autres mots, l'image d'un corps qui ne correspond pas à l'idée que l'auteur se fait de lui. Telle la photo du jeune Barthes (1975 : 32) seul, allongé sur le sable d'une plage déserte, et qu'il accompagne par la légende : « Nous, toujours nous... ». Comme l'explique encore Guibert, les photos racontent en effet toujours des histoires et font des sujets photographiés des personnages bien différents de ce qu'ils sont en réalité :

Le modèle semble jouer et composer une biographie, peut-être exacte, peut-être apocryphe. Les moments sur lesquels il s'est découpé sont-ils vrais, sont-ils faux ? Ils sont souvent « incroyables mais vrais », indéniablement vécus, en train de se vivre, mais ils surprennent le sujet un peu hors de lui-même, suspendu dans sa pose comme dans une aura, une négation ou un déguisement de soi-même (Guibert, 1992 : 2).

C'est ce qui incite, par exemple, Marguerite Duras à souhaiter se faire photographe « endormie » ou « en train d'écrire » :

Je pense que j'ai un visage différent dans ces moments où je suis au plus loin de moi-même. Mais ce n'est pas possible. Ça n'existe pas. Car je saurais toujours, au plus profond de moi-même qu'on est en train de me photographier, je le sentirais et je prendrais une pose pour la photographie (*apud* Armel, 1990b : 147).

Ce que tous ces dédoublements et détachements suggèrent, c'est que la photographie est, comme dirait Barthes (1980 : 28) dans *La chambre claire* : « l'avènement de moi-même comme autre ».

D'autre part, l'image immobilise, fixe, comme le constate encore Barthes (1980 : 27) dans *La chambre claire*, elle est « lourde, immobile, entêtée » ; alors comment prétendre la faire coïncider avec un « moi » « léger, divisé, dispersé » ? Contrairement au miroir qui reflète une image dynamique, la photo est une image statique, un arrêt dans le temps et représente quelque chose qui sera toujours séparé de son référent, parce que dépourvu de vie, de tout ce qui a trait au vivant. La photo suppose, également, l'unique fois de son référent, une fois qui ne se laisse pas reproduire ou pluraliser, quel que soit le nombre de ses reproductions ou même l'artifice de sa composition. Comme l'explique Barthes dans *La chambre claire* : « Ce que la Photographie reproduit à l'infini, n'a lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (Barthes, 1980 : 15).

Le référent est donc « existentiellement » absent de la photographie, disparu dans l'unique fois passée de son avènement. Par conséquent, si la photo certifie que ce que l'on voit a réellement existé dans le passé, elle détourne cependant le procès d'identification en montrant quelque chose d'absent. Le « ça a été » est donc accompagné d'un « jamais plus ainsi », provoquant parfois chez le sujet regardant un désir de passer « outre l'irréalité de la chose représentée » (Barthes, 1980 : 179), dans un vain effort d'éviter ce que la photographie ne fait que suggérer : la mort. Devant la photographie, il se passe, en effet, quelque chose de fou et de cruel, qui nous fait constater la mort de la personne photographiée. C'est ce que constate Barthes dans *La chambre claire* au sujet d'une photo de sa mère enfant : « Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis [...] d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que

le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » (Barthes, 1980 : 150).

Si la photo est bien une duplication du réel, elle reste donc essentiellement présentation morte du référent. Pas surprenant, alors, que Barthes (1975 : 34) parle de lui à la troisième personne lorsqu'il se réfère à une photographie de lui adolescent : « pronom de la non-personne », explique l'auteur, le « il », semblable à la photo, « annule et mortifie son référent » et peut vouloir dire « je parle de moi *comme d'un peu mort* » (1975 : 171). Pour Guibert, condamné à mourir du virus du sida à l'âge de trente-trois ans, la photo représente non seulement la mort abstraite du référent, mais plus cruellement sa mort concrète. Semblable à Barthes (1980 : 150) qui, dans *La chambre claire*, frémit devant la photo de sa mère en pensant « elle va mourir », Guibert, en regardant toutes les photos qu'il possède de lui, ne peut s'empêcher de voir, en même temps qu'un « cela sera », un « futur antérieur dont la mort est l'enjeu ». Dans le fragment intitulé « L'Album » de *L'image fantôme*, en observant son évolution à travers le temps, Guibert remarque : « J'étais attentif aux transformations de son visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort » (Guibert, 1981 : 67).

Ici, l'identification à un « personnage de roman » n'est pas comme chez Barthes un artifice inventé pour dérouter le lecteur, mais une « occupation malsaine et funèbre » destinée à distraire son auteur (Guibert, 1981 : 67). En prenant du recul par rapport à son image, c'est de sa mort que Guibert s'occupe à se détacher. La photo lui permet en effet de projeter sur l'autre qu'il voit dans son image, sa propre destinée. Ailleurs, ce n'est plus son visage qu'il observe du dehors, mais son corps malade :

L'histoire d'un corps, effectivement d'un corps qui vieillit, d'un corps qui est malade, d'un corps qui est abîmé, d'un corps ceci, d'un corps cela, d'un corps qui renaît un peu [...] mais d'un corps monstrueux aussi, d'un corps difforme, et j'ai l'impression que c'est l'histoire de ce corps (in Donner, 1992: 145).

Un désaccord entre le « moi » et le « ça » du corps qu'éprouve aussi Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* lorsqu'il explique :

L'imagerie agit comme un médium et me met en rapport avec le « ça » de mon corps ; elle suscite en moi une sorte de rêve obtus, dont les unités sont des « dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à longs bras qui ne m'appartiennent pas, sans pourtant appartenir à personne d'autre qu'à moi (Barthes, 1975: 5).

Mais là encore, la différence avec Guibert est que celui-ci ne se détache pas de son corps par désir d'abstraction mais pour se protéger en quelque sorte de l'image changeante de son corps malade, ce « il » qu'il découvre chaque jour dans son reflet. Un corps, explique l'auteur, « mis en jeu dans des narrations, dans des situations, dans des

rapports », comme s'il s'agissait d'un personnage, de son « propre personnage » (*apud* Donner, 1992 : 145). L'*eidos* de la photographie est donc la mort : pour le sujet regardant d'abord, mais ensuite et surtout pour le sujet regardé, car celui-ci découvre l'essence mortifiante de la photographie sous la formule « ça a été », où il faut entendre un passé, une réalité, mais aussi un futur, inscrit dans le présent même de la photographie.

Devenu « Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne », Barthes (1980 : 31) ne peut lutter contre la fixité de l'image photographique que par le texte, en offrant au lecteur une image mobile, indéterminée. Un défi qu'il parvient à relever dans *Roland Barthes par Roland Barthes* à travers les légendes où, comme dirait Lecarme (1997 : 255), l'« identité narrative » se fait « contre la photo d'identité ». Par conséquent, s'il est vrai que les photos sont parfois très indiscretes, en livrant au lecteur une certaine intimité, un aspect de la vie privée de l'auteur, les légendes ou commentaires qui accompagnent tous ces clichés s'appliquent à dissimuler tout ce qu'elles peuvent révéler. Images et texte créent ainsi un jeu complexe où l'auteur prend soin de ne pas trop s'exposer. C'est ce que suggère le commentaire laconique qui accompagne un portrait du père : « Le père, mort très tôt (à la guerre) n'était pris dans aucun discours du souvenir ou du sacrifice » (Barthes, 1975 : 19). Plus frappante est la légende de la photo qui représente Barthes (1975 : 12) adolescent où l'auteur, ignorant son portrait au premier plan, s'attache à décrire le « grand jardin », dont le lecteur ne voit presque rien, et l'allée du fond, qui apparaît encore moins. Parfois, ce n'est plus la photo qui inspire la légende, mais la légende ou le texte qui suggère une photo. Aussi la photo intitulée « Détresse : la conférence », et celle qui suit, « Ennui : la table ronde », illustrent-elles ce que l'auteur annonce à la page précédente, sous une photo de lui-même enfant, assis sur un talus herbeux, l'air maussade :

Enfant, je m'ennuyais souvent et beaucoup [...] et cela s'est toujours vu. C'est un ennui panique, allant jusqu'à la détresse : tel celui que j'éprouve dans les colloques, les conférences [...] partout où l'ennui peut se voir. L'ennui serait-il donc mon hystérie ? (Barthes, 1975 : 28).

La légende serait ainsi employée comme un moyen de détourner l'attention du lecteur manipulé et amené à des réflexions et réactions déjà prévues par l'auteur. C'est le cas de la photo qui clôt la partie photographique de *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulée « Gaucher » où la légende incite le lecteur à se fixer sur ce gros plan de l'auteur allumant une cigarette de sa main gauche, sa main droite fourrée dans la poche de sa gabardine. Une image qui relève du mythe de l'écrivain : regard sombre, cigarette à la bouche, air ténébreux. C'est donc plus qu'un « gaucher » que l'image nous montrerait : la légende « gaucher », remarque justement Philippe Roger (1986 : 163), « réduit le mythe de l'écrivain, d'un implicite : 'Je ne suis pas cet écrivain auquel vous m'identifiez. Je (ne) suis (qu'un) gaucher ». En s'adjectivant lui-même, c'est Barthes qui impose son



image à autrui et coupe court à toutes les interprétations que le lecteur peut lui donner. L'image que le lecteur voudrait voir est par conséquent devancée par cette image que l'auteur veut lui montrer, une sorte de mise à mort du lecteur plutôt que celle de l'auteur. Si dans un fragment intitulé « Gaucher », en écho à cette légende et à cette photo, Barthes s'applique à redéfinir cette adjectivation, c'est encore une fois dans l'espoir de fuir l'image imposée par autrui : « On mange au rebours de la place assignée aux couverts : on retrouve la poignée de téléphone à l'envers, lorsqu'un droitier s'en est servi avant vous ; les ciseaux ne sont pas faits pour votre pouce » (Barthes, 1975 : 102). Double ruse et double limitation de la liberté du lecteur : l'écriture sauve d'abord Barthes de l'image et ensuite de l'adjectif. Mais ce jeu de cache-cache de l'auteur trahit en même temps sa peur : peur que l'image ne devienne « *Imago* », comme semble suggérer le fragment intitulé « L'adjectif » qui côtoie précisément cette fameuse image :

Il supporte mal toute image de lui-même, souffre d'être nommé.  
Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image : abolir entre soi, de l'un à l'autre, les adjectifs : un rapport qui s'adjectivise est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort (Barthes, 1975 : 47).

*Roland Barthes par Roland Barthes* n'est donc pas un livre d'images, mais un livre écrit contre elles, contre les images imposées du dehors, celles que les autres ont de « nous », mais aussi contre les images que l'on ne cesse de produire, celles que l'on s'offre à soi-même ou que l'on donne à voir aux autres. Rien de pire en effet pour Barthes que d'être prisonnier d'une image, à la merci du regard d'autrui, prêt à être interprété. Comme il le suggère dans *La chambre claire* : « Les autres – l'Autre – me déproprièrent de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils » (Barthes, 1980: 31).

Cette œuvre, « comme toute œuvre d'écrivain », constate Lecarme (1997 : 256) « est une négation de toutes ses photographies susceptibles d'être récupérées ». « Ce que la société fait de ma photo, ce qu'elle y lit », remarque encore Barthes (1980 : 31) « je ne le sais pas (de toute façon, il y a tant de lectures d'un même visage) ». Dans cet impossible mariage du « visible » et du « lisible », le lecteur se trouve aussi malgré lui, condamné à l'« imaginaire » : l'imaginaire de lecture.

### 3. A la recherche de l'ombre claire

Dans *La chambre claire* (1980), c'est dans une toute nouvelle optique que Barthes envisage son rapport avec l'image. Contrairement à *Roland Barthes par Roland Barthes*, *La chambre claire* est un livre « sur » et non plus « contre » la photographie. Les images sont donc ici à l'origine de l'écriture, et non plus, comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'accompagnement encombrant d'une procédure. Plus question ici d'esquiver la photo, mais bien de l'exposer et à travers elle, s'exposer. Texte et images

imprègnent d'intimité la lecture de ces pages et se partagent ainsi le plaisir de dévoiler au lecteur un nouveau visage de cet auteur resté jusque-là volontairement en marge. Les raisons de ce virement sont à chercher avant tout dans la nature des photographies publiées. Il ne s'agit plus ici de photos appartenant à la collection privée de Barthes, mais celles de photographes réputés : Avedon, Kertész, Mapplethorpe, Nadar, pour n'en citer que quelques-uns. Ce n'est donc plus l'auteur qui y est exhibé mais autrui. Par conséquent, plus besoin d'opposer image textuelle et image visuelle pour empêcher celle-ci de se cristalliser : l'absence de photos personnelles dans *La chambre claire* permet à l'image textuelle de se déployer en accord avec l'image visuelle. Ce qui différencie aussi *La chambre claire* de *Roland Barthes par Roland Barthes* est son manque de protection. Finies les tentatives d'innocenter le sujet par la simulation : faire comme si « *tout ceci* » était « *comme dit par un personnage de roman* » (Barthes, 1975 : incipit). Plus question de se cacher ; *La chambre claire* se caractérise par son manque de justification, par une narration lui ne ménage plus de retraite à l'auteur.

Dans cette *Note sur la photographie*, Barthes ne parle que des photos qui le touchent de façon affective et s'intéresse non pas à « la » mais à « sa » photographie. Si l'on consulte l'index des photos publiées à la fin du livre, on constate un côté étonnamment hétéroclite dans les images de *La chambre claire* : « rien à voir », comme dirait l'auteur, « avec un corpus : seulement quelques corps » (Barthes, 1980 : 21). D'ailleurs, à peine le sous-titre de *La chambre claire* a-t-il affiché l'ambition de traiter la photographie, fût-ce avec la modestie d'une « Note », que l'existence même de l'objet est mise en question : « Au fond [...] je n'étais pas sûr que la Photographie existât » (Barthes, 1980 : 14). Pas de théorie donc, ni d'histoire de la photographie, mais un système d'investigation libre de tout discours critique – « de la sociologie, de la sémiologie et de la psychanalyse » – résistant, en gros, à « tout système réducteur » (Barthes, 1980 : 20-21). Par conséquent, si les photographies ne montrent plus sa personne, elles n'en sont donc pas moins très personnelles, révélant les goûts et sentiments d'un auteur qui ne cherche plus à se cacher.

Le style de *La chambre claire*, est donc celui du « je », de la première personne du singulier, et non plus du « il », « vous » ou « nous » comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Un « je » qui d'emblée donne le ton à cette recherche, et fait clairement écho à celui qu'emploie Proust dans sa *Recherche* : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme » (Barthes, 1980 : 13). Que *La chambre claire* soit écrite à l'ombre de Proust, c'est ce que Barthes (1980 : 162) ne manque pas de souligner dans le texte lorsque, citant *La Recherche* pour la troisième fois, il écrit : « Proust (encore lui) ... ». Mais si Barthes emploie la première personne du singulier, le passage à un culte du « moi » n'est à aucun moment envisagé. Il s'agit en effet d'après l'auteur :

Encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte ; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individua-

lité, à une science du sujet, dont peu importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase (Barthes, 1980 : 36-37).

L'éthique est donc celle de toute l'écriture de Barthes (1980 : 27) : expérimenter les formes, les travailler sans jamais les fixer, aspirer à ce « degré » idéal : le « degré zéro » de l'écriture. S'interrogeant sur ce que « [s]on corps sait de la Photographie », Barthes (1980 : 22-24) constate n'avoir à « [s]a disposition que deux expériences : celle du sujet regardé et celle du sujet regardant » ou, pour reprendre sa terminologie : les sentiments éprouvés par le *Spectrum* et le *Spectator*. Voulant comprendre aussi pourquoi certaines photos retiennent son attention et d'autres pas, l'auteur élabore un système d'évaluation personnelle. Deux autres concepts entrent alors en jeu pour expliquer le plaisir que le *Spectator* ressent devant une photo : le *studium* et le *punctum*. Le premier terme, *studium*, désigne le bord culturel de la photographie, l'envie de recherche et de classification intellectuelle. Comme l'explique Barthes :

C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement [...] que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions (Barthes, 1980 : 48).

Le *punctum*, de son côté, représente le bord affectif d'une photographie, c'est ce « second élément » qui vient rythmer le *studium*, le « scander » : « le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*) » (Barthes, 1980 : 49). Avec le *punctum*, le mouvement est inverse à celui du *studium* : « Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher [...] c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (Barthes, 1980 : 48-49).

Les termes *studium* et *punctum* sont donc en quelque sorte le pendant, pour la photographie, des termes « lisible » et « scriptible », dans *Le plaisir du texte* (1973). Comme le texte, la photographie propose une lecture culturelle des photos, et une lecture beaucoup plus personnelle, jouissive. Lorsque Barthes aborde le *studium*, son manque d'intérêt, remarque Bernard Comment (1991 : 121), « semble tenir entre autres à ce qu'il s'agit là le plus souvent de la part intentionnelle du photographe ». Barthes (1980 : 60) affirme en effet que « la photo devient 'surprenante' dès lors qu'on ne sait pas pourquoi elle a été prise ». Plus loin, il rajoute :

Du point de vue de la réalité (qui est peut-être celui de l'*Operator*), toute une causalité explique la présence du « détail » [...] mais de mon point de vue de *Spectator*, le détail est donné par chance et pour rien ; le tableau n'est en rien « composé » selon une logique créative (Barthes, 1980 : 72).

Une « mort du photographe » qui rappelle clairement la « mort de l'auteur », le rêve d'une photographie sans le photographe. Or, ce que révèle la photographie est aussi

évidemment le regard du photographe: elle capture ce qu'il a voulu montrer. Par conséquent, comment nier à ce point-là que le photographe opère un choix dans ce qu'il regarde? « Nier toute intention, ou l'ignorer délibérément », explique Comment (1991 : 121), « permet de conférer à la photographie une instantanéité magique, sans *avant*, et sans autre *après* que celui de sa 'lecture' par le *Spectator* ». Pourtant, c'est bien l'*Operator*, cet « obscur photographe de Chennevières-sur-Marne », qui parvient à capturer l'image centrale de *La chambre claire*: la « Photographie du Jardin d'Hiver » (Barthes, 1980 : 109). Dans la deuxième partie du récit, Barthes (1980 : 103) raconte comment, à la suite de la mort de sa mère, il classe les photos de la disparue dans l'espoir de retrouver parmi tous ces clichés « l'essence de son identité ». Son insatisfaction dure jusqu'à la découverte de la « Photographie du Jardin d'Hiver », une photo de la mère, à cinq ans. C'est une image qui irradie tout le récit, mais que l'auteur choisit de ne pas montrer. Si cette image n'appartient pas au corpus des photos que l'auteur publie, c'est qu'elle est toute dans le bord émotif de son expérience de la photographie. Tout ce que le lecteur pourrait d'ailleurs y trouver n'appartiendrait qu'au *studium*, un plaisir culturel qui peut aller jusqu'à l'émotion, mais une émotion toujours médiatisée par une culture: « époque, vêtements, photogénie » (Barthes, 1980 : 115). Pour l'auteur, en revanche, ce sont les qualités de l'être aimé qu'il retrouve: « J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin » (Barthes, 1980 : 107).

Cependant, cette photographie où Barthes affirme retrouver « la vérité du visage que j'avais aimé », outre le fait, paradoxal, qu'elle montre une petite fille de cinq ans, telle qu'il n'a jamais pu la voir, elle est aussi d'un « sépia pâli », cette technique de gommage et de mise à distance qui efface toute différence, et offre, entre les personnes photographiées, une étrange ressemblance. Si, par conséquent, il peut paraître surprenant que la seule photo de sa mère qui ait donné à Barthes (1980 : 160) « l'éblouissement de sa vérité », est « précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas », c'est que la photographie n'est pas du côté de la remémoration, mais de la résurrection. Ce que cherche en effet Barthes (1980 : 171) n'est pas à remémorer un moment qui d'ailleurs n'appartient pas à son passé, mais de ressusciter ce qui, dans cette photo de sa mère, représente la vérité: sa « vérité » à lui. D'après l'auteur, il ne suffit pas de reconnaître la personne photographiée pour retrouver sa vérité. Reconnaître l'image de la mère telle qu'il l'a connue, adulte, serait de la remémoration, du souvenir. Aussi Barthes dit-il « retrouver » et non « reconnaître » sa mère. Car ce n'est pas l'identification au souvenir, mais la surprise de l'image ayant adhéré au référent dans le temps, et auquel on est à présent séparé, qui revient dans l'étonnement du sujet qui regarde. Par conséquent, « rien de proustien » dans cette « Photographie du Jardin d'Hiver » si volontairement cherchée, si loin de la mémoire involontaire (Barthes, 1980 : 129).

Aucun mouvement ne va vers elle, c'est elle qui oblige le spectateur à recevoir son appel, son invitation à se souvenir. Comme le constate à ce sujet Jérôme Beaujour (1990 : 50):

Quand on dit de la photographie qu'elle a un rapport essentiel au temps, qu'elle est un bon conducteur vers le passé, on la dote d'un mouvement qu'elle ne possède pas.

Ce qui rapproche en revanche *La chambre claire* de la *Recherche* c'est la tentative de retrouver un « temps perdu », de compenser une perte par l'écriture, comme nous le verrons également à continuation dans les textes de Duras et de Guibert.

Pour revenir à la « Photographie du Jardin d'Hiver » et à cette « vérité » que Barthes avoue retrouver, peut-on dire qu'un photographe est médiateur d'une vérité ? Il semblerait que le photographe est médiateur de « sa » vérité, qui est différente de la vérité du sujet regardant et de celle du sujet regardé. Alors pourquoi, de même, ne pas dire devant telle photo de Barthes que ce que le photographe a fixé est la vérité pour moi, lecteur ? Si l'auteur admet qu'il a « été photographié mille fois », mais que « ces mille photographes ont chacun “raté” [s]on air » qu'en sait-il après tout (Barthes, 1980 : 169) ? C'est ce danger d'être découvert dans sa vérité qui incite Barthes, dans *La chambre claire* et plus explicitement dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, à contredire ou éluder tout ce que l'image photographique peut suggérer. A des degrés différents, ces deux récits oscillent entre révélation et dissimulation à travers images et texte, et mettent en question les conditions et possibilités de l'autobiographie, en rappelant constamment au lecteur qu'il n'est que le voyeur d'un « jeu » rigoureusement orchestré. Car si c'est bien la recherche d'une vérité que Barthes cherche dans l'élaboration de ces deux récits personnels qui mêlent écriture et photographie, ce n'est pas toute sa vérité qu'il souhaite dévoiler.

#### 4. L'image absolue

Dans *L'Amant*, contrairement à *Roland Barthes par Roland Barthes* et à *La chambre claire*, aucune photographie ne vient introduire ou illustrer le récit. La couverture du livre conserve la « virginité immaculée » de l'édition de Minuit, à l'exception de l'édition de 1993 où « une bande publicitaire amovible présente la photographie de l'adolescente au chapeau d'homme entouré d'un ruban noir, c'est-à-dire l'image autour de laquelle le récit s'organise d'abord » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 257). Mais à part cette photo-là, aucune autre image ne vient accompagner les pages de ce récit. Curieuse alors est la déclaration suivante où Duras, dans une émission télévisée, explique : « *L'Amant*, c'était un album de photographies, c'était un commentaire de toutes les photos que j'ai »<sup>1</sup>. Ailleurs, dans une entrevue, même déclaration : « Le texte de *L'Amant* [...] devait courir tout au long d'un album de photographies de mes films et de moi » (in Saint-Amand, 1994 : 226). Or, *L'Amant*

<sup>1</sup> Entretien avec Marguerite Duras dans *The South Bank Show*, LWT, transmis à la veille de la sortie de la traduction en anglais de *L'Amant*, le 17 novembre 1985.

n'est ni « un album de photographies », ni « un commentaire de toutes [s]es photos », mais plutôt, comme le suggère Pierre Saint-Amand (1994 : 226), « un album de photographies absentes ».

Si Duras n'inclue aucune photographie dans son récit, c'est bien à partir de certaines images qu'elle base son récit : photos de son adolescence en Indochine avec sa mère et ses frères, mais aussi une photo de son fils à vingt ans, tout ceci mêlé aux images appartenant à la mémoire de l'auteur, images de son passé, qu'elle cherche ici à redévelopper. A commencer par une image d'elle à quinze ans, une image privée dont elle n'a encore « jamais parlé », et qui est, d'après elle, « entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté » (Duras, 1984 : 9). Contrairement à Barthes (1975 : 38) qui, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, non seulement semble se déplaire dans toutes ses photographies mais surtout se frustrer de ne pas reconnaître son « air », Duras avoue se « reconnaître » et même s'« enchanter » devant son cliché. L'image est, en effet, au cœur de sa vraie identité, où plus que son air, l'auteur découvre sa vérité, une vérité toute personnelle, semblable à celle que Barthes (1980 : 168) découvre chez sa mère dans la « Photographie du Jardin d'Hiver ». Une grande différence distingue pourtant la photo de la mère de Barthes et cette image à laquelle Duras se réfère : dans *L'Amant*, l'image n'est pas montrée, parce qu'elle « n'a pas été ». Contrairement à la « Photographie du Jardin d'Hiver » et aux autres photographies mentionnées par Duras dans *L'Amant*, cette image principale n'existe pas. Pas de référent : seule une référence à ce à quoi elle aurait pu se référer. C'est ce que l'emploi du conditionnel passé annonce, lorsque passés quelques paragraphes, Duras énonce :

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été (Duras, 1984 : 16).

Absente, inexistante, cette image se situe dans l'irréalité : toute possibilité de mise en rapport du texte avec un quelconque témoignage objectif du passé est par conséquent, dès le départ, déclarée impossible. L'image n'est pas un référent extratextuel matériel mais la référence à une image inventée présentée comme réelle. C'est ce que confirme la comparaison de la photo imaginée de l'auteur à quinze ans et la photo réelle de son fils à vingt ans : « J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans [...] C'est cette photographie qui est au plus près de celle qui n'a pas été faite de la jeune fille du bac » (Duras, 1984 : 20-21).

Mais suffit-il de comparer cette image qui « aurait pu exister » à une image qui a vraiment existé pour qu'elle acquiert les mêmes qualités ? Certainement pas puisqu'en choisissant de commenter une photo inexistante, Duras entrave ce que Barthes tient pour l'essence, le « noème de la Photographie » :

Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là.  
Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque

cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie (Barthes, 1980 : 120).

Loin de servir, comme suggère Maryse Fauvel (1993 : 194), de « pièce à conviction » dans le pacte autobiographique et de prouver l'identité de l'auteur, narrateur et personnage, la photographie imaginée brouille au contraire les frontières entre réalité et fiction. Une confusion renforcée d'ailleurs par toutes les distances créées par les jeux de pronoms personnels où l'auteur, narrateur et personnage sont à la fois « je » et « elle ».

Invisible et inexistante pour le lecteur, l'image est néanmoins visible et existante dans la mémoire de l'auteur. À défaut de preuve, le lecteur est donc bien obligé de concéder à Duras une certaine part de vérité si l'image représente pour elle l'événement clé à partir duquel elle structure son passé. En effet, si la photo constitue la vérité pour l'auteur, peu importe si la photographie existe ou n'existe pas, ce qui compte finalement est le rapport que l'auteur maintient avec cette image de soi. Rien ne prouve, d'ailleurs, que si la photo existait réellement, Duras s'y reconnaîtrait. Comme analysé précédemment chez Barthes et Guibert, la photographie distancie le sujet de sa représentation. C'est en effet parce que la photographie est virtuelle que Duras peut dire qu'elle se « reconnaît », qu'elle s'« enchante ». En annulant le rapport entre le « je » photographié et le « je » qui regarde son « je » photographié, la photographie inventée ou reconstituée à travers le souvenir restitue, en effet, l'essence du sujet. Par conséquent, si le recours à l'invention confirme un certain degré de fiction dans *L'Amant*, il ne réduit pas, paradoxalement, le degré de vérité recherché par l'auteur. Le verbe « inventer », explique à ce propos Aliette Armel (1990b : 19), n'est donc pas à entendre comme une façon d'imaginer de façon arbitraire, sans respect de la vérité, la réalité, mais, comme le suggère le premier sens du verbe « *invenire* » – « créer, faire venir au jour quelque chose qui n'avait pas, jusqu'à ce moment, la possibilité d'exister » – soit, pour Duras, l'écriture de son passé.

Pour Duras, le seul moyen de révéler les secrets de son passé ou de recréer un fait dont le souvenir s'est effacé, sera, en effet, de recourir à l'imagination. Contrairement à *Roland Barthes par Roland Barthes* qui, d'après Jean-Jacques Brochier (1975 : 32), consiste en un « imaginaire qui essaie de se défaire », *L'Amant* est un imaginaire en train de se faire. Duras ne cherche pas comme Barthes à conjurer l'imaginaire : aucune crainte en effet de se laisser capturer par l'image, puisque c'est elle qui la fixe par son écriture, et non plus l'image qui immobilise, par son statut, les personnages. Dans *L'Amant*, constate à ce sujet Marcelle Marini (1985 : 12-14), l'imaginaire n'est pas entendu comme « une simple affabulation illusoire », mais plutôt comme : « une expérimentation, construction, production [...]. À la place de cette image qui n'a jamais existé, se trouve donc un récit qui la construit, l'invente au fur et à mesure ». C'est, en effet, à partir de cette « image absolue », titre originel de *L'Amant*, que l'histoire du « je » peut se

poursuivre : « C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur » (Duras, 1984 : 17). Ce que ce défaut d'existence déclenche, est le mouvement sans fin de l'écriture.

Ce que cette image aurait représenté est la première rencontre de l'auteur avec le futur amant chinois sur le bateau qu'elle prenait pour retourner à son école à Saïgon. Décrite à plusieurs reprises, cette image de la traversée du Mékong, plus qu'une photographie, qu'une image fixe, est une série d'images ou encore une scène qui se déplace par prises de vue, comme dans un film. Ce qu'elle tient surtout de l'image filmique, est la durée et le mouvement, suggérés à travers les verbes « durer » – « l'image dure pendant toute la traversée du fleuve » (Duras, 1984: 11) –, « commencer » – « l'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage » (Duras, 1984: 45) – et le temps présent. Un emploi qui efface la distinction entre passé et présent et mène souvent le lecteur à confusion, comme dans l'exemple suivant où la juxtaposition du « visage détruit » de Duras âgée et son image à quinze ans provoque un contraste étonnant : « J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée [...] J'ai un visage détruit. // Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi » (Duras, 1984: 10-11).

À noter l'interpellation directe au lecteur « que je vous dise », suivie un peu plus loin par l'impératif « regardez-moi », des injonctions qui, comme le remarque Franciska Skutta (1987 : 84) « mettent en valeur l'acte narratif avec son corollaire, l'acte de lecture - terrain où le lecteur peut s'associer en quelque sorte à la construction du livre ». Une image en fait naître une autre, rendant « quasi “perceptible” » l'acte de remémorer le passé (Skutta, 1987 : 85). La description de la traversée du bac est ainsi entremêlée de souvenirs d'enfance, et de commentaires sur la présente écriture. C'est encore une fois à l'invention que Duras a recours, lorsqu'en cherchant à se souvenir des chaussures qu'elle porte ce jour-là, elle suppose :

Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là alors je les porte [...] C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça (Duras, 1984 : 18-19).

Même chose pour le « rouge à lèvres rouge sombre » qu'elle porte « ce jour-là » sur les lèvres : « Je ne sais pas comment je me le suis procuré, c'est peut-être Hélène Lagonelle qui l'a volé à sa mère pour moi, je ne sais plus (Duras, 1984 : 25).

Ce que ces raisonnements confirment c'est que *L'Amant*, loin d'être la reconstruction fidèle d'un épisode passé, est la construction, faite de remémoration et d'invention d'un épisode passé. Par conséquent, pour Duras, le recours à la photographie non seulement participe à son projet de dévoilement de soi, mais semble aussi relever les procédés propres à l'écriture autofictionnelle.



Les autres images auxquelles se réfère *L'Amant* sont, contrairement à l'image absolue, pourvues d'existence et de réalité, mais leur absence du livre les apparente à l'image de la traversée. L'une d'elles, nommée « la photo du désespoir », représente la mère et ses enfants dans la cour de la maison de Hanoï. Absente, cette « photo du désespoir » est amplement analysée, comme si, encore une fois, l'absence de l'image permettait à l'auteur de mieux la raconter. Pourtant cette image existe, et apparaît dans un recueil de photographies et commentaires réalisé par Michelle Porte intitulé *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977). Dans ce récit, l'incompatibilité entre texte et image dans *L'Amant* est inversée : ici, la présence de l'image invoque le silence de la page. Semblable à Barthes, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Duras se tait devant les images visuelles et réelles de son histoire personnelle. Seul commentaire, placé au-dessus de la « photo du désespoir » : « J'avais deux frères » (Duras, 1977 : 53). Une légende que semble partager la photo placée sur la page de gauche, représentant encore une fois les enfants avec, cette fois-ci, leurs deux parents (Duras, 1977 : 54). Même discrétion dans les commentaires qui accompagnent une photo de son père (Duras, 1977 : 48), ou une autre où Duras (1977 : 46) apparaît aux côtés de son frère : « – A côté de moi, c'est mon frère, Joseph du Barrage contre le Pacifique. Il est mort très jeune pendant la guerre, faute de médicaments ». Encore moins expressifs sont les mots qui légendent une photo de l'auteur à dix-huit ans, où elle n'indique que son âge : « Là, j'ai dix-huit ans » (Duras, 1977 : 42) ; ou encore, la légende placée au milieu d'une page blanche à côté d'une photo de la mère, et qui dit simplement : « – Ma mère » (Duras, 1977 : 50).

Une pareille réserve caractérise les commentaires des photographies exposées dans *Les yeux verts* (1980) où se mêlent photos de famille, de films, photos d'inconnus et photos d'elle : les images apparaissent, comme dans *Les lieux de Marguerite Duras*, dépourvues de tout apport textuel. Dans cet essai où Duras expose sa vision de l'écriture et du cinéma, place est donc laissée au pouvoir évocateur du cliché, comme si la présence de l'image rendait superflu tout langage. Comme le constate Jérôme Beaujour (1990 : 49) :

Toutes ces photos apparaissent sans légende et elles ne renvoient que très rarement et très indirectement au texte en regard, leur circulation est libre, les identités flottent, se perdent, ou plutôt, ont l'air d'aller s'exiler sur des visages qui tout en leur prêtant des traits où ils pourraient reconquérir une identité nouvelle, achèvent de l'anéantir. Ils ne sont que des indications pour se perdre à nouveau.

C'est donc dans leur rapport à la photographie que les projets de Duras et de Barthes se rejoignent. Semblable à Barthes dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*, Duras se tait devant les images visuelles et réelles de son histoire personnelle. Ce que ces deux auteurs désirent est de limiter la photo au purement « lisible », à l'image finie, au lieu de l'alimenter de commentaires qui feraient d'elle une image « scriptible », prête à

être interprétée. S'ils rajoutent très peu à l'image visuelle, c'est que devant elle, tout commentaire devient superficiel ; il ne fait que renforcer l'image de ce « il » ou « elle » fixé par la photographie. Or, ce que Duras et Barthes cherchent à éviter, est de se laisser capturer par cette image virtuelle qu'est pour eux l'image visuelle, et créer leur propre image, leur « je », grâce à cette autre image qu'est l'image textuelle. Qu'elle soit réelle ou non, cette dernière image est celle que ces deux auteurs voudraient substituer à celle d'un « il » ou d'un « elle ».

### 5. Images textuelles

Le projet de mêler épisodes de sa vie et collection de photographies, placerait *L'image fantôme* (1981) de Hervé Guibert, dans la lignée de ces autres « photobiographies »<sup>2</sup> que sont *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La chambre claire* de Roland Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras. Semblable à *La chambre claire*, *L'image fantôme* n'est pas un texte théorique sur la photographie, mais une « tentative de biographie par la photographie » (Guibert, 1981 : 124) ; une réflexion personnelle sur différents types de photographies qui incluent photos de famille, photo animée, photo d'identité, photo de voyage, photomaton, polaroid, des photos explorées mais aussi, souvent, réalisées par cet auteur, photographe et critique de l'image photographique. Ce qui différencie pourtant ces deux textes c'est l'absence d'illustrations dans le récit. *L'image fantôme* se rapprocherait plus, dans ce cas, de *L'Amant*, une sorte d'album sans photos ou, d'après Jean-Pierre Boulé (1999 : 60) : « a series of photographs taken by words » ou encore une « autobiographie par la photo », comme remarque aussi Nicole Zand (*apud* Boulé, 1999 : 61), puisqu' « à travers les photos des autres, à travers les photos qu'il n'a pas prises et qui n'existeront jamais, Guibert ne parle, en fait, que de lui ».

C'est d'ailleurs, comme pour Duras et sa photo d'elle à quinze ans, un même manque d'images photographiques qui permet à Guibert d'écrire cette suite de récits sur la photographie. Semblable à « l'image absolue » de Duras (1984 : 16), « l'image fantôme » de Guibert est une image virtuelle, qui « aurait pu exister », qui « aurait pu être prise », mais qui « ne l'a pas été ». Cette image représente une photo de la mère de l'auteur, presque incestueuse, prise par lui, à la dérobée du regard de son père. Comme Duras devant son image de jeune fille de quinze ans, Guibert partage le même sentiment d'être en présence de l'image parfaite. Une idéalisation de l'image occasionnée et accrue, chez les deux auteurs, par l'inexistence du cliché. Croyant, en effet, avoir capturé l'image parfaite de sa mère, Guibert constate après coup avoir photographié à vide. La photo, semblable à celle décrite dans *L'Amant*, « n'existe pas » : « Elle n'existait pas : nous vîmes en transparence, contre la lumière bleutée de la salle de bain, le film entier non impressionné, blanc de part en part » (Guibert, 1981 : 15-16).

<sup>2</sup> Néologisme utilisé par Pierre Saint-Amand (1997 : 82).

La photo qui aurait symbolisé la complicité entre un fils et sa mère est destinée à rester une « perte irrémédiable », impossible à récupérer. Comme l'explique justement Guibert (1981 : 16), « il ne fut même pas question de refaire la séance : elle était impossible ». Un épisode que Guibert narre encore une fois dans *Mes parents*, où il explique : « Nous savons de toute façon que nous ne pourrons jamais rejouer cet épisode, qu'il a déjà pris la pesanteur impuissante du regret. Et que cette image fantôme se tend désormais vers autre chose que l'image : vers le récit » (Guibert, 1986 : 106).

Un constat d'échec qui s'accompagne, comme dans *L'Amant*, d'une réflexion sur l'écriture, enclenchée par l'absence du cliché. Si pour Duras il ne s'agit pas à proprement parler d'un acte manqué puisqu'il est question d'une image inventée, le résultat est le même pour les deux auteurs : qu'il s'agisse d'un désir frustré ou d'une occasion manquée, dans les deux cas ce n'est qu'en demeurant virtuelle que l'image peut devenir textuelle. Ce n'est, en effet, que parce que cette image de la mère de Guibert s'est dérobée, que le récit de cet irréparable « moment à blanc » peut s'enclencher : « Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fautive, irréaliste » (Guibert, 1981 : 17-18).

Même chose pour cet autre « regret photographique » qu'est l'image de quatre jeunes garçons vus sur une plage de l'île d'Elbe alors que Guibert n'a pas sur lui son appareil. Semblable à la photo fantasmée de sa mère, l'absence de cette « image parfaite », titre de ce court récit, permet paradoxalement à l'auteur de mieux la raconter : « Il me semble maintenant que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate, et que, si je tentais de retrouver la vision réelle pour la photographier, elle me semblerait pauvre » (Guibert, 1981 : 24).

Une autre « image fantôme », narrée cette fois-ci dans *Les aventures singulières* est celle où l'auteur, parti une semaine à Florence pour photographier les figures du musée de cire anatomique voit échouer encore une fois son projet : « dès la troisième photo, le flash ne marchait plus, les piles étaient vides » (Guibert, 1982 : 37-38). Même chose pour cette autre photographie jamais réalisée de la mère de Barthes, une photo, comme l'indique le titre de ce chapitre de *L'image fantôme* « au plus près de la mort », puisque c'est justement « au moment où sa mère était morte, où elle allait mourir, où elle venait de mourir », que Guibert (1981 : 150) avait souhaité la prendre en photo avec son fils : « Ce que je voulais photographier, ce désir qui se déclenchait très rarement chez moi, c'était toujours près de la mort, et donc près de l'indécence ». Comme évidemment pour les autres photos manquées, l'absence visuelle de l'image est compensée par sa présence textuelle.

Tous ces actes manqués ne se limitent pas à l'image photographique, la même « sensation d'impuissance, de fatalité », arrive aussi à l'image filmique (Guibert, 1981 : 16). Dans l'épisode suivant, narré dans *Mes parents*, l'image, cet impossible intermédiaire entre le fils et sa mère, est ce qui suspend encore une fois leur union. Mais cette fois-ci

c'est plus, comme dans *L'image fantôme*, l'image de la mère qui se perd sous le regard déçu de Guibert, mais l'image télévisée du fils qui disparaît sous le regard désespéré de sa mère :

Alors que pour la première fois, après tant d'années d'attente, la mère va enfin pouvoir regarder son fils à la télévision, au moment où il va apparaître et sans une seule détonation le poste implose, toute son attente se réduit à ce minuscule point fluorescent, cette mire exaspérante qu'aucun cri, aucun coup, aucune larme de supplication ne pourra plus dilater (Guibert, 1986 : 169).

Encore une fois, comme pour les images photographiques, l'absence de l'image filmique est compensée par l'écriture de ces pages qui lui sont indirectement dédiées. C'est un autre problème technique qui empêche le narrateur de *Le protocole compassionnel* de filmer son entretien avec ses deux tantes Suzanne et Louise. A la fin de l'entrevue, Guibert (1991 : 120) s'aperçoit qu'il n'a rien enregistré : « Il n'y a pas inscrit "Record", encore une fois j'ai commis une image fantôme ». Mais ici, les expressions « encore une fois » ou « comme par hasard » employées à la fin du récit pour évoquer son échec, suggèrent que plus qu'une destinée à rater l'image filmique ou photographique, il s'agirait plutôt d'un choix, une tendance à provoquer l'échec. Toutes les images fantôme de Guibert évoquent donc cette résignation, et le plaisir de refléter par cette autre image qu'est l'écriture, quelque chose de cette impression et émotion qu'éveillent en lui ces moments et sujets non-filmés ou photographiés. Tout un « art-lapsus » de l'opérateur, comme dirait Alain Buisine (1988 : 133), « de photographies ratées et/ou imprévues accompagnées du mode d'emploi de leur échec », qui pose le problème de la représentation et expose l'inadéquation entre le texte et l'image.

Photo et écriture : on retrouve cette même opposition déjà présente chez Barthes et Duras, cet affrontement entre ce que cet autre écrivain et photographe Denis Roche nomme « deux séries d'harmoniques » : « Dont l'une appartient au registre cursif et s'exprime par un langage abstrait (c'est la littérature) et l'autre au registre graphique et s'extériorise par un langage figuré (c'est la photographie) » (Roche, 1988 : 64).

Dans toutes ces images fantôme tout se passe comme si la présence de l'image photographique empêchait le texte de se déployer et qu'au contraire, l'absence de l'image permettait à l'auteur de mieux en parler. Comme ces photos que Barthes avoue décrire mieux lorsqu'elles se trouvent loin des yeux :

Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois. Comme si la vision directe orientait à faux le langage, l'engageant dans un effort de description qui, toujours, manquera le point de l'effet, le *punctum* (Barthes, 1980 : 87).

Même chose pour les souvenirs trop vifs, trop visuels. Si dans *L'Amant* Duras écrit si facilement sur sa mère, c'est qu'elle admet :

Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux [...]. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante (Duras, 1984 : 38).

Par ailleurs, en photographiant le corps des autres, des parents, des amis, Guibert (1984: 5) avoue avoir « toujours une petite appréhension » : ne serait-il pas « en train de les trahir en les transformant ainsi en objets de vision » ? Transformer leur réalité en écriture, préserver leur individualité, voilà ce qui justifierait toutes ces photos manquées et le plaisir de refléter par l'écriture l'émotion qu'éveillent en lui ces moments et sujets non-photographiés : « Dans l'écriture je n'ai pas de frein, pas de scrupule, parce qu'il y a que moi, pratiquement, qui est mis en jeu (les autres relégués, en abstractions de personnes, sous formes d'initiales) » (Guibert, 1984 : 50).

Mais si la transcription textuelle est plus riche que la photographie, pourquoi s'en servir comme médiateur de l'écrit ? Pourquoi, demande encore Buisine (1988 : 129), « ne pas s'en remettre immédiatement au souvenir en tant que tel » en évitant toutes ces « images fantômes » ? Parce que voir à travers « le filtre imaginaire de la photo » ce qui aurait pu être capté, est une façon de rassembler en une seule image l'impact et l'intensité du souvenir. Comme si, à travers cette vision photographique, l'auteur parvenait à saisir la « photo unique », celle qui contient toutes les autres et qu'aucune photo réelle ne peut reproduire. Comme cette photo de Bice que cherche à capturer le protagoniste de « L'avventura di un fotografo » dans *Gli amori difficili* de Italo Calvino : « C'erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse tutte le altre » (Calvino, 1990 : 45).

Un absolu que seules les images fantôme parviennent à reproduire. Ce qui compte donc pour Guibert c'est l'émotion de l'image, une émotion qui une fois éprouvée, ne peut plus se répéter mais peut, en revanche, s'enrichir à l'écrire :

Il me semble maintenant que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate, et que, si je tenais demain de retrouver la vision réelle pour la photographier, elle me semblerait pauvre (Guibert, 1981 : 24).

Ce que possède indubitablement Guibert c'est une disposition pour ce que Philippe Dubois nomme le « photographique » :

Cet art de la découpe et du prélèvement, de l'arrêt et de la fixation du saisissement et de l'extraction, qui présuppose une logique temporelle de la discontinuité et une philosophie de la contingence (*apud* Fauvel, 1993 : 194).

C'est ce qui permettrait en effet à Guibert (1981 : 23), en regardant une scène, de voir « déjà la photo qui la représenterait, et l'abstraction qui automatiquement

s'effectuerait », détachant ce qui la constituerait « dans une espèce d'irréalité ». Telle cette image de sa mère à l'hôpital après son opération, qui éveille chez Guibert le désir de la prendre en photo : « Tout de suite cette lumière m'a réconcilié avec ma mère, ou plutôt avec l'image de ma mère, et avec mon espoir qu'elle reste en vie. J'ai eu envie de la prendre en photo » (Guibert, 1984 : 7).

Un « état du regard et de la pensée », explique Maryse Fauvel (1993 : 194), qui « non seulement se réfère aux photos, mais est une définition d'une manière d'être au monde ». Le risque qu'entrevoit cependant Calvino est de croire que tout ce qui n'est pas photographié est perdu :

Che è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può, e per fotografare quanto più si può bisogna : o vivere in modo quanto più fotografabile possibile, oppure considerare fotografabile ogni momento della propria vita. La prima via porta alla stupidità, la seconda alla pazzia (Calvino, 1990 : 42).

L'image photographique, constate d'autre part Guibert, non seulement risque de trahir la personne photographiée en la transformant, comme dirait Barthes (1980 : 31), en « Tout Image », mais elle chasse l'image mentale en se substituant au souvenir. C'est le cas de cette photo de « N. » que Guibert (1981 : 28) observe et sur laquelle il ne « voi[t] qu'un garçon plus joli et plus à l'aise », et « ne retrouve rien de ce qui [l']a charmé chez lui ». Bientôt, affirme l'auteur, le vrai visage de ce garçon disparaîtra tout à fait de sa mémoire et cette photo ne lui dira plus rien. Plus qu'une « photo-souvenir », titre de ce court récit, on pourrait parler, en renvoyant encore une fois à Barthes (1980 : 142), d'un « contre-souvenir » qui bloque toutes les images qu'on pourrait en faire surgir. Comme cette autre photographie décrite dans *Les Aventures singulières* où Guibert écrit :

J'ai pris des photos de ce visage avant de te quitter, et c'est peut-être un tort, un sort. J'ai fait tirer une photo, et elle est là, devant moi, je peux la regarder, je peux la montrer en disant « c'est lui », peut-être tu ne t'y aimerais pas. Cette image volée bloque un peu toutes celles que je peux avoir de toi, que je pourrais faire surgir (Guibert, 1982 : 13-14).

Condamnant la photo comme simulacre de la réalité, Proust (1927 : 886) dénonce aussi « ces photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui ». Lorsque Guibert se place cette fois-ci non plus du côté du sujet photographiant mais du côté du sujet photographié, ce qu'il remarque est un même sentiment d'insatisfaction. Ce n'est pas la vision du cliché qui lui permet de mieux se souvenir d'un moment passé, bien au contraire, ce sont les photos, qui « ne coïncident pas avec mes souvenirs » (Guibert, 1981 : 36). Par conséquent, conclut Guibert : « On dit que la raison d'être de la photo de famille est de conserver des

souvenirs, mais elle crée des images qui se substituent au souvenir » (Guibert, 1981 : 38).

La force d'un souvenir ne se mesure donc pas à sa visibilité, mais à son intensité émotive. Difficile, en effet, de retrouver un souvenir lorsqu'il nous est imposé par cette preuve tangible du passé qu'est le cliché. Si la photo bloque toutes les images remémorées ou imaginées que l'on peut avoir du passé, elle aide aussi, d'après Guibert, à l'oubli : « La photo est une pratique englobeuse et oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique » (Guibert, 1984 : 24).

La tentative de fixer la mémoire par la photographie aboutit donc souvent à un constat d'échec : elle effectue, d'après Buisine (1988 : 129), « la perte de ce qu'elle semble conserver ». Un avis que partage aussi Duras dans *La vie matérielle*, lorsqu'elle explique :

Je crois qu'au contraire de ce qu'auraient cru les gens et de ce qu'on croit encore, la photo aide à l'oubli. Elle a plutôt cette fonction dans le monde moderne. Le visage fixe et plat, à portée de la main [...] ce n'est toujours qu'une image pour un million d'images dont on dispose dans la tête (Duras, 1987 : 99-100).

Un autre risque que courent les photos, remarque Guibert (1981 : 20) dans le récit *Premier Amour*, est d'être « trop regardées [...] regardées jusqu'à en être invisibles, énervantes ». Ce que conseille dans ce cas Barthes (1980 : 88) dans *La Chambre Claire* pour bien voir une photo c'est de « lever la tête ou fermer les yeux », car « la photographie doit être silencieuse ». C'est dans ce silence de l'image que l'auteur peut mieux contempler le cliché. D'après Michel Henry (*apud* Saint-Amand, 1993 : 236), « il faut à la limite que la photo devienne une contre-perception », qu'il y ait en effet, « dépassement des apparitions sensibles, élimination de l'univers objectif de la perception ». « Englobeuse », « oublieuse », « énervante », la photographie est aussi parfois menteuse. Dans son étude *Sur la photographie* (1977), Susan Sontag écrit qu'il n'y a pas de vie de famille sans appareil photo. D'après elle, c'est à travers la photo que la famille construit sa propre histoire, qu'elle produit sa chronique. Comme explique également André Rouillé :

L'album rassure : c'est un lieu de certitudes, de stabilité et de réconfort [...]. Quand les conflits transparaissent dans les photographies de famille, c'est en creux [...] De façon plus radicale, la force d'un sentiment éprouvé à l'encontre d'une personne peut conduire à la mutilation de ses images par biffage ou par découpage, ou à leur arrachage de l'album. Quels drames ont pu motiver ces sortes de meurtres rituels ? La réponse appartient à cette part de l'histoire de famille que l'on tait ; que l'on n'évoque qu'à mots couverts, et qui ne fait qu'affleurer en photographie (*apud* Saint-Amand, 1993 : 231-232).

C'est cette fausse histoire, ce défaut d' « histoire propre » que dénonce aussi Guibert dans les photos de son enfance : « L'histoire photographique de la famille doit être bien colmatée et cohérente, sans failles, elle ne doit rien laisser lire qu'on ne sait déjà » (Guibert, 1981 : 36).

Ce qu'il voit est toujours l'image d'un corps détaché de son « je », « incorporé dans le groupe familial », « sans fuite à l'extérieur ». Aussi, est-ce en vain que Guibert cherchera « parmi cette masse de photos » de famille : « Une photo qui poserait un mystère [...] tel rapport entre tel ou tel personnage qui apparaîtrait et qui réécrirait une autre histoire familiale que celle qu'on m'a toujours racontée » (Guibert, 1981 : 42).

C'est cette inauthenticité que suggère aussi Barthes (1975 : 6) dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* lorsqu'il se réfère à la partie photographique de son récit comme au « roman familial » ou, au contraire, à l'absence de « familialisme » dans une photo de jeunesse avec sa mère et son frère sur une plage de Biscarrosse intitulée : « *La famille sans le familialisme* » (Barthes, 1975 : 31). Ce que Duras relève, en revanche, dans la photo de famille est ce qui n'est pas photographiable, le contraire de ce que la photo prétend suggérer : une fausse unité. Dans *L'Amant* elle critique le besoin de sa mère de prendre la famille en photo alors qu'en réalité tout lien entre eux s'est coupé : « Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas, mais on regarde les photographies chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit » (Duras, 1984 : 115).

Malgré l'énorme décalage entre la famille telle qu'elle est représentée et la famille telle qu'elle est en réalité, la mère de Duras se laisse néanmoins fasciner par ce souvenir erroné que lui offre la photo : « Elle se doit de le faire, alors elle le fait, ses cousines c'est ce qui lui reste de la famille, alors elle leur montre les photos de famille » (Duras, 1984 : 117).

Condamnant l'hypocrisie des photos familiales, ce que Duras (in Le Masson, 1984 : 53) retient de ces images n'a rien à voir avec la nostalgie, mais plutôt avec les traces que lui a laissées une famille désunie : « ici la nostalgie est partie, la plainte aussi », assure-t-elle, « les images sont toutes retirées de l'oubli ». La photo, suggère en effet Saint-Amand (1994 : 225), « non seulement inscrit le temps de la famille, elle autoreprésente la famille dans sa familialité » en lui donnant son unité rêvée. Elle efface, d'après lui, le disparate des vies individuelles en confirmant le lien du groupe. Les projets « photobiographiques » de Barthes, Duras et Guibert font donc « éclater en morceaux », comme dirait Saint-Amand (1994 : 231) au sujet de *L'Amant* : « L'idéal de transparence de la photographie de famille et de la photographie tout court. C'est la prétention de vérité de la photographie, sa valeur de transmission et de représentation qui est tout de suite ruinée ».



## 5. Conclusion

Nous avons vu à quel point les photographies insérées ou simplement évoquées chez Barthes, Duras et Guibert loin d'authentifier leur démarche autobiographique et confirmer un « pacte de vérité » avec le lecteur, constituent au contraire l'équivalent visuel d'une démarche littéraire autofictionnelle. Ce que toutes ces écritures autobiographiques suggèrent en effet à travers leurs réflexions sur la photographie c'est leur effort d'éviter de définir leur identité, en accentuant et brouillant les frontières entre autobiographie et fiction. Dans sa tentative d'éviter de trop révéler de lui-même dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes confronte image textuelle contre image visuelle. Dans cette lutte, texte et images suggèrent l'impossibilité de construire un moi fragmenté, accentuant sa proximité à un moi plus fictionnel. Barthes adopte une approche très différente dans son récit autobiographique *La chambre claire, Note sur la photographie*, révélant plus sur lui-même à travers cette réflexion très personnelle sur la photographie. Les images photographiques sont aussi un instrument fondamental dans l'écriture autobiographique de Duras, l'aidant à structurer et plonger dans son passé. *L'Amant*, mais aussi *Les Lieux de Marguerite Duras* et *Les Yeux Verts* mêlent photographies virtuelles et réelles dans un effort de capturer et en même temps d'éluder son identité. Chez Guibert, la présence ou absence de photographies dans tous ses récits autobiographiques non seulement est centrale à la construction ou évocation de son statut de sujet, mais témoigne d'une conscience photographique qui imprègne toute son écriture.

Là où les projets « photo-biographiques » de Barthes, Duras et Guibert se rejoignent c'est dans la tentative d'éviter de se laisser capturer par cette image virtuelle qu'est pour eux l'image visuelle, et de créer leur propre image, leur « je », grâce à cette autre image qu'est l'image textuelle. C'est une image libre que Barthes, mais aussi Duras et Guibert souhaitent révéler à travers leurs textes, une identité indéterminée et non une identité fixe, aux contours bien définis. Ce qu'ils revendiquent c'est leur statut de sujet, leur « je » et non ces « ils » ou « elles » qu'imposent une description trop visuelle ou plus radicalement une photo. Il s'agit pour chacun de ces auteurs de vaincre l'image visuelle ou l'image virtuelle que chacun se fait de lui, au profit d'une image textuelle, qui est celle qu'il voudrait que le lecteur ait de lui ou d'elle : celle d'un « je » écrit, plus ou moins proche de son « je » écrivant, car évidemment, comme dirait Barthes (1966: 20), « qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est ». « Qui est » restera toujours la question, aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur de ces textes et images en suspension.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARMEL, Alette (1990a) : « Le jeu autobiographique ». *Le Magazine Littéraire*, 278, 28-31.
- ARMEL, Alette (1990b) : *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Pantin, Le Castor Astral.
- BARTHES, Roland (1966) : « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, 8, 1-27.
- BARTHES, Roland (1973) : *Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1975) : *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Éditions du Seuil (coll. « Écrivains de toujours »).
- BARTHES, Roland (1980) : *La chambre claire*. Paris, Gallimard.
- BEAUJOUR, Michel (1980) : *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, Éditions du Seuil.
- BEAUJOUR, Jérôme (1990) : « L'oubli de la photographie ». *Le Magazine Littéraire*, 278, 49-51.
- BOULÉ, Jean-Pierre (1999) : *Hervé Guibert : Voices of the Self*. Liverpool, Liverpool University Press.
- BOULÉ, Jean-Pierre (2015) : *Hervé Guibert. L'écriture photographique ou le miroir de soi*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- BOWIE, Malcolm (2001) : « Barthes on Proust ». *The Yale Journal of Criticism*, 14, 513-518.
- BROCHIER, Jean-Jacques (1975) : « Vingt mots-clés pour Roland Barthes ». *Le Magazine Littéraire*, 97, 28-37.
- BUISINE, Alain (1988) : « Tel Orphée... ». *Revue des Sciences Humaines*, 53:II, 125-149.
- BUISINE, Alain (1995) : « Le photographique plutôt que la photographie ». *Nottingham French Studies*, 34:I, 32-41.
- BUISINE, Alain (1997) : « À toute allure, Hervé Guibert », Le corps textuel de Hervé Guibert. *La Revue des Lettres Modernes*, 97-112.
- CALVINO, Italo (1990) : *Gli amori difficili*. Milan, Arnoldo Mondadori Editore.
- COMMENT, Pierre (1991) : *Roland Barthes, vers le neutre : essai*. Paris, Christian Bourgeois.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1997) : « De l'autobiographie à l'autofiction, *Mes parents*, roman ? », in Ralph Sarkonak (éd.), *Le corps textuel de Hervé Guibert*, Paris - Caen, Minard - La Revue des Lettres Modernes, 115-132.
- DONNER, Christophe (1992), « Pour répondre à quelques questions qui se posent ». *La Règle du jeu*, 7, 135-157.
- DURAS, Marguerite & Michelle PORTE (1977) : *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1980) : *Les yeux verts*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- DURAS, Marguerite (1984) : *L'Amant*. Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1987) : *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris, P.O.L.

- FAUVEL, Maryse (1993) : « Photographie et autobiographie : *Roland Barthes* par Roland Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras ». *Romance Notes*, 34:2, 193-202.
- GRISI, Stéphane (1996) : *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*. Paris, Desclée de Brouwer.
- GUIBERT, Hervé (1981) : *L'image fantôme*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUIBERT, Hervé (1982) : *Les aventures singulières*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUIBERT, Hervé (1984) : *Le seul visage*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUIBERT, Hervé (1986) : *Mes parents*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé (1991) : *Le protocole compassionnel*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé & Hans Georg BERGER (1992) : *Dialogue d'images*. Bordeaux, William Blake.
- LECARME, Jacques & Éliane LECARME-TABONE (1997) : *L'Autobiographie*. Paris, Armand Colin/Masson.
- LE MASSON, Hervé (1984), « L'inconnue de la rue Catinat ». *Le Nouvel Observateur*, 1038, 52-54.
- MARINI, Marcelle (1985) : « Une femme sans aveu ». *L'Arc*, 98, 6-15.
- PRATT, Murray (1997) : « L'autoprésentation, l'écriture autre et l'ange », in Ralph Sarkonak (éd.), *Le corps textuel de Hervé Guibert*, Paris - Caen, Minard - La Revue des Lettres Modernes, 133-154.
- PROUST, Marcel (1927) : *Le temps retrouvé*. Paris, Gallimard.
- ROCHE, Denis (1988) : « Entretien de Denis Roche avec Charles Grivel (Paris, le 21 avril 1986) ». *Revue des Sciences Humaines*, 53:II, 63-70.
- ROGER, Philippe (1986) : *Roland Barthes, roman*. Paris, Bernard Grasset.
- SAINT-AMAND, Pierre (1994) : « La photographie de famille dans *L'Amant* », in Alain Vircondelet (éd.), *Marguerite Duras : Rencontres de Cerisy*. Paris, Écriture, 225-240.
- SAINT-AMAND, Pierre (1997) : « Mort à blanc, Guibert et la photographie », in Ralph Sarkonak (éd.), *Le corps textuel de Hervé Guibert*, Paris - Caen, Minard - La Revue des Lettres Modernes, 81-95.
- SKUTTA, Franciska (1987) : « *L'Amant* de Marguerite Duras : une autobiographie ? ». *Les Cahiers du CERF*, XX:3, 77-90.
- SONTAG, Susan (1979) : *On Photography*. Londres, Penguin Books.