

Université de Montréal

L'acte poétique de la « Transfiguralité »
Pratiques de l'autoportrait entre écriture et photographie

Par Johanne Lalonde

Littérature comparée, Département de littératures et de langues du monde
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de MA ès arts

Décembre, 2016.

© Johanne Lalonde, 2016

Résumé

En tenant compte des différents problèmes reliés à la définition du genre « autoportrait », je propose une nouvelle lecture de l'autoportrait intermédial faisant usage de textes et de photographies. Grâce à un alliage concept-figure, toutes formes d'acte autoportraitiste s'appuient sur la valeur transformatrice d'une figuralité dont les diverses approches oscillent du figuratif au figural (Gilles Deleuze). Le champ de représentation optant pour une approche figurale permet de faire apparaître la « sensation » et le « corps sans organes » ; notions esthétiques dont les paramètres ouvrent sur le devenir et sur tous les possibles de la figure. L'analyse d'une démarche artistique figurative conduit à transposer le diagramme de Francis Bacon à l'œuvre de l'américaine Sally Mann où la photographie domine. Tandis que l'approche figurale est éminente chez le franco-afghan Atiq Rahimi, pour qui l'écriture reste primordiale. Dans ses autoportraits, il instaure le « Nom » et le « Mot » en tant que signe poétique (Roland Barthes). À partir des distinctions que j'établis entre l'autobiographie, l'autoportrait et l'autofiction, j'identifie trois actes littéraires distincts : l'*acte narratif* pour l'autobiographie, l'*acte performatif* de l'autofiction, et de façon beaucoup plus élaborée, l'*acte poétique* de l'autoportrait dont la forme littéraire s'appuie essentiellement sur le fragment (Michel Beaujour). À partir de cette prémisse, je construis le nouveau concept de « transfiguralité » dont la fonctionnalité première est de servir de modèle théorique pour l'autoreprésentation. Sa conception systémique détermine une poïétique d'autoportrait qui transige à partir de la peau et de son référent identitaire. Ses différents modes opératoires de la représentation sont la mise-à-nu, la mise-en-peau et la mise-à-mort de la figure.

Mots-clés : concept, littérature, photographie, autoportrait, autobiographie, autofiction, figure, figuratif-figural, transfiguralité, identité, peau, mise-à-nu, mise-en-peau, mise-à-mort, sensation, corps sans organes, acte poétique, diagramme, Mot, Nom.

Abstract

While defining what is self-portrait as a genre, I encountered a number of problems from which I came to propose a new reading of self-portraits, especially those who make use of texts along with photography. By combining concept with figure, all forms of self-portraying are based on the transformative value of the figures. Many approaches sway from figurative to figural esthetics (Gilles Deleuze). This latter field of representation allows the emergence of the “sensation” and the “organ less body”. These notions open up the parameters of the “becoming” and of the “all possible” of the figure. The first analysis leads to the figurative approach of the American Photographer Sally Mann, and whose work is comparable to Francis Bacon’s concept of the diagram. The second analysis looks into an Afghan-French writer, Atiq Rahimi, whose esthetic approach is almost entirely figural. His self-portraits are built upon the “Name” or the “Word” as a poetic sign (Roland Barthes). From several distinctions between autobiography, self-portrait and self-fiction, I named three literary acts: The *narrative act* for the autobiography, the *performing act* for self-fiction, and in a more elaborate matter, the *poetic act* of self-portrait which favors the type of writing based on excerpts (Michel Beaujour). On this premise, I create the new concept of “transfigurality” as a theoretical model for self-portraying. It confers a system that succeed to determine the process of creation in self-portrait which relies on the skin and the identity it belongs to. It’s different formal treatments are what I call *stripping down to nudity*, *weaving up the skin* and the *death process* of a new figure to become.

Keywords : concept, literature, photography, self-portrait, autobiography, self-fiction, figure, figurative-figural, transfigurality, identity-skin, stripping-down-to-nudity, weaving-up-the-skin, death-process, sensation, organ less body, poetic act, diagram, Word, Name.

Table des matières

Liste des figures	p. v
Introduction	p. 1
- Méthodologie et corpus théorique	p. 8
- Corpus : Sally Mann, Atiq Rahimi	p. 9
Chapitre 1 : Autoportrait et transfiguralité	p. 11
- 1.1. L'autoportrait littéraire et le corps du texte	p. 12
- 1.1.2. La valeur haptique de la forme	p. 15
- 1.2. L'autoportrait intermédial : du corps à la figure	p. 16
- 1.2.2. Le figural de la figuralité : <i>sensation et corps sans organes</i>	p. 17
- 1.3. Le concept de transfiguralité	p. 20
- 1.3.2. La notion de concept	p. 20
- 1.3.3. La figuralité du concept : de Francis Bacon à Sally Mann	p. 22
- 1.3.4. L'autoportrait photographique :	
Habillage et déshabillage du cliché.	p. 24
- 1.4. La transfiguralité de l'autoportrait intermédial	p. 26
- 1.4.2. Le principe transformateur de l'intermédialité	p. 28
- 1.4.3. Les trois phases créatrices de la transfiguralité	p. 29
- 1.4.4. Les trois <i>modus operandi</i> de la transfiguralité	p. 33
- 1.5. Poïétique de l'autoportrait	p. 37
Chapitre 2 : Sally Mann et la mise-à-nu	p. 39
- 2.1. Dénouer la ficelle du contour	p. 40
- 2.1.2. Dévoiler la figure par fragments	p. 42
- 2.1.3. Spatialisation topique de la figure et le <i>diagramme</i>	p. 43
- 2.1.4. La valeur haptique de la forme et la mise-à-nu	p. 45
- 2.2. La mise-à-nu chez Sally Mann	p. 47
- 2.2.2. La nudité chez Sally Mann	p. 47

- 2.2.3. La mise-à-nu par le truchement d'une série sur l'habillé	p. 48
- 2.2.4. L'autoportrait et le corps social du sujet	p. 50
- 2.3. <i>The Immediate Family</i> : La mise en abyme d'une préfiguration.	P. 53
- 2.4. L'acte de figuration : Virginia et Jessie Mann	p. 56
- 2.5. La mise-à-mort de la figure	p. 60
- 2.6. Littérature figurative et photographie figurale	p. 62
Chapitre 3 : Atiq Rahimi et la mise-en-peau	p. 64
- 3.1. <i>Le retour imaginaire</i> : La plaie béante de l'exil	p. 66
- 3.1.2. La valeur haptique et les outils de représentation	p. 75
- 3.2. <i>La ballade du calame</i> : La transfiguralité d'une cicatrice	p. 80
- 3.2.2. Le blanc et le noir dans l'autoportrait	p. 87
- 3.3. La lettre et la « Femme-Totem »	p. 88
- 3.4. Le double esthétique d'une identité et l'intertextualité	p. 91
Conclusion :	
<i>Les mots</i> de Jean-Paul Sartre, et « l'autopographie » des genres.	p. 94
Bibliographie	p. i
Œuvres	p. i
Ouvrages critiques	p. ii
Articles en ligne	p. iv
Références web	p. vi

Liste des figures

- 1) RAHIMI, Atiq, « Cimetière nocturne », dans *Le retour imaginaire*, Paris, P.O.L., 2005, p. 109. (P. 68)
- 2) RAHIMI, Atiq, « Le cauchemar de l'enfant » dans *Le retour imaginaire*, Paris, P.O.L., 2005, p. 105. (P. 69)
- 3) RAHIMI, Atiq, « Au seuil du temps » dans *Le retour imaginaire*, Paris, P.O.L., 2005, p. 46. (P » 71)
- 4) RAHIMI, Atiq, « Autoportrait au regard impossible » dans *Le retour imaginaire*, Paris, P.O.L., 2005, p. 122. (P. 72)
- 5) RAHIMI, Atiq, « Autographe impossible » dans *Le retour imaginaire*, Paris, P.O.L., 2005, p. 123. (P. 73)
- 6) RAHIMI, Atiq, « L'identité du regard » dans *Le retour imaginaire*, Paris, P.O.L., 2005, p. 26. (P. 77)
- 7) RAHIMI, Atiq, « L'alef » dans *La ballade du calame*, Paris, L'Iconoclaste, 2015, p. 16.

Remerciements

Un chaleureux merci à Livia Monnet, ma directrice de recherche qui a su me guider avec érudition et dynamisme. Pour mes nombreuses demandes, merci à Nathalie Beaufay, à Amaryll Chanady et à Simon Harel. Merci aux membres du jury, Najat Rahman et Andrea Oberhuber. Merci également à l'Agence Atiq Rahimi d'avoir permis la reproduction des images essentielles à la compréhension des concepts proposés. Merci à Sally Mann pour son travail inspirant.

Et pour leur indéfectible confiance en moi, leur support au quotidien, leur précieux amour, je remercie mon conjoint Jean-François Bluteau et notre fille Éloïse; tous deux sont le sel de ma vie. Pour leur amitié et leur support moral, je remercie mes précieux et mes précieuses amis (es) de longue date, Anne, Manon, Claire, François, Giosi et Réal (1944-2004).

Introduction

Considérant le nombre d'autopourtraits réalisés par des artistes peintres, écrivains.es et cinéastes, la définition du genre pose problème. D'autant plus que ces autoreprésentations s'épanchent dans une infinité de pratiques et de postures. Il serait toutefois imprudent de penser que l'autopourtrait puisse compter autant d'approches qu'il y a de joueurs. Mais comment alors, envisager le dépistage d'une règle phare capable de surplomber le genre? Dans les paramètres de cette recherche, je m'engage à démontrer les quelques modes opératoires qui régissent ses processus de création, car c'est au cœur de sa poétique que se trouvent les principes de son énoncé et de ses possibles formels. En passant par le type d'autoreprésentation combinant textes¹ et photographies, je propose une nouvelle lecture de l'autopourtrait littéraire dans une perspective intermédiaire. Mais dans un premier temps, je m'attarde à la poétique du genre.

Dans son essai portant sur le genre fantastique, Todorov conçoit plusieurs problèmes à la circonscription des genres littéraires en général. Le plus fertile à mon objet d'étude soulève un problème à double pesée qui du coup, prend en considération toute la littérature précédant l'œuvre de l'écrivain, ainsi que ce dernier tente de mesurer sa contribution dans le monde de la littérature. D'une part, le genre fonctionne sur la base d'un système assorti de règles de composition et dont la récurrence apparaît à travers un corpus d'œuvres. D'autre part, l'individu créateur le réinvente par l'insertion d'éléments mutants dans la systémique du genre.

Devant tout texte appartenant à la « littérature », on devra tenir compte d'une double exigence. Premièrement, on ne doit pas ignorer qu'il manifeste des propriétés qui lui sont communes avec l'ensemble des textes littéraires, ou avec un des sous-ensembles de la littérature (que l'on appelle précisément un genre). [...] Deuxièmement, un texte n'est pas seulement le produit d'une combinatoire préexistante (combinatoire constituée par les propriétés littéraires virtuelles) ; il est aussi une transformation de cette combinatoire.²

¹ Le terme « textes » est privilégié par rapport à « littérature », car leurs référents premiers ne sont pas tous de sources littéraires. Sally Mann par exemple, fait usage de rapports scolaires, de lettres administratives, de bulletins d'informations ou de commentaires écrits par des supérieurs qu'elle rassemble dans *Hold Still. A Memoir with Photographs*, New York-Boston-Londres, Éditions Little, Brown and Company, 2015, 482 pages. Cette œuvre a remporté le prix « Andrew Carnegie Medal for Excellence in Nonfiction », en 2016 (Chicago).

² TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.11.

L'autoportrait littéraire pose un important défi à ce postulat, parce que le genre consiste précisément à remanier la figure de l'auteur par le biais d'une combinatoire qui n'appartiendra qu'à lui seul, puisque s'inspirant de son unicité propre. Mis à part le référent strictement identitaire de l'autoportrait, les particularités individuelles ne peuvent servir de critères à la genrification. Partant de l'énoncé, c'est-à-dire un être sans décalque traversant un parcours sans duplicata, l'autoportrait possède la capacité de renverser les règles du jeu. Et ce, si règle, il y a, car l'énonciation demeure aussi imprévisible que l'énoncé est unique. Or, ce serait de faire fausse piste que d'aborder le problème du genre « autoportrait » à partir de ses inventions formelles, parce que de l'énoncé à l'énonciation, c'est au cœur de ses processus de création que des particularités récurrentes surgissent de tous types d'écriture intimiste ou autobiographique. Et bien que le Moi soit le référent premier, tous les possibles de son autoreprésentation s'en détacheront, car tel que souligné par Michel Beaujour dans son ouvrage *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*³, l'un des principes fondateurs du genre consiste à transformer le sujet en objet. « Je », devient une sculpture sémantique en fragments où le temps de la narration cède la place à l'espace de la représentation.

Si l'autoportrait est ciselé à partir de sa mécanique interne, il serait impertinent de verser dans un dogmatisme taxinomique du genre où toutes formes hybrides seraient écartées de la question. Bien au contraire, la notion d'hybridité mérite qu'on s'y attarde, car l'autoportrait risque de s'évanouir dans les interstices de deux genres voisins ou encore, d'en surgir inopinément. Ces genres sont l'autobiographie et l'autofiction avec lesquels l'autoportrait entretient des rapports si étroits qu'il est méticuleux de les différencier. Néanmoins, chacun rend compte du mouvement oscillatoire propre à l'autoreprésentation tanguant de l'opacité à la transparence, de l'habillé à la nudité, du *figuratif* au *figural*, dans un aller-retour envers et contre la « peau » de la figure représentée.

Dans l'introduction de *Vies en récits*, les auteurs dressent une liste suscitant bien des confusions à propos des genres autobiographiques : « autofiction, biofiction, docufiction, récit de vie, témoignage personnel, témoignage audiovisuel, écriture du moi, archive de soi, [...]

³ BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, 375 pages.

autoportrait médiatique, mythobiographie, journal personnel [...] »⁴. Comment se retrouver dans cet imbroglio nominal basé sur le produit culturel plutôt que sur la démarche artistique ? Puisque l'énoncé et l'énonciation demeurent insuffisants à produire une définition tranchée de l'autoportrait en tant que genre ou si l'on veut, en tant que sous-genre, c'est ce qui se produit entre les deux qui possède la labilité voulue pour rendre à l'autoportrait tout son registre virtuel. Or, plutôt que de classer les œuvres en une arborescence de genres autobiographiques, l'un des objectifs de ce mémoire consiste à démontrer les trois pratiques d'écriture majeures qui les distinguent ; soit la transposition, la transfiguration et le travestissement.

Cependant, une première difficulté s'impose. Les genres autobiographiques ou les écritures de l'intime sont tous de même nature, car les œuvres qui leur sont tributaires se fondent sur l'identité et la biographie de son auteur. C'est ce que propose *Le pacte autobiographique*⁵, un concept développé par Philippe Lejeune, et qui aujourd'hui, sert encore de référence pour définir l'autobiographie. Trente ans après sa publication, l'auteur nuance toutefois ses propos sur l'étendue du pacte autobiographique dans *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*⁶. D'un ouvrage à l'autre, il persiste à faire valoir un « art de la vérité » qui renvoie à un état de transparence, à une posture de sincérité capable de rendre une vérité perçue, même si elle est jumelée à un style romanesque ou poétique. Depuis 1986, Lejeune se consacre à l'écriture du journal en tant que pratique. Il trace désormais une distinction entre œuvres et pratiques d'écriture portant sur l'intimité du Moi : « le désir de séduction impose une recherche constante de formes nouvelles : autobiographie et biographie sont des *œuvres*, tandis que, et c'est là leur grandeur, journal et correspondance ne sont pas d'abord des œuvres, mais des *pratiques*.⁷ »

⁴ DION, Robert, FORTIER, Frances, HAVERCROFT, Barbara et LÜSEBRINK Hans-Jürgen, (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie à l'autobiographie*, Convergences no. 38, Éditions Nota Bene, 2007, p. 6.

Voir aussi DENIZOT, Nathalie, *La scolarisation des genres littéraires (1802- 2010)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013, p. 182-183. L'auteur démontre l'explosion de l'autobiographie en sous-genres en comparant deux listes de genres autobiographiques testés par des enseignants, (collection *Nathan*, France) : « *Dans la première* [1996], *six genres sont identifiés : autobiographie, autoportrait ou essai, confessions, journal intime, mémoires, roman autobiographique ; dans la seconde* [2005], *neuf : commentaires, chroniques, mémoires, journal personnel ou intime, essai autobiographique, roman personnel, roman autobiographique, autofiction, fausse autobiographie ou autobiographie fictive.* »

⁵ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1975, 357 pages.

⁶ LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, 274 pages.

⁷ LEJEUNE, Philippe, « Journal personnel et expérimentation », in *Vies en récits, op. cit.*, p. 21.

En 1975, sa position était plus radicale qu'aujourd'hui, car voulant circonscrire l'autobiographie dans sa fonction la plus simple, Lejeune insistait sur une différence de degrés pour l'écriture du roman autobiographique, et sur l'absence de degré dans l'autobiographie :

Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits *impersonnels* (personnages désignés à la troisième personne) ; il se définit au niveau de son contenu. À la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. [...] L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien.⁸

J'admets l'identité onomastique entre auteur, narrateur et personnage du pacte autobiographique, car il demeure un critère commun à tous genres autobiographiques. Quant à l'autoportrait littéraire, la conversion de ce pacte serait de l'ordre d'une identité onomastique entre auteur, biographie et figures sémantiques. En complément, j'aborde l'autobiographie dans un esprit gradualiste, car même si celle-ci s'engage dans un récit basé sur des faits réels, elle possède ses modulations fictives et stylistiques. Je soutiens donc que les genres autobiographiques en général relèvent de la gradation d'un même ferment qu'est l'identité véridique d'un auteur et son histoire probable. Cette probabilité balaie un large éventail de traitements allant du texte documentariste au portrait romanesque, et plus. Le récit, la rhétorique ou le fragment passent et repassent du réel à la fiction, du factuel à l'invention. Le « tout » et le « rien » de l'autobiographie n'existent pas en tant qu'énonciation, ils n'existent qu'au niveau de l'énoncé le plus strict et le plus contigu ; l'identité d'un auteur est ou n'est pas, et quant à son œuvre, elle est biographique ou elle ne l'est pas. Dans *Vies en récits*, Yves Baudelle cite également Lejeune, mais il conclut sur les incidents de frontières entre roman autobiographique et autofiction :

...il conviendrait d'être gradualiste [...] Du point de vue de leur élaboration, c'est pourtant un fait que presque tous les romans sont – peu ou prou – autobiographiques, ce que montrent la plupart des études sur les avant-textes. Et inversement, l'autobiographie et l'autofiction sont toujours plus ou moins romancées. La génétique suggère ainsi que tous les genres narratifs sont ontologiquement hybrides – le roman d'aventures aussi bien que l'autobiographie, le roman réaliste comme les mémoires. Loin d'être une spécificité de l'autofiction ou du roman autobiographique, le mélange d'imagination et de réalité se retrouvent

⁸ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

dans la plupart des genres, suivant les modalités diverses qu'il appartient à la poétique de décrire.⁹

La première nuance consiste à établir une différence entre le biographique qui traverse un répertoire d'œuvres et l'autoreprésentation se prêtant au jeu d'une création littéraire. Louise Dupré cite l'exemple de la poétesse québécoise Madeleine Gagnon dont les romans et les poèmes abondent en référents personnels. Elle souligne que « pour l'auteure, l'écriture de soi ne relève pas de la pratique d'un genre littéraire précis : il s'agit plutôt d'une *posture d'écriture* qui traverse aussi bien sa poésie que la prose de ses romans, récits et essais¹⁰ ». Des glissements se produisent et les catégories se traversant mutuellement, discréditent le classement des genres. La part que joue la biographie dans l'œuvre relève d'une pratique d'écriture dont les œuvres ont écarté le pacte autobiographique de l'horizon d'attente.

Or, ce qui distingue l'autoreprésentation du biographique, c'est que dans le premier cas, il y a volonté de faire de sa biographie l'objet central d'une œuvre. Son énoncé de départ est déjà altéré par la circonscription d'un vécu dont la phénoménologie des perceptions¹¹ est réinvestie dans un projet d'écriture. La facture de l'œuvre variera selon les choix préliminaires de cet énoncé et le degré de factualité inhérent à son énonciation relève d'une intervention artistique. Parce que l'écrivain oscille sur l'horizon de son écriture intime, étant lui-même pris entre la relative lucidité de ses mémoires et la prétendue stagnation de ses oublis. C'est ainsi qu'à même son procès d'écriture, une stylisation sémantique se brode à l'anamnèse du Moi.

La raison pour laquelle je choisis la triade autobiographie/autoportrait/autofiction parmi la liste des genres autobiographiques, c'est dans l'unique but d'instaurer un système de gradation sur l'horizon référentiel de l'autobiographie (auteur/identité/biographie). Sur cette base précise, l'autofiction et l'autoportrait élargissent la portée du genre autobiographique au-dessus et en-deçà de la mince ligne d'horizon qu'est la peau d'une identité. L'autofiction (auteur/identité altérée/scénographie) part de la nudité pour endosser les différents habits de la fiction, et l'autoportrait (auteur/identité/figure sémantique) s'inspire de l'individu visible et nu afin d'évoquer ses qualités cognitives moins apparentes, incluant les affects et les percepts.

⁹ BAUELLE, Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in *Vies en récits*, op. cit., p. 66.

¹⁰ DUPRÉ, Louise, « Le sujet autobiographique comme sujet poétique : *Le Deuil du Soleil* de Madeleine Gagnon », *Ibid.*, p. 248.

¹¹ Voir MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, NRF, 1945, 531 pages.

C'est sur le plan strictement stylistique – car j'écarte de mon analyse, les approches historiciste et psychanalytique – que la peau joue le rôle de métaphore pour décrire les frontières poreuses de l'objet « autoportrait », qui dans le cadre de cette étude, sera présenté sous formes de photos-textes. Ses différentes couches épidermiques représentent les lieux de transformation de la figure, ainsi que des lieux de traverses en termes de pratiques artistiques. La peau fait non seulement référence à l'autoportrait d'une figure d'auteur-photographe, mais aussi à la membrane de ses œuvres, à l'entité esthétique de son « je » devenu objet.

Tel que mentionné plus haut, l'autobiographie, l'autoportrait et l'autofiction présentent différents degrés d'un même ferment, et rares sont les œuvres autobiographiques qui osent s'attribuer un genre épuré de toutes ambiguïtés. Pour comprendre la prédominance d'un genre par rapport à un autre au sein d'une œuvre, je propose une lecture qui départage leurs particularités en leur assignant un acte littéraire distinct. Par exemple, l'autobiographie est un acte narratif déterminé par le nécessaire travail de transposition que demande le passage du vécu à l'écriture. Sa vélocité suit une courbe chronologique en trait continu dont les irrégularités peuvent glisser vers l'autoportrait, c'est-à-dire vers une autoreprésentation qui se situe hors-temps et qui s'approprie un espace d'être par le biais d'un médium. Poésie, nouvelle, photos, ontologie des arts et herméneutique se dilatent à même le texte autobiographique qui du coup, produisent des digressions en évoquant métaphores, analogies ou prose poétique. Et assurément, l'autobiographie possède ses envolées fictives, emplies de remaniements dramatiques, car son travail littéraire est loin d'être une transcription littérale de l'expérience, il comporte des jeux de transposition qui vont de la mémoire à l'écriture, et vice-versa, des écrits aux souvenirs.

Quant à l'autoportrait, il relève d'un acte poétique capable de se détacher des systèmes langagiers dans le but de transfigurer un référent à partir de ses composants élémentaires. Précisément, c'est une rupture radicale avec la narration, car tel un poète, l'autoportraitiste installe le « Mot », le « Nom » ou le « topo », en tant que valeur autonome capable de générer à eux seuls, tout un système de possibles formels¹². Dans le même ordre d'idée, l'acte poétique inhérent à l'autoportrait se rallie à cette pensée que j'emprunte à Roland Barthes :

¹² Voir l'analyse des textes de Michel Leiris par Philippe Lejeune, « Michel Leiris, autobiographie et poésie » in *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 245-307. Lejeune démontre les différentes techniques qu'adopte Leiris dans *Biffures* (1948) en faisant « intervenir l'écriture sur le devant » ; l'énonciation devient sujet de l'énoncé.

Le mot poétique est ici un acte sans passé immédiat, un acte sans entours, et qui ne propose que l'ombre épaisse des réflexes de toutes origines qui lui sont attachés. Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom [...] Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé : le consommateur de poésie, privé de guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles.¹³

Pour décrire l'autoportrait littéraire, je retiens ici le terme de « géologie existentielle » qui renvoie dans une certaine mesure, à mon expression première de *sculpture sémantique* (p. 2). En l'absence d'intrigue événementielle qui tend vers une fin, l'autoportrait est un tissu de mots dont l'acte poétique spécifique à chaque fragment trace la topographie d'une figure d'artiste au temps présent.

Concernant l'autofiction, sa définition générique fait face à un éventail de problématiques dont les querelles intestinales n'ont pas su éclairer les voies de sa circonscription. Dépassant largement la grille de lecture ici proposée, je n'accorderai qu'une timide attention à ce genre qui pour certains, n'en serait pas un, parce qu'il relèverait d'un mécanisme inhérent à toutes formes d'écriture du Moi. Néanmoins, en proposant de marquer l'horizon à partir de l'autobiographie dont la mince couche identitaire repose sur un homonymat entre auteur, narrateur et personnage, une forme de nudité est assumée par cette identité onomastique et en constitue le point de départ. À partir de cette prémisse, je délimite l'autofiction comme étant un acte performatif dont la posture est celle de l'habillage, du maquillage, de la mascarade, avec ou sans décorum. Le personnage s'inspire de l'identité et son récit est plus ou moins calqué sur les événements réels de sa vie. Le tout devient le produit d'un travestissement où la performance construit un devenir fictif. Excroissances et mutilations du référent font partie de l'acte performatif de l'autofiction. Bien que certains me reprocheront une définition du genre un peu trop tranchée en me basant sur un corpus certainement limité, j'insiste tout de même sur les notions de performance, et surtout, de travestissement, car elles me permettent d'y inclure à la fois le pacte autobiographique et le pacte romanesque. Et puisque l'autofiction demeure à ce jour, un sujet de débats présents et à venir, il serait dommage de ne formuler aucune proposition, quitte à rencontrer les erreurs qui lui sont dues pour ensuite en reformuler une autre.

¹³ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 39.

Méthodologie et corpus théorique

En me basant sur la philosophie de Deleuze et Guattari, ainsi que sur les théories pionnières de l'autoportrait, je crée le nouveau concept de « transfiguralité » : une notion portant sur les modulations de la figure du Moi dans le champ de l'autoreprésentation. Il s'agit d'abord d'élucider l'autoportrait en tant que figure se modulant à l'infini sur le plan de la figuralité, tant dans son rapport avec la structure qui l'entoure, qu'avec le contour qui la définit. L'œuvre de Francis Bacon vue par Deleuze dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*¹⁴, sera centrale pour comprendre les cloisons et circonvolutions de l'autoportrait : le travail du peintre servant d'illustration à la peau qui s'ouvre, s'épanche et se refait. En poursuivant avec l'œuvre d'Édouard Levé, *Autoportrait*¹⁵, et soulignant les approches intermédiaires de ces deux artistes, je décortique la transfiguralité en trois modes opératoires : la « mise-à-nu », la « mise-en-peau », et la « mise-à-mort » de la figure.

Bien que Deleuze et Guattari, eux-mêmes prolifiques créateurs de concepts, conçoivent ces derniers comme devant n'appartenir qu'au champ de la philosophie et pas à d'autres, je prends une distance face à cette posture. Car à même la poïétique d'un autoportrait, la création d'une rhétorique conceptuelle autour de la figure s'applique si l'on veut se démarquer de l'autobiographie narrative où le factuel prime sur l'imaginaire. De même que l'autoportrait photographique doit transiger avec une conceptualisation du Moi pour dévier d'une représentation strictement documentariste du sujet. Ces deux prémisses m'amènent à diviser le concept de transfiguralité en trois principaux modes opératoires afin de rendre compte des transmutations que comporte l'autoportrait par rapport à l'autobiographie.

Le concept de transfiguralité s'articule en alternance ou en simultané autour de ces trois *modus operandi*. Le premier mode opératoire qu'est la mise-à-nu, effectue un parcours à partir du personnage social – habillé/maquillé/civilisé/décoré – aux révélations secrètes de l'auteur. Mise à nu jusqu'à l'épiderme, la figure se veut figurative et transparente, car la genèse de son énoncé se concrétise ou se précise davantage. Quant à la mise-en-peau, le principe part des composantes dilatées du sujet pour ensuite se fabriquer une membrane par parallèles et par

¹⁴ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, 2 volumes : Tome 1, 103 pages; Tome 2, 82 illustrations.

¹⁵ LEVÉ, Édouard, *Autoportrait*, Paris, Éditions P.O.L., 2005, 90 pages.

convergences. L'énoncé traverse l'énonciation par une mise en abîme ou par un « chantier en cours » où la couche du derme se veut figurale et où ses figures restent diffuses. L'autoportrait reste présentialiste¹⁶, car il traduit la vision sous-cutanée d'une personne qui s'est cristallisée avec le temps et l'expérience. En dernier lieu, le troisième mode opératoire rejoint le collectif des lieux communs, l'hypoderme de la préfiguration; c'est la mise-à-mort de la figure.

Cette phase reste cruciale à la transfiguralité, parce qu'elle rompt avec la normativité des canons esthétiques. En m'inspirant des trois tâches picturales proposées par Deleuze dans *FB. Logique de la sensation* (pré-picturale, picturale et fait), je les transpose aux phases créatrices d'une œuvre littéraire, à la composition d'une photo, ainsi qu'à l'émergence d'un dessin. Et afin de décloisonner la nomenclature deleuzienne, il convient de les renommer ainsi : préfiguration, acte de figuration et fait littéraire/photographique, contribueront non seulement à l'émergence de la figure nouvelle, mais aussi à la réalisation d'un ensemble de figures. La transfiguralité est une poïétique d'autoportrait qui appelle à une constante transformation de sa figure d'artiste, particulièrement dans l'autoportrait littéraire qui s'appuie *ipso facto*, sur un assemblage de fragments. C'est en me basant sur la définition de l'autoportrait affinée par Michel Beaujour que le fragment me sert de pièce maîtresse à la transfiguralité. La forme brève de la nouvelle, du poème ou de la photo, boucle la figure de chaque énonciation. Chacune de ces formes résultant d'un procédé d'extraction à partir des matières brutes et/ou conquises de l'être, contribue à former la figure énonciative de l'œuvre qu'est l'autoportrait.

Corpus : Sally Mann, Atiq Rahimi

L'analyse comparative se penche sur deux artistes dont l'orchestration intermédiaire des œuvres présente un riche éventail de renvois entre textes et photographies, et dont les factures esthétiques s'avèrent diamétralement opposées. Il s'agit de comparer une œuvre écrite par la photographe américaine Sally Mann, *Hold Still. A Memoir with Photographs*¹⁷ avec deux

¹⁶ Voir KERCKHOVE, Stephen, *La dictature de l'immédiateté : Sortir du présentialisme*, Paris, Yves Michel, 1970, 132 pages. Le présentialisme décrit l'idéologie qui consiste à occulter le passé et à ignorer le futur. J'utilise le terme au sens d'une posture de création où l'œuvre en elle-même se concentre non seulement sur le présent de sa mise en forme, mais aussi sur le « devenu » et le « devenir » entièrement cristallisés dans le présent du sujet.

¹⁷ MANN, Sally, *op. cit.*

œuvres créées par le franco-afghan Atiq Rahimi, *Le retour imaginaire*¹⁸, et *La ballade du calame*¹⁹. Bien que le biographique traverse le répertoire d'œuvres des deux artistes, chacun adopte dans ces ouvrages particuliers, un type d'écriture du Moi qui dévie de l'autobiographie en privilégiant le fragment. À partir de combinaisons photo-texte variées, le fragment emprunte à la photographie la circonscription du cadrage, tandis que la photo emprunte à la littérature les projections narratives de sa syntaxe visuelle. L'un et l'autre médium jouent un rôle de convoyeur entre les fragments d'où ressortent non pas une, mais un ensemble de figures d'autoportrait.

La mise-à-nu sera étudiée dans l'œuvre de Sally Mann qui, à partir d'un répertoire traitant de nudité, assume ses controverses et réaffirme son système de valeurs. Dans *Hold Still*, l'artiste adopte une formule figurative dont la force identitaire demeure centrifuge en s'adressant directement à la visibilité des corps. Pour ce qui est de la mise-en-peau, l'œuvre figurale d'Atiq Rahimi permet d'explorer les notions de frontières entre deux mondes, entre deux médiums, entre deux langues, de même qu'entre deux œuvres. Il sera également question de saisir la mise en abîme d'une identité double dans *Le retour imaginaire*, suivie de l'opacification de sa membrane formelle dans *La ballade du calame*. Dilatation et contraction forment les autoportraits de l'exilé ou, peut-être est-ce un autoportrait unique au visage double?

Quant à la mise-à-mort de la figure, le mode opératoire se trouve au cœur des variations sur le fragment, car les anfractuosités, interstices et protubérances de sa forme, tant sur le plan de l'image qu'au niveau du texte, assument le passage d'un motif à un autre, d'un corps de texte à un autre. *L'Image fantôme*²⁰, d'Hervé Guibert, en sera l'illustration de départ. Le montage de son autoportrait s'effectue par ce processus de création, qui de la préfiguration au fait, passe par l'acte de figuration. En modulant la figure de son modèle jusqu'à « l'arracher au figuratif » (modélisation de l'image par l'écriture), Guibert atteint le figural de sa figuralité (absence de support visuel qui lui, demeure central à son énoncé dans l'écrit). La poïétique de l'autoportrait passe par ces zones transversales à même la peau du sujet en transformation où le référent se rompt, se dilue et se reforme. Donc, mise-à-nu, mise-en-peau et mise-à-mort, constituent les engrenages de la transfiguralité, ici présentée comme étant vectrice d'une poïétique d'autoportrait.

¹⁸ RAHIMI, Atiq, *Le retour imaginaire*, Paris, Éditions P.O.L., 2005, 127 pages.

¹⁹ RAHIMI, Atiq, *La ballade du calame*, Paris, L'Iconoclaste, 2015, 184 pages.

²⁰ GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, les Éditions de Minuit, 1981, 173 pages.

Chapitre 1 : Autoportrait et transfiguralité

Avant de proposer le concept de transfiguralité, il convient de définir l'autoportrait littéraire en partant de l'essai de Michel Beaujour. L'illustration correspondante à sa définition se trouve dans *Autoportrait*, d'Édouard Levé. Par la suite, je pousse plus loin l'idée de l'espace de représentation qu'offre le fragment, une forme littéraire qui se retranche du chronologique. Les notions de « sensation » et de « corps sans organes » serviront de balises pour comprendre non seulement le figural de la figuralité très présent dans la peinture de Francis Bacon, mais aussi l'absence d'exhaustivité dans une figure d'autoportrait telle que créée par Levé, ouvrant ainsi un infini sur le plan formel de l'autoreprésentation.

Nonobstant, la fragmentation nécessite de se réunir autour d'un pivot qu'est l'autoportrait par la valeur haptique de la forme. Cette expression fait référence aux caractéristiques d'un objet, d'une forme ou d'une œuvre qui sollicitent le sens d'unité en dépit des éléments hétéroclites qui le composent ou, en dépit de l'hybridation de ses approches artistiques. Dans l'autoportrait, la valeur haptique de la forme abolit les soudures entre fragments afin d'atteindre à la figure énonciative de l'œuvre. Et c'est dans un mariage concept-figure que cette dernière prend forme. Francis Bacon et Édouard Levé servent d'exemples pour visualiser la notion du figural et de la figure haptique. De même que le répertoire d'autoportraits photographiques que Susan Bright rassemble dans *Auto Focus*²¹, se penche sur les rapports rhétorique-autoportrait allant du discours social à l'herméneutique de la photographie.

La deuxième partie du chapitre est consacrée au concept de transfiguralité. À partir de la définition du concept que j'emprunte à Deleuze et Guattari, je construis un système pratique et théorique permettant de comprendre les processus de création de l'autoportrait. Les distinctions entre les phases créatrices et les modes opératoires du concept permettent d'élucider la lecture et l'écriture des autoportraits littéraires et dont les textes sont jumelés à un contenu photographique. Les modes opératoires que sont la mise-à-nu et la mise-en-peau déterminent les niveaux d'opacité, de transparence, de dilatation et de condensation que présentent les figures d'auteurs. Mais c'est avec la mise-à-mort que le principe de création d'un ensemble de

²¹ BRIGHT, Susan, *Auto Focus, L'Autoportrait dans la photographie contemporaine*, traduction par MAGGION, Elsa, Paris, Thames and Hudson, 2010, 224 pages.

figures parachève la transfiguralité dans l'autoportrait. La définition de l'acte poétique que comporte la transfiguralité en tant que pratique d'autoportrait, sera comparée respectivement avec ce que comprend la transposition de l'autobiographie et le travestissement de l'autofiction.

1.1. L'autoportrait littéraire et le corps du texte

Dans son ouvrage consacré à l'autoportrait, Michel Beaujour soutient que comparé à l'autobiographie, l'autoportrait se définit par la négative. Ce postulat a d'abord été proposé par Philippe Lejeune. L'auteur du pacte autobiographique insiste sur l'idée d'une rupture avec le chronologique par rapport au récit autobiographique. Et si l'autoportrait adopte la prose ou une forme narrative, les fils du temps sont entrecoupés. Beaujour parachève cette définition de l'autoportrait comme étant un objet littéraire structuré sur la base d'un assemblage de fragments convergents, parfois hétéroclites, parfois analogues, tous donnant lieu à une topographie sémantique de l'écrivain :

Cette opposition entre le *narratif* d'une part et de l'autre l'*analogique*, le *métaphorique*, ou le *poétique* permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l'autoportrait. Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration...²²

L'exemple illustrant cette mise en forme est l'œuvre d'Édouard Levé, *Autoportrait*. Le texte est écrit sans paragraphe, ni chapitre, et se déroule dans un incessant flux d'informations sur l'individu allant d'une thématique à l'autre, sans qu'il s'agisse d'une narration où il serait question de biographie ou d'une intrigue dont on attend la résolution. Échappant à l'exhaustivité, c'est une liste descriptive dont les éléments restent arbitraires les uns par rapport aux autres. L'abondance des données trace à la manière d'un lecteur graphique, le tempérament d'Édouard en passant par ses goûts, ses habitudes, son entourage insolite et ses excentricités :

Je vis dans un sentiment d'échec permanent, alors que je ne rate pas spécialement ce que j'entreprends. Je n'utilise pas de parapluie. Je jouis peu

²² BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. op. cit.*, p. 9.

du succès, l'échec m'est indifférent, mais j'enrage, le cas échéant, de n'avoir pas entrepris. Je ne vais pas au cinéma pour apprendre, mais pour me distraire. Je ne trouve pas que le cinéma est stupide, seulement, je n'en attends rien. Je crois plus dans la littérature, même mineure, que dans le cinéma, même majeur.²³

Au premier abord, la formule du « je » qui soutient la totalité du texte peut paraître insistante, mais elle est tout de suite rythmée par l'alternance des statistiques personnelles de l'auteur avec la tension de ses secrets révélés; transgressions, véracité des instincts, comportements inusités, histoires farfelues composées en trois phrases, et ainsi de suite. *Autoportrait* forme un tout, même en l'absence de lien direct entre les phrases ou les groupes de phrases. Le livre endosse la figure énonciative d'un seul autoportrait inconstant et inachevable. Le portrait reste inachevé, car chaque phrase est un fragment ou, chacune se rallie à quelques phrases voisines dans un bref énoncé. C'est donc phrase par phrase, toutes très courtes, que l'auteur marque un trait à la fois et l'ajoute à son autoportrait d'homme pensant, ressentant, rêvant, se rappelant, oubliant des détails sans jamais arriver à se saisir dans sa totalité. Le corps du texte trace le contour irrégulier de sa figure témoignant d'une humanité ambiguë, à la fois forte et faible. Au lieu d'un assemblage de fragments autour d'un tronc commun, c'est l'être qui est fragmenté en de multiples énoncés, ceux-ci formant un corps de texte dont la figure protéiforme est un autoportrait. Les reliefs de sa pensée et de ses référents biographiques sont dessinés point par point, semblable à la technique d'un peintre pointilliste qui s'appliquerait à suggérer une forme ou une silhouette.

Le style bref et dépouillé d'Édouard Levé met en évidence deux modes opératoires. L'auteur travaillant avec la force centrifuge d'une vision radiographique, part de l'extérieur pour s'introduire à l'intérieur du masque identitaire. C'est ce que je nomme la mise-à-nu qui dans les faits, est une mise en abîme du Moi appelant à plus de transparence sur le sujet; pareil au pacte autobiographique de Lejeune au sens rousseauiste²⁴ du terme. Sauf que *Les Confessions* de Rousseau, dont le contexte socio-discursif de l'œuvre s'appuie sur la foi chrétienne, ont été

²³ LEVÉ, Édouard, *op. cit.*, p. 61.

²⁴ En référence à Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), *Œuvres complètes I, Les Confessions* (1770/écrits de 1765-1770) et *Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1986 (1^{re} éd. 1959), 2096 pages.

remplacées par les « révélations » ; terme typiquement contemporain et davantage centré sur les valeurs esthétiques que transmet l'individualisme athée. C'est dans cet esprit que la mise-à-nu d'Édouard Levé s'actualise; par un consort de révélations intimes sur sa personne. Le deuxième mode opératoire qu'est la mise-en-peau se situe dans l'énonciation de son objet littéraire, le pointillisme des phrases courtes assurant étrangement l'assemblage unifié de son autoportrait.

La fragmentation dans l'autoportrait reste une règle souple qui peut se combiner à plusieurs autres genres ou se disséminer dans un style narratif sans pour autant souscrire à la structure d'un récit.²⁵ Toutefois, l'autoportrait qui ne ferait pas usage du fragment en tant que structure formelle de représentation ne cadre pas avec mon objet d'étude actuel, ni avec la définition de l'autoportrait que je cherche à circonscrire par un lieu de représentation qui le différencie de l'autobiographie. Le choix de mon corpus est donc structuré de façon à comparer des œuvres autoportraitistes essentiellement construites à partir d'une représentation fragmentaire de leur figure d'artiste et qui comme Levé, parviennent à se fabriquer une peau.

Chez Sally Mann par exemple, les mémoires sont accompagnés de photographies en tous genres : albums de famille, photographies de textes, créations artistiques, extraits d'articles, correspondances, matériel édité ou inédit. Le texte se construit autour des images, ces témoins du passé qui instaurent les repères biographiques de l'auteure. Les photos font donc l'objet de narration, elles sont soutenues par un récit de vie. Mais en revanche, le texte rompt avec la chronologie pour se consacrer à la topique de chaque section, tel le « diagramme » de Bacon :

...C'est comme si, tout d'un coup, l'on introduisait un Sahara, une zone de Sahara, dans la tête; c'est comme si l'on tendait une peau de rhinocéros vue au microscope; c'est comme si l'on écartelait deux parties de la tête avec un océan; c'est comme si l'on changeait d'unité de mesure, et substituait aux unités figuratives des unités microscopiques, ou au contraire cosmiques. Un Sahara, une peau de rhinocéros, tel est le diagramme tout d'un coup tendu. C'est comme une *catastrophe* survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires.²⁶

Hold Still de Mann convient à une approche du texte qui tend la peau du sujet pour y voir de plus près. Chaque topique représente l'apport d'un être cher qui a eu une importance dans sa

²⁵ Pour un texte qui respecte un semblant de chronologie, mais dont la prose reste métaphorique et dont les thèmes demeurent disjonctés, voir *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, Paris, Mercure de France, 2005, 111 pages.

²⁶ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 65.

vie. D'autres chapitres portent sur la photographie, les chevaux et les paysages du Sud des États-Unis. Bien que la narration emprunte les confidences de l'autobiographie, chaque segment consacre un espace où mise en abîme et mise en représentation prennent place en marge du récit. De la rhétorique au récit, le texte rassemble tous ces diagrammes sous une membrane.

1.1.2. La valeur haptique de la forme

Pour revenir à Édouard Levé, qui grâce à un système de montage sémantique faisant appel à la récurrence des compositions syntaxiques, à la simplicité des mots, et à la rythmique des phrases courtes, se construit une *membrane haptique*, il se fait une peau par la médiation du texte. Le terme *haptique* provient du mot grec « haptomai » et signifie, « je touche ». L'haptique se réfère non seulement au sens du toucher, mais aussi à l'organe de la peau offrant un territoire d'échange entre la couche interne et la couche externe du corps, de même qu'elle incarne les frontières visibles et invisibles du sujet; et j'extrapole le terme jusqu'à l'enveloppe d'une œuvre artistique qui possède également ses couches épidermiques. La peau est l'organe optimal des mutations phénoménologiques; c'est un lieu où tous les sens se rejoignent. L'épiderme du corps, le contour d'une figure, les qualités tactiles d'une œuvre, représentent tous l'hapticité.

La mise-à-nu et la mise-en-peau entretiennent un rapport direct avec l'hapticité et l'organe de la peau : le premier mode allant vers et au-delà de l'épiderme, et le deuxième, animé d'une force centripète, consolidant de l'hypoderme vers sa surface. En ce sens, l'aval et l'amont tissent l'autoportrait de Levé. La mise-en-peau fait référence à la valeur haptique de la forme dans *Autoportrait*, car l'auteur se tisse une peau sous forme d'un seul texte aux énoncés divergents. L'hapticité de la figure me fait adhérer à l'idée du tissu que Roland Barthes associe au texte, celui-ci étant fabriqué par le croisement de fils parallèles pour créer un motif :

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel : perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.²⁷

²⁷ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 85.

La métaphore de l'animal qui se dissout à même sa toile convient tout à fait à l'écrivain se lovant dans sa propre écriture. Sa plume lui colle à la peau : l'objet est non seulement la création du sujet, mais celui-ci se trouve travaillé par l'objet. C'est l'acte autoportraitiste où le créateur se confond avec sa création, assurant de ce fait, cette mutation de l'énoncé vers l'énonciation.

1.2. L'autoportrait intermédial : du corps à la figure

Bien que la définition de Beaujour soit toujours pertinente, elle n'en contient que les prémisses, car les pratiques touchant à l'autoportrait ne se limitent pas au médium de l'écriture. Mais en 1980, Beaujour cherche à rompre avec toutes analogies entre picturalité et écriture. Car même si les comparaisons entre peintres et écrivains pourraient s'avérer fertiles dans la circonscription de l'autoportrait, le travail analogique entre littérature et peinture « se ferait au détriment des arts et des œuvres dans leur spécificité.²⁸ » Pour cette raison, il admet avec résistance l'usage du terme « autoportrait ». Il adopte ainsi une approche puriste, typique d'une posture esthétique où les arts approfondissent leurs distinctions disciplinaires par le retranchement de pratiques divergentes. Et concernant l'autoportrait littéraire, Michel Beaujour clame l'écriture pour elle-même. Toutefois, l'effervescence de l'intermédialité dans notre culture actuelle centrée sur les technologies numériques réduit les possibilités de ce cloisonnement disciplinaire, car rares sont les œuvres épurées de tout travestissements des frontières esthétiques.

Édouard Levé a lui-même été peintre et photographe. Le corps du texte de son autoportrait en reste totalement imprégné. Les phrases fonctionnant à la manière de clichés, se succèdent à une vitesse presque cinématographique et fabriquent d'une page à l'autre, la sensation²⁹ de la personne représentée. En dépit de cette torsion de l'esprit que demande la

²⁸ BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p.7.

²⁹ Dans *FB. Logique de la sensation*, une citation permet de saisir par un discours prompt et radical ce que représente la quête de la sensation tant dans la création d'une œuvre d'art que dans son appréciation par le public : « Négativement, il [Bacon] dit que la forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter (figuration) »; Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 28.

portraiture par l'écrit, le texte demeure graphique et figuratif; l'auteur s'appuyant sur le pragmatisme de sa réalité sans détour langagier, ni idéologies politiques. Quant à la couverture du livre, Levé présente une composition plutôt figurale de son autoportrait³⁰. Pour le réaliser, il a utilisé une technique pointilliste pareille au dessin qu'il avait produit en 2005³¹. Celui-ci rend toutefois une vision plus complète du visage, contrairement au croquis d'*Autoportrait*, où la morphologie et la personnalité de Levé se devinent à peine, et où la partie reconnaissable du visage est considérablement réduite par rapport à la surface noire de la couverture. Ce comparatif est parfait pour distinguer l'autoportrait figuratif de l'autoportrait figural. Le livre reste en lui-même un objet intermédiaire ayant produit le chassé-croisé d'un portrait double : un autoportrait littéraire à caractère figuratif et un croquis d'autoportrait dont l'image reste figurale.

1.2.2. Le figural de la figuralité : *sensation et corps sans organes*

Au cours du XX^e siècle, les multiples débats opposant l'art abstrait aux arts figuratifs incitent Merleau-Ponty à suggérer l'idée du « figural »³². Ce concept opératoire s'appuie sur une poétique des mises en forme s'immiscant entre deux systèmes de représentation; ceux-ci devant surmonter l'impasse d'une exclusion mutuelle qui au départ, ne présentait aucun compromis. Le concept de « figural » redonne à la figure tout son caractère intermodal. Dans le cas d'un autoportrait qui emprunte la voie du figural, le sujet souscrit à une topographie des espaces subatomiques de l'Être; ses interfaces repliées sur elles-mêmes, se déploient pour émerger de l'ombre. L'imprécision des traits et des contours ouvre des interstices sur l'invisible, le ressentir et le non-représentable. Ainsi, ce type de modulations sur la figure révisé les champs de sa

³⁰ Banque d'images Google. Lien URL : <https://www.amazon.fr/Autoportrait-%C3%89douard-Lev%C3%A9/dp/2818019397> . Consultée le 18 avril 2017.

³¹ MORICE, Jacques, *L'écrivain et photographe Édouard Levé est mort*, France, *Télérama*, 17 octobre 2007. Lien URL : http://www.telerama.fr/livre/20937-ecrivain_et_photographe_edouard_leve_est_mort.php. Consulté le 8 février 2016.

³² MERLEAU-PONTY, Maurice, texte établie par LEFORT, Claude, *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail*. Paris, Gallimard, Collection Tel; 36, 1979 [1964], 360 pages.

représentation et la projette au-delà de la *mimèsis*³³ et des stéréotypes qui l'ont façonnée.

Dans un second mouvement, Jean-François Lyotard récupère le terme de « figural » au bénéfice d'une démarche exclusivement psychanalytique. Dans le cas de mon étude, davantage centrée sur la poïétique de l'autoportrait, cette exclusivité comprend une erreur épistémologique qui vient colmater toutes les anfractuosités qu'offre le figural avec la psychanalyse. Le non représentable, l'indicible et l'invisible de la forme sont à psychanalyser pour discuter de refoulements et de désirs tel que le vocabulaire freudien les conçoit. Par contre, psychanalyser un autoportrait consiste à confiner ses figures dans la genèse de son autobiographie qui du coup, escamote l'un des traits saillants de l'acte autoportraitiste au nom duquel l'anamnèse du Moi est mise en sourdine pour les besoins de la représentation. Si Lyotard insiste sur le fait « qu'il faut s'y attarder avec Freud³⁴ », je souligne que d'un point de vue strictement stylistique, il faut évacuer Freud de la question. En écartant la psychanalyse des problèmes esthétiques, la forme à caractère figurale préserve son motif sans avoir à lever le voile sur le passé de son créateur. L'autoportrait est une écriture présentialiste du sujet s'attardant sur le devenir d'une sensation ; l'objet de sa représentation prime sur son contenu autobiographique.

À propos de la sensation, Jacques Darriulat, auteur de plusieurs essais sur Cézanne, traduit une pensée critique en faveur de la peinture révolutionnaire de Manet. Il est évoqué que le peintre impressionniste remet en question les préfigurations de la peinture et de la littérature en accomplissant ce que Cézanne nommait la « sensation » :

Dans la mesure où l'art s'était peu à peu constitué comme un mode de lecture du visible, une technique d'interprétation, héritée de la tradition, pour donner sens au monde phénoménal, Manet est le premier qui déchire ce voile et s'efforce de retrouver l'immédiateté sensible, la sensation nue et non encore élaborée par la tradition littéraire ou artistique. [...] Il s'agissait pour Manet de dessiller nos yeux encombrés de littérature et d'habitudes visuelles, et de leur rendre l'étonnement naïf

³³ Sur la notion de « mimésis », voir AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par HEIM, Cornélius, Paris, Gallimard NRF, « Bibliothèque des idées », 1968 (1946 pour l'édition originale), 561 pages.

³⁴ LYOTARD, Jean-François, « Connivences du désir avec le figural » in *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Anthologie sous la direction de GERVAIS, Bertrand et LEMIEUX, Audrey, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 132.

devant le phénomène du monde, une sorte de virginité du regard qui retrouve l'intensité de la sensation pure.³⁵

La sensation se réalise également par la représentation du « corps sans organes³⁶ ». Celui-ci transgresse les limites d'une membrane pour rendre visible l'invisible. Par exemple, dans la peinture de Bacon, les viscères, les nerfs et les muscles devenus apparents, représentent les niveaux et les seuils internes de la figure. Le corps humain est partiellement affranchi de son enveloppe externe. La figure qui tend ainsi vers l'abstraction de sa forme devient aussi figurale, car elle fait motif en altérant les spécificités du corps et de son référent identitaire. Le figural se situe donc sur la zone de voisinage où la figure et l'abstrait se côtoient, les formes géométriques y prenant part. Dans la représentation figurale, il est aussi question d'une mise à mort du corps et de l'identité où les systèmes sémantiques et iconologiques sont mis au défi :

Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux et des seuils d'après les variations de son amplitude. Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils et des niveaux.³⁷

Même si les modulations sur la figure oscillent du figuratif au figural, Deleuze s'oppose au figuratif, car pour l'auteur, « [l]a peinture doit arracher la Figure au figuratif ».³⁸ Au même titre que la peinture se libère des arts figuratifs par l'art abstrait, la figure littéraire doit s'affranchir de ses clichés en créant un « corps sans organes » sous forme de texte. Cette expression que Deleuze et Guattari empruntent à Antonin Artaud³⁹ rejoint la peinture de Francis Bacon où le corps est constitué d'un ensemble d'organes se projetant à l'extérieur pour transgresser la membrane de l'organisme. Il y a trépassement de la figuration des corps au bénéfice de la figure. Ce passage du corps à la figure s'avère un vecteur de transfiguralité autant pour la littérature que pour les arts de l'image; arts plastiques, graphisme ou photographie.

³⁵ DARRIULAT, Jacques, *Cézanne et la force des choses*, Essais. Master 2, 2009-2010. Mise en ligne ; décembre 2010. Lien URL : <http://www.jdarriulat.net/Essais/Cezanne/Cezanne1.html>; consulté le 13 octobre 2016.

³⁶ Notion développée par DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, dans *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Edipe. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1973, 2 volumes illustrés.

³⁷ DELEUZE, FB. *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 33.

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux, op. cit.*, p. 19.

1.3. Le concept de transfiguralité

1.3.2. La notion de concept

Pour Deleuze et Guattari, « la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts. »⁴⁰ C'est par l'appréhension des problèmes que les philosophes créent des concepts. Les exemples les plus classiques sont la *Substance* d'Aristote, la *Durée* de Bergson, et le plus répandu, le *Cogito* de Descartes. En servant de grille de lecture sur le monde et des enjeux que celui-ci présente, chaque concept traverse différents plans de la pensée au cours de l'Histoire ; il possède sa géographie, ses paradigmes, son ou ses auteur(s). Et conséquemment, lorsqu'un concept atteint un seuil critique de lisibilité face à de nouveaux problèmes, un ensemble de composantes devront s'articuler au sein d'un nouveau concept. Enfin, ce n'est que par l'association des concepts préexistants qu'en émergera un autre, celui-ci générant son propre lexique et ses propres modes opératoires :

Tout concept a un contour irrégulier, défini par le chiffre de ses composantes. C'est pourquoi de Platon à Bergson, on retrouve l'idée que le concept est affaire d'articulation, de découpage, et de recoupement. Il est un tout parce qu'il totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire.⁴¹

Les auteurs présentent l'idée du concept à la manière d'un organe clos en évoquant l'*endo-consistance* de ses éléments internes, ainsi que l'*exo-consistance* de son contour. La première est composée de traits hétérogènes en formant un tout cohérent. C'est un système articulé qui permet l'apparition de la deuxième, c'est-à-dire, le contour de son enveloppe à partir duquel un rapport entre concepts s'amorce. Ainsi, le concept demeure en son centre, de même qu'en sa périphérie, un objet de circonscription ne demandant qu'à être circonscrit sur le plan d'immanence, nommément, le « planomène » de la pensée : « [l]e plan d'immanence n'est pas un concept pensé, ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée...⁴² »

Donc, si le concept est un objet circonscriptible par le chiffre de ses composantes et dont

⁴⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 8.

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴² *Ibid.*, p. 41.

l'amalgame permet à son tour d'opérer un ensemble de circonscriptions, il se situe à la fois autour et au cœur du problème ; « il est autoréférentiel, il se pose lui-même et pose son objet en même temps qu'il est créé.⁴³ » L'autoréférentiel passe par l'autodétermination de son mode opératoire au moyen de l'écriture, car c'est par l'articulation sémantique de ses composantes que le concept rend aux idées abstraites toute leur tangibilité. Le réel à penser devient un objet lisible. Le philosophe matérialise la sphère des idées au moyen d'une nomenclature conceptuelle, non pas au sens plastique du terme où le concept se transforme en une chromatique de figures, mais au sens dynamique du terme où des zones de voisinage entre concepts font figure de relief sur le planomène de la pensée. Ce dernier possède plusieurs horizons, tous parcourus de ponts assurant une mobilité entre seuils et niveaux.

Ce sont des zones, seuils ou devenirs, cette inséparabilité, qui définissent la consistance intérieure du concept [endo-consistance]. Mais celui-ci a également une exo-consistance, avec d'autres concepts, lorsque leur création respective implique la construction d'un pont sur le même plan. Les zones et les ponts sont les joints du concept.⁴⁴

Deleuze et Guattari affirment que si le sage de l'Antiquité pensait par figures, le philosophe, quant à lui, pense par concepts. Il faut spécifier que l'une appartient au plan de la représentation et l'autre, à la pure rhétorique. Toutefois, une symétrie figure-concept s'émancipe dans le regard que pose Deleuze sur l'œuvre de Francis Bacon. La transposition est directe, car dans son essai, *FB. Logique de la sensation*, l'idée du concept formulée par les deux philosophes trouve toute sa matérialité structurelle dans la facture du peintre. Deleuze décortique la figure baconienne à travers les mêmes paramètres que la création de concepts, soit la « Structure », la « Figure » et le « Contour ». La première étant associée au plan d'immanence ; la seconde aux virtuosités à la fois plastique et dynamique du concept ; et quant au troisième élément qu'est sa membrane, elle incarne le territoire des mutations qu'offre la peau d'une figure. Le mouvement capté dans chaque tableau traverse les frontières poreuses de ce contour où figure et structure se confrontent et se lovent dans un éventail de contorsions. Les seuils et niveaux des figures baconiennes concrétisent sur le plan visuel, l'idée de concept.

L'art du peintre restitue cette malléabilité propre au concept à travers ses figures, car elles

⁴³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

incarnation des idées transcendantes à la matière des choses, porteuses de ce qui se lit entre les choses, de ce qui se tient derrière et en dehors de la représentation. C'est grâce à la porosité de ses figures, ainsi qu'à l'irrégularité de leurs contours que Bacon s'oppose à la *mimèsis* de la représentation figurative. La viande des corps rendue visible porte en elle-même des événements picturaux entièrement autonomes, telle son idée de « diagramme » en état de constante rupture avec l'organisme. La figure baconienne se déplace vers d'autres sphères de la représentation, rebelle à l'hermétisme de sa membrane. C'est ce que Deleuze nomme le « second mouvement », qui partant de la figure, se répand dans la structure, s'émancipe hors du corps pour rejoindre l'aplat. Malgré qu'il s'attarde sur le plan de la figuralité, Bacon offre un concept figural de l'autoportrait en défiant les cloisonnements de la figure par une autoreprésentation qui se tient dans les paramètres d'un concept et dont le principal problème sont les interfaces du Moi.

1.3.3. La figuralité du concept : de Francis Bacon à Sally Mann

La notion de figure en tant que telle n'est pas représentative du concept, car en dehors de l'autoportrait, sa mise en forme ne nécessite aucune rhétorique, pas plus que le concept ne fait figure de représentation plastique ou de métaphore. Néanmoins, tous deux sont des modes opératoires d'un plan d'immanence; le concept étant celui de la pensée philosophique et la figure, celui de la figuralité dont les forces opposées oscillent du figuratif au figural. Si figure et concept diffèrent en plans et en modes opératoires, ils ont en commun le contour, poreux et interactif, où des frontières sont traversées aussi bien en aval qu'en amont :

En effet, le contour comme lieu est le lieu d'un échange dans les deux sens, entre la structure matérielle et la Figure, entre la Figure et l'aplat. Le contour est comme une membrane parcourue par un double échange. Quelque chose passe, dans un sens et dans l'autre.⁴⁵

C'est exactement ce qui se produit chez Francis Bacon, ayant fait de *Self-portrait* en 1973⁴⁶, une figure parcourue d'une onde qui déforme le contour jusqu'à se faire une nouvelle peau. La figure cède à la pression que la structure exerce sur son contour. Une inversion se produit par l'exposition de son endo-consistance qui du coup, devient non pas un lieu préservé, mais un lieu d'échanges au sein duquel les composantes internes de la figure migrent vers

⁴⁵ DELEUZE, Gilles, *FB. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 15.

⁴⁶ BACON, Francis, *Self-portrait*, 1973, in *FB. Logique de la sensation. Vol. 2, op. cit.*, figure no. 9.

d'autres plans. C'est ainsi que la physionomie devient muscle, caricature animale et formes géométriques en aplat. La figure passe du corps figuratif en tant que référent primaire (le portrait du peintre), au figural en tant que forces centrales (les plans visibles et invisibles de l'identité, incluant l'instinct en état de latence, la désincarnation et le chaos).

La figure de Bacon est du registre figural parce qu'en l'absence d'appui solide sur la chaise, c'est le corps semi-assis qui sert de socle au portrait. Et parce qu'une valeur abstraite de la picturalité traverse l'enveloppe identitaire du modèle, faisant fi de sa ressemblance. L'autoportrait de Bacon ignore la gravité et reste infidèle à la spécificité de ses traits. Le référent est déformé au point que l'autoportrait est devenu un portrait d'homme ou plus précisément, un portrait d'humanité. La portraiture aux traits décalés, présente un visage déformé, un corps sans organes. Et de ce fait, l'autoportrait parvient au multiforme d'une peau ou d'un corps présentant plusieurs niveaux de consistance. (Les autoportraits de Mann et de Rahimi relèvent de cet ordre.)

Pour revenir au planomène, la figure et le concept se trouvent sur deux paliers d'horizons indépendants, car tel que mentionné précédemment, chacun possède ses modes opératoires. En contrepartie, l'un et l'autre ne s'excluent pas nécessairement, car les ponts mobiles que sont les problèmes d'ordres philosophiques et esthétiques relient les plans d'horizons entre eux pour créer des espaces intermédiaires riches en échanges. En ce sens, l'autoportrait mérite une attention particulière, car sa mise en forme et ses problèmes corollaires se situent au carrefour du concept et de la figure. D'ailleurs, Deleuze traduit cette labilité de la figure baconienne qui en fait, s'avère très proche de l'autoportrait et des concepts que peuvent comporter sa poétique :

Toute autre est la ligne picturale gothique, sa géométrie et sa figure. Cette ligne est d'abord *décorative*, en surface, mais c'est une décoration matérielle, qui ne trace aucune forme, c'est une géométrie qui n'est plus au service de l'essentiel et de l'éternel, c'est une géométrie au service des « problèmes » ou des « accidents », ablation, adjonction, projection, intersection. C'est donc une ligne qui ne cesse de changer de direction, brisée, cassée, retournée sur soi, enroulée, ou bien prolongée hors de ses limites naturelles, mourant en « convulsion désordonnée », il y a des *marques libres* qui prolongent ou arrêtent la ligne, agissant sous la représentation ou en dehors d'elle.⁴⁷

La « ligne picturale gothique » appelle au mariage de la figure avec le concept engendrant « problèmes », « accidents » et « convulsions » au cœur de l'autoportrait. Leurs variables

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

comblent chaque fragment avec l'idée d'un diagramme qui se juxtaposera à un autre. La série photographique de Sally Mann intitulée *What Remains*⁴⁸, exemplifie cette ligne gothique « brisée, cassée, retournée sur soi... », etc. Dans le même ordre d'idée, elle produit *2006-2007*; une œuvre comprenant 75 ambrotypes⁴⁹ de ses autoportraits, tous rassemblés en un seul tableau⁵⁰. Celui-ci explose en contorsions du visage où chaque cadrage se manifeste tel un accident. Chacune des poses représente une performance de trois minutes où l'artiste devient une statue vivante. La fragmentation expose les linéaments de l'être avec un concept liant sépulture et expressivité du visage. Le corps sans organes cristallise ainsi la figure énonciative d'un concept d'autoportrait qui en soi, restera inachevé parce que fondé sur un énoncé illimité.

1.3.4. L'autoportrait photographique : Habillage et déshabillage du cliché

[...] la peinture moderne est envahie, assiégée par les photos et les clichés qui s'installent déjà sur la toile avant même que le peintre ait commencé son travail. En effet, ce serait une erreur de croire que le peintre travaille sur une surface blanche et vierge. La surface est déjà toute entière investie virtuellement par toutes sortes de clichés avec lesquels il faudra rompre.⁵¹

Si la peinture et la littérature possèdent à même leurs médiums, la possibilité de rompre avec le cliché photographique, celui-ci témoignant du reconnaissable et de la ressemblance, la photographie quant à elle, a besoin d'un tour d'écrou supplémentaire pour y parvenir. Partant du référent photographié, le corps de l'œuvre qu'est le sujet représente à la base, un déterminisme incontournable avec lequel il faudra composer. Et afin de rompre avec son cliché et sa figure propre, ce que Deleuze nomme « la probabilité », l'artiste s'imposera différentes conditions pré-photographiques et diégétiques telles que des mises en scènes et des performances. Plusieurs formes d'habillage et de déshabillage se raccordera à la portraiture : le décor, le costume, les artefacts, le pacte performatif ou bien, le dénuement du corps et des lieux.

⁴⁸ MANN, Sally, *What Remains*, Boston, Bulfinch, 2003, 132 pages-illustrations. La première exposition a été présentée en cinq parties au *Corcoran Gallery of Art*, Washington, D.C. en 2004.

⁴⁹ L'ambrotype est une photographie argentique sur verre. La plaque de verre sert à la fois de négatif et de support.

⁵⁰ MANN, Sally. *2006-2007*, 75 ambrotypes. Lien URL : <http://sallymann.com/selected-works/ambrotypes> ; consulté le 20 octobre 2016.

⁵¹ DELEUZE, Gilles, *FB. Logique de la sensation*, op. cit., p. 14.

Ensuite, l'autoportrait subira des manipulations post-diégétiques. Un procès d'habillage et de déshabillage de l'objet s'empare de la chambre noire qui cette fois, agissant directement sur ses photos, renonce en partie au « Ça a été⁵² » du cliché. Le photographe, le temps d'un acte autoportraitiste, ne tire alors son épingle du jeu qu'en alliant concept et figure au sein de sa production d'images.

Deleuze et Guattari soutiennent que « le concept appartient à la philosophie et n'appartient qu'à elle⁵³ ». À raison, le concept étant trop souvent confondu avec thématiques et tactiques commerciales. Mais aussi à tort, car les concepts servent tout aussi bien de modes opératoires aux problèmes d'ordres esthétiques qui de façon intrinsèque, possèdent leur rhétorique. Si Francis Bacon arrive à représenter l'idée du concept dans ses peintures, c'est une coïncidence. Au mieux, c'est une rencontre avec le regard de Deleuze. Mais quand il s'agit de l'autoportrait photographique, l'alliage concept-figure offre une opportunité capable de transcender une réplique de soi trop figurative ou réduite à l'auto description.

À titre d'illustration, *Auto Focus*⁵⁴ de Susan Bright, rassemble des œuvres autoportraitistes réalisées par des photographes. Chacun d'eux manipule des concepts pour altérer leur figure ou pour incarner en tant que corps-sujet, le médium d'un message critique, avant-gardiste ou conservateur. Soit la narration inonde l'image photographique, soit le contre-narratif devient rhétorique. La figure se prête au concept et se fait discursive. Les œuvres ici sélectionnées se désengagent du portrait narratif selon différents procédés allant de l'habillage au dénuement.

Danny Tracy par exemple, ne conserve de sa figure que son contour en disparaissant totalement sous des habits en tous genres et qui le recouvrent en entier. C'est l'antithèse de l'autoportrait où l'identité du photographe est complètement habillée par les textiles ou le costume. *Them I*⁵⁵, demeure le plus abstrait, car les textiles sont assemblés en mosaïque, chaque pièce de vêtement étant réduite à une forme géométrique. L'autoportrait est anti-identitaire en fabriquant un corps sans organes où l'art abstrait embrasse la forme humaine.

⁵² Expression courante en littérature dont l'idée provient Roland Barthes; elle origine de son œuvre, *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, 192 p. « Ça a été » est pour l'auteur, le noème (l'essence) de la photographie.

⁵³ DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 38.

⁵⁴ BRIGHT, Susan, *Auto Focus, L'Autoportrait dans la photographie contemporaine*, op. cit.

⁵⁵ TREACY, Danny, « Them 1 », 2002. *Ibid.*, p. 75. Lien URL pour voir l'image sur le site du photographe : http://www.dannytreacy.com/wp-content/uploads/2016/06/Them_1.jpg

La série, *Autoportraits monochromes*⁵⁶, réalisée par la japonaise Kimiko Yoshida, s'appuie sur le concept de la mariée représentée sous l'effigie d'une culture ou d'une épouse passée, présente ou future. La candeur symbolisée par la robe blanche suggère tout autant l'indécente nudité de la nuit nuptiale. Le voile se situant dans l'entre-deux, est donc au centre de la représentation où l'artiste module les angles du dévoilement. Le visage et la poitrine ne sont vus que partiellement ou demeurent à peine visibles à travers l'épaisseur du tissu. D'un voile à l'autre, les ornements se réinventent, mais l'expression stoïque du modèle est discursive d'un désenchantement face à l'institution patriarcale du mariage. L'artiste établit un discours entre l'habit nuptial institutionnalisé et la nudité sauvage dissimulée sous les voiles.

Quant au dénuement total, Jemima Stehli s'avère un exemple frappant, car la nudité domine son répertoire. De la figure, elle revient au corps. Ses performances et ses photographies ne parlent pas tant de sa nudité qu'elles font parler le corps social du nu féminin. Dépouillée ou prisonnière d'artefacts, la nudité constitue le support du discours féministe de Stehli. La série d'autoportraits *Strip*⁵⁷ est le produit d'une performance dont la séance photo est un « *work in progress* ». Des critiques d'art masculins de la ville de Londres sont invités à photographier le striptease de Jemima et déclenche l'appareil au moment de leur choix, ce qui met fin à la performance. D'un tableau à un autre, le corps de Jemima connaît différents stades de dénuement. Par le truchement d'une marche à suivre, Stehli rend visibles les rapports de pouvoir entre voyeurs assis, vus de face, et le nu féminin vu de dos, se tenant debout.

1.4. La transfiguralité de l'autoportrait intermédial

Par le fragment, l'écrivain met en place un espace de représentation rompant avec une formule en continu. Ainsi qu'en s'appuyant sur un ensemble de fragments, l'autoportrait littéraire procède entre autres, par une mise en abîme de l'écrivain dans l'acte d'écrire, au même titre que le photographe se représente parfois, en train de se photographier. Dans l'autoportrait intermédial jumelant textes et photographies, ce n'est que par la valeur haptique de la forme que

⁵⁶ YOSHIDA, Kimiko, *Autoportraits monochromes*, 2004. *Ibid.*, p. 136. URL : <http://www.kimiko.fr/>

⁵⁷ STEHLI, Jemima, *Strip*, 2000. *Ibid.*; deux exemples tirés de la série, p. 183 et 212. Lien URL pour voir plusieurs images de cette performance photographique dans un article portant sur l'exposition : <http://www.refinery29.uk/2016/02/102395/jemima-stehli-strip-tate-photography>

les spécificités de chaque médium formeront un entrelacs. Les médiums s'interpellent dans la représentation d'un discours intérieur tout en questionnant respectivement l'ontologie de l'écriture et de la photographie. Dans son texte sur les discours et modèles de l'intermédialité⁵⁸, Ian Schröter élucide en partie, le phénomène d'unité dans l'œuvre hybride en proposant quatre modèles qui expliqueraient différents rapports entre médiums.

Le premier modèle qu'il nomme l'*intermédialité synthétique*, traduit un rapport hiérarchique au sein d'une combinatoire; c'est un médium qui fusionne avec un autre pour le récupérer au bénéfice de son système de représentation. La musique d'un film composée en fonction des scènes choisies par le réalisateur en est un exemple. Le deuxième modèle se définit comme étant le « transmedial intermediality » dont le concept porte sur l'appareillage des fonctionnalités non pas spécifiques à chaque médium, mais intrinsèques à tous les médiums (subversion des techniques, règles de la transmutation d'un médium à un autre, théorie de la perception, sémiologies, etc.). Le troisième modèle s'avère le plus apte à démontrer les procès de la transfiguralité au sein de l'autoportrait, c'est le « *transformational intermediality* » que je traduis par le principe transformateur de l'intermédialité. Le modèle se penche sur la représentation d'un médium par un autre (ekphrasis, photo d'un texte) et qui deviendra non pas accessoire, mais central à l'énoncé. Plutôt que d'étudier le médium comme dispositif de représentation, le troisième modèle définit les processus de création portant sur la représentation des médiums. Contraire au modèle hiérarchique, l'insubordination mutuelle des médiums atteint la valeur haptique de la forme au point de dissoudre l'hybridité initial de l'objet ou de l'œuvre.

Beaucoup moins défini par Schröter, le quatrième modèle est relié au troisième comme l'envers d'une médaille; c'est l'*ontologie de l'intermédialité*. Donc, le premier modèle est fondé sur un rapport hiérarchique, alors que le deuxième reste universaliste par la recherche des critères communs. Quant au troisième, il implique une dynamique de transformation qui réinvente non seulement les médiums d'usage au sein d'une œuvre ou sur l'ensemble d'un répertoire, mais il reformule les horizons de la figure en passant d'un médium de représentation à un autre. La démonstration qui suit porte sur les valeurs modulatrices de plusieurs médiums autour d'une même figure en passant par le principe transformateur de l'intermédialité.

⁵⁸ SCHRÖTER, Ian, « Discourses and Models of Intermediality », *CLCWeb : Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011) : <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>. Purdue University Press ; consulté le 6 janvier 2015.

1.4.2. Le principe transformateur de l'intermédialité

Dans *Francis Bacon, la chambre noire*⁵⁹, Martin Harrison juxtapose deux autoportraits du peintre, l'un étant Bacon se photographiant dans un miroir et l'autre, étant une peinture de cette même figure. Le polaroid ayant été pris en 1970⁶⁰, a servi de document de travail à la peinture qui se trouve à être le panneau de droite de *Tryptique, mars 1974*⁶¹. Dans ce passage d'une figure à une autre, Bacon a rompu avec le cliché dans un rapport de transfiguration entre deux médiums. Partant du modèle photographié, la figure picturale amplifie le focus du photographe, car les hanches exagérément portées vers l'avant et d'autant plus larges, rendent l'acte photographique plus dynamique que sur la photo. La caméra, bien que de facture réaliste, reste hors focus pour mieux laisser voir l'œil qui cadre son objet. Car c'est d'abord et avant tout le regard du photographe qui capte les images. Les mains imprécises s'affolent comme le photographe en action qui ne veut rien rater. Bien que la référence au motif aille de soi, les mutations de la figure imposées par un nouveau médium ouvrent d'autres pans de la réalité qu'on ne peut apercevoir dans la photographie seule. Du principe transformateur de l'intermédialité, naissent deux figures.

Ce comparatif élucide les modes d'échanges qui se produisent et qui transforment une figure en une autre. C'est alors que le concept de transfiguralité intervient. L'intermédialité n'est pas une règle inhérente à la transfiguralité, car le concept s'auto-suffit dans le mono-médium. Mais précisément, le principe transformateur avec ou sans intermédialité est comparable avec ce que je retiens de Deleuze et de ses trois tâches picturales permettant de passer d'une figure connue à un nouveau référent; celui-ci étant ce qu'il nomme le « fait pictural » :

Les clichés, les probabilités sont sur la toile, ils la remplissent, ils doivent la remplir, avant que le travail du peintre commence. Et le lâche abandon consiste en ceci que le peintre doit lui-même passer dans la toile avant de commencer. La toile est déjà tellement pleine que le peintre doit passer dans la toile. Il passe ainsi dans le cliché, dans la probabilité. Il y passe justement parce qu'il *sait ce qu'il veut faire*. Mais ce qui le sauve, c'est qu'il ne sait pas *comment y parvenir*, il ne sait pas faire ce qu'il veut faire. Il n'y parviendra qu'en sortant de la toile. Le problème du peintre n'est

⁵⁹ HARRISON, Martin, *Francis Bacon, la chambre noire : la photographie, le film et le travail du peintre*, Londres, Thames and Hudson, 2005, 256 pages.

⁶⁰ *Ibid.* p. 174. URL : <http://www.actes-sud.fr/catalogue/actes-sud-beaux-arts/francis-bacon> : image à gauche.

⁶¹ *Ibid.* p. 175. URL : <http://www.actes-sud.fr/catalogue/actes-sud-beaux-arts/francis-bacon> : image à droite.

pas d'entrer dans la toile puisqu'il y est déjà (tâche pré picturale), mais d'en sortir et par là même de sortir du cliché, de la probabilité (tâche picturale).⁶²

Est-il recevable de penser que le photographe soit le plus apte à exemplifier ce que signifie « entrer dans la toile » pour en ressortir ou encore, se fondre dans la page pour ensuite réapparaître ? Car sans la photographie, l'acte d'entrer littéralement dans une toile ou de se fondre dans une page reste une abstraction. Mais celui ou celle qui braque son appareil photo sur le monde, s'insère dans un décor, s'immisce dans un environnement. En quête du *fait photographique*, il ou elle entre en proximité avec ses sujets, les transformant du coup, en objets. Le photographe en ressortira pour ensuite se fondre dans la chambre noire. De la page blanche, apparaîtront ses images.

Pour ce qui est du « cliché », je termine sur une nuance importante. Le terme désigne trois choses : la plaque d'une page en typographie qui est destinée à sa duplication indéfinie, le négatif d'une photo, et l'expression péjorative qualifiant de « banales » toutes les formes usées du langage et de la représentation. Face au cliché, le photographe doit remporter victoire contre ces trois signifiés, car la duplication à l'infini du même motif court le danger d'engourdir les paramètres presque illimités du négatif, risquant ainsi d'enliser l'art de la photographie dans le cercle vicieux de la banalité. Il revient donc au photographe de rompre avec le cliché à tous points de vue. Et pour réaliser cette rupture, Deleuze désigne trois tâches picturales que je transpose aux trois phases créatrices de la transfiguralité dans l'autoportrait.

1.4.3. Les trois phases créatrices de la transfiguralité

Selon les termes employés par Deleuze, *tâche pré picturale* et *tâche picturale* sont les préliminaires du *fait pictural*. La première tâche consiste à rompre avec tout ce qui précède la toile blanche du peintre que l'on peut facilement associer à la page blanche de l'écrivain. Ce qui est particulièrement retenu dans la deuxième tâche, c'est la traversée d'une étape à l'autre où la figure se décompose et se recompose à travers l'hapticité de sa forme. De celle-ci émerge le fait nouveau qui devient objet, photo, texte ou dessin. La transposition de ces tâches picturales se traduit par les trois phases créatrices de la transfiguralité dans l'autoportrait. Toutefois, elles

⁶² DELEUZE, Gilles, *FB. Logique de la sensation, op. cit.*, p, 62.

sont vectrices de figures multiples pouvant servir à toutes œuvres d'art et pas seulement à l'autoportrait. C'est pourquoi les trois phases créatrices d'une poétique d'autoportrait s'insèrent dans le deuxième modèle de Schröter; le « transmedial intermediality » traitant des structures et fonctionnalités inhérentes à tous médiums. Quant à la réalisation d'un autoportrait intermédial, c'est la valeur subversive des médiums qui relie la transfiguralité d'une figure d'artiste (hybride ou haptique) au principe transformateur de l'intermédialité.

Pour une meilleure compréhension de l'autoportrait littéraire et photographique, je troque l'épithète « picturale » pour « figuration ». Les trois phases conduisant à la figure nouvelle, sont la préfiguration, l'acte de figuration et le fait. La préfiguration de l'autoportrait en littérature consiste à passer au crible ses propres « clichés ». Sans quoi l'écrivain ne peut transformer la matière première de sa figure propre. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*⁶³, l'auteur débat justement sur la préfiguration de sa fortune littéraire associée à son effigie d'auteur ou encore, à l'adulation de son répertoire d'œuvres. Il en discute comme d'un cliché qui se situe dans l'horizon d'attente du lectorat et avec lequel il doit rompre.

Après avoir biffé les préfigurations, des palimpsestes subsistent et c'est sur ce fond diffus que se dresseront les obstacles de l'acte de figuration. Sinon, à passer de l'autre côté du palimpseste, l'artiste rencontre le néant du noir pur ou l'indifférenciation du blanc immaculé, c'est le travail du peintre abstrait et du poète sémiologue qui commence. Au milieu de cette quête de la géométrie *a-figurative* propre à la peinture abstraite et des sonorités *asémantiques* de la poésie surréaliste par exemple, la figure n'y figure déjà plus, elle est défaite. Ce sont les arts de l'a-figuration. Quant à l'autoportrait, son dessein repose essentiellement sur un projet de figuration. L'écrivain s'appuyant sur les palimpsestes de sa préfiguration, redirigera les paramètres de sa figure propre pour y voir naître la sensation du fait qu'est le fragment d'autoportrait ou au final, la figure énonciative de l'œuvre.

*L'image fantôme*⁶⁴, d'Hervé Guibert, démontre le principe transformateur de l'intermédialité au sein des phases créatrices de la transfiguralité. Sans le support d'une seule photographie, l'auteur présente au moyen de l'écriture, un album photos relatant des confidences, révélant ses fantasmes, recensant des rapports humains où il est souvent question

⁶³ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, 169 pages.

⁶⁴ GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, op., cit., p. 11-18.

de la mère, du vieillissement et de sexualité; le tout étant traversé par des images adulées. L'autoportrait littéraire se fond dans le miroir kaléidoscopique d'une photographie intimiste. En l'absence de support visuel, l'écriture règne en tant que médium exclusif tel que défendu par Michel Beaujour. Mais de façon retorse, le texte sert de bain révélateur à l'image spéculaire et à la mémoire photographique du sujet.

Ce que raconte la pièce-titre du livre représente les trois phases créatrices d'une séance photo ayant été transformée en récit. Un jour, Guibert décide de photographier sa mère en l'absence du père qui depuis vingt ans, enlise l'apparence de sa femme dans des canons contraires à ceux d'Hervé. Ce dernier s'engage dans un rituel d'épuration, car il trouve que ses cheveux frisés cachent son visage et que sa coiffure pastiche exagérément une actrice de l'époque, Michèle Morgan. Longtemps il s'applique à défriser sa chevelure, il la maquille un peu, il cherche à lui restituer une image plus lumineuse. Les clichés et les probabilités de son apparence ont été épurés jusqu'à qu'elle soit aussi blanche que possible. Mais il s'accroche tout de même aux souvenirs du passé avec ces robes qui lui rappellent son enfance. Il veut la rhabiller, mais rien n'y fait, le dénuement s'est avéré la solution du moment avant de passer à l'acte de figuration où le photographe baignera dans son motif :

J'avais essayé plusieurs robes anciennes, dont le souvenir remontait à l'enfance, par exemple cette robe à volants bleue à pois blancs qui est associée à un souvenir de dimanche, de fête, d'été, de plaisir, mais soit ma mère ne pouvait plus « rentrer dans la robe », soit la robe me paraissait de trop : prendre trop d'importance, être trop voyante, et finir par « cacher » encore ma mère, mais dans un sens contraire à celui de mon père, alors que toute tentative, rétrospectivement, consistait à la dénuder. Je peignai longtemps ses cheveux blonds mi-longs pour qu'ils soient absolument raides, de chaque côté de son visage, sans volume, sans flou, en laissant apparaître la pureté des lignes, son nez long et droit, ses maxillaires bien effilés, ses pommettes hautes et pourquoi pas, même si la photo devait être en noir et blanc, ses yeux bleus. Je la poudrai un peu, d'une poudre pâle presque blanche.⁶⁵

C'est le retour au palimpseste et grâce à la lumière du jour tamisée, il affine la beauté candide de la mère; il a saisi l'occasion de réinventer la figure maternelle sans les artifices du mauvais goût (selon Guibert). Malheureusement, l'image n'a jamais vu le jour, car toute la séance avait été photographiée à blanc. Ironiquement, c'était le père qui avait développé le film.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

L'auteur interprète d'abord ce geste comme si c'était le père qui l'avait lui-même « tirée à blanc ». Mais dans les faits, la pellicule avait été mal enclenchée. La perte de cette image a créé un spectre au creux de son répertoire. Le fait photographique s'est anéanti instantanément. Guibert a dès lors migré vers la page blanche de l'écrivain. Laisant glisser le motif photographique vers le traitement figural de l'écriture, il fait naître la narration de cet échec. Le livre entier porte sur la photographie, mais c'est dans cet extrait spécifique que l'absence du fait photographique en vient à créer un fait littéraire.

L'acte de préfiguration aura nécessité une sorte de dénuement où la figure façonnée par la civilisation, les consensus sociaux et l'histoire personnelle, se dépouille pour rencontrer l'état brut de sa peau. Hervé finit par blanchir sa mère avec une « poudre pâle presque blanche ». Il défrise ses cheveux trop volumineux. Lui et sa mère tentent de ranimer les vêtements du passé, de leur donner une deuxième vie, mais ils ne sont qu'un obstacle à cette figure que Guibert cherche à créer. Le photographe désire arracher à la figure maternelle quelques clichés de sa culture. Pour épurer la figure, le photographe a dû passer par un processus de mise-à-nu de son modèle. Une fois cette étape franchie, le photographe entre dans l'aura de son sujet pour s'appropriier le fait que sera la nouvelle figure :

Je la pris en photo : elle était à ce moment-là au summum de sa beauté, le visage totalement détendu et lisse, elle ne parlait pas, je tournais autour d'elle, elle avait sur les lèvres un sourire imperceptible, indéfinissable, de paix, de bonheur comme si la lumière la baignait, comme si ce tourbillon lent autour d'elle, à distance, était la plus douce des caresses. Je pense qu'à ce moment elle jouissait de cette image d'elle-même que moi son fils je lui permettais d'obtenir, et que je capturais à l'insu de mon père.⁶⁶

Cette scène représente la deuxième phase créatrice de la transfiguralité ; l'acte de figuration. À ne pas confondre avec la définition que donne Bacon de la *figuration* (voir note 29, p. 16) visant tout ce qu'une figure entretient et reproduit en termes de stéréotypes. L'acte de figuration qui est bien différent de la figuration, fait ici référence à la phase qui consiste à entrer dans la toile, à s'y figurer pour constater ce qui s'y trouve déjà, et à se transfigurer pour repérer le devenir d'une sensation. Précisément, l'acte de figuration est une mise-à-mort de la figuration. Le photographe baigne dans l'ambiance qu'il a lui-même créé pour en ressortir avec une figure

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

renouvelée, sans précédent. Dans *L'image fantôme*, l'acte de figuration trouve son achèvement dans les tirages qui s'effaceront sous une lumière blanche, complètement indifférente à tout ce qui s'est produit. C'est dans un esprit souple aux rapports qu'amène le principe transformateur de l'intermédialité qu'Hervé Guibert récupère son fait photographique dans la littérature :

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 fausse, irréaliste, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitation : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme...⁶⁷

Le fait, qu'il soit pictural, photographique ou littéraire, passe par ces trois phases que sont la mise-à-nu de la préfiguration, la mise-à-mort de la figuration et la mise-en-peau de la figure.

1.4.4. Les trois *modus operandi* de la transfiguralité

En plus de composer le récit d'un segment de vie selon un ordre chronologique, l'autobiographie est un entrelacs de l'art narratif et des révélations personnelles que compte offrir l'auteur. L'œuvre se fonde sur les mémoires du passé et l'anamnèse de la persona. La mise-à-nu lui est donc associée sans pour autant s'y astreindre, car l'autobiographie peut tout aussi bien s'habiller des différents personnages endossés au cours d'une vie. Mais disons que la posture identitaire de l'autobiographie pourrait se traduire par la métaphore d'un corps mis à nu. Un corps sans organe? Pas encore. Le pacte autobiographique relève d'une forme littéraire dont l'horizon d'attente demeure plutôt conventionnel. Il doit répondre dans une certaine mesure, à un rapport de sincérité entre faits et récit. L'auteur opère ainsi non pas une traduction – l'autobiographie ne saurait être aussi symétrique – mais bien, une transposition. L'auteur opte pour une clé tonale parmi les différentes tonalités que comprend l'ensemble de son vécu. Considérant tous ces éléments : la peau nue d'une identité, les souvenirs, le récit d'une personnalité connue ou inconnue jumelé à l'événementiel, l'autobiographie relève d'une pratique d'écriture que je baptise ; *l'acte narratif passéiste*.

⁶⁷ *Ibid.*, p.17-18.

L'autoportrait se libère de la temporalité afin d'intégrer la spatialité de l'être sur le plan de la représentation. C'est la mise en abîme d'une personne au temps présent. J'établis une différence entre la narration construite autour d'une *personnalité* dans l'autobiographie et la représentation d'une *personne* dans l'autoportrait. La première est la résultante d'une histoire personnelle dont le cumul d'expériences avance dans le temps ; son mouvement reste horizontal et linéaire; c'est une zone tampon entre la société et la personne intime, cette part de soi qui est restée inaccessible de la sphère publique et qui garde en secret ses idiosyncrasies.

Concernant la représentation d'une personne dans l'autoportrait, l'artiste effectue un arrêt dans le temps pour descendre à la verticale, telle une sonde, dans l'endo-consistance de l'Être. Le devenu et le devenir sont des instances du sujet cristallisées au temps présent. C'est un signe qui se tient debout et qui s'enracine. La préfiguration d'une biographie est mise en retrait pour passer à l'acte de figuration grâce à une déconstruction du cliché qu'est la figure d'artiste connue et reconnue. C'est pourquoi la mise-à-mort est associée à l'autoportrait, car il comporte un traitement pulsatif d'une mise en abîme, d'une phénoménologie interne de l'être où les différentes mesures du sujet prennent de la distance entre elles pour une meilleure visibilité. La pulsation contraire reconsolide ces éléments et les rapproche, octroyant une membrane à la figure d'autoportrait ou à l'un de ses fragments. La transfiguralité dans l'autoportrait se présente comme un mouvement par lequel la peau de la figure mue de l'intérieur pour enfin se reconsolider sous forme de Nom, de Mot, de motif, chacun créant son propre fait.

Bien que ces entités linguistiques assument une autonomie poétique ou diagrammatique à l'intérieur de chaque fragment, elles sont insuffisantes à créer la figure énonciative de l'œuvre à elles seules. L'autoportrait en littérature se contente rarement d'un seul angle ou d'un seul aspect de la personne, et tel qu'énoncé précédemment, il se fonde sur un assemblage de fragments par lequel se déploient des figures qui se juxtaposent les unes aux autres et auxquelles l'auteur souscrit en tant que personne (la personnalité et le personnage n'étant que ses extensions modulatrices). C'est le principe de transfiguralité que j'attribue spécifiquement à l'autoportrait. En récapitulant les différentes composantes : la personne mise en représentation par une approche spatio-présentialiste, l'autarcie du motif relié au Mot, l'effet thanatologique ou muséal du Nom, et la multiplication des figures par la transfiguration du sujet, l'autoportrait relève d'une pratique d'écriture que je nomme ; *l'acte poétique presentialiste*.

Pour l'autofiction, le plan de la représentation passe du motif à la performance. Comparé à la transfiguralité de l'autoportrait, il s'agit plutôt de travestissement du biographique par toutes formes de superpositions à l'identité de l'auteur en tant référent premier. Voilà qui m'amène aussi à penser en termes de personnages, car ceux-ci sont à la fois le survêtement de la personnalité et une mise en quarantaine de la personne (je décortique encore ici la persona entre les jeux de rôles assumés par la personnalité dans la société et l'être plus près de sa phénoménologie personnelle sans les contraintes extérieures). Pour bien comprendre la posture que j'adopte face à l'autofiction et ce, même si sa mention ne se limitera qu'à quelques paragraphes, je prends exemple sur l'œuvre de Philippe Vilain. Dans son essai, *L'autofiction en théorie*, l'écrivain résume les limites du débat autour de la question :

Si le terme « autofiction » s'avère aussi difficile à définir, c'est sans doute que la définition donnée par Serge Doubrovsky lors de la publication de son roman *Fils* en 1977 – « Fiction d'événements et de faits [strictement] réels » – possède certaines lacunes, et que, à force d'être contesté, le terme s'est doté de nombreuses définitions qui, rivalisant de technicité, soucieuses d'élargir, d'ajuster et de donner une nouvelle dimension à la définition inaugurale, n'ont fait que l'entraîner à sa décadence théorique et, logiquement, à populariser le terme.⁶⁸

La définition que Serge Doubrovsky a donnée de l'autofiction ne se limite certainement pas à ces deux expressions. Ses romans d'autofictions et son répertoire d'essais critiques sur le sujet méritent de remettre en contexte les propos de l'auteur dans un article publié plus récemment :

A l'origine j'avais cru inventer le mot à mon propre usage, sur la quatrième de couverture de mon livre *Fils* (1977) pour définir le nouveau genre que je pensais créer : « Fiction, de faits et d'événements strictement réels, si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage de l'aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». L'entreprise fusionnait deux genres contradictoires, soigneusement distingués par l'éminent théoricien Philippe Lejeune, l'autobiographique et le romanesque. Le premier relate la vie de son auteur en toute véracité, selon un schéma historique, le second met en scène des personnages imaginaires selon le mode narratif choisi par l'écrivain. L'autofiction pour moi réunirait ces deux genres antithétiques. Le terme et le propos ont d'abord été dénoncés et vilipendés par la majorité des critiques. Il a fait scandale et puis, curieusement, il a fait florès.⁶⁹

⁶⁸ VILAIN, Philippe, *L'autofiction en théorie*, Paris, Les Éditions de la Transparence, 2009, p. 9.

⁶⁹ DOUBROVSKY, Serge, *L'autofiction dans le collimateur*, GRELL, Isabelle, autofiction.org, 23 mai 2013. Lien URL : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Doubrovsky>. Consulté le 21 avril 2017.

Malgré les imprécisions que le terme transporte encore à ce jour, l'analyse de Philippe Vilain sur ses créations auto-fictives rejoint ma proposition de travestissement dans l'autofiction. Particulièrement avec l'extrait portant sur « L'épreuve référentielle » (p. 22-33), où il insiste sur le fait que la réécriture resitue constamment les éléments factuels dans un contexte bien différent de leur première version. À réécrire obsessionnellement son texte, il dit « esthétiser sa mémoire » tout en manipulant le référentiel. L'idée de travestissement se confirme davantage lorsque l'auteur se confie sur l'usage d'une technique qu'il a dû maîtriser dans son parcours ; la sténographie. Cette forme d'écriture sert à cumuler rapidement le data des événements, et passant d'un code d'écriture à un autre, le récit se transforme en fiction. Le code sténographique sert de matière brute où le contenu biographique est tenu secret. Or, de la sténographie à l'écriture alphabétique, un travestissement se produit, et du vécu, naît un roman. Dans ce cas, le principe transformateur ne relève plus de l'intermédialité, mais il s'applique entre deux systèmes de codes différenciés au sein du médium de l'écriture. Un tel procédé ramène à l'idée de Doubrovsky qui veut que son autofiction *Fils*⁷⁰, soit passé du « langage de l'aventure à l'aventure du langage ». Si l'autobiographie transpose une vie dans une narration et que l'autoportrait transfigure le sujet par le fragment, l'autofiction travesti le matériel biographique par le biais de la performance au sens d'une spéculation d'être dans la littérature. Un processus de travestissement est à l'œuvre, car c'est une condition d'écriture qui reste ouverte sur tous les possibles formels prenant racines dans le factuel et le biographique pour ensuite propulser délibérément l'écriture vers une œuvre fictive et romanesque. C'est la mise-en-peau d'un personnage, lui-même échafaudé à partir du vécu.

« Travestir » est utilisé ici au sens du verbe transitif qui signifie modifier le sens, dénaturer. L'autofiction selon Sylvain Vilain préserve ce caractère transitif, car son histoire se détache du pacte autobiographique tout en s'y appuyant jusqu'à un certain degré ; il y a ajouts et retranchements (fiction romanesque) à partir du modèle d'origine (vécu sténographié). Une prospection sur l'être en devenir fera en sorte que ce soit la performance littérisée ou scénarisée qui en décidera, et c'est exactement la raison pour laquelle la définition du genre continue de nous échapper, à cause du caractère imprévisible de la gageure. J'associe donc la pratique d'écriture de l'autofiction comme relevant de l'*acte performatif d'un devenir fictif*.

⁷⁰ DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977, 469 pages.

1.5. Poïétique de l'autoportrait

L'acte narratif de la transposition autobiographique, l'acte poétique de la transfiguralité dans l'autoportrait et le travestissement de l'acte performatif de l'autofiction se retrouvent sensiblement dans tous les textes autobiographiques. Les frontières de l'identité se modulent avec la force centrifuge ou centripète de l'énoncé selon lequel les auteurs s'engagent à revisiter leur passé par une mise-à-nu, à exposer leur présent par une mise en abîme, ou à créer un objet romanesque futur par la mise-en-peau d'un fait littéraire ou autre.

Dans la mise-à-nu, j'aborde le thème de la nudité symbolisant un trajet sur le plan formel qui mène à plus de transparence sur le sujet. Ce sera l'occasion de différencier l'autofiction de l'autoportrait en comparant les mémoires fragmentés de Sally Mann avec l'exposition *Self-possessed* (New-York, 2006) dont les performances photographiques ont été créées par sa fille Jessie Mann, en collaboration avec le photographe Len Price. Mais dans un premier temps, la littérature photographique et performative de Sophie Calle me permettra de nuancer les niveaux de transparence entre factualité et fiction avec l'extrait « The Striptease » que l'on retrouve dans son ouvrage *Double Game*⁷¹. Avec Calle, le striptease représente un jeu d'habillage autofictionnel, alors que Sally Mann expose la nudité sans détour pour la rendre discursive quant à son éthique ou pour la livrer à sa pureté sauvage.

Avec la notion de mise-en-peau, je pars du dédoublement identitaire d'Atiq Rahimi d'où émerge un ensemble de doubles en état de constante réévaluation de leurs propres pôles. Mais surtout, ces contraires incarnés dans la personne de l'auteur sont créateurs d'entrelacs d'images et de mots. Ses œuvres s'avèrent non seulement poétiques, mais elles se prêtent aussi à l'ontologie de ses différentes pratiques artistiques (écriture, photo, cinéma, signes calligraphiques transformés en dessins, nommément, les « *callimorphies* »), de même que sa rhétorique, furtive et brève, est soutenue par une critique sociale. Cette dilatation de l'être est une intrusion sous-cutanée où le biographique traverse l'œuvre entière, et dont l'hypoderme rejoint une altérité sociohistorique. En comparant *Le retour imaginaire* avec le portrait intime de son œuvre plus récente *La ballade du calame*, l'enjeu sera d'établir des distinctions entre son

⁷¹ CALLE, Sophie, *Double Game*, Londres, Violette Éditions, 1999 et 2007, 296 pages. Avec la participation de Paul Auster ; pp. 60-67 de *Leviathan*, Londres-Boston, Faber & Faber, 2011 [1992], 256 pages.

autobiographie et ses autoportraits. Des renvois et des inversions risquent de se produire au sein des deux œuvres et entre elles. Le chapitre consacré à Atiq Rahimi portera donc sur la dilatation des composantes du sujet retournant à l'opacité d'une peau par le biais d'une soudure identitaire.

Chapitre 2 : Sally Mann et la mise-à-nu

Reconnue pour ses explorations artistiques autour de la nudité – sans compter les controverses qu’elles ont soulevées – Sally Mann représente l’exemple parfait de la mise-à-nu. C’est à partir d’un striptease mis en scène et personnifié par Sophie Calle dans *Double Game*, que je distinguerai l’autofiction d’un autoportrait dépouillé de fiction romanesque ou performative. Les phases du dénuement servent d’analogie avec la mise en transparence de l’autoportrait de Sally Mann dans *Hold Still. A Memoir with Photographs*. Il s’agit notamment de dénouer les ficelles du contour pour ensuite dénuder la figure, fragment par fragment. Mais en réalité, c’est du nu à l’habillé que Mann rend transparente la biographie d’un construit social.

En premier lieu, le procès de transfiguralité passe par la préfiguration de l’artiste avec *The Immediate Family*⁷². Pour la deuxième phase qu’est l’acte de figuration à la conquête du fait, plusieurs exemples d’auto poïétique prennent formes dans *Hold Still*. La figure de l’artiste se réalise par le biais d’une narration engageant des dialogues entre écrits et images, et dont les combinatoires variées dessinent à la manière d’un polyèdre, les traits saillants de la photographe, auteure, mère, fille, amante, épouse et esthète. Les chassés croisés entre les deux médiums composent l’autoportrait de Mann. Même si l’œuvre se veut autobiographique, sa logique de composition relève du diagramme (Francis Bacon) et de la topique (Michel Beaujour).

La dernière section portant sur la décomposition naturelle des corps dans le cadre d’une étude universitaire, Sally Mann concrétise sur le plan visuel, la graduelle dissolution des corps dans le sol et leur a-figuration. Cette section permettra d’approfondir la notion de mise-à-mort dans l’autoportrait qui, personnifiant la mise en abîme des figures, passe par la désolation de Barthes devant la substitution du « Monument » par la photographie, et les dépouilles non inhumées, photographiées par Mann. Pareille à son exposition *What Remains*, l’artiste exploite « la ligne gothique » de la photographie et le regard polyédrique⁷³ de ses représentations. En esthétisant la mort, elle convainc de la beauté des matières en état de décomposition.

⁷² MANN, Sally, *The Immediate Family*, New Jersey, Aperture, 1992, 82 pages.

⁷³ Voir un polyèdre animé en 3D. Lien URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Snubhexahedroncw.gif>. Consulté le 16 novembre 2016.

2.1. Dénouer la ficelle du contour

Sur la page couverture de *Double Game*, Sophie Calle porte une perruque blonde et son maquillage élaboré accentue ses yeux. Une boucle rouge retenant la reliure du livre crée une séparation entre le portrait trafiqué de l'auteure et la robe bleue dont elle est vêtue. Tissu voilé et collerette de dentelles arborent sa poitrine et trahissent la candeur de son vêtement aux motifs de papillons. Pour ouvrir le volume, il faut dénouer la boucle; geste durant lequel la lucide sensation de déshabiller une personne traverse le corps et l'esprit du regardeur avant même d'entamer sa lecture. Ce geste intrusif s'exécute à l'unisson d'une mise-à-nu orchestrée par Calle et dont la formule performative se veut une réponse à *Leviathan*⁷⁴ de Paul Auster.

Publié en 1992, le roman de ce dernier calque la vie professionnelle et les projets artistiques de Sophie afin de les transposer à son personnage fictif « Maria », qui comme l'artiste, s'engage dans des rituels qu'elle invente au gré de ses fantaisies. Dans *Double Game*, Sophie reprend le personnage de Maria pour refaire siennes, les scènes et les circonstances que Paul Auster avait remaniées pour son roman. Le portrait résulte de tant de rebondissements entre leurs regards que la figure de Calle multiplie les couches d'habillage de son autoreprésentation. Ce n'est pas la mise-à-nu d'un autoportrait dont il est question, mais plutôt d'une autofiction dont la figure versatile se recrée à chaque habit, décor ou costume. La boucle à dénouer est en fait, un geste de dénuement ne dévoilant qu'un deuxième habillé porté par un personnage.

Dans son extrait, *The Striptease* (p. 44-67), Sophie reprend une scène de *Leviathan* (p. 64-65) dans laquelle Maria, voulant mesurer ses charmes érotiques auprès des hommes, se prête à l'expérience du striptease. Mais au bout du compte, le contenu de la séquence photographique créée par Calle produit un contre-striptease. Dès le début du livre, l'auteure commente à la plume rouge, à même le texte d'Auster inclus en aparté, ce qui n'appartient ni à sa biographie, ni à son style performatif. Au final, elle troque la musique rock intempestive pour un tango; elle réduit la durée de l'expérience; ses vêtements sont d'un classique vintage avec chapeau et fourrure, contrairement aux tenues légères des danseuses nues professionnelles. Calle donne ainsi une saveur européenne à son striptease, y soustrayant le style grivois à l'américaine.

⁷⁴ AUSTER, Paul, *Leviathan*, Londres-Boston, Faber and Faber, 2011 [1992], 256 pages.

Elle souligne en rouge, les phrases suivantes (*Leviathan*, page 65) : « She wiggled her ass at them, she ran her tongue over the lips, she winked seductively as they slipped her dollar bills and urged her on », et Calle de commenter en marge : « **Over the top —** ». Les annotations en rouge agissent telle une chirurgie arrivant à séparer la fiction (Auster) du réel (Calle). L'autoportrait de l'auteure se dessine par la négation de certains éléments du texte d'Auster qui pour elle, étendent la fiction au-delà des faits réels ou s'opposent à ses choix narratifs. C'est le point de départ donnant accès à la figure de l'artiste avant d'entamer sa série de travestissements sous formes d'autofictions performatives. Avec *The Striptease*, Calle incarne une nouvelle figure, mais paradoxalement, son dénuement exerce plutôt un effet d'habillage. Le visage stoïque et la gestuelle rigide de la stripteaseuse évoque une séquence qui parle davantage de composition photographique que de luxure charnelle. Le striptease s'habillant d'un personnage en sous-vêtements érotiques, la narration fictive prime sur le fait autoportraitiste.

Entre la boucle satinée déshabillant le portrait altéré de Calle et la ficelle émincée des coffrets souvenirs de Sally Mann, les genres se chevauchent aux frontières de l'autofiction et de l'autobiographie. Tandis que l'autoportrait se taille une place intérim dans l'œuvre auto-fictive de Sophie Calle, les fils et cordons que dénoue Mann dans *Hold Still. A Memoir with Photographs*, illustrent la mise-à-nu de cette ligne de contour d'une figure d'autoportrait :

We all have them: those boxes in storage, detritus left to us by our forebears. Mine were in the attic, and there were lots of them. Most were crumbling cardboard, held together by ancient twine of various types: the thick cotton kind sold for clotheslines wrapped once around and tied with an emphatic square knot; its weaker version, better suited for wrapping a packet of letters, and the shaggy blond stringed for hay bales, the ends raveling.⁷⁵

Les fils enlacés autour des documents et photographies, ceux-ci conservés au grenier pendant des années, défont la membrane des secrets dès qu'ils sont dénoués. Ils donnent un accès direct à l'endo-consistance du sujet. Les composantes sont dévoilées, une à une. Enfouies dans les ravissements de la mémoire, ces boîtes et lettres ficelées se transforment en anecdotes, drames, triomphes, procès photographiques, offrant un fil continu à l'intérieur du contour et ce, même si le livre se présente en fragments, car chacun peint un aspect du portrait de Sally Mann.

⁷⁵ MANN, Sally, *Hold Still*, *op. cit.*, prologue, p. ix.

2.1.2. Dévoiler la figure par fragment

Hold Still. A Memoir with Photographs, se divise en quatre parties, chacune comprenant une série de chapitres dont la chronologie n'est pas systématique. Les narrations restent courtes. Les fragments, truffés de découvertes sur ses ancêtres, son passé, ses créations, s'inspirent d'archives photographiques, textuelles ou d'artefacts. Les narrations empruntent les errances du souvenir et s'intègrent à un système de rappels, de superpositions et de juxtapositions où chaque récit représente un pan de l'être en aparté à l'intérieur d'un carrousel d'interfaces.

La mise-à-nu de ses secrets démarre avec des documents trouvés dans des valises appartenant à la famille et à ses ancêtres. L'autoreprésentation en jeu se base principalement sur le corps social du sujet : les espaces de vie, sa passion pour les chevaux, son accident, sa mère, Gee-Gee; sa nounou d'enfance et de race noire, la photographie, ses enfants et son père. Le lien familial est un trait saillant de l'autoportrait, étant même la lentille à travers laquelle l'auteure se représente. À la recherche de repères généalogiques, elle sonde ses inflexions, sa rébellion, son caractère épineux, sa fascination pour la mort :

Imagine my dismay, week after week up in my own attic surrounded by journals and piles of string-tied letters, piecing these facts together, cross-checking and confirming as the picture got bleaker. Every improbable account is documented : it's all true and in so many ways surpassingly sad. It prompts the question : What part of these lives, of this dolorous DNA, has made me who I am? Looked at in a certain way, this is not such a promising inheritance : the calculating, cheating, explosive, manipulative women and the maudlin, sentimental, self-doubting, alcoholic, family-abandoning men...⁷⁶

Mann se transfigure par l'entremise de ses figures parentales et de leurs filiations ancestrales. Elle s'engage dans un procès de transfiguralité non seulement par le biais de ses racines, mais aussi à travers l'arborescence de l'être; ses enfants : « I know a lot of us, who somehow can't seem to get over our anger and hurt where our mothers are concerned, and who are determined to do better with our own daughters. We don't, of course. »⁷⁷

Les récits accompagnés de réflexions personnelles s'appuient sur un contenu essentiellement photographique reproduisant des couvertures d'articles, des notes écrites à la

⁷⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 196.

main, des résultats scolaires, des rapports dactylographiés, des sculptures, ainsi que des photos de son répertoire inédit ou déjà édité. C'est la représentation d'un médium par un autre. De vieux textes y sont photographiés, ainsi qu'y sont publiées des images de différents événements et milieux de vie. L'éventail de ces archives accumule les traces laissées par le temps et l'Histoire. Pièce par pièce, l'autoportrait de Mann dévoile une mise-à-nu sous l'apparence du diagramme et de la topique.

2.1.3. Spatialisation topique de la figure et le *diagramme*

[...] l'autoportrait, en dépit des apparences premières et des résurgences narratives en son sein, est *tout autre chose* parce qu'il se fonde à la fois sur un autre rapport à l'écriture, et sur une spatialisation qui déploie aussi bien l'intérieur que l'antérieur dans une extériorité topique.⁷⁸

L'idée de sculpture sémantique donnant lieu à une spatialisation de l'être revient ici avec l'extériorité topique qui déploie à la fois l'intérieur et l'antérieur. Dans le cas de Sally Mann, les topos récurrents sont les grands espaces, les rapports à la filiation, la photographie et un certain penchant esthétique pour la morbidité. Lorsqu'il s'agit d'une photographie, les éléments qui ont contribué à sa mise en forme sont rendus visibles par son auto poïétique et les topiques qui en découlent restent sensiblement les mêmes; le lieu (espace), le modèle (filiation), la technique (photo), et le clair-obscur (vie-mort). Les coulisses de la création artistique déploient les différentes phases de la photographie, ainsi que les relations humaines qui ont pris place au sein de sa diégétique. Traversées par le texte, les photos passent d'une image bidimensionnelle à un récit multidimensionnel. L'acte de figuration entre en jeu et permet de sortir de la photo après s'y être introduit. Les topiques de son extériorité par lesquelles le lectorat assiste à l'être antérieur actualisent dans l'instant de lecture, l'intériorité empirique de l'auteure. Le portrait d'artiste brode ainsi les circonstances du passé avec le présent de l'écriture de Mann.

Par le biais de la photographie, l'auteure présente des textes de provenances diverses qui entrent en résonance avec d'autres textes ou d'autres séries de photos. Ce mouvement s'exécute à double sens tout au long de l'ouvrage : l'écriture agissant en tant que médiatrice de la photographie (mise en abîme du moment de création, récits, rhétorique du Moi par l'image) et,

⁷⁸ BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre, op. cit.*, p. 349.

la photo ressuscitant le passé des écrits dont les supports ont vieilli. C'est un principe de *remédiation*.⁷⁹ Le visuel et le textuel fonctionnent à la manière d'un stéréoscope⁸⁰; l'instrument comporte deux lentilles prismatiques donnant à voir une seule image à partir de deux référents photographiques. Ainsi, l'apport de plusieurs médiums dans l'autoreprésentation multiplie les angles de perceptions sur le sujet tout en convergeant vers l'unité d'une seule figure.

L'autoportrait devenu objet, la mise-à-nu de son exo-consistance s'apparente à une vision stroboscopique ou holographique du sujet, alors que son endo-consistance présente une analogie avec une perception radiographique ou microscopique de l'être. C'est une spatialisation tridimensionnelle et intra-dimensionnelle de la figure, semblable à un polyèdre à miroirs irrégulier d'où une multitude de plans distincts projette les diversions de la lumière et rend compte de la portée de chaque rayon. Un mouvement de circonvolution affine la lecture de l'objet, car chaque plan d'ombre et de lumière ne saurait à lui seul, évoquer tout à la fois, c'est-à-dire, les antérieur, intérieur et extériorité du sujet représenté. Les surfaces convexes et concaves y cohabitent, la figure est modulée par une panoplie de rapports entre les diagrammes.

L'autoportrait polyédrique que trace Sally Mann dans *Hold Still* emprunte la voie d'un assemblage de diagrammes sous forme de tapisserie. Ses 75 autoportraits rassemblés en une seule grille en sont l'illustration parfaite tant sur le plan du concept photographique qu'au niveau des transfigurations que comporte l'autoportrait.⁸¹ Mais ce qui différencie nettement cette approche figurale de la photographie d'avec les documents photos de *Hold Still*, c'est l'ordre plus ou moins chronologique de ces dernières; elles sont porteuses de faits autobiographiques. Ce sont les formes narratives qu'empruntent Mann qui s'approchent davantage de l'autoportrait; les récits, la rhétorique et la poïétique s'interloquant tout-en-un dans le discours sur l'image.

Les autoportraits photographiques dans *Hold Still* demeurent figuratifs puisque ce sont des photographies qui soutiennent la narration de l'autobiographe, alors que les textes jouent un rôle de représentation où le contenu photographique est transfiguré par la topique du fragment littéraire, et qui grâce à son concept, prend une certaine distance par rapport à la linéarité du

⁷⁹ Pour approfondir le concept de *Remédiation* elucidant les rapports entre médiums et correspondant au troisième modèle de Schröter; « Transformational Intermediality », voir DAVID BOLTER, Jay, GRUSIN, Richard, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2000, 295 pages.

⁸⁰ Sur le stéréoscope. URL: http://www.lecompendium.com/dossier_optique_64_stereoscope/stereoscope.htm

⁸¹ MANN, Sally. 2006-2007, *op. cit.* Lien URL : <http://sallymann.com/selected-works/ambrotypes>

récit. C'est pourquoi j'aborde l'œuvre comme étant essentiellement un autoportrait littéraire accompagné de photos (souvenirs/créations) issues de sa biographie. Le principe transformateur de l'intermédialité agit ici en tant modulateur de fragments entre les diagrammes et, entre le narratif de la photographie et les espaces de représentation de l'écriture. C'est alors que la valeur haptique de la forme devient cruciale à la dissolution des soudures entre les éléments distincts.

2.1.4. La valeur haptique de la forme et la mise-à-nu

J'oppose ici l'œuvre que l'on nomme « hybride » à ce que je conçois comme étant la valeur haptique de la forme. L'art hybride, qu'il soit le résultat d'une création ou une tendance plus marquante au sein d'une démarche artistique, serait une forme ou une signature intérim en voie d'un devenir, en voie d'acquérir une identité visuelle et/ou sémantique propre. Le caractère inachevé que peuvent présenter les formes hybrides laissent à penser à un processus préliminaire à un nouveau code iconologique ou littéraire plutôt qu'à une forme finie. Pour clarifier cette nuance entre hybridité et hapticité, les réflexions d'Emmanuel Molinet ouvrent certaines pistes de compréhension sur la forme hybride :

L'évolution de la figure vers la forme est la première séquence que l'on peut retenir. On observe qu'elle se transpose à la fois dans les usages du langage littéraire et dans ceux du champ iconologique. [...] Sur un autre plan, l'apparition de la forme, avant même son autonomisation progressive, marque déjà une césure. La forme en effet représente un acte de déstabilisation des catégories et des codes en vigueur. Nécessairement ce trait d'origine s'inscrit dans une perspective où l'irruption de l'hybride ouvre à l'incertain, le précaire, la variation, le renouveau, la transgression et la démesure. Par ailleurs, l'hybride, dans les champs pratiques, participe autant d'une combinatoire et d'un dérèglement des formes [...] comme un « organisme complexe » fait de « mélanges d'éléments hétérogènes. »⁸²

L'hétérogénéité d'un objet est souvent qualifiée d'hybride parce qu'elle rend les exercices d'une nouvelle combinatoire visibles. Elle précède l'émergence d'une pratique novatrice qui, une fois reconnue et établie après le long mûrissement de ses expérimentations, réussit à camoufler les soudures qui étaient visibles dans l'hybridation de ses premiers objets. C'est alors que la valeur haptique de la forme apparaît, exactement là où l'hybridité disparaît, dans

⁸² MOLINET, Emmanuel, « La problématique de l'hybride dans l'art actuel », in *Le Portique* [en ligne], 30 | 2013, mise en ligne le 01 juillet 2015. Lien URL : <http://leportique.revues.org/2647>. Consulté le 08 novembre 2015.

l'insubordination des médiums, dans leurs soudures devenues invisibles. Les fils transversaux de chaque médium tissent *Hold Still* en photos-textes comme étant un objet non pas hybridé, mais résultant d'une pratique artistique distincte et disposant de son propre cogito⁸³. Le processus d'énonciation allant de l'hybride vers l'haptique implique un procès de mise en forme qui s'oppose à la mise en transparence de la mise-à-nu. En bref, l'hétéroclite se dissout dans un rapport d'équanimité entre médiums jusqu'à fabriquer une membrane unificatrice autour et à l'intérieur de la figure énonciative de l'œuvre. Celle-ci n'est réalisable que par la mise-en-peau.

C'est la valeur haptique de sa forme qui octroie une enveloppe identitaire aux multiples entrelacs que présentent Sally Mann dans son autoportrait, celui-ci étant à la fois polyédrique, diagrammatique et topique. L'hapticité de sa figure d'artiste traduite en photos-textes renvoie à la technique du « sfumato » en arts visuels. Théorisé et mis en pratique par Léonard de Vinci, le *sfumato* est ainsi défini dans son *Traité de peinture* (1651) :

Il consiste en une manière de peindre extrêmement moelleuse, qui laisse une certaine incertitude sur la terminaison du contour et sur les détails des formes quand on regarde l'ouvrage de près, mais qui n'occasionne aucune indécision, quand on se place à une juste distance.⁸⁴

La technique consiste à peindre la texture de la peau de façon à confondre la sensualité de l'organe avec la peinture. En fait, les contours restant diffus, les traits de pinceaux et le mélange des couleurs ne laissent aucune trace rebelle ou méthodique où l'acte de peindre serait repérable. Le regardeur du tableau éprouve la sensation charnelle d'une personne en présence. Cette illusion tactile que de Vinci a rendue dans *La Joconde* (1503-1506) incarne l'*effet sfumato* le plus connu du peintre. Transposé à l'autoportrait de Mann, la mise en abîme des photographies et la mise-à-nu que comporte la narration, tendent à départager les éléments inhérents à sa figure d'artiste. Toutefois, le *sfumato* créant la valeur haptique de sa forme provient du dialogue entre les deux médiums. Des échanges complémentaires se produisent et cousent ensemble des langages divergents. La figure de Mann est ainsi réunifiée par la photographie narrative et l'écrit représentatif d'images. L'entrelacs agit tel un *sfumato* liant récits et espaces photographiques.

⁸³ Sur le cogito de la photolittérature, voir MONTIER, Jean-Pierre, *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2008, 572 pages; et du même auteur, *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2015, 378 pages.

⁸⁴ À propos du sfumato et citation. Lien URL ; <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sfumato> ; consulté le 8 mars 2016.

2.2. La mise-à-nu chez Sally Mann

2.2.2. La nudité chez Sally Mann

Avant d'analyser la mise-à-nu chez Sally Mann en tant que concept opératoire agissant au cœur d'un autoportrait, notons trois traits marquants qui évoquent la nudité chez l'auteure. D'abord, l'auteure vit depuis son très jeune âge, un rapport de confiance naturelle avec la nudité. Deux photos de Sally nue lorsqu'elle était enfant sont publiées au bas de la page de cet extrait :

Recently, in tracking down stories about Virginia Carter, the black woman who worked for my family for nearly fifty years, I visited Jane Alexander, a ninety-six-year-old who repeated to me, in a soft voice with a bobby-pin twang to it, the now familiar tale of my refusal to wear a stitch of clothing until I was five. Family snapshots seem to bear this out.⁸⁵

Deuxièmement, l'œuvre autoportraitiste de Mann respecte le pacte autobiographique selon lequel l'auteure s'engage à se montrer telle quelle sans tricoter de fiction à même son récit. D'un point de vue méthodologique, l'orientation non fictionnelle de l'œuvre présente l'avantage de se lier au sujet de manière plus directe. Empruntant les chemins du réel, textes et images à l'appui, l'habillage du Moi, soit par l'autofiction du vêtement, soit par la performance du costume, présente peu d'intérêt pour l'auteure dès l'enfance :

Jane Alexander reminded me about the beautiful, often handmade dresses that Gee Gee would lovingly press on me, in hopes that they would soften my resolve to live as a dog. I have them still, pristine and barely worn.⁸⁶

La mise-à-nu comporte la levée d'un ensemble de masques, car il s'agit de prendre connaissance des circonstances inconnues qui ont participé à la figure d'artiste telle qu'on la connaît jusqu'à ce jour. Par exemple, le père incarne l'influence artistique de Mann, de même que la fascination qu'il manifestait pour la mort a laissé une profonde empreinte dans l'art de sa fille. La section sur Gee-Gee qu'elle adorait rend compte du contexte socioculturel dans lequel ce lien a été vécu, c'est-à-dire, dans l'ambiance d'une idéologie colonialiste favorisant la ségrégation des Noirs. Par contre, selon les propos de l'auteure, leurs rapports étaient conviviaux et respectueux. Les paysages des *Blue Ridge Mountains* et la richesse économique du système

⁸⁵ MANN, Sally, *Hold Still*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 18. Deux photos représentent les six jolies robes que Mann a conservées depuis.

industriel de la famille Munger possèdent aussi leur sanctuaire au sein de son identité. Ainsi, de sa figure nue, Sally s'habille, se socialise et s'accessoirise. Chaque habit parle d'intériorisation sociale du corps en dehors de la nudité et des pressions familiales qui s'agitent autour du vêtement. Chaque accessoire ou costume évoque la structure dans laquelle elle se meut et se transfigure. À l'opposé de Sophie Calle qui incarne un personnage dans *The Striptease*, Sally Mann entame un procès de mise-à-nu en exposant l'histoire de ses habillements.

Troisièmement, mis à part ses nombreuses photos portant sur la nudité, pratiquement tout le répertoire de la photographe s'inspire des banalités du quotidien, des gens ou des objets qui se trouvent près d'elle, dans son environnement ou dans le flot des événements auxquels elle participe. Son regard est porté vers la simplicité des choses dans leur dénuement total. Mais de manière paradoxale, c'est par l'entremise des thèmes communs relevant de la vie quotidienne, tout à fait désencombrés d'ambition et d'ornements artificiels, que Sally Mann cherche à créer des photos qui défient le regard. La photographe cherche le regard « nu », caractéristique de la sensation.

2.2.3. La mise-à-nu par le truchement d'une série sur l'habillé

Son troisième chapitre, « The Bending Arc », présente une série de photos dont la séquence part de la nudité de l'auteure pour progressivement endosser des degrés plus complexes de l'habillé. Contrairement aux séquences d'un striptease, Sally Mann se confie et se révèle dans l'appropriation des habits à porter. Cette réelle mise-à-nu autobiographique évoque l'habillement du corps social; un enjeu d'assimilation dans le développement de sa personnalité. C'est l'histoire du corps nu avec le vêtement, et où la transfiguralité devient opérante par une panoplie d'habillés que l'auteure endosse au fil du temps. Son présentoir affiche un dédoublement identitaire imposé par les vêtements que le corps n'emprunte que temporairement, un ensemble à la fois. Sauf que pratiquement toutes les fins de semaine, deux habits au cours d'une même soirée s'avéraient la parfaite stratégie :

On the weekends I would head off with my date in his Chevelle or El Camino, may hair rat's-nested and lacquered into ringlets atop my heavily black lines drawn across and well past my eyelid in a Cher-like Cleopatra imitation, lips shiny with cheap lipstick, Jungle Gardenia flowering at my throat, on my wrists,

and between my A-cup breasts, which did their best to swell out of a padded bra. I would generally heave in pretty close to my absolute curfew so as not to enrage my punctilious father unduly and find my parents serenely sitting on the couch in the living room⁸⁷

La séquence d'habillage débute par les deux photographies mentionnées précédemment, celles de Sally nue et marchant à peine. Elles sont suivies de deux autres photos représentant six petites robes artisanales encore intactes et qu'elle refusait de porter. Un jour de compromis, une image montre Sally ne portant qu'une culotte blanche et posant près de deux charpentiers. La toute première fois qu'elle daigne porter une robe, c'est lors d'une fête organisée par Gee-Gee en son honneur avec les amis de la prématernelle. Les robes deviennent monnaie courante dès l'entrée scolaire : « By the time I began school, I was almost normal: I was no longer poking at snapping turtles in the pond [...] I now wore crinolines, little white socks, and gauzy dresses. »⁸⁸

Les extraits se succèdent avec son costume de scouts de l'équipe des *Brownies*, la cape blanche des chanteurs de la chorale de l'Église Épiscopale, l'habit de l'écuyère, l'élégante demoiselle et sur cette même page, une deuxième image où elle est couverte de bouette. Et bien sûr, l'ultime habillage d'une vie, Sally qui porte la robe de mariée en compagnie de Larry Mann, son mari. Deux images terminent la série de photos de ce troisième chapitre. L'avant-dernière montre Sally en vêtements fripés, s'apprêtant à partir pour un pensionnat dans le Vermont. Dans la dernière image, Sally est en compagnie de ses parents et de ses deux frères Chris et Bob. Ils sont en visite au Vermont durant l'hiver et se sont vêtus pour l'occasion. C'est le plus opacifiant des vêtements que Sally ait pu inclure dans cette série. La progression de la garde-robe suit évidemment un ordre chronologique allant de la transparence à l'opacité, mais les histoires choisies restent arbitraires par rapport à la structure d'un roman, car ce sont des états de faits ponctuels. Chaque photo, fragment narratif ou photo-texte dépeint un tableau unique, dessine un trait saillant en refermant la boucle sur elle-même. C'est une représentation du Moi par la topique du vêtement (extériorité), et qui au moyen de l'écriture, réussit à lier à la fois l'intérieur et l'antérieur de l'auteure. Ce chapitre est une exposition diagrammatique d'un pan de l'être mettant en lumière ses forces autant que ses faiblesses, sa naïveté autant que son attitude irrévérencieuse à l'égard des tabous, et ses manques aussi bien que ses atouts.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

2.2.4. L'autoportrait et le corps social du sujet

Le regard introspectif de Sally Mann est transposé non seulement dans la reproduction des images et des écrits passés, mais ces documents laissent à entendre la voix des autres.⁸⁹ Les premiers documents papiers apparaissent dans ce même chapitre, « The Bending Arc ». Quelques échanges épistolaires entre tierces personnes sont donnés en exemples pour rendre compte de la portée des regards sur la personne de Sally. Photographiés tels quels, les lettres, rapports scolaires et notes de journaux intimes datent tous des années 1960s. Les papiers jaunis et les caractères imprimés à la dactylo traduisent l'état des communications, le caractère des instances administratives de l'époque, les habitudes de langage, des manières de faire en situation de conflit et des coutumes sociales typiquement américaines.

L'extrait le plus évocateur de son caractère rebelle et dont l'histoire aurait pu tourner au drame, est illustrée par une plainte écrite à l'encontre de l'auteure lorsqu'elle était âgée de 16 ans. Sally prend sa nouvelle voiture et néglige d'arrêter son véhicule devant un autobus scolaire. Répugnant le temps où elle devait prendre cet autobus tous les jours et dans lequel elle avait dû supporter l'odeur d'urine durant tout son primaire, elle décide de le dépasser en trombe pendant que des enfants débarquaient. Leurs parents ayant été témoins d'une telle infraction, se plaignent au directeur de l'école qui écrira une lettre au père de la fautive. Sur un ton solennel, le superviseur général de l'école Harry J. Tardy, explique à M. Munger, que sa fille a frôlé une importante poursuite judiciaire et que dans le cas d'une deuxième offense, son permis lui serait retiré. Malgré une salle remplie de patients, le Docteur Munger réplique à la lettre du général en quelques minutes. Plein de zèle pour une conduite droite et courtoise en toutes circonstances, il insiste sur le fait que Sally aurait dû être poursuivie, mais qu'étant donné les circonstances, elle n'en subira les conséquences qu'à la maison. Les deux lettres démontrent la complicité morale entre les hommes, mais aussi, la convivialité avec laquelle le problème fut abordé. La narration précise toutefois une différence entre le jugement présent que l'auteure porte sur l'événement et la vexation qu'avait ressentie l'adolescente devant tant de zèle paternel.

Le regard des autres sur soi reste équivoque et de ce fait, enrichit cette vision polyédrique

⁸⁹ Voir *Autoportrait et altérité*, Sandrine Lascaux, Yves Ouallet (sous la direction), Mont Saint-Aignan, Presses universitaires du Rouen et du Havre, 2014, 270 pages. Le collectif porte sur les enjeux que comportent l'autoportraitisme en rapport avec l'altérité intériorisée.

de l'autoportrait, celle-ci assumant une géométrie asymétrique et tridimensionnelle de l'être. C'est une stratégie de spatialisation de la figure dans l'imaginaire du lectorat. Un autre exemple illustre ce propos : deux photos-textes sont comparées et révèlent les inconsistances de l'adolescente durant sa scolarité. Ces notes rendent compte des performances de Sally et divergent radicalement d'opinions, en plus de dynamiser le récit. La première note est tapée à la dactylo et encense les qualités remarquables de l'élève :

« What an effervescent girl! Sally is terribly refreshing to be around and her liveliness is quite catching. She has a marvellous way of teasing without being at all malicious. These qualities combined with an energetic application in regard to her work clearly show that Sally is developing steadily. »⁹⁰

Un peu plus loin, une grille d'appréciation dont l'entête comprend la mention; « WORK JOB REPORT »⁹¹, indique qu'à la fin de l'année scolaire de ses 17 ans, Sally démontrait des qualités contraires. Les performances affichaient des résultats peu satisfaisants et le nombre de travaux accomplis restait insuffisant. Elle était souvent en retard, ne démontrait aucun intérêt, avait constamment besoin de directives, ne représentait en rien une personne ressource pour qui que ce soit et même si elle était coopérative dans les travaux d'équipe, elle n'affichait aucune amélioration sur le plan académique. Au final, à l'aide de ces textes contradictoires, l'auteure décrit un portrait double d'elle-même, prise entre le désir de plaire, de se conformer, d'avoir une valeur d'échange à partager et, les instincts du chaos qui finissaient par lui frayer un chemin vers la drogue, les escapades et le libéralisme sexuel. Les deux notes personnifient ses contradictions, ainsi que les possibles écarts de comportements communs aux adolescentes.

Deux notes écrites à la main par son professeur d'art Bill Hunt, révèle le tempérament impatient de son élève, ainsi que plusieurs autres traits de caractère et qualités innées d'une artiste en action avant le début de sa carrière.

It's not that you waste time, because you don't, but rather that you fuss too much over a work. Everyday is a crisis of some sort. I expect the problem lies in préconceiving the final result to perfection. In short, you're too rigid. Your art history work was excellent... the best in the class.⁹²

⁹⁰ MANN, Sally, *Hold Still*, *op. cit.*, p. 32.

⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

⁹² *Ibid.*, p. 35.

La première note concernait l'épreuve intitulée « Art », alors que la deuxième portait sur le graphisme : « Woodcut. You created some fine prints, but they could have been better, if you could control your emotions as you work. You get easily frustrated if things don't go as you expect. »⁹³ Et la dernière note du chapitre est une appréciation écrite de son premier professeur de photographie Ed Shore, qui après une semaine d'atelier lui indique : « Your mounted photos were well done — good technique and appealing from an artistic point of view. »⁹⁴ L'ambivalence de Sally ressurgit car d'un côté, elle reste fière de son travail, sa passion pour la photo prenant forme avec un enthousiasme effervescent, mais d'un autre côté, son insécurité l'emporte et perçoit la dernière expression comme étant péjorative. Prérequis et innovation représentaient un conflit, en plus de vouloir atteindre à la perfection dans les plus brefs délais.

Quant aux images, elles sont nombreuses allant de photos anciennes aux explorations artistiques de la photographe : des lettres écrites à la main par son père, accompagnées de dessins humoristiques sur un bloc-notes de l'*Hôtel Statler* à Détroit, le compte d'héritage de son grand-père paternel, des photos de voyage de son père, des extraits de livres, des plans d'ingénierie, un calendrier, les notes intimes de sa mère, des prescriptions, des couvertures de magazines, etc. Tous sont injectés de sens par le texte accompagnateur. Les images sont alimentées de cette valeur élastique qu'est le temps avec ses modes, sa culture et ses artefacts. Le cercle social est représenté et donne à voir les différentes topiques de l'autoportrait. Je précise ici la pensée de Beaujour sur la topique, tisserande des intérieur, antérieure et extériorité du sujet :

[...] l'éveil de l'autoportrait vers l'impersonnel devra bien passer par *l'examen* de la topique : corps, âme, cœur, esprit, facultés, mémoire et invention, et la ronger par son « langage négatif », raturer les prédicats et traverser les lieux vers l'impersonnel.⁹⁵

Seule la rhétorique dépasse les paradoxes du Moi, car celui-ci étant traversé par l'impersonnel, élève son discours au-dessus de ses idiosyncrasies. Le collectif est une voix qui retentit au cœur du Moi profond et ces « prédicats » dont parle Beaujour sont un système de représentation empli de préfigurations dont entre autres, le Moi perçu par l'Autre et l'Autre perçu dans le Moi. L'autoportrait surpasse les trivialités du sujet pour rejoindre son art propre par une rhétorique.

⁹³ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁵ BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre, op. cit.*, p. 350.

2.3. *The Immediate Family* : La mise en abime d'une préfiguration

La prestigieuse infamie ou l'admiration massive qu'ont pu susciter les œuvres de Sally Mann, témoignent du caractère subversif de sa démarche artistique. Cloisonné dans un cliché, le public se trouve déjà investi de cette effigie, prêt à reconnaître sa figure d'artiste, car il anticipe ou appréhende selon l'appréciation de ce qu'il connaît déjà de son œuvre en tant que référent culturel. Sa préfiguration se loge dans les regards engendrés par le biais de ses photographies, ces dernières ayant été publiées dans un contexte socioculturel spécifique. Donc, avant de s'engager dans une démarche autoportraitiste, la tâche pré-figurative de l'artiste, auteur ou photographe, consiste à contrer l'emprise de son statut social sur sa figure. La réalisation d'un autoportrait passe par une mise en abime de ce connu indéfiniment reconnu. Tel que mentionné au premier chapitre, Deleuze suggère qu'il faudra passer dans la toile pour en extirper le cliché et en ressortir avec un fait nouveau, qui en soi, devrait produire un événement esthétique sans précédent. La préfiguration s'avère donc un incontournable de la transfiguralité, c'est une première étape demandant de traverser les premières couches qui recouvrent une identité.

En 1992, Sally Mann publie *The Immediate Family*, un catalogue d'exposition comprenant des photos de ses enfants nus. Vivant avec sa famille sur une ferme de plus de 30 acres située dans l'État de Virginie, les motivations de la mère et photographe étaient d'ordre esthétique. La rivière leur appartenant octroyait une infaillible immunité à l'abri des regards extérieurs. Mais durant les années 1990s, la société américaine demeure majoritairement protestante et puritaine malgré la vague des « Culture Wars »⁹⁶ qui sévit en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Dès la première exposition à l'*Edwynn Houk Gallery* à Chicago en 1990, la photographe devient la cible des critiques et de poursuites judiciaires. Elle fut soupçonnée d'exploiter ses enfants, de les abuser, de les rendre visiblement plus misérables que des enfants au travail. Après avoir mûri ces épreuves, le contexte de ces photographies sont expliquées dans *Hold Still*. L'auteure précise dans ses mémoires que les enfants se sont prêtés au jeu en assumant leur rôle d'acteur et d'actrice dans la composition de ces moments photographiques.

⁹⁶ Voir, DAVISON HUNTER, James, *Culture Wars : The Struggle to Define America*, New-York, Basic Books, 1991, 416 pages. Le sociologue de l'Université de Virginie a consacré cet ouvrage à la compréhension des conflits idéologiques qui opposaient les partisans du conservatisme et ceux du progressisme aux valeurs plus libérales.

Ce qui paraît une perversion pour certains, d'autres y perçoivent une œuvre pionnière d'avant-garde revendiquant l'innocence de la nudité infantile pour sa valeur purement esthétique. Nonobstant, dans *Hold Still*, c'est par la mise en abîme de quelques photographies que l'auteure invite son lectorat à passer directement dans l'image. L'un des extraits évoque le procès photographique d'une dizaine de clichés comportant une seule scène et pour laquelle son fils Emmett avait posé à plusieurs reprises. Mann explique tous les détails du travail de la pose coordonnés avec la capture d'images. L'expression, la position des mains, la force de la lumière, le cadrage du paysage d'où la figure émerge, le vent, les cheveux, tout devait s'harmoniser pour tirer du cliché un fait photographique. Les règles de l'art sont débattues à même le texte avec l'exemplification d'une série de *ratés* aboutissant à cette œuvre intitulée, *The Last Time Emmett Modeled Nude* (1987). Tenant compte des divergences d'opinions sur son œuvre, l'auteure insiste sur l'engagement de ses enfants en tant que modèles :

Seven different days we had tried, maybe eight—but I knew we had it at last. No one was more relieved than Emmett, who had given up all those afternoons to the demands of the light—and of his mother. Children cannot be forced to make pictures like these: mine gave them to me. Every picture represents a gesture of such generosity and faith that I, in turn, felt obliged to repay them by making the best, most enduring images that I could. The children, picture after picture, had given of themselves when the dark slide was pulled, firing off a deadly accurate look into the lens; a glare, a squinty-eyed look, a sad expression, whatever I asked for, as professional as any actor. And in many cases, they did this while hot, hungry, tired, or, like Emmett, shaking with cold.⁹⁷

La photo possède désormais son histoire, c'est une planche-contact transformée en récits. Et ce n'est plus l'enfant nu qui apparaît sur la photo, mais bien la complexité des liens entre modèle et photographe, nature et enfant, mère et fils. Précisément, c'est le processus de création qui est mis à nu. Sa diégétique prend du relief et multiplie les angles de perception sur le sujet photographiant, l'objet photographique étant traversé par un récit qui déploie l'endo-consistance de sa forme. Ainsi, *The Immediate Family* devient dans *Hold Still*, un nouveau référent culturel dépouillé de sa controverse. Le portrait de l'artiste se précise à même sa poïétique, car Sally Mann assainit les préfigurations de son œuvre, y apportant nuances, tonalités et précisions.

La tournée internationale de l'exposition *The Immediate Family* a soulevé beaucoup de

⁹⁷ MANN, Sally, *Hold Still*, *op. cit.*, p. 126.

débats à travers le monde. Entre autres, l'écrivaine Anne Bernays ayant écrit au *Times*, n'était pas tant déstabilisée par la nudité des enfants que par leur expression faciale. Elle avait qualifié les regards de Jessie, Emmett et Virginia comme étant empreints d'une méchanceté inquiétante : « They're mean [...] Mann has shown us children with ice in their veins; her kids give me the chills⁹⁸ ». Pour répondre à cette réaction, sont imprimées sur une seule page, deux photos presque identiques de ses trois enfants fixant droit devant la caméra⁹⁹. Celle du haut représente la couverture du catalogue sur laquelle ils affichent en synchronie, une expression de défiance, tandis que celle du bas fait partie des essais et erreurs de la même séance. L'auteure démontre toutefois que d'un cliché à l'autre, l'expression du trio s'adoucit à l'unisson alors qu'un trentième de seconde seulement les sépare. En plus d'évoquer cette nuance, l'auteure s'oppose à la préfiguration des conceptions idéalistes que l'Occident entretient à l'égard de l'enfant, car Mann soutient que les enfants vivent des moments de doute et de colère qui les amènent parfois à poser des gestes cruels ou à montrer un visage récalcitrant. L'esthétique de leur représentation n'a donc pas à se confiner dans une perspective idéaliste sur l'enfance. Les moments de tendresse, de candeur et de pureté se confondent avec les tourments les plus véhéments et les arrogances les plus brutes qu'il convient tout aussi bien de représenter.

Durant cette phase pré-figurative précédant l'acte de figuration, il importe de différencier le sujet de l'objet, car c'est le propre de la mise en abîme que de décomposer la forme qui une fois dénudée, redevient à nouveau, objet, forme, représentation indépendante du sujet :

Even the children understand this distinction. Once Jessie was trying on dresses to wear on an opening of the family pictures in New York. It was spring and one dress was sleeveless, but when Jessie raised her arms she realized that her chest was visible through the oversized armholes. When she tossed that dress aside, a friend of mine, watching the process, asked with some perplexity, « Jessie, I don't get it. Why on earth would you care if someone can see your chest through the armholes when you are going to be in a room with a bunch of pictures that show that same bare chest? » To which Jessie replied with equal perplexity at the friend's ignorance : « Yes, but that is not my chest. Those are photographs. »¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 152. Première publication chez Aperture, New-York, 1992. La photo du bas n'avait jamais été publiée. Pour visualiser les deux images telles que publiées dans le livre, voir le site de *Sally Mann's Exposure* « by Sally Mann », 16 avril 2015. La sixième photographie à partir du haut. Consulté le 12 décembre 2016.

Lien URL : <https://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html>

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 153.

2.4. L'acte de figuration : Virginia et Jessie Mann

Pour illustrer les mutations d'une figure, l'histoire de *Virginia at 4* (1989), s'avère l'exemple le plus saillant. La photographie est publiée pour la première fois sur la page couverture du magazine *Aperture*, « The Body in Question » (no. 121. Automne 1990). Virginia pose nue avec les mains qui enrobent délicatement sa cage thoracique. L'enfant au visage angélique et pulpeux se baignait au bord de la rivière et à l'instant de la capture, elle répondait à l'interpellation si souvent répétée de sa mère : « Hold Still ! » Comme bon nombre de photos, aucune mise en scène ne fut requise, le seul désir de la mère étant de saisir un instant de grâce donnant à produire un fait photographique, un événement sans possibilité de retour sur le motif.

Pourtant, en février 1991, le journaliste en art culinaire Raymond Sokolov est invité à rédiger un éditorial libre dans la section « Leisure and Arts » du *Wall Street Journal*. L'article porte spécifiquement sur cette photo et s'intitule, *Critique: Censoring Virginia*. Photographié et ensuite reproduit dans *Hold Still*, le texte reste brouillé. La figure de la fillette de quatre ans, placée au milieu de la page, est rayée de quatre bandes noires obstruant respectivement ses yeux, chaque mamelon et son pubis¹⁰¹. La photographie avait été publiée sans permission et selon les termes employés par Mann : « The nation's largest-circulation newspaper cropped and mutilated my image as if it were Exhibit A in a child pornography prosecution.¹⁰² » Virginia elle-même s'est sentie mutilée. La photo publiée dans le journal avait dépossédé Mann de son image, reniant d'emblée à son enfant une identité propre après avoir tourné la candeur de sa nudité en un sujet de honte. L'effet a été traumatique à un point tel que Virginia a insisté pour prendre son bain, toute habillée. La structure que représente le public et les détracteurs font pression sur la figure et dans ce cas-ci, en altèrent la représentation ou le désir même d'être représentée.

Pour répondre à ce geste de dépossession, Mann et sa fille retournent au bord de la rivière pour une deuxième séance au cours de laquelle Virginia adopte sensiblement la même pose. Cependant, les barres noires sont remplacées par trois longs brin d'herbe portés sur les yeux, la poitrine et le pubis¹⁰³. La tentative de tourner à la dérision l'image mutilée du *Wall Street*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 146. Pour visualiser les images reliées à cette partie de l'analyse, voir *Sally Mann's Exposure*, *op. cit.* La cinquième photographie à partir du haut. Consulté le 12 décembre 2016.

Lien URL : <https://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html>

¹⁰² *Ibid.*, p. 146.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 147.

Journal s'est avérée peu efficace pour la fillette, n'arrivant pas à surmonter sa confusion. L'irréparable étant accompli, seule l'écriture a pu ramener la figure de Virginia hors du déni.

La photo aux brins d'herbes est une parodie pastichant l'outrage du journal, mais l'effort de transfigurer l'image mutilée en une nouvelle figure n'a jamais pu atteindre le modèle. Visiblement, le malaise persiste et traverse le corps de Virginia qui a les lèvres pincées. Ses mâchoires tendues traduisent tout autant sa contrariété et ce, même si son regard reste camouflé. La figure désire se répandre dans la structure pour s'y opposer, s'épancher au-delà de la censure, mais le procédé photographique ne suffit plus. Sally propose donc à sa fille une autre voie qui est celle de l'écriture. Virginia, presque six ans, décide d'écrire à Monsieur Sokolov. À la suite de ces deux photos, la lettre contenant seulement deux phrases est reproduite et donne à voir les riches modulations d'une écriture d'enfant. Des lettres se gonflent, tandis que d'autres s'atrophient, mais Virginia s'exprime avec fermeté : « Dear Sir, I don't like the way you crossed me out. I will be 6 on Friday. Virginia Mann »¹⁰⁴. Elle affirme son refus d'être censurée en tant qu'enfant, réclamant implicitement la première version de son image puisque comme sa mère, elle entretenait un rapport de confiance naturelle avec la nudité. Cette humiliation constitue pour Virginia un premier choc social causé par la société puritaine des États-Unis et d'ailleurs. Pourtant, au moyen de cette lettre, la posture affirmée de l'enfant évoque la vision libérale de ses parents, ainsi qu'elle démontre son innocence face à la nudité.

Virginia at 4, réalise le procès de transfiguralité à deux niveaux. Tout d'abord, la figure de Virginia ayant subi une strangulation identitaire, n'arrive qu'à faire émerger une nouvelle figure qu'en abandonnant le procès photographique de l'objet pour laisser place à l'écriture du sujet. Cette mutation s'apparente au mouvement d'une émulsion dont l'instabilité est un état temporaire. Les matières non-miscibles se séparent l'une par-dessus l'autre en fonction de leur poids, n'arrivant pas à produire une texture homogène. Le fait demeure inexistant. De la même manière, le pastiche photographique ne se réconcilie en rien avec la figure altérée du journal. C'est le poids de l'écriture qui au final, arrive à départager les deux figures et à rétablir en quelque sorte, l'autorité de la toute première image de Mann. Le second niveau atteint une mise en transparence de la mère dans son rapport à l'enfant : la ressemblance physique, le culte de la nature, la liberté d'être nue durant l'enfance, le refus d'aller en justice. Une histoire de filiation

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

se poursuit dans l'autoreprésentation de l'auteure, tant avec ses comportements de mère qu'avec son héritage familial et culturel.

Bien que le charisme de l'enfant se soit prêté à la photographie de Mann, devenue adulte, Virginia souhaite vivre une vie normale et sans controverse. Considérant la vie d'artiste à la fois contraignante et imprévisible, elle est devenue avocate comme son père. Celle qui suit de plus près le parcours professionnel de leur mère, c'est Jessie Mann; artiste, écrivaine et modèle. Dans un article paru chez *Aperture* en 2001, Jessie parle de sa sœur Virginia (*Ginna*) en révélant du coup, un des traits saillants de sa mère :

Ginna wants to be like everybody else, and these pictures have made that difficult. One of the things that Mom did best was always allow us to sort of go for it, to find out who we were, no matter what the cost. When I wanted to shave my head, she was there with the clippers. "Do it. Have fun. Explore yourself. I'm not going to tell you who you are." For me, that was a really great freedom, but I don't think Ginna responded to the whole situation like that.¹⁰⁵

Sa série photographique la plus reconnue, *Self Possessed* (New York, 2006), est une collaboration avec le photographe Len Prince qui avait trouvé en Jessie la muse tant espérée. Le résultat donne un alliage de concepts allant d'une posture érotique dans le personnage de Marilyn Monroe au recueillement d'une inconnue devant une pierre tombale. Un ensemble de référents culturels sont repris en guise de pastiches et servent de prétextes à l'autofiction de Jessie. Posant seule, elle se prête au jeu en incarnant *La Grande Odalisque* d'Ingres, l'*Aphrodite* de Botticelli, l'actrice de cinéma au gala des Oscars dans les années 50-60, le modèle vivant posant sur un podium, Frida Kahlo, etc. Les autoportraits lient avec la figure un pacte d'exploration multi-identitaire :

With Mom, I used to go through an art history book and pick characters or paintings I wanted to "do." The process of giving those characters, and some of myself, to the camera at the moment of exposure was something I reveled in. Modeling was for me a form of both artistic expression and collaborative inspiration. It seemed to me to be part of a continuum of creative expression. I didn't see any qualitative difference between modeling and my other artistic endeavors.¹⁰⁶

¹⁰⁵ HARRIS, Melissa, *Daughter, Model, Muse Jessie Mann on Being Photographed*, *Aperture*, Winter 2001, Edition 162, pp 2-15. Lien URL : <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=2&sid=999e5a00-5624-43e4-9a22-401d885048a8%40sessionmgr4005&hid=4107&bdata=Jmxhbm9ZnJlmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=504994527&db=art>. Consulté le 15 mars 2016.

¹⁰⁶ MANN, Jessie, *Self Possessed*, New-York, *Aperture*, Summer 2006, Edition 183. À propos de ces [autres activités artistiques], ce sont la peinture, l'écriture, la conception photographique et la performance.

Depuis ses toutes premières expériences photos avec sa mère jusqu'à aujourd'hui, poser devant la caméra s'est avéré pour Jessie, une vocation artistique offrant mille façons de se recréer. *Self Possessed* est une réappropriation de son image en tant que modèle qui depuis *The Immediate Family*, avait laissé un profond palimpseste dans son for intérieur. En tant que conceptrice et afin de surmonter les excès de cette préfiguration, elle se travestit en assumant ces jeux de rôles dans la photographie de Len Prince. En comparaison, par la mise en abîme de ses photo-textes, Sally Mann mise sur la véracité des faits passés et présents, alors que les portraits de Jessie se démarquent par une mise en scène opacifiante de l'identité oscillant entre les archétypes du classicisme et l'audace des représentations post-modernes.

Jessie raconte également que sa fascination pour la pose artistique et surtout, la pose servant à la photographie, provient de ce lien déjà si fort avec la mère. La relation symbiotique s'intensifiant dans l'expérience photographique, a nourri chez Jessie l'incessant désir de se produire devant une caméra. Sally Mann n'a pas reproduit les propos de sa fille à son égard dans *Hold Still*, mais la voix du texte dans la revue *Aperture* laisse entrevoir le regard de Jessie sur un pan de l'être de la célèbre photographe :

As a result of her upbringing, Mom's a little reserved. She isn't touchy-affectionate. She has a hard time letting us know how much she loves us. But I've also realized that each one of those photographs was her way of capturing, somehow—if not in a hug or a kiss or a comment—how much she cared about us, but obviously didn't have the ability to show us. Each one of those photographs is an affirmation of love. To me, it seems like she's overwhelmed with this feeling of love and she doesn't know what to do with it, so she photographs it.¹⁰⁷

Les mémoires de Mann dans *Hold Still* s'appuient sur des renvois intertextuels de ce genre pour former une image du Moi basée sur le regard et l'appréciation écrite des autres. Une structuration polyédrique de l'être se forge par cumul de références dont certaines convergent et d'autres divergent en termes d'opinions sur l'auteure. Les modulations de sa figure d'artiste alternent de l'introspection à l'altérité. Ces mises en abîme de l'auto-poïétique réalisent précisément la mise-à-mort de la préfiguration par un ensemble d'actes de figuration. Ses mémoires écrits produisent ainsi de nouveaux faits photographiques à partir de son répertoire.

¹⁰⁷ *Aperture*, Hiver 2001, *op. cit.* p. (?)

2.5. La mise-à-mort de la figure

Je ne puis transformer la Photo qu'en déchet : ou le tiroir ou la corbeille. Non seulement elle a communément le sort du papier (périssable), mais, même si elle est fixée sur des supports plus durs, elle n'en est pas moins mortelle : comme un organisme vivant, elle naît à même les grains d'argent qui germent, elle s'épanouit un moment, puis vieillit. Attaquée par la lumière, l'humidité, elle pâlit, s'exténue, disparaît ; il n'y a plus qu'à la jeter. Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de « ce qui a été », la société moderne a renoncé au Monument.¹⁰⁸

La photographie est l'outil de transfiguration le plus direct, car dès que la caméra a cadré son sujet, une mise-à-mort s'exécute, le sujet devient objet, instantanément. Cette dynamique est cruciale à la poétique autoportraitiste, car sans mise-à-mort, comment traverser les différentes dimensions du portrait ou les interfaces d'une identité. Même un riche assemblage de fragments n'arrive pas à rendre toute la complexité d'un seul portrait, des espaces négatifs et concaves se dérobent au regard. La mise-à-mort se situe donc sur le point de rupture entre chaque fragment, lieu sensible des frontières où le contour se défait, s'ouvre et se transforme en un fait nouveau dès qu'il se referme sur son motif. Pareille à une figure baconienne, l'enveloppe du contour demande parfois à être transpercée d'où les organes seront extraits. La chair parvenant enfin à s'écouler, accède au corps sans organes et aux mutations de la peau.

L'autoportrait résulte d'un processus qui dépend entièrement de la transfiguralité. Ce concept opératoire génère un éventail de figures dont la révolution pivote autour d'un socle identitaire à multi-faces. Et tel que mentionné précédemment, une préfiguration est nécessaire afin de mettre à mort le « cliché » de la figure antécédente sans pour autant l'anéantir, chacune occupant une surface délimitée du polyèdre. La forme s'étant figée, crée un territoire propice à l'émergence d'une autre forme qui dans sa mouvance, se figera à son tour sous l'instance d'une nouvelle figure, d'un nouveau motif, dévoilant une fois de plus, une autre facette du portrait. C'est une représentation en série qui très souvent, mais pas seulement, engage le répertoire d'œuvres d'un artiste. Dans *Hold Still*, la photographie s'attarde sur la mort du « Monument ».

Dans son chapitre « The Sublime End », Sally Mann représente la Mort. L'auteure se

¹⁰⁸ BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard-Seuil, 1980, p. 145-146.

projetée dans le futur de sa propre sépulture et trouve à la hauteur de ses convictions, la façon la plus logique de se laisser décomposer. Cette obsession qu'elle éprouve à l'égard des sujets morbides, trouvera un exutoire à travers une expérience unique de voyage. Faisant face à de sérieux problèmes d'inhumation, la Suède parvient à plusieurs solutions de compostage des restes humains et qui seront étudiées par les gradués du Département d'anthropologie de l'Université du Tennessee avec un projet de recherche nommé, *Body Farm*. Ils et elles étudient le rythme de décomposition des cadavres afin d'en déterminer les conditions optimales en termes d'humidité, d'aération, de chaleur et des matières vivantes que contient le sol. Les corps donnés à la science ou non réclamés se répartissent sur trois acres de terrain vague avec forêts clôturées comme des cellules de laboratoire, chacune offrant des conditions distinctes de compostage. Laisée à elle-même à l'entrée du cimetière universitaire, Mann parcourt les méandres où gisent les dépouilles en état de décomposition. Les photographies, ainsi que les propos qui en découlent accomplissent la prophétie de Barthes sur la société moderne sujette à éliminer le monument.

It seems only right that we would set our species to the same immemorial task as any other compostable matter—the leaves piling up and rotting on the forest floor, or the kitchen scraps thrown every week onto the compost. The amount of resources expended in unnecessary funeral operations is absurd. Even cremation, long considered the simplest, least wasteful solution, uses a lot of power to produce temperatures sufficient to incinerate a human body (around 1,700 degrees). Cremation also releases volatilized mercury from dental fillings into the atmosphere, an arcane fact that concerns the Swedes. So, why not just let bodies decompose like any other compost, giving them, literally, a possibility for new life?¹⁰⁹

La série photographique de cet avant-dernier chapitre représente concrètement ce qu'est le corps sans organes. L'un de ses sujets qu'elle nomme « Tunnel Man¹¹⁰ », est particulièrement éloquent dans sa morbidité. Mann le décrit comme étant plus vivant que sa mère effrayée sur son lit de mort, car il est parcouru de vers dévorant son visage à une vitesse éclair, si bien qu'avec le temps d'exposition qu'imposait sa caméra 8'x10', sa tête est passée d'une colonie de vers à un voile diaphane. La dévastation ayant frayé un tunnel, permettait aux abeilles d'y pénétrer. Plusieurs motifs provenant de sa peau pétrifiée fascinent l'auteure.

¹⁰⁹ MANN, Sally, *Hold Still*, *op. cit.*, pp. 419-420.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 426-429. Pour voir *Tunnel man*; lien URL : <http://sallymann.com/selected-works/body-farm>

Les photos de « Tunnel Man » montre cinq étapes de décomposition du cadavre, face contre terre, les bras le long du corps. Étrangement, l'ensemble illustre le procès de mise-à-mort dans la transfiguralité d'un autoportrait. Ou encore, la dissolution de la figure dans la peau du sol établit une analogie directe avec la préfiguration consistant à s'introduire dans une matière qui du coup, abolit la figure précédente, autrefois fonctionnelle et vivante. Aussi, la traversée des frontières est rendue visible dans ces images métaphoriques que Mann a réussi à créer à l'intérieur de quelques mois.

Mises à part les photos du visage ravagé par les asticots — parfaites pour illustrer les modulations d'un portrait — trois images du corps vu plein pied montrent une progression de l'engloutissement de la figure dans la terre. Sur la première, la dépouille est déposée depuis peu et les contours du corps possèdent encore leurs rondeurs et circonvolutions; la figure se démarque nettement du gazon et des feuilles d'automne. Dans la deuxième photo, les galbes du contour et le mollet droit ont disparu sous la ligne du sol. La peau contre terre est désormais un organe sans frontières; ce qui se refermait sur la figure, s'appuie désormais sur la terre ferme en état d'ouverture. Quant à la dernière image, le cadavre devenu squelettique, est presque totalement dissout, ne laissant qu'un palimpseste de sa silhouette. La forme s'épanche dans la structure et s'écoule de tous ses organes. Au-delà de l'hypoderme, la peau est inexistante et expose désormais la facture hétéroclite d'une endo-consistance. Le corps sans organes abandonne la préfiguration du sujet pour devenir un nouvel objet sur le planomène de la Mort.

2.6. Littérature figurative et photographie figurale

Hold Still est une création photo-littéraire essentiellement figurative. La visibilité du corps nu, habillé, décomposé, évoque la transparence d'une représentation limpide de l'artiste et d'une rhétorique sur son art. Le contour de sa figure en photos-textes trace l'autoportrait de Sally Mann avec justesse d'opinions et lucidité de conscience. La clarté des propos raffermissant la posture de l'auteure, le pacte autobiographique effectue peu ou pas de détours. À l'égal de la photographie, le texte demeure indicial de sa réalité, étant une mise-à-nu de ses mémoires. De plus, le récit adopte à l'intérieur de chaque fragment, la voix de la narration qui par sa sincérité, s'énonce dans l'explicite et le langage du visible.

Selon Michel Beaujour, bien que le corps soit au centre de l'autoportrait, l'écriture dépasse la dimension visible de l'être sans pour autant faire pencher sa rhétorique vers les discours abstraits de la philosophie :

Mais le rapport de l'autoportraitiste est plus complexe, et plus paradoxal, car si l'autoportrait ne se réduit évidemment pas à une description du corps propre de l'écrivain, il ne peut pas non plus le passer sous silence: seul genre où l'écriture soit inéluctablement amenée à s'interroger sur le lieu de sa production, sur l'incarnation du verbe et sur la résurrection du corps. L'autoportrait s'oppose au logos philosophique.¹¹¹

Ce postulat quelque peu radical demeure questionnable, car l'esthétique étant une branche de la philosophie, il est difficile de tracer une ligne de démarcation entre l'art de penser en tant que champ de connaissance et la rhétorique du Moi dans l'écriture autoportraitiste. En tenant compte de l'acte poétique de la transfiguralité, l'autoportrait possède un nombre infini de degrés de réflexions, incluant la philosophie. Ce que Beaujour peut vouloir dire par contre, c'est que l'autoportrait n'est pas un traité de philosophie; cette dernière prend forme dans les digressions parfois accidentelles de l'autoreprésentation. La pensée de l'artiste ou de l'auteur est mise en représentation sans avoir à prouver les fondements philosophiques de sa réflexion.

C'est par une combinatoire figure-concept que l'autoportrait affirme sa rhétorique sans glisser dans l'écriture philosophique. Mais la littérature figurative accompagnée de photos dans *Hold Still*, témoigne aussi d'une pensée qui évolue par et vers l'image figurale. Dans son ouvrage sur Sally Mann, John Ravenal compare une photo datant de 1974 où l'artiste se photographie dans un miroir, avec un autoportrait datant de 1994¹¹². La première part d'un concept pratiquement cliché, alors que dans la deuxième, le regardeur est en présence d'un portrait sans concept dominant où le geste de photographe est absent de l'image. Quant à ses 75 autoportraits-ambrotypes, la donne change drastiquement, car Mann exerce un renouveau philosophique sur l'esthétisme de la Mort. Pour la photographe, l'effet thanatologique des ambrotypes présente des façons inédites de regarder et de repenser le mortel.¹¹³

¹¹¹ BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 307-308.

¹¹² RAVENAL, John. B., *Sally Mann. The Flesh and The Spirit*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, New-York, Aperture, 2011, les figures 12 et 13 sont superposées sur la même page, p. 11.

¹¹³ Sur la série « *What Remains* », voir MASSE, Isabelle, *Face aux portraits photographiques de Sally Mann. La série « What Remains » (2000-2004)*. Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, Histoire de l'Art (MA), août 2012. Dans son sommaire, Massé confirme que les portraits de Mann « réactualisent le procédé obsolète du collodion, revisitent le vocabulaire formel du pictorialisme et évoquent l'imagerie mortuaire du 19e siècle. »

Chapitre 3 : Atiq Rahimi et la mise-en-peau

Atiq Rahimi est un écrivain et cinéaste d'origine afghane. La France lui accorde l'asile politique peu de temps après qu'il ait fui l'Afghanistan en 1984. C'était durant l'occupation de l'Armée rouge (1979-89). Par la suite, il obtient son doctorat en audio-visuel à la Sorbonne. Ses pratiques artistiques vont du cinéma à la photographie, mais c'est de romancier à poète que son domaine de prédilection restera l'écriture¹¹⁴. L'extrait qui suit évoque cette préférence :

Donc, devenir cinéaste, voilà désormais ma vocation en exil de la langue sur la terre
d'asile de l'image.
D'abord, faire de la publicité, mettre des pièges entre chaque plan.
Cyniquement.
Puis, réaliser des documentaires, cadrer le monde pour capter le réel.
Vainement.
Enfin, fabriquer des films de fiction pour ne pas mourir de réalité.
Naïvement.
Longtemps.
Beaucoup de rêves.
Moins de grâce que de rage.
Et si peu d'œuvres.
Toujours est-il que dans la création désastreuse avec l'image, c'est le verbe qui me
rattrape et me sauve.¹¹⁵

L'auteur présente une double identité qui prend racine dans un parcours d'exilé, car venu d'un pays atrophie par les conflits politiques, il se réfugie en terre occidentale où l'image est Reine. La langue a aussi son double visage ; la poésie perse et la littérature française ont inspiré ses œuvres autoportraitistes que sont *Le retour imaginaire* et *La ballade du calame*. Le premier marie photo avec poésie et fait figure de plaie ouverte rejoignant l'hypoderme d'une douleur collective. Le deuxième recoud la blessure et forme une cicatrice ; un pont relie les écarts, mais laisse une marque indélébile. Cette balafre révèle une écriture en constant devenir. À l'aide d'un calame fabriqué de sa main, l'auteur fait naître sa signature en passant par la calligraphie persane, qui dans la mise-à-mort de chaque signifiant, se transforme en figures qu'il baptise « callimorphies ».

¹¹⁴ Son répertoire d'œuvres comprend quatre romans, dont *Syngué sabour : pierre de patience*. Paris, P.O.L., 2008, 154 pages, qui s'est mérité le prix Goncourt en 2008. Il a réalisé 3 films dont une adaptation de ce même roman et pour lequel il a reçu le prix du meilleur film à Saint-Jean-de-Luz en 2012. Il a produit deux autoportraits – du moins, selon la lecture que j'en fais – et qui occuperont le centre d'intérêt de ce chapitre.

¹¹⁵ RAHIMI, Atiq, *La ballade du calame*, op. cit., p. 104.

Ma question de recherche porte sur les frontières de l'identité dans l'autoreprésentation et Atiq Rahimi incarne la figure même du passeur de frontières auprès desquelles il a été reconduit plusieurs fois. Dans *Le retour imaginaire*, l'énoncé se résume à une traversée en territoires étrangers, suivie de son retour en terre natale, devenue elle-même étrangère après dix-huit ans d'exil. L'énonciation offre une zone d'échanges entre photographies et prose poétique; deux systèmes langagiers qui à même la composition, installent une dialectique entre écriture et image, entre poésie du Moyen-Orient et culture française. D'un pays à l'autre, une transfiguralité se produit ; la figure du poète en fuite dans *1984*, n'est plus la même aux lendemains de la chute des Talibans (2001), car avec *2002*, il est de retour dans la ville de Kaboul, assumant le rôle d'écrivain public et parcourant les rues avec sa caméra. L'œuvre est une représentation des composantes dilatées du sujet, tel un être brisé et défait, car durant son voyage, Atiq traverse un abysse dans lequel il n'arrivera pas à renouer avec ses origines. C'est l'histoire d'un *Autoportrait au regard impossible*, ainsi que celle d'une *Autographe impossible*¹¹⁶.

Si Sally Mann évoque les enjeux de la nudité tant par la candeur de ses intentions que par l'audace de son répertoire, Atiq Rahimi illustre l'hapticité. Son œuvre entier fait appel à une systémique de composition qui inclut tous les sens. La peau et la rythmique des souffles restent centrales dans *Syngue sabour : pierre de patience*. Dans *Maudit soit Dostoïevski*¹¹⁷, l'auteur revient constamment sur l'assèchement de la bouche et de la gorge éprouvé par le personnage principal. La soif saillit. Tous ses romans revendiquent une place au son, au toucher ou aux sensations qu'une membrane peut contenir. Cette approche demeure figurale, car la tangibilité des corps et des choses fait un détour par les autres sens avant de faire référence à leur visibilité.

Avec *Le retour imaginaire*, Atiq Rahimi offre une image haptique grâce aux particularités de son sténopé, le « Kamra-e-jaoree »; une caméra primitive dotée d'un dispositif optique très simple. Dans *La ballade du calame*, l'hapticité de la forme passe par la main tenant un bout de roseau. C'est une valse entre l'instrument, la dextérité et l'instinct tactile, tous les trois se rebellant contre le sens sacré des calligraphies. L'acte poétique d'Atiq Rahimi passant du scriptural au pictural, l'autographe devient alors possible. Le calame, objet de transfiguralité, effectue un passage de l'autobiographie à l'autoportrait et concrétise la mise-en-peau.

¹¹⁶ RAHIMI, Atiq, *Le retour imaginaire*, op. cit. ; illustrations p. 122-123 ; titres d'œuvres, p. 125. Pour visualiser quelques images, voir le site de *La Galerie Vu*. Lien URL : http://www.galerievu.com/archives.php?id_regard=2

¹¹⁷ RAHIMI, Atiq, *Maudit soit Dostoïevski*, Paris, P.O.L., 2011, 313 pages.

3.1. *Le retour imaginaire : La plaie béante de l'exil*

La blessure est mise en représentation dès la dédicace, celle-ci s'adressant à la mémoire du « Voyageur *blessé* de minuit ». Ce repère biographique dissimule une histoire dont les circonstances exactes demeureront inconnues. Sur la page suivante qui elle, précède l'incipit, l'auteur annonce la doublure de son autoportrait. Ce sont deux citations : l'une empruntée à un mystique perse du XVII^e siècle, Vâiz Quazvini, évoquant l'inaltérable « prison de l'être » du fugitif; suivie d'une citation de Roland Barthes, réfléchissant sur le dédoublement identitaire qu'impose la photographie. Terre natale et terre d'adoption se présentent par le visage de la littérature et de la photographie. Si le verbe est naturellement issu de la première, sa culture de l'image relève de son exil en France. L'œuvre s'ouvre ainsi sur l'endo-consistance de l'être; lieu de prédilection de l'autoportrait puisque la distance entre ses éléments crée un infra-horizon autobiographique où le temps s'arrête sur une figure, une métaphore, une allégorie, un fragment poétique, chacun se tenant à l'écart des événements et de leurs contextes narratifs. S'il y a récit, ce dernier s'épanche dans la rhétorique courte ou se compacte sous forme de tableau.

L'incipit est fondé sur deux extraits textuels dont la gémellité se transmute de 1984 à 2002. Quant à la chute de l'œuvre, elle se referme sur le texte du grand départ pour ensuite se terminer définitivement avec le duo photographique mentionné plus haut (note 116, page 65). Le pont qui relie l'incipit à sa chute est une descente dans l'hypoderme d'une collectivité souffrante et résignée. C'est aussi un parcours au creux de la blessure originale qui a scindé le destin de l'auteur. La soudure des diverses frontières inhérentes à son identité devient dès lors visible, car la double figure de l'incipit expose jusqu'à sa chute, l'écart qui existe au cœur de sa doublure. Créant ainsi un inter-espace dans l'identité, une sensation de vide se produit. Sur le point de traverser le col qui assurait le passage de l'Afghanistan vers le Pakistan, la fuite d'Atiq Rahimi rencontre l'étendue de ce vide :

C'était la nuit. La neuvième nuit. La plus pesante, la plus silencieuse. [...] La terre, sous la blancheur des neiges, dans la noirceur des temps, elle était devenue invisible. Rien que les traces de nos pas. [...] De l'autre côté de la frontière je trouvai une étendue recouverte de neige, blanche comme une feuille de papier. Pas une empreinte. Pas un mot. Et des marges égarées dans la noirceur des temps.¹¹⁸

¹¹⁸ RAHIMI, Atiq, *Le retour imaginaire, op, cit.*, p. 11 et 13.

L'incipit déjà réparti en deux fragments, poursuit la division des composantes du sujet : *1984* et *2002* dépeignent chacune une allégorie à deux personnages. Notamment, le narrateur racontant sa propre histoire, de même que celui-ci entretient un dialogue avec un homme portant le même nom que lui. Dans le premier extrait, Atiq se demande s'il n'est pas en face de son homonyme ou de son double, mais son interlocuteur lui répond qu'il n'en est rien, qu'il est « simplement » son nom. L'identité onomastique entre auteur, narrateur et personnage renvoie à la règle d'or du pacte autobiographique. Et le concept du double fait appel à la *mimèsis* jumelée à une réinvention du Moi ; deux éléments bien présents dans l'autofiction. Insistant sur le « nom », le texte tranche toutefois sur la nature générique de l'œuvre qui ne sera ni autobiographique, ni autofictionnelle, mais bien autoportraitiste.

1984 instaure la figure du poète qui durant la nuit, se résout à abandonner sa langue maternelle de l'autre côté de la frontière. Atiq traverse la frontière, mais l'autre Atiq s'assoit dans la neige, incapable de se séparer des mots rien qu'à penser au vide que sa parole pourrait engendrer à l'étranger, car « [o]n ne peut plus séparer les mots de la terre.¹¹⁹ », lui disait-il. Cette doublure représente la métaphore d'une blessure qui s'est produite au cœur d'une identité et qui a transformé, pour ne pas dire engendré, son aventure littéraire.

2002 présente la figure du photographe naturalisé français. Son retour au pays se fait en plein jour, s'introduisant ainsi dans le monde du regard et de la visibilité. L'autre Atiq l'attend et le reçoit, prêt à transporter les lourds bagages de son matériel photo. La transfiguralité se produit d'un fragment à l'autre sans genèse et sans projet, car si l'autobiographie s'appuie sur une mémoire rétrospective, l'autofiction projette un état nouveau dans un futur plus ou moins circonstancié. Quant à cet autoportrait, il se reconnaît par son caractère présentialiste.

Et pourtant, les titres parlent de chronologie. Même s'il existe un avant et un après dans la disposition des fragments, la forme du texte réalise un arrêt dans le temps où le « Nom » se tient debout, *frontalement* ; pareil au « Mot » qui selon l'idée de Barthes, possède une autarcie poétique d'où procède tout son système de possibles. Cette idée qu'il emprunte à Jakobson¹²⁰, ramène à la « fonction poétique » que le théoricien décrit comme étant centré sur le signifiant :

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁰ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1970 (1963), 255 pages.

- Moi aussi je m'appelle Atiq.

Une lueur traversa son regard consterné. Il allait dire quelque chose mais je le devançai :

- Non, tu n'es ni mon double ni un homonyme. Tu es tout simplement mon nom parti te perdre de l'autre côté de la frontière, aux marges du temps.¹²¹

La démarche artistique de son ouvrage est également présentialiste, car dès la clôture de l'incipit, Rahimi parcourt les rues de Kaboul telles qu'elles sont devenues depuis la chute des Talibans ; c'était « le quatre-vingt-unième jour » (p. 14). Cherchant à regarder la blessure des autres au milieu des quartiers en ruines, il poursuit les visions qui pourront représenter les siennes : « Justement, ce sont mes cicatrices que je cherche à retrouver » (p. 22). Sorti du pays sans les mots, il a dû survivre par l'image en terre d'exil. Il revient donc sur sa terre natale en commençant « par le regard » (p. 18). La photographie entre en jeu et l'œuvre se poursuit avec une composition hybride jumelant photos noir et blanc et prose poétique.

De multiples inversions visuelles se produisent à même la représentation du texte. Par exemple, dans une approche ludique de la mise en page, le texte est écrit noir sur blanc et à certains endroits, blanc sur noir. Les photographies sont pour la plupart des positifs, représentées sur fond blanc ou sur fond noir, et l'usage de quelques négatifs accentue la teneur de leurs énoncés. *Cimetière nocturne*¹²² est un exemple du signifié accentué par le négatif.



Cimetière nocturne

¹²¹ RAHIMI, Atiq, *Le retour imaginaire*, op. cit., p. 16; fin de l'extrait de 2002 et clôture de l'incipit.

¹²² *Ibid.*, p. 46.

Un individu est accroupi au sol face à un cimetière vandalisé et décrépi; il semble regarder au loin dans un esprit de recueillement. La prise de vue étant de dos, son vêtement brille d'un blanc lumineux au milieu du sombre cimetière. Mais en réalité, ce que porte l'homme est sensiblement gris ou noir, et l'horizon de pierres tombales saccagées, beaucoup plus pâle. Le renversement de ces ombres et lumières renvoie à une tout autre perception que pourrait suggérer le positif, soit par exemple, un regard désabusé sur l'aspect sinistre des lieux et l'évidente désolation du visiteur. Quant à la version qu'offre le négatif, la scène très fantomatique donne une certaine tangibilité au visage de la mort (ou peut-être est-ce le *regard* de la mort ?) Tandis que le positif exposerait les détails de la matière, le négatif augmente la sensation de pitié dans l'homme et la tendre résignation de son deuil. L'inversion est un jeu poétique sur le signifiant du négatif.

Un autre exemple présente deux clichés juxtaposés et dont les perspectives sont inversées : *Le songe du soldat* et *Le cauchemar de l'enfant*¹²³. Même en l'absence de leurs titres en français, car renvoyés à la fin du livre, les deux photographies, presque identiques, ne portent pas le même message. Le focus étant sur l'un ou l'autre personnage, la dualité visuelle se lit instantanément. De plus, le titrage fait coup double, car il agit en tant que deuxième énonciation amplifiant le signifié politique des injustices sociales; l'enfant forcé à travailler et l'impassible soldat le surveillant de loin, qui a le loisir de rester songeur, fusil à la main.



Le cauchemar de l'enfant

¹²³ *Ibid.*, pp. 104-105

Atiq Rahimi compose la totalité de son œuvre en jouant sur la simultanéité des doubles et sur l’alternance des pôles. Par ses jeux d’inversions en tous genres dont certains ont été précédemment illustrés, l’auteur transpose sa double identité dans une esthétique intermédiaire sous formes de photo-textes. Le visuel et le textuel s’interpellent dans leurs sémiologies respectives et s’interloquent comme un tissu, si bien que la trame glisse sans contrainte entre les figures poétisées et la vie active de Kaboul. Cette quête d’identité décompose l’être déjà en proie au dualisme jusqu’à rejoindre le corps social qui l’habite. Cette duplication de l’être produit une dilatation et met en lumière l’altérité du Moi que je nomme l’hypoderme de l’autoportrait.

Pour décrire la figure énonciative de l’œuvre, je fais référence à une plaie ouverte qui traverse le derme des racines familiales et qui rejoint également les masses adipeuses de l’hypoderme où gît un traumatisme collectif. Lorsque la blessure se fend jusqu’à cette couche de la peau, son ouverture donne accès à l’endo-consistance du contexte socio-discursif de l’œuvre qu’est la ville de Kaboul se relevant à peine d’un régime dictatorial, sans compter les décennies de guerres qui l’ont précédé. Or, la descente au creux de cette fente produit des rencontres avec un consort de personnages qui reflètent de près ou de loin, un trait de l’auteur ou de sa culture : mythes, l’arbre des souvenirs familiaux, gens de métiers aux rêves brisés, lieux patrimoniaux en ruines et amants perdus par la violence des idéologies religieuses et politiques.

Le texte accompagnant l’image intitulée, *Au seuil du temps*¹²⁴, raconte l’histoire d’un vieillard implorant le Soleil de ne pas éteindre sa lumière, car dans ce village ravagé, les enfants craignent le retour de la guerre à chaque nuit. Le cliché montre l’homme assis qui dans une posture nostalgique, fixe la lumière du Soleil. Malgré l’imprécision des traits de son visage, un sentiment d’impuissance et de supplication se dégage du personnage. Et bien que la représentation emprunte la voix de l’altérité, Atiq Rahimi reprend ce thème dans *La ballade du calame*. L’approche y est davantage autobiographique, car c’est à partir de l’enfant qu’il a été que l’auteur explique cette angoisse engendrée quotidiennement par la disparition du luminaire sous l’horizon. L’intertextualité¹²⁵ est une stratégie d’écriture récurrente chez l’auteur, tant pour faire un retour sur ses propres écrits que pour mentionner les auteurs perses et français qui l’ont influencé.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁵ Pour une introduction de base sur la notion d’intertextualité, voir GIGNOUX, Claire-Anne, *Initiation à l’intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, 156 pages.



Au seuil du temps

Ce retour ne réussit pas à renouer avec son passé, mais il rencontre plutôt l'imaginaire d'une mémoire bâillonnée. Car après dix-huit ans d'exil, il lui est impossible de réclamer le corps de son frère mort en terre étrangère et désormais réduit à n'être qu'une dépouille sans inhumation, ni monument. Atiq ne s'y reconnaît plus, incapable de redessiner les espaces qui occupaient sa mémoire. Sa ville natale n'est plus que cendres, sang et poussières :

Je n'ai plus personne dans ma terre natale. Le seul lien avec ma patrie c'était le corps de mon frère et les souvenirs que j'avais conservés si jalousement dans un coin de ma mémoire. Et à présent le corps de mon frère est en exil et tous mes souvenirs égarés dans ces ruines... je suis plus étranger qu'un étranger.¹²⁶

Le texte qui suit cet extrait parachève la figure énonciative de l'œuvre en concluant sur l'irrévocable dualité de son être. Enfin, sa version photographique de la chute clos sur deux images juxtaposées : *Autoportrait au regard impossible* et *Autographe impossible*. Identité et signature s'effondrent. Dans tout le livre, les photographies sont signées de leurs titres en langue perse. Ce n'est qu'à la suite de ces deux photos que les titrages en français incitent à faire un retour sur le motif, c'est-à-dire, à revoir les images en compagnie de leurs titres. À rebours ou à

¹²⁶ RAHIMI, Atiq, *Le retour imaginaire. op. cit.*, p. 116.

partir du début, c'est le retour dans l'imaginaire des personnes ne sachant pas lire le perse. Cet exercice de retour opacifie le tissu photo-texte et participe à la valeur haptique de la forme, parce que l'œuvre ajoute une profondeur à son énoncé par repli de sens. Qu'une personne soit capable de lire la calligraphie persane ou non, la double lecture équivaut à une double énonciation tout en se référant au même motif, exactement à l'image du sujet et de son autoportrait.

En lien avec *Autoportrait au regard impossible*¹²⁷, il est à noter que le regard de l'auteur reste absent sur la totalité de ses autoportraits photographiques. Soit qu'il porte des lunettes noires, soit que son visage se détourne de la caméra, soit que ses yeux se résorbent dans l'ombre comme les orbites d'un crâne. Bien que les yeux soient absents des images, il y a présence du regard. Et pour tous les autres sujets photographiés, la caméra ne rapporte que les points de vue du photographe. Ses yeux ne font l'objet d'aucune représentation, ils se tiennent en dehors d'elle, tel un corps sans organes, tel un portrait d'humanité diffus et transcendant à l'individu. La figure énonciative enveloppant *Le retour imaginaire*, étant une plaie qui saigne depuis l'hypoderme, l'autoportrait paie le forfait d'une mise-à-mort de l'autoréférentiel qui dans son procès de transfiguralité, passe par le visage de l'altérité.



¹²⁷ *Ibid.*, p. 122.



Autographe impossible

Quant à l'*Autographe impossible*¹²⁸, l'image montre des murs en ruines avec une brèche exposant les dessous briquetés de la structure. D'un mur à l'autre, le sol est recouvert de tas de poussières rocailleuses. Sur un côté de l'image, l'imprécision du cliché laisse deviner la rudesse des textures murales et l'humidité qui s'y loge avant de poursuivre sa dégradation. L'autographe d'Atiq Rahimi est apposée sur cette partie de l'image. La photo rappelle l'importance du « Nom » dans l'incipit, car l'autographe accomplit ici sa matérialité visuelle, en plus d'y ajouter l'appartenance généalogique au nom de famille. Le prénom est écrit en lettres attachées et le nom, plus bas et bien séparé du premier, est écrit en lettres détachées. Avec cette image, la dilatation des dualités marque le sceau final de l'œuvre en évoquant la tension existante au cœur de l'artiste entre la langue perse et la culture occidentale de l'image :

J'appartiens à une culture du verbal: le verbe l'emporte toujours sur l'image. Je viens d'un pays, d'une religion, d'une culture dans laquelle on a du mal à écrire sur sa vie intime, sur sa pensée intime. Par pudeur, par tabou, peu importe. La parole a une telle importance qu'on a du mal à la saisir...¹²⁹

¹²⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹²⁹ Nils C. Ahl, *Atiq Rahimi, écrivain construit par l'exil*, Le Monde.fr, mise-à-jour le 04 novembre 2015 ; consulté le 24 avril 2016. Lien URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/11/04/atiq-rahimi-fait-par-l-exil_4803070_3260.html#GCT5xIJXS0pWzSr

L'arborescence des doubles dans l'œuvre de Rahimi le conduit à une réappropriation esthétique de ces dualités. De sa duplicité mettant une distance entre les choses, entre les médiums et entre les langues, il réussit à traverser les frontières de sa propre blessure. Car c'est au creux de cette déchirure que prend racine l'identité du franco-afghan, et que se développe cette capacité ou peut-être même ce désir toujours grandissant de traverser les frontières. « *Tout finit par passer* », constitue le leitmotiv de son ouvrage. La maxime servant de motif récurrent, prend un sens différent chaque fois qu'elle apparaît, car son énoncé croît en nuances grâce à ce système de rappels qui la resitue au cœur d'une énonciation distincte de la précédente. Ce procédé est en partie similaire à ce que l'autoportrait accomplit sur le plan formel par le biais du fragment. Les écritures de l'intime s'engagent d'abord dans un regard rétrospectif qui lui, relève du pacte autobiographique ; c'est l'étape de l'anamnèse du Moi. Mais lorsque ce mouvement se poursuit dans l'introspection de ses figures internes profondes ou de quelques motifs intériorisés jusqu'à faire saillir les structures du Moi, l'énonciation devient une rhétorique d'autoportrait.¹³⁰

Plus précisément, un rapport de transfiguralité s'établit entre la maxime « *tout finit par passer* » et la figure de l'auteur : le premier servant à situer un aspect de la structure du tableau représenté (récits, contes allégoriques ou faits historiques); il entretient un dialogue avec le contour protéiforme de la seconde. La passation des frontières étant devenue un motif intériorisé chez Atiq Rahimi, il trouve dans cette maxime, la figure du réfugié ayant passé d'une vie à une autre, d'une nationalité à une autre, d'une épreuve à une autre, et qui poursuit sa route en traversant d'autres frontières sur le plan artistique et d'autres seuils dans les soubresauts de l'être. Le motif est d'abord introduit dans l'incipit de *2002*, par cette courte histoire qu'on lui a racontée en Afghanistan. Narrateur et voyageur représentent l'identité double de son auteur :

La navette s'arrêta. Nous étions en train de descendre quand mon voyageur s'arrêta net sur le pas de la porte, captivé par une transcription sur le pare-brise juste en face du chauffeur :

tout finit par passer.

¹³⁰ Voir BASELITZ, Georg, *Ce que tu n'es pas est un autoportrait*, Paris, coll. ; « L'art en écrit », éditions Jannink, 2002, 48 pages. L'artiste peintre, sculpteur, dessinateur et graveur passe par une représentation du social pour réaliser son autoportrait; chaque fragment étant dédié à une personne significative ou à des thèmes qui lui sont chers.

Je lus la phrase à voix haute. Le voyageur se détourna de l'inscription et chercha mon regard. Je poursuivis :

- Il était une fois un roi. Un jour, il demanda à un artiste de sa cour de créer une œuvre qui saurait le rendre joyeux s'il était triste et triste s'il était joyeux. L'artiste créa une bague sur laquelle était gravé.

*tout finit par passer.*¹³¹

L'auteur fera graver cette phrase-clé sur une bague, de même qu'il la signera au pied de chaque lettre que des citoyens illettrés lui demandent d'écrire : chagrin, nostalgie, confidences, espoir de retrouver un être cher parti en exil, quête de justice. Atiq Rahimi revient avec la figure du poète déserté par les mots. L'écrivain public n'avait plus ni mot, ni poésie depuis la traversée des frontières. Ce sont désormais les requêtes des gens qui n'ont que la parole pour revendiquer la portée de leur voix et qui l'inspireront à nouveau dans son écriture.

3.1.2. La valeur haptique de la forme et les outils de représentation

Les œuvres jumelant la narration à un support visuel complexifient la lecture, parce qu'à la progression du récit, s'ajoute l'immédiateté de l'image. Tandis que le visuel s'impose au coup d'œil, le textuel fait part d'une intériorisation processuelle. L'œuvre intermédiaire offre donc une lecture à deux temps. La lisibilité de l'image part d'une apparente unité pour ensuite décortiquer ses éléments constitutifs, mais seulement dans la mesure où le regard poursuit son décodage. Sinon, l'image s'impose par la dictature de son efficacité en deçà d'une seconde. Le contraire se produit pour l'écriture qui rassemble des éléments de façon linéaire ou par couche périphérique. L'énonciation d'un tableau, d'une scène ou d'une œuvre ne se finalise qu'après avoir assorti tous les engrenages d'une intrigue dans le cas d'une narration ou, après avoir saisi le motif rythmique et la sémiotique d'un poème.

À partir du moment où la composition d'une œuvre s'appuie sur un rapport images-textes, l'indicible se réfugie dans le visible et l'invisible se fraye des issues dans le dicible. Par

¹³¹ RAHIMI, Atiq, *Le retour imaginaire. op. cit.*, p. 15, 16. À deux reprises, la maxime occupera le pied d'une page entière dont une complètement blanche (p. 59) et l'autre, complètement noire (p. 94). Chacun de ces rappels sera précédé d'une histoire dont la douleur pourrait s'avérer indigeste. Par exemple, ce vieil homme suppliant le Soleil de rester ou cette femme qui a dû assister au châtement public de son amant; lui qui s'était fait tatouer sur la poitrine : « *L'amour n'est pas un péché* ».

exemple, l'écriture s'est avérée le médium privilégié par lequel l'auteur raconte sa fuite nocturne, car les limites frontalières entre l'Afghanistan et le Pakistan s'anéantissant dans la neige et en pleine nuit, demeureraient peu représentables par l'image. Les mots appartiennent à la terre natale qu'il a quittée dans la fixité de l'hiver durant une insondable nuit. Il reviendra dans son pays en plein jour, tout juste avant le dégel du printemps. De là, le regard s'étend sur la ville et des images apparaissent. L'hybridité photo-poésie de cette composition induit ici des énoncés complémentaires tout en élargissant leurs traitements formels, car le rapport intermédial entre écriture et photographie dépasse les frontières visuelles et textuelles de la représentation.

Dans *Le retour imaginaire*, chaque extrait textuel est une entité isolée présentant le caractère de l'instantané. Les figures narratives se déploient sous forme de prose qui dans leur contiguïté poétique, restent similaires à la saisie de l'image. En revanche, Rahimi défie les paramètres de son appareil sténopé. Rudimentaire, il est dérivé de la *caméra obscura*¹³² et datant du XIX^e siècle, il était conçu pour réaliser des photos d'identité, passeports ou autres. À partir d'une boîte de bois montée sur trépied, le photomaton développe les clichés en l'espace de quelques secondes ou de quelques heures. La caméra qu'Atiq Rahimi déniche à Kaboul, reste dans la catégorie du sténopé et se nomme, le « Kamra-e-jaoree ». Faisant fi de l'utilité première de l'appareil consistant à réaliser des photo-portraits à partir d'un emplacement fixe, il transporte son encombrante caméra dans les rues pour y photographier des scènes :

Maqsoud nous écoute bouche bée. Nous lui demandons d'aller photographier le graveur affairé à sa tâche. Maqsoud éclate de rire. Il rit de notre enthousiasme, de notre délire.

- Non, ce genre d'appareil n'est pas fait pour photographier des situations : tout va être flou, les personnages comme les objets.
- Qu'importe ! Ce sont ces photos-là qui mettent les situations en mouvement.¹³³

La fonction identitaire de l'appareil cède la place à la théâtralité des situations. Avec les objets diffus, les personnages en mouvement, l'humilité des scènes et les décombres, toujours photographiés en noir et blanc, Rahimi assouplit l'image. Rares sont les portraits qui révèlent les traits spécifiques des individus ; ce sont des hommes et quelques femmes qui ont des corps

¹³² « Caméra obscura » provient du latin et signifie « Chambre noire » ; celle-ci faisant partie du sténopé.

¹³³ RAHIMI, Atiq, *Le retour imaginaire*, op. cit., p. 29.

avec des postures et des attitudes. Des sentiments traversent les visages pendant que leurs morphologies s'estompent dans un micro-brouillard. Du point de vue de la stylistique, sa photographie demeure foncièrement figurale, car ce relâchement au niveau des contours ouvre des interstices sur l'imaginaire de la lecture en s'engageant dans un rapport fluide avec le texte. L'*effet sfumato* prend ici tout son sens. Les médiums convergent au point de se chevaucher : l'écriture en fragment imite la concision du cliché et la photographie passant de l'optique à la porosité de l'haptique, se rend complice du texte qui le précède ou le succède, car toujours mis en aparté. Les jeux d'alternances entre le blanc et le noir demeurent imprévisibles en déjouant ces espaces assignés, soit à la prose, soit à la photo, chacun occupant entièrement sa propre page.

Une illustration exemplifie particulièrement cette résonance entre l'écrit et l'image; c'est le premier autoportrait photographique de l'œuvre, *L'identité du regard*¹³⁴.



-C. S.

La scène expose la diégétique de l'autoportrait avec le sténopé à l'avant-plan et les commerces situés sur la rue déserte à l'arrière-plan. L'artiste occupe le centre et étant assis dans une position relâchée, il fixe l'objectif de la caméra. Le titre marque la direction introspective de l'œuvre. D'autant plus que l'auteur ici représenté porte des lunettes noires. Le regard permettant d'identifier l'auteur ne sera accessible que de l'intérieur. Un texte d'accompagnement précède cette image :

¹³⁴ *Ibid.*, p. 26.

Nous partons en quête de Maqsood le photographe. Nous prenons place devant son appareil. Devant l'appareil, il faut rester immobile, retenir son souffle...

La mort en exercice.

Un instant plus tard, Maqsood tire notre photo de la grosse boîte en bois. Le cliché est encore humide. Sur la photo on dirait des personnages du siècle dernier.¹³⁵

L'autoreprésentation est accompagnée d'un appareil dont les fonctions utilitaires étaient reliées à l'identité et desquelles il a été dévié au bénéfice d'une esthétique figurale de la photographie. Son autoportrait dévie également de sa fonction identitaire, car l'auteur se tient à l'écart d'une démarche narcissique, le registre de ses autoreprésentations s'inspirant du corps social qu'il rencontre dans les rues de Kaboul. L'énoncé reste alors le même que dans son dernier autoportrait au visage assombri, *Autoportrait au regard impossible*. La scène derrière lui diffère de *L'identité du regard* ; elle donne vue sur une rue marchande fourmillant de personnes affairées au pied d'une montagne – objet discursif et récurrent dans l'œuvre de Rahimi. Les détails restent flous sur le devant, mais une communauté vit et se distingue plutôt bien par rapport au visage d'Atiq. L'arrière-plan démontre plus précisément ce qu'est le contexte socio-discursif de l'œuvre.

Dans son article portant sur *Le retour imaginaire* et les « virtualités du sténopé », Servanne Monjour repère également cette dérochée de la forme diffuse et de l'identité figurale dans les autoportraits d'Atiq Rahimi qui exploite cette presbytie propre au sténopé :

Sur le cliché intitulé « Autoportrait dans l'école de l'indépendance » [p. 115], par exemple, une figure indistincte et presque fantomatique se détache du paysage à l'arrière[-]plan, quant à lui relativement net. Cette mise en scène – le sténopé, avec sa très grande profondeur de champ, est incapable de concentrer ainsi un tel effet de flou sur un seul élément de l'image – traduit le mouvement volontaire du sujet au moment de la pose, qui se déroche ainsi à l'exercice autoportraitiste, « impossible » [...] à réaliser selon les codes traditionnels du genre. Informe, l'autoportrait ne résonne pas pour autant comme un aveu d'échec de la représentation, ni comme un refus catégorique du pouvoir de révélation de l'image. Il génère au contraire un espace de *simulation*, une catégorie du virtuel à part entière où se réalise pleinement l'identité mouvante et indécidable d'Atiq, encore en devenir.¹³⁶

¹³⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁶ MONJOUR, Servanne, « Les Virtualités du sténopé dans *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi », actes du colloque « Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités », sous la dir. de V. Lavoie ; P. Edwards ; J.-P. Montier ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 16/05/2013. URL : <http://phlit.org/press/?p=1573>

Les différents degrés de visibilité sur le sujet se distancient du réalisme photographique; l'acte autoportraitiste reste sensiblement figurale. De plus, sur l'ensemble des images de Rahimi, la surface est entièrement texturisée. Un filtre transparent tacheté de points réguliers couvre la totalité des clichés. C'est comme si les images étaient enveloppées d'un tissu ou qu'une membrane s'était formée pour les contenir. Il atteint la valeur haptique de l'image qui produit sa propre peau; elle devient tactile et sensible à la poésie qui l'accompagne. Avec cette membrane qui enveloppe les photos, Rahimi réussit à parfaire davantage cette osmose avec sa prose poétique. Les deux médiums se répondent l'un à l'autre dans un rapport d'insubordination. C'est avec cette particularité qu'Atiq Rahimi réalise l'insubordination des médiums. En poussant la valeur haptique de la forme jusqu'à octroyer l'illusion d'une enveloppe charnelle à sa photographie, l'hybridité initial de l'œuvre en photos-textes se trouve dissoute.

Dans son analyse, *FB. Logique de la sensation*, Deleuze met de l'avant trois méthodes de travail en peinture : « l'optique » suivant les tendances de l'œil, le « manuel » qui plus près des instincts, soumettra l'expérience optique à un nouveau mode d'actions kinesthésiques, et enfin, la fonction « haptique » qui accomplit la fusion des sens sous une enveloppe unique, éliminant toute hiérarchie entre ces fonctions :

Enfin on parlera d'*haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens comme dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique.¹³⁷

Et si l'on questionnait l'hapticité de la réception ? Par exemple, quoi de plus haptique que la musique qui per e par l'ouïe, voyage dans tout le corps, invite à l'émotion en  veillant affects et percepts. Ou encore, comment la musique arrive-t-elle à provoquer des frissons rien qu'à entendre la voix humaine se surpasser ? Deleuze poursuit sa réflexion de l'hapticité avec la musique et son potentiel intermédial avec les autres formes artistiques.

C'est ainsi que la musique doit rendre sonores des forces insonores, et la peinture, visibles, des forces invisibles. Parfois ce sont les mêmes : le Temps, qui est insonore et invisible, comment peindre ou faire entendre le temps ? Et des forces élémentaires comme la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination?

¹³⁷ DELEUZE, Gilles, *FB. Logique de la sensation*, op. cit., p. 99.

Parfois, au contraire, la force insensible de tel art semble plutôt faire partie des données de tel autre art : par exemple le son, ou même le cri, comment les peindre?¹³⁸

Que dire d'un autoportrait qui passerait par la musique ou qui par le biais d'une représentation littéraire, imiterait une fugue ou un requiem ? Dans *La ballade du calame*, non seulement la dernière partie est titrée selon une suite de mouvements musicaux, mais plusieurs passages présentent le calame comme étant un symbole d'écoute, de plainte douce et de musique. Dérivé du terme latin « calamus », et l'arabe moderne l'épelant « qalam », le mot désigne plume ou stylo¹³⁹. Ce bout de roseau taillé en pointe sert à reproduire des signes calligraphiques avec de l'encre noire, mais le roseau dont il est issu est une plante aquatique très sonore, même dans son environnement. Coupé de sa tige mère, il peut être transformé en un grand nombre d'instruments à vent, à cordes et à percussions¹⁴⁰.

Le calame est un objet dont l'hapticité relie l'optique de la calligraphie à ce que Deleuze nomme le manuel et qui, sous la main d'Atiq Rahimi, passe par la pulsion de changer le geste des signes calligraphiques jusqu'à les transfigurer en symbole d'existence ou en figure féminine. Tel que mentionné précedemment, la poésie réoriente les signes de la langue dont elle est issue, cherchant à distiller une signature sémantique qui deviendra le propre du poète. Le terme du titre « ballade » désignant un poème ou une chanson, sous-entend également le sens de son homonyme « balade » et qui se rapporte à l'errance du calame sur la feuille de papier pour tracer les pas de l'exilé. De l'*Alef*   l'*Errant*, l'autographe naît. Et, de l'apprentissage des écritures calligraphiques (Kh tati, Sanscrit, perse, hébreu) jusqu'à la transscripturalit  de ses callimorphies d'aujourd'hui, Rahimi passe de l'autobiographie à l'autoportrait.

3.2. *La ballade du calame* : la transfiguralité d'une cicatrice

Dix ans après avoir publié *Le retour imaginaire*, Atiq Rahimi présente *La ballade du calame* avec la même formule qui rassemble sous formes de fragments, un ensemble

¹³⁸ *Ibid.*, p. 39.   propos de peindre le cri, voir le peintre norvégien Edvard Munch, *Le Cri* (1893). Encore plus poignant sont les cris représentés dans les portraits que Francis Bacon a réalisés à partir de personnalités publiques.

¹³⁹ Voir plus de références sur le calame. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Calame>. Consulté le 27 août 2016.

¹⁴⁰ Voir la liste des huit catégories d'instruments fabriqués à partir du roseau, totalisant une variété de 26 instruments. URL <http://www.musiqueenroseau.fr/mapage4/index.html>. Consulté le 27 août 2016.

d'énonciations distinctes. Bien qu'une chronologie serve de repère au parcours d'écriture de l'auteur, l'œuvre s'annonce à même la couverture comme étant un « Portrait intime ». Les événements décrits en première partie du livre sont ponctués de ruptures charnières qui propulsent l'autobiographie vers une mise en représentation du Moi. Tantôt l'œuvre emprunte la voix de la rétrospection autobiographique, tantôt la chronologie est interrompue par le livre en train de se faire et des impasses qu'une telle démarche impose à l'écriture. C'est dans cet atelier dont le récit reste une fois de plus présentialiste, que l'écriture calligraphique cédera au croquis. Sur une page blanche, la lettre sacrée insuffle un corps au sens du mot. Du « Nom » parti se perdre dans les marges du Temps une décennie plus tôt, le portrait que dessine le calame dépeint le « Mot » venu se perdre dans les marges de l'Espace. Le signe calligraphique devient figure callimorphique : c'est l'illustration exacte de la transfiguralité.

Malgré la blessure originelle de l'exilé, l'identité est ici soudée dans la figure de l'*Errant*. Les pôles ne sont plus en état d'écartèlement, mais un incessant mouvement d'errance les relie; c'est le pont qui enfin réunit les différences, les tissant à la manière d'une mise-en-peau où les éléments de l'endo-consistance de l'être se rapprochent et se ressoudent. Plutôt que de descendre au creux d'une blessure infra-identitaire, la peau de l'œuvre nous ramène à la surface de l'épiderme pour constater les cicatrices de l'auteur, celles-ci étant d'abord formées par une série d'échecs dans son parcours d'écriture :

Je détestais les cours de *Khatâti*, parce qu'il fallait seulement recopier, et rien d'autre. Et comme toujours, je n'ai jamais su recopier fidèlement une même lettre ; ou la calligraphier avec un tracé plein. Mes lettres prenaient d'autres formes, je les reproduisais à ma guise ; elles étaient toujours insoucieusement dégradées, même si je trempais bien mon calame dans l'encrier. [...] J'en étais fier ; sans doute parce que je composais des traits avec des nuances de gris qui reliaient magiquement le noir et le blanc... [...] J'étais donc souvent puni : je devais tailler avec une lame bien aiguisée les calames des autres. Un châtement douloureux, violent, sanguinolent, dont les souvenirs restent impérissables sur la peau de mes mains aujourd'hui quinquagénaires.¹⁴¹

L'art calligraphique relève d'un enseignement strict exigeant de maîtriser les styles et le « ductus » ; ce terme provient du latin *ducere* et signifie « conduire ». Autant la rigueur des maîtres reste légendaire quant à la reproduction des signes dans leur constance et la plénitude

¹⁴¹ RAHIMI, Atiq, *La ballade du calame*, op. cit., pp. 22-23.

du tracé, autant le ductus requiert souplesse manuelle et vacuité d'esprit par le souffle du geste. La tenue, l'orientation et les mouvements naturels possèdent leurs directives spécifiques selon que le calligraphe tienne en main une plume, un calame ou un pinceau. La posture générale du corps importe tout autant que les subtiles articulations du poignet. La calligraphie est donc un art qui fait appel à l'hapticité, car chaque geste sollicite le corps entier jusqu'à la rythmique de ses souffles :

Je reprends donc mon calame de roseau. Je le mets d'abord tel qu'on le conseille, derrière mon oreille pour l'écouter. Parce que le *nay* [tige de roseau] est aussi l'instrument du vent. C'est le souffle qui le traverse. Aussi bien pour l'écriture que pour la musique. Les calligraphes perses et arabes ont même un mot pour le crissement du calame, *sarir*...¹⁴²

Empruntant certains caractères à l'alphabet arabe depuis le X^e si cle¹⁴³, les calligraphes perses ont inventé plusieurs formes d'écritures dont entre autres, le *ta'liq* servant à la chancellerie, et celui dont fait usage Atiq Rahimi, le *nasta'liq*, crée principalement pour recopier des textes persans, soit en poésie, soit en prose :

Alors que la calligraphie arabe cherchait ses lettres dans les traces que le cheval avait laissées sur le sable du désert, le calligraphe perse du XV^e siècle, Mir Ali Tabrizi, lui, aurait rêvé de l'imam Ali, le gendre du Proph te, qui lui ordonnait de regarder les oies en vol et de les prendre comme modèles pour innover la calligraphie. [...] L'invention de ce style a beaucoup changé le paysage de l'écriture. Avant, la calligraphie était pratiqu e d'une manière géométrique et rigoureuse. Les lettres avaient une forme abstraite, rigide, statique. Le style perse les a rendues plus sensuelles, plus fluides, plus poétiques...car les Perses calligraphiaient plutôt des poèmes que des versets du Coran.¹⁴⁴

La calligraphie consiste en l'art de bien écrire, que ce soit pour reproduire des textes sacrés ou pour des visées esthétiques telles que l'ornementation architecturale ou le lyrisme. Pour certains dévots, les signes sont source de mysticisme, mais Atiq Rahimi restera un athée.

¹⁴² *Ibid.*, p. 67.

¹⁴³ à propos des langues persanes sur Wikipédia : « De nos jours, les langues persanes s'écrivent surtout au moyen de l'alphabet arabo-persan, variante de l'alphabet arabe, bien qu'elles n'aient aucune parenté avec la langue arabe, dont elles diff rent tant sur le plan de la grammaire que de la phonologie. » Lien URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Persan>. Consulté le 7 septembre 2016.

¹⁴⁴ RAHIMI, Atiq, *La ballade du calame*, *op. cit.*, pp. 127-128.

L'auteur aborde la calligraphie par instinct, par cette impossibilité d'écrire les mots qui en d'autres circonstances, auraient pu raconter sa vie : « Mais que je me sens vidé de mots, privé de verbe... Je ne suis même plus un écrivain. J'ai tracé un trait parce que ma main ne savait plus quoi faire de la vacuité de mon esprit.¹⁴⁵ » Sans le vouloir, le signe qu'il trace est la première lettre de l'alphabet arabe, 'Alif, nommément dans son texte, l'*alef*¹⁴⁶. Cette lettre est décrite comme étant la représentation du « lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles.¹⁴⁷ ». La lettre-étalon incarne ainsi tous les possibles formels du signe, ses codages restent sans limites. C'est ce trait que Rahimi dessine en tout premier lieu, et qui devient pour lui, la réplique de son état d'errance, analogue au mince trait de sa membrane identitaire. Le tracé noir scinde la page blanche en deux infinis, inscrivant la marque du signe telle une cicatrice, compacte et fragile, et qui se tient au milieu d'un horizon invisible. L'*alef* incarne la représentation graphique du fugitif de *1984*, réalisant du coup et d'un trait, l'autoportrait et la signature de l'auteur : « Ce trait est la raie de ma solitude sur la page blanche. Il est le trope d'une absence à l'endroit où se croisent mon désir et ma solitude.¹⁴⁸ » D'une œuvre à l'autre, la figure littéraire du poète séparé de sa langue se transforme en un fait graphique représentant sa figure d'exilé.



¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 16. L'*alef* possède ses équivalents dans plusieurs langues et dialectes, étant aussi la première lettre de l'alphabet hébreu, grec et araméen.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 38. Atiq Rahimi paraphrase Jorge Luis Borges, dans *L'Aleph*, Gallimard, 1967 (traduction française), p. 122. Ce recueil comprend dix-sept nouvelles ayant été publiées séparément dans leur version originale espagnole entre 1949 et 1952 chez Emecé Editores, Argentine.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

Dressé à la verticale et légèrement recourbé aux embouts, l'alef se tient debout et seul, sans attache aucune et à partir duquel tous les autres signes peuvent se rattacher, comme le Nom, comme un Mot : « *Seul comme alef*, c'est une expression dans ma langue maternelle, car cette lettre ne peut être attachée aux autres lorsqu'elle est au début des mots. Mais aussi, *Errant comme alef*.¹⁴⁹ » Le Nom étant associé à une identité précise, demeure sans équivoque et son épellation reste arbitraire aux codes régissant les noms communs. Comme l'alef, il est un système ouvert, et tout comme le mot que la poésie s'approprie, soit pour réinventer certains aspects d'un champ sémantique, soit pour renverser certains codes de la langue. L'alef embrasse cet horizon tendu entre l'individu et l'universel; entre les signes du nom et le sens des mots. Et les autoportraits d'Atiq Rahimi se situent exactement à cet endroit, au carrefour du Nom et du Mot :

Ici, les rapports fascinent, c'est le Mot qui nourrit et comble le dévoilement soudain d'une vérité ; dire que cette vérité est d'ordre poétique, c'est seulement dire que le Mot poétique ne peut jamais être faux parce qu'il est total : il brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles. Les rapports fixes abolis, le mot n'a plus qu'un projet vertical, il est comme un bloc, un pilier qui plonge dans un total de sens, de réflexes et de rémanences : il est un signe debout.¹⁵⁰

L'alef, ce signe debout tracé incidemment à l'aide du calame, incarne un acte poétique d'autoportrait par lequel la figure de l'*Errant*¹⁵¹ trouve enfin son autographe. De l'incipit à la chute, des sujets féminins et des symboles abstraits participent à la figure énonciative de l'œuvre qu'est *La ballade du calame*; une errance graphique accomplissant à la fois la poétique du mot et la transfiguration du signe. Donc, la transfiguralité de l'alef, autoportrait-cicatrice de l'*Errant* (dernier dessin du « Portrait intime »), passe par une constante transcripturalité de la lettre calligraphique.

Les trois phases créatrices de la transfiguralité y sont repérées avec facilité : les préfigurations que sont le signifiant et le signifié du signe, mettent à nu leur sens premier, d'abord par les propos du narrateur et ensuite, dans la table des callimorphies située à la fin livre; pendant l'acte de figuration, le dessinateur entre dans la mouvance de la calligraphie et

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁰ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵¹ RAHIMI, Atiq, *La ballade du calame*, *op. cit.*, p. 182.

procède à la mise-à-mort de sa doxa pour en redessiner le signifiant, c'est-à-dire que le corps de la lettre devient figure, métaphore ou analogie; et quant au fait qui se veut à la fois littéraire et graphique, le résultat final est une mise-en-peau d'un signifié issu du nouveau signifiant. Le sacré devient profane et poétiquement altéré tout en s'inspirant de son palimpseste d'origine. Chaque page renferme un *dessin-texte* qui prend racine dans une narration (préfiguration), adopte une posture d'idée, de concept ou de pulsion créatrice (l'acte de figuration), et partant de l'autobiographie, se projette dans un autoportrait graphique (fait).

Par exemple, la callimorphie de *l'Errant* est tracée toute en largesse. Sans qu'il y ait un seul indice de panorama ou d'éléments panoramiques, la page blanche se transforme en paysage de fond à ce signe qui s'étire longuement comparé à sa version originale. Étonnamment, Rahimi fait du terme perse « Awârâ » (Errant), trois signatures différentes qui correspondent aux trois phases créatrices de la transfiguralité : la calligraphie d'origine que donne la table des callimorphies; la deuxième version dont la prose en explique le sens, présente un signe moins compact qui s'étend sur une ligne d'horizon; et la chute arborant une troisième version dont le signe est beaucoup plus aérien, reste digne d'une représentation d'un état d'errance qui se propulse vers un ailleurs. Ainsi, le signe se voit transformé par la préfiguration du sens premier, suivie de l'acte de figuration qui entre dans la morphologie du signe pour en ressortir avec la graphie d'une figure signataire de l'identité de Rahimi en tant qu'errant. Pour divulguer le sens et la valeur créatrice de ses callimorphies, Atiq Rahimi les présente sous l'effigie d'une pièce musicale en douze mouvements. *L'Errant* couronne le douzième avec ce texte :

On me demande souvent si je me sens plutôt afghan ou français.
- Afghan quand je suis en France, français quand je suis en Afghanistan.
Je suis donc toujours ailleurs.
Ailleurs, c'est l'espace de mon errance.
Là où se perd mon corps : *Je suis là où je ne suis pas.*
Sa morphologie définit aussi mon existence. Quatre consonnes, quatre voyelles.
Hormis le « r », les consonnes s'effacent pour donner de la consistance aux voyelles.
Le mot devient liquide, fuyant. Et le « r » le rend encore plus insaisissable, comme air, errant.
[...]
Le corps callimorphique est un corps d'ailleurs.¹⁵²

¹⁵² *Ibid.*, pp. 180-181.

Pareil au *Retour imaginaire*, la table des callimorphies comprend la légende complète des signes calligraphiques transfigurés par le calame de Rahimi et ajoute un deuxième sens aux lettres, parce que les callimorphies sont revues à la lumière de leur référent originel, préalable à leur transgression. Bien que l'auteur mette à distance le symbolisme religieux de la calligraphie, le texte évoque les bases philosophiques d'une pratique millénaire. L'œuvre de François Cheng, *Et le souffle devient signe*, témoigne de ces rapports primordiaux entre le trait, le geste et la chair, capables de rendre tangibles des idées parmi les plus abstraites, et tout aussi capables de camper la figure d'un homme ou d'une femme dans la dynamique du tracé :

En Chine, la calligraphie sert de référence aux autres arts. Avec la poésie, le lien est évident car, magnifiant les poèmes, elle élève à sa dignité chaque signe idéographique. [...] Mais son influence sur la peinture, la sculpture, voire sur l'architecture, est plus directe encore. Car elle a porté à un degré vertigineux cet art du trait qui excelle à figurer la structure interne des choses et qui deviendra par la suite l'élément commun à tous les arts plastiques. Un trait n'est pas une simple ligne. Il est l'incarnation même du souffle. Par ses pleins et ses déliés, par les infinies inflexions qu'il implique, il est à la fois volume et teinte, forme et mouvement. Mieux encore, le calligraphe exige qu'il soit os et muscles, chair et sang.¹⁵³

La calligraphie est un art engageant le mouvement du corps d'un seul geste et d'un seul souffle. François Cheng fait corps avec les mots en partant du diaphragme. Les pieds souples et solides, le souffle dirige le geste en parcourant l'épaule, le bras, le poignet jusqu'au bout du pinceau. L'artiste parle de sensualité et de pulsation ; c'est le souffle qui devient signe, tel est le titre de son livre. Avec Atiq Rahimi, la pensée de l'art calligraphique reste présente dans la pratique, mais il démontrera une certaine irrévérence à l'égard d'une réplique exacte des signes. Ce sera la morphologie des signes qui par le souffle, transformera la lettre ou l'idéogramme en corps de femmes. L'auteur évoque la sensation et le désir ; c'est le signe qui devient figure.

En clamant l'exclusivité de l'écriture dans l'autoportrait littéraire, Michel Beaujour avait-il oublié la jonction du scriptural et de l'idéogramme dans la calligraphie, que celle-ci soit

¹⁵³ CHENG, François, *Et le souffle devient signe*, Paris, L'Iconoclaste, 2001, p. 19. L'artiste est un romancier et poète français d'origine chinoise ayant également connu le statut de réfugié. Notons que l'artiste, bien que fidèle à la reproduction des signes calligraphiques, adopte une posture libertaire quant à leur traitement, projetant une ombre grise sous chacune d'elle ou encore, en dessinant divers carrelés gris en guise de fonds. Parmi deux styles bien distincts : le « style *allant* ou *marchand*, naturel et rythmique ; *style herbe* ou *herbe folle*, libre et impulsif » (p. 25), il adopte dans sa pratique, cette dernière catégorie.

chinoise, arabe ou perse? De multiples potentialités figuratives y sont dissimulées. Dans le même ordre d'idée, *Le plaisir du texte* de Roland Barthes, évoque ce rapport direct entre texte et figure humaine dans l'écriture alphabétique :

Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un[e] anagramme du corps? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phono-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique.¹⁵⁴

Alors que François Cheng réclame les os et les muscles, ainsi que le sang et la chair pour chaque signe calligraphique, Atiq Rahimi revendique pour ses callimorphies, le « djân » ; une lexie de la langue persane désignant le corps et l'âme unifiés en une seule entité, un seul mot, sans dualisme. Donc, lettre et figure font *Un* dans la callimorphie.

3.2.2. Le blanc et le noir dans l'autoportrait

Par souci de réunir des éléments opposés, Atiq Rahimi revient constamment avec des jeux de contrastes entre le blanc et le noir, que ce soit la mise en page de son photo-texte dans *Le retour imaginaire*, ou l'encre noire de ses callimorphies sur la page blanche dans *La ballade du calame*. Les rapports esthétiques sur les tons proviennent de la dualité du sujet. Dans le premier ouvrage, il est question d'un soutien à la représentation; le blanc et le noir n'évoquant en rien une énonciation qui permettrait de clore sur une figure ou un motif d'autoportrait. L'alternance des espaces blancs avec les surfaces noires sert de fond aux énonciations et vient encadrer ces dernières; augmentant la lisibilité de leur énoncé au lieu de créer des figures.

Dans le deuxième ouvrage, le récit raconte l'ensemble de ses apprentissages en écriture. Ce contraste entre le blanc et le noir apparaît dès l'âge scolaire et fait figure d'autoportrait, car il existe au cœur des motifs que l'auteur a vécus dans son corps et intériorisés dans sa psyché. La première étape raconte que le calame dégageait une odeur de chaux provenant de la craie blanche liquide destinée à écrire sur un tableau noir. Plus tard, il en vient à calligraphier avec de l'encre noire sur une feuille immaculée. Noire sur page blanche, la femme callimorphique présente un carrousel de formes ouvertes qui au-delà de leur représentation graphique, font

¹⁵⁴ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 26.

motifs d'autoportrait par le biais de la prose. Le blanc et le noir ne sont plus supports à la représentation pour dynamiser le caractère visuel de la lecture, mais ils sont racontés comme étant des éléments biographiques majeurs qui du coup, font motifs d'autoportrait.

3.3. La Lettre et la « Femme-Totem »

La cicatrice de l'alef, errant, solitaire et sans frontières, se transmute en femme nue, libre et sensuelle dans un style plus suggestif que réaliste. Le contour des dessins demeure ouvert sans se refermer complètement sur la forme. Rahimi insiste sur le fait qu'il n'achève jamais ses figures, il les « inachève ». D'une énonciation à l'autre, l'énoncé demeure le même en passant par une panoplie de signes et de corps en mouvance et surtout, ces femmes incarnent le désir inassouvi et inachevable.

Premier mouvement

Les callimorphies, ce sont d'abord des formes arrachées au corps,
qui deviennent des tracés noirs dans le vide blanc, d'où surgissent des lettres.
Ce corps n'a pas de visage, aucun.
C'est un corps libre qui s'écrit.
Tout est corps, dans la mouvance des lettres.
Tout est geste, dans le blanc du vide.
Et tout est rythme, dans le silence absolu des mots.
Le corps callimorphique est un mot muet, qui s'écrie.
Ainsi s'incarnent les êtres en des mots.
Et les mots en des êtres.¹⁵⁵

Tous les éléments d'une représentation figurale s'y retrouvent : la figure est extraite du figuratif et son inachèvement en tant que forme ouvre la voie au corps sans organe, au portrait sans visage où le mot s'habille des voluptés féminines ou d'un symbole mystique. Et en quoi ces silhouettes féminines feraient-elles écho à l'autoportrait d'Atiq Rahimi? Et en quoi représentent-elles un procès de transfiguralité ou de transcripturalité? L'auteur indique ne pas savoir pourquoi les lettres épousent les courbes féminines, mais un bon nombre d'événements confirme l'influence des femmes dans sa vie fondée sur les mots et les lettres.

¹⁵⁵ RAHIMI, Atiq, *La ballade du calame*, op. cit., p. 150.

Sa mère et sa grand-mère paternelle sont bien sûr, parmi ses premiers modèles d'apprentissage de la langue. Les deux femmes apparemment incompatibles étaient superstitieuses selon différentes cultures typiques du Moyen-Orient. Pendant que la grand-mère d'Atiq Rahimi croyait au pouvoir des talismans brodés de mots et de signes calligraphiques, sa mère avait recours aux versets du Coran en guise d'antidote. À l'égal des superstitions occidentales, de multiples peurs irrationnelles en sont l'origine :

C'est ça, elle [sa mère] avait peur des mots. Elle en avait peur parce qu'elle y croyait. Trop. Elle croyait à leurs magies, à leurs secrets insondables, à leur pouvoir maléfique ou archangélique... Comme sa belle-mère qui, elle, dépensait toute sa fortune pour payer des talismans qu'elle accrochait partout, dans tous les coins et recoins de notre maison. Et ma mère s'en méfiait. C'était, disait-elle, des talismans maléfiques.¹⁵⁶

L'auteur poursuit avec la fascination et les peurs que ces objets ont pu engendrer chez lui :

Je n'oublierai jamais ces écritures ensorcelantes, avec des caractères calligraphiés extrêmement minuscules, presque illisibles, sur les papiers pliés en triangle, ni leur composition très graphique dans des cercles ésotériques... Moi aussi, j'ai fini par en avoir peur.¹⁵⁷

Les figures maternelles ont entretenu un rapport conflictuel autour du pouvoir que peuvent exercer les mots sur la destinée. Pourtant, chacune croyait posséder une recette infaillible contre les mauvaises influences. Elles croyaient également que les mots étaient dotés d'une présence mystique capable d'agir sur le réel. Nonobstant, la mère d'Atiq avait une façon bien originale de vouloir contrer le sort des talismans :

Et de temps à autre, ma mère demandait à mon père, qui connaissait le Coran, sans y croire vraiment, et qui avait une très belle écriture, de lui rédiger avec du safran une amulette protectrice. Puis, elle noyait le papier dans une carafe d'eau. Le jaune du safran s'y dissolvait ; l'eau devenait presque orange doré... Et nous, nous devions boire au petit matin un verre de versets calligraphiés du Coran. Ce talisman s'appelait « shwest ».¹⁵⁸

L'auteur raconte qu'il est bel et bien né dans une culture et un pays où le verbe prime sur l'image. Mais même si sa mère lui fait boire de la littérature coranique dans l'espoir d'échapper

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

à l'emprise d'objets ensorcelés, celle-ci enseigne les beaux-arts au collège de jeunes filles. Et que dire de l'eau jaunie par le safran, symbole de protection ? Les talismans de sa grand-mère sont des pièces d'œuvres dont la nature première reste visuelle, ce sont des sculptures sacrées. Et ce doctorat en audio-visuel ? Le double attrait est bien présent. Mais il insiste sur l'éminence de la littérature dans l'autoreprésentation de sa figure d'homme : « Je ne suis qu'une lettre » ; « Et je ne vois que des lettres » (p. 96).

Bien qu'Atiq Rahimi se distancie de cette aura de superstition autour des objets et des mots, il poursuit sa quête identitaire à travers la poésie et la littérature. Et en dépit de leur naïveté, les deux figures maternelles de sa langue d'origine transportent cette volonté d'agir sur la réalité par l'entremise des mots. Le persan, davantage fondé sur la poésie que sur les versets coraniques, semble accorder un espace au pouvoir créateur de celui ou celle qui écrit et qui invoque la puissance des mots. Cet extrait autobiographique expose les jalons de la littérature ancrés au cœur du sujet et peuvent expliquer sa propension à créer des textes en tous genres (roman, scénario de film, poésie).

Mais les arts visuels sont tout aussi présents, car il y a eu des semences préalables à son parcours de photographe-cinéaste ou devrait-on dire, à son parcours de callimorphiste. À l'âge de 11 ans, sous les encouragements de sa mère, il avait peint le portrait du nouveau Président Mohammad Daoud Khan (1973-1978) afin de participer à un concours national. Ce dessin n'a pas survécu, car il fût déchiré par Atiq le jour de l'arrestation de son père. Celui-ci avait protesté contre le chef d'État en disant qu'il avait fait disparaître la première lettre de l'Afghanistan. Avec l'alef en moins, le nom du pays était transformé en « terre de cri et de plainte » (p. 30). L'alef ayant pris une tournure tragique pour l'auteur, il est devenu le symbole même d'une profonde cicatrice dès l'adolescence.

Les faits biographiques énoncent l'anamnèse du Moi, mais ils se transforment rapidement en topos servant d'autoreprésentation. Dans les circonstances présentialistes de l'atelier d'écriture, l'auteur procède à une mise-à-mort du signe calligraphique qui sous la pulsion du calame fait place à la mise-en-peau des callimorphies :

Aucune idée, aucun texte ne précède le geste callimorphique. La feuille blanche est aussi vide que la place des dieux avant la Création. La calligraphie a des règles. C'est une discipline, une grammaire, une langue, une idée, un texte. Rien de tout ça

en callimorphie. Celle-ci est sauvage, sans loi et sa langue est corporelle, le mouvement est sa grammaire ; il n'y a aucune idée, mais des sensations.¹⁵⁹

La callimorphie rejoint la part de nudité que transporte la sensation. Elle est dénudée de son sens dès sa préfiguration. L'acte de figuration est tout aussi nu par l'évidage des intentions artistiques avant de se rendre entièrement disponible au simple geste de tracer une forme. Le fait n'a qu'à naître de cette posture qui en pratique, éradique l'énoncé d'une lettre pour créer un nouveau sens par le truchement d'une narration qui se transforme en rhétorique en cours de processus. De la mise-à-mort du signe calligraphique à la mise-en-peau de sa callimorphie, il se produit la mise-en-nu d'un autoportrait :

Ces lettres que je traçais par habitude, donc inconsciemment, venaient du style *nastaaliq*, un style limpide, sensuel et nu de tout habillage coranique. Car le corps callimorphique est un corps nu [...] Aucun habit ethnique ne sait le couvrir. Il est *ad vitam aeternam*, nu même sous un voile!¹⁶⁰

Par la représentation de la nudité comme telle et dans un style tout aussi dénudé, l'auteur trahit la culture puritaine islamiste. Les femmes afghanes portent pour la plupart, un vêtement d'origine iranienne, le « tchadari », mieux connu sous le nom de « tchador ». Dans son pays natal, les femmes ont l'obligation de rendre leur corps invisible, contrairement aux callimorphies qui quant à elles, le mettent à nu. C'est la Mère de l'enfant qui crie sans le souffle de la perfection, la visiteuse de nuit, la Femme-Montagne, la femme voilée aussi, cloîtrée dans sa solitude, avec la femme-callimorphe et la femme tatouée. Toutes, forment un totem, un point focal rebondissant de figures représentatives de son désir et de ses errances.

3.4. La double esthétique d'une identité et l'intertextualité

L'intertextualité est une pratique courante chez Atiq Rahimi, voire dominante. D'abord, les deux œuvres citent régulièrement des extraits d'auteurs provenant des Amériques, de l'Asie, du Moyen-Orient et de la littérature francophone (Quazvini, Borges, Cy Twombly, Barthes, Hafez, Rûmi, le Coran, Frank Lalou, Rabin dranâth Tagore, Henri Gougaud et bien d'autres). Ces influences dans la culture littéraire de l'écrivain donnent à voir non seulement la posture de

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 140.

l'auteur comme telle, mais aussi, la pensée philosophique qui soutient son art. La citation devient ainsi, une rhétorique d'autoportrait littéraire projetée dans les cultures millénaires ou dans la littérature moderne. Par la positive d'une part, parce que l'extrait endosse le parti pris de l'artiste, et d'autre part, par la négative parce qu'il se distancie des dangers que comportent certains énoncés. Entre la citation et la narration qui l'accompagnent, se tisse une mise-en-peau de son discours dissertant sur ses attraits et ses refus en tant qu'écrivain et en tant que sujet.

Deuxièmement, de multiples récurrences entre les deux œuvres réaffirment la figure de l'exilé. Il y a une opacification matérielle de l'autoportrait par un retour sur le motif. Par exemple, Atiq Rahimi reprend dans *La ballade du calame*, plusieurs thèmes abordés dans *Le retour imaginaire*. C'est le cas de « Origine absente » (p. 49-53) qui reprend sous une forme moins métaphorique et plus directe, l'histoire du vieillard implorant le Soleil de rester (« Au Seuil du Temps »). Ensuite, l'œuvre de 2005 débute par ces mots : « C'était la nuit. », alors que celle de 2015 commence sensiblement avec les mêmes termes : « Il fait nuit. » La première effectue une rétrospective pour créer la figure du fugitif se retrouvant face au vide d'une montagne enneigée et sans frontières. Mais la deuxième s'attarde sur le présent. C'est une réplique de la même figure transposée à celle de l'écrivain qui dans la solitude de son atelier, se retrouve tout aussi dépouillé devant la page blanche de son écriture. D'un texte à l'autre, même si l'énoncé demeure fidèle au fait biographique, la figure de l'exilé se voit transfigurée, car le sens qu'elle porte change de seuils et de niveaux :

Pourtant, il y a une image qui manque ici, sur le mur. Mais elle hante mon esprit vagabond. Une image, une seule. Celle d'une étendue déserte, drapée de neige, un espace suspendu dans les temps ; un moment charnière dans ma vie que je raconte toujours, partout. Inlassablement.

Et à chaque reprise, j'ai l'impression que je le relate pour la première fois, alors que je le remâche avec les mêmes vocables, les mêmes phrases, les mêmes détails...

C'est mon psaume.¹⁶¹

Le « psaume » agit ici telle une membrane qui enveloppe le refrain du réfugié à qui il manque toujours une image, toujours un mot. Le discours s'appuie sur ce manque et sur l'ailleurs engendré par ce manquement. C'est un événement intertextuel par lequel l'auteur se cite lui-même en frôlant pratiquement le plagia, mais pas tout à fait. La valeur haptique de la

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

forme porte ce nom de « psaume », indiquant la récurrence d'un acte poétique cherchant à contrer le néant. Un système de répétitions et de variantes établit des parallèles qui procèdent au tissage du photo-texte ou du dessin narré : ce sont la blessure de l'exil et les errances d'une cicatrice. Les entrelacs propres à sa démarche artistique engendrent une infinité de figures doubles. De la plaie qui saigne à sa cicatrisation, c'est dans une approche subversive de ses outils de représentation – l'appareil sténopé détourné de ses fonctions civiles et le calame rebelle au sens sacré des calligraphies – que l'exilé et l'errant empruntent la voie de la transfiguralité.

Conclusion : *Les mots*, et « l'autopographie » des genres

À peine ai-je franchi la frontière que le vide m'aspire.
C'est le vertige de l'exil, murmurai-je au tréfonds de moi-même.
Je n'avais plus ni ma terre sous le pied,
ni ma famille dans les bras,
ni mon identité dans la besace.
Rien.¹⁶²

Considérant l'abondance des illustrations qui tournent autour du dépouillement et de la nudité des corps en exil, il aurait été possible de prendre Atiq Rahimi pour illustrer la mise-à-nu. De la même manière, Sally Mann aurait pu servir d'exemple à la mise-en-peau avec l'idée du polyèdre rassembleur de fragments dans *Hold Still*, et aussi, avec le traitement uniformisé de son autoportrait aux 75 ambrotypes. De concert avec la mise-à-mort de la figure entre chaque fragment, processus caractérisé par les trois phases créatrices inhérentes à toute création d'œuvres (préfiguration, acte de figuration, fait), les deux artistes endossent les trois *modus operandi* de la transfiguralité. Pour les besoins de ce mémoire, j'ai mis en exergue ce qui me semblait dominant chez l'un ou chez l'autre, tout en étant consciente que je choisisais de ne regarder qu'un des trois modes opératoires à la fois. C'est une forme de dilatation sélective qui une fois de retour à une lecture plus détachée, l'amalgame des trois redevient interloqué. Les révélations secrètes de la narration sont brodées à la poésie de la représentation qui souvent, importent des motifs fictifs ou inachevés, que ceux-ci soient conscients ou non.

Pour déterminer si la figure énonciative de l'œuvre s'insère principalement dans une œuvre autoportraitiste, autobiographique ou autofictionnelle, il s'agit d'étudier la temporalité des actes littéraires, et qui se rapportent précisément à l'acte de figuration : la rétrospection d'un récit de soi, le présentialisme d'une représentation et la performance d'un devenir. Cependant, acte et temps ne sont pas assignés l'un à l'autre sans possibilité d'échanges : le récit de soi peut s'intégrer dans un devenir fictif par exemple, ou une représentation peut faire l'objet d'un récit dans le cadre d'une performance.

D'un point de vue pictural, il est facile d'en saisir la portée à travers la peinture de Rembrandt qui, ayant consacré près d'une centaine de toiles et gravures à son autoportrait,

¹⁶² *Ibid.*, p. 15.

marque le temps présent propre à chacun d'eux. Étala sur une période d'environ 40 ans, son répertoire expose la figure du peintre qui se transforme sous le poids du temps et de sa condition d'homme. Il ne peint pas sa vie, ni les événements qui lui sont rattachés, mais bien son état d'être dans un instant de création.¹⁶³ Le pacte de vérité se joue sur le plan morphologique, sans idéalisation, car dans l'esprit de la peinture baroque, Rembrandt est à la recherche d'une représentation à la fois juste et passionnelle, rompant de ce fait, avec les règles du classicisme. Bien que ce soient des autoportraits, les représentations alternent entre la personne, la personnalité et les personnages. L'autoportraitiste s'amuse à se montrer tel quel, à se parer selon les conventions sociales ou à travestir sa figure. Tantôt il expose la désinvolture du jeune ou la fragilité du vieillard, tantôt ses habits fluctuent avec la mode, et en d'autres occasions, il prend sur lui les différents héros qui marquaient les représentations sociales de son temps.

Dans *La lapidation de saint Étienne*¹⁶⁴, par exemple, Robert Wallace relie l'autoportrait du peintre au bourreau, mais le martyr possède à quelques différences près, les mêmes traits. Ainsi que dans la composition générale de la peinture, une courbe entourant la scène centrale étale dans la foule agitée, trois autoportraits à des âges différents : l'enfant, l'homme mûr et le vieillard. La transfiguralité est ici rendue visible, mais aussi, la transposition et le travestissement. Le peintre hollandais n'a probablement pas produit d'autoportrait durant son enfance. Ce portrait crédible du jeune pubère est donc une fiction transposée dans son passé, basée sur les constructions de la mémoire de l'image spéculaire¹⁶⁵, car la photographie n'existait pas encore. L'œuvre ayant été créée vers 1625, le deuxième portrait pourrait être une étude très ressemblante de son *Autoportrait en jeune homme* de 1629 et dont l'expression reste similaire.

¹⁶³ Dans *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour analyse l'œuvre de Saint Augustin, *Les confessions*, comme étant porteuse des deux genres. L'écriture du philosophe mystique s'avère autobiographique tant et aussi longtemps que l'auteur raconte son passé. À partir du moment où il s'adresse à son Créateur en spécifiant qu'il se montrera désormais tel qu'il est maintenant jusque dans l'avenir, l'ouvrage glisse vers l'autoportrait. La distinction que démontre Beaujour est percutante, car l'espace de représentation dont j'ai parlé à plusieurs reprises s'éclaircit par cet arrêt sans compromis avec ce qui est advenu du sujet, et son devenir laissé en suspens, en état d'ouverture.

¹⁶⁴ REMBRANDT, van Rijn, *La lapidation de Saint Étienne*, huile sur toile, 89,5 x 123,6 cm, vers 1625. In *Rembrandt et son temps*, WALLACE, Robert, et les rédacteurs des Éditions TIME-LIFE, New York, 1986, traduit en français par OUVAROFF, Serge, Pays-Bas, TIME-LIFE International, B.V., p. 26-27.

¹⁶⁵ Voir *L'Espèce fabulatrice* de Nancy Houston, Arles, Actes Sud/Babel, 2008, 197 p. L'auteure explique dans son ouvrage comment « la fiction, c'est le réel de l'humain ». En page 27, elle parle de la mémoire en ces termes : « Notre mémoire est une fiction. Cela ne veut pas dire qu'elle est fautive, mais que, sans qu'on lui demande rien, elle passe son temps à ordonner, à associer, à articuler, à sélectionner, à exclure, à oublier, c'est-à-dire à construire, c'est-à-dire à fabriquer. »

Ce visage ébahi se pointant tout juste derrière le bourreau évoque un âge plus avancé. Cette fois, c'est la projection d'un devenir qui pourrait avoir lieu dans quelques décennies par rapport au temps présent des autoportraits de ce duel bourreau-martyr.

Contrairement à la représentation du jeune visage qui se base sur un fait autobiographique bien réel et ce, même s'il est enfoui dans les plis de la mémoire spéculaire, ce deuxième portrait n'est pas le produit d'une transposition, mais bien d'un travestissement de la figure. À l'égal du troisième portrait projetant sa figure dans un futur plus éloigné encore, et où l'autoportrait est une anticipation réaliste de ce que deviendra Rembrandt à un âge avancé. La structure du portrait est raisonnablement analogue à ses futures œuvres que seront *Autoportrait de Rembrandt âgé* (1669) et *Autoportrait en Zeuxis* (un peintre grec; réalisé aux alentours de 1663). Les rapports entre l'autobiographique et l'invention s'avèrent très complexes. Rembrandt incarnant les deux protagonistes au centre de la peinture, se représente au temps présent dans une scène théâtralisée, mais tout de même fondée sur un fait historique passé. En arrière-plan, plusieurs autoreprésentations sont des états fictifs peints en fonction des probabilités réelles du sujet, car l'autobiographie sert de base à l'autofictionnel, celui-ci faisant une gageure avec des autoportraits passés, présents et futurs. Cette complexité des rapports entre genres se retrouve également dans la littérature.

Avec l'autoportrait littéraire, c'est le texte qui décide de la portée d'une peinture ou d'une photographie dans l'œuvre, à savoir si elle documente un fait autobiographique, si elle incarne une métaphore de l'être ou si elle est un projet en cours. Sinon, elle n'est qu'une image laissée pour elle-même. Sans apport textuel, son interprétation revient aux codes de l'iconologie ou à la narration intrinsèque de sa syntaxe visuelle. Tout revient à l'interprétation et à la culture du regardeur. Mais dès que l'écriture s'empare de l'image, la lecture de cette dernière n'est plus la même. Le texte transfigure l'image, son énoncé est davantage spécifié. Et s'appuyant sur du matériel visuel ou non, l'espace de représentation propre à l'autoportrait relève du pacte autobiographique. Toutefois, à l'égal du répertoire de Rembrandt, des effets de reliefs sur l'horizon de l'autobiographique offrent des glissements en tous genres. L'autobiographie, l'autoportrait et l'autofiction s'interloquent, se chevauchent, se juxtaposent. Minimale, chaque genre en interpelle un autre. En considérant ce type de soudure qui se produit non seulement entre les trois modes opératoires de la transfiguralité – premier néologisme pour

définir les processus de création de l'autoportrait – mais aussi, entre les actes littéraires et leurs genres, je propose un deuxième néologisme : « l'autopographie ».

Les mots, de Jean-Paul Sartre¹⁶⁶, représente l'exemple le plus apte à justifier le choix de ce terme. Le néologisme comprend le préfixe « auto » dans le sens de retour sur soi, combiné au suffixe « topographie » renvoyant à la représentation graphique et détaillée de reliefs allant des sommets les plus lumineux aux cavernes les plus sombres de l'Être. Donc, l'autopographie consiste à repérer dans une œuvre relevant du pacte autobiographique ou d'une posture d'écriture autobiographique, les différents actes littéraires propres à chaque genre, ainsi qu'à les mettre en lien avec les trois concepts de l'autopographie : transposition, transfiguration, travestissement. C'est une forme de mappage dont les fluctuations sur l'horizon de la figuralité donnent à voir soit les préfigurations de la personnalité, soit les figures internes d'une personne, soit le fait à naître par le truchement d'un personnage.

Pour une étude plus poussée, il s'agirait de déterminer, de concert avec la transfiguralité de l'autoportrait, les modes opératoires de la transposition dans l'autobiographie, de même que celles du travestissement dans l'autofiction. En guise d'illustration de ce type d'analyse plus englobante, je prends appui sur ce qui s'annonce comme étant l'autobiographie de Sartre, car fondée sur le graduel apprentissage de la littérature en deux volets, soit la lecture et l'écriture. Mais tel que perçu par Lejeune dans son chapitre consacré à l'auteur¹⁶⁷, la structure de l'œuvre exploite cette dialectique entre *Lire* (première partie) et *Écrire* (deuxième partie) sans s'astreindre à une chronologie méthodique.

L'ordre dialectique aura priorité absolue pour la construction du récit : et toutes les *articulations dialectiques* devront être représentées comme des schémas de *succession historique*. Si l'ordre chronologique se trouve par chance coïncider avec l'ordre dialectique, il sera respecté. S'il s'arrange mal avec lui, on l'arrangera. Et s'il ne s'arrange pas du tout, on le violera froidement sans même prendre la peine de s'en cacher. L'ordre dialectique se sert du droit du plus fort, et il a le cynisme du loup en face de l'agneau : l'agneau a toujours tort.¹⁶⁸

¹⁶⁶ SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, 213 pages.

¹⁶⁷ LEJEUNE, Philippe, « L'ordre du récit dans *Les Mots* de Sartre » in *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 197-243.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 227.

En d'autres mots, même si l'œuvre est marquée du sceau « autobiographie », il s'y cache un autoportrait, car une rhétorique de l'autoreprésentation prime sur la narration. Le récit est au service de la dialectique qui en fait, sert de motif à représenter l'auteur dont le projet de devenir écrivain débute dès l'enfance. L'auteur raconte l'évolution de son imagination littéraire (lu, écrit et acté), si bien qu'il met en représentation, sa biographie, son autoportrait et ses autofictions.

Si je reviens à l'exemple d'un autoportrait faisant l'objet d'un récit, Jean-Paul Sartre raconte comment son grand-père Charles Schweitzer, se fabriquait une figure d'homme-statue par le biais de la photographie. La figure de l'homme étant affectée de poses maniérées, le pacte autobiographique demeure absent de sa représentation, car les photos fabriquent le « beau » plutôt que le « vrai ». La préfiguration propre à sa scénographie relève d'une idéologie du léché :

Il avait la chance et le malheur d'être photogénique ; ses photos remplissaient la maison : comme on ne pratiquait pas l'instantané, il y avait gagné le goût des poses et des tableaux vivants ; tout lui était prétexte à suspendre ses gestes, à se figer dans une belle attitude, à se pétrifier ; il raffolait de ces courts instants d'éternité où il devenait sa propre statue.¹⁶⁹

Ces trucages autour de la figure portent en eux-mêmes les clichés d'une culture qui exigeait naïvement la perfection. La transfiguralité d'un autoportrait n'a ici pas lieu, car les photographies ne parviennent pas à faire traverser la personnalité vers la personne, plus intime et plus dépouillée. La mise-à-nu est remplacée par la mise en scène d'une idéalisation du Moi. Photographie, peinture ou littérature, le pacte autobiographique nécessite de passer par les trois phases créatrices d'une représentation et dont l'acte de figuration assurera le passage du beau (préfiguration) vers le vrai (fait). C'est par la prise de conscience de cette vanité typiquement bourgeoise de l'époque que Jean-Paul Sartre dénonce toutes les mises en scène de soi auxquelles il a été soumis et avec lesquelles il s'amusait en tant qu'enfant unique et cultivé.

Dans l'ensemble, les autofictions du sujet campent l'énoncé central de l'autobiographie, et c'est par leur déconstruction que l'auteur se met en représentation. Comme dans cet extrait où l'auteur met à nu l'imposture de son jeu d'enfant et révèle qui il est derrière ses rôles :

Ces moments de haute spiritualité font mes délices : tout le monde a l'air de dormir, c'est le cas de montrer ce que je sais faire : à genoux sur le prie-Dieu, je me change en statue ; il ne faut pas même remuer l'orteil ; je regarde droit devant moi, sans

¹⁶⁹ SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, pp. 22-23.

ciller, jusqu'à ce que les larmes roulent sur mes joues ; naturellement, je livre un combat de titan contre les fourmis [...] Mais je me mens ; je feins d'être en péril pour accroître ma gloire : pas un instant les tentations ne furent vertigineuses ; je crains bien trop le scandale ; si je veux étonner, c'est par mes vertus. [...] Vertueux par comédie, jamais je ne m'efforce ni ne me contrains : j'invente. J'ai la liberté princière de l'acteur qui tient son public en haleine et raffine sur son rôle. On m'adore, donc je suis adorable.¹⁷⁰

Jouer à l'enfant sage, c'est le rôle qu'a tenu Sartre. L'autobiographie se charge de déshabiller ce jeu, mais tout aussi fréquemment, des glissements vers l'autoreprésentation se produisent en revenant au discours du quinquagénaire dont l'anamnèse biographique élucide des traits saillants de l'auteur. Par exemple, après avoir raconté la généalogie des mariages qui ont mené à sa naissance, il ajoute que la docilité de sa mère, l'absence de son père défunt et l'adoration inconditionnelle que lui portait son grand-père, l'avaient tous exempté d'un Surmoi :

De là vient mon incroyable légèreté. Je ne suis pas un chef, ni n'aspire à le devenir. Commander, obéir, c'est tout un. [...] De ma vie, je n'ai donné d'ordre sans rire, sans faire rire, c'est que je ne suis pas rongé par le chancre du pouvoir : on ne m'a appris l'obéissance.¹⁷¹

C'est la littérature de l'écrivain mature qui prend place dans la narration, non pas les propos de l'enfant qui ne pouvait être conscient, ni de ces mécanismes, ni de ces déterminismes ni même de ce mimétisme, si précieux à l'enfance. Le discours possède l'envergure d'un auteur dont la prose est soigneusement arrangée autant pour le rythme des événements que pour les effets de dialogues. Ce n'est pas l'enfant qui parle, mais l'enfance devient un terrain de représentation pour l'assimilation des mots dans la vie cognitive du philosophe au tout début de son aventure littéraire. Pour l'enfant, les mots sont des motifs interchangeable dont la performance est précurseur de l'art oratoire du maître. Pour l'auteur, c'est le devenir d'un passé :

J'ai des mots d'enfant, on les retient, on me les répète : j'apprends à en faire d'autres. J'ai des mots d'homme : je sais tenir, sans y toucher, des propos « au-dessus de mon âge ». Ces propos sont des poèmes ; la recette est simple : il faut se fier au Diable, au hasard, au vide, emprunter des phrases entières aux adultes, les mettre bout à bout et les répéter sans comprendre.¹⁷²

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 27-28.

Si les faits autobiographiques font l'objet d'une mise-à-nu, c'est pour élucider les fictions qui ont jalonné le parcours de l'écrivain. La performance à laquelle l'enfant sage et intelligent s'évertue à décortiquer accomplit de ce fait, la mise-à-mort d'un construit. La figure du philosophe est transfigurée par l'anamnèse de sa personnalité. Et pour passer à la personne, il y a une combinaison figure-concept par le biais d'une dialectique qui permet la mise-en-peau de son autoportrait par le biais de sa dialectique. De *Lire* à *Écrire*, l'autopographie serait tracée à partir des narrations du passé, des représentations du présent par la rhétorique et des devenirs fictifs au cœur de ses jeux littéraires.

Bibliographie

Œuvres

- AUSTER, Paul, *Leviathan*, Londres-Boston, Faber and Faber, 1992, 275 pages.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard-Seuil, 1980, 192 pages.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1980, 243 pages.
- BASELITZ, Georg, *Ce que tu n'es pas est un autoportrait*, Paris, coll. ; « L'art en écrit », Éditions Jannink, 2002, 48 pages.
- BORGES, Luis Jorge, *L'Aleph*, Paris, Gallimard/L'Imaginaire, 1977, (première traduction française 1967), 224 pages.
- CALLE, Sophie, *Double Game*, Londres, Violette Éditions, 1999 et 2007, 296 p.
Avec la participation de Paul Auster ; pp. 60-67 de *Leviathan*, Londres-Boston, Faber & Faber, 2011 [1992], 256 pages.
- CHENG, François, *Et le souffle devient signe*, Paris, L'Iconoclaste, 2001, 125 pages.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977, 469 pages.
- GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, 170 pages.
- HOUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arlès, Actes Sud/Babel, 2008, 197 pages.
- LEIRIS, Michel, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1975 (1948), 302 pages.
- LEVÉ, Édouard, *Autoportrait*, France, Éditions P.O.L., 2005, 90 pages.
- MANN, Sally, *Hold Still. A Memoir with Photographs*, New-York, Little, Brown and Company, 2015, 482 pages.
- MANN, Sally, *The Immediate Family*, New Jersey, Aperture, 1992, 82 pages.
- MANN, Sally, *What Remains*, Boston, Bulfinch, 2003, 132 pages-illustrations.
- NDIAYE, Marie, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2005, 111 pages.
- RAHIMI, Atiq, *Le retour imaginaire*, Paris, P.O.L., 2005, 127 pages.
- RAHIMI, Atiq, *La ballade du calame*, France, L'Iconoclaste, 2015, 185 pages.
- RAHIMI, Atiq, *Maudit soit Dostoïevski*, Paris, P.O.L., 2011, 313 pages.
- RAHIMI, Atiq, *Syngue Sabour. Pierre de Patience*, Paris, P.O.L., 2008, 154 pages.
- RAHIMI, Atiq, *Syngue Sabour. Pierre de patience* (film), Allemagne, France, Afghanistan, The Film, Studio 37, Razor Film Produktion, Arte France Cinéma, 2012, 102 min.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes I. Les Confessions et Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1986 [1959], 2096 pages.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, France, Gallimard, 1964, 212 pages.

Ouvrages critiques

- ARISTOTE, (GERNEZ, Barbara), *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 141 pages.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, Paris, Éditions Belin, 1993 [1938], 94 pages.
- AEURBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard NRF, « Bibliothèque des idées », 1968 [1946], 561 pages.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 179 pages.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 89 pages.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, 375 pages.
- BRIGHT, Susan, *Auto Focus. L'Autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames and Hudson, 2008, 224 pages.
- DAVID BOLTER, Jay, GRUSIN, Richard, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2000, 295 pages.
- DAVISON HUNTER, James, *Culture Wars : The Struggle to Define America*, New-York, Basic Books, 1991, 416 pages.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, 2 volumes : Tome 1, 103 pages; Tome 2, 82 illustrations.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, 2005, 219 pages.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, dans *Milles plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, Tome 2 de *Capitalisme et schizophrénie*.
- DENIZOT, Nathalie, *La scolarisation des genres littéraires (1802- 2010)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013, 297 pages.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, DUNOD, 1995, 265 pages.
- DION, Robert, FORTIER, Frances, HAVERCROFT, Barbara et LÜSEBRINK Hans-Jürgen, (sous la direction de), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie à l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota Bene, collection « Convergences », 2007, 589 pages.
- GIGNOUX, Claire-Anne, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, 156 pages.
- HARRISON, Martin, *Francis Bacon. La Chambre Noire*, Paris, Thames and Hudson, 2005, 256 pages.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1970 (1963), 255 pages.
- KERCKHOVE, Stephen, *La dictature de l'immédiateté : Sortir du présentialisme*, Paris, Yves Michel, 1970, 132 pages.

- LASCAUX, Sandrine, OUALLET, Yves (sous la codirection de), *Autoportrait et Altérité*, France, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, 270 pages.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 382 pages.
- LEJEUNE Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, 274 pages.
- LYOTARD, Jean-François, « Connivences du désir avec le figural » in *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Anthologie sous la direction de Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, Presses de l'Université du Québec, 2012, 303 pages.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, NRF, 1945, 531pages.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, texte établie par LEFORT, Claude, *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail*. Paris, Gallimard, Collection Tel; 36, 1979 [1964], 360 pages.
- MONTIER, Jean-Pierre, *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2008, 572 pages.
- MONTIER, Jean-Pierre, *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2015, 378 pages.
- MURPHY. Richard W., et les rédacteurs des Éditions TIME-LIFE, *Cézanne et son temps 1839-1906*, New York, 1968, traduit en français par LEYMARIE, Jean-Elie, Pays-Bas, TIME-LIFE International, B.V., 1975 [1971], 188 pages.
- PASSERON, René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale 1996*, France, [Marly-le-Roi], Presses universitaires de Valenciennes, 1996, 240 pages.
- RAVENAL, John B., LEVI STRAUSS, David, WILKES TUCKER, Anne, « Eros, Psyche and the Mendacity of Photography » et « The Living Memory » in *Sally Mann. The Flesh and The Spirit*, Richmond/New York, Virginia Museum of Fine Arts et Aperture, 2010, 203 pages.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1970, 187 pages.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 253 pages.
- VILAIN, Philippe, *L'autofiction en théorie*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2009, 123 pages.
- WALLACE, Robert, et les rédacteurs des Éditions TIME-LIFE, *Rembrandt et son temps 1606-1669*, New York, 1968, traduit en français par OUVAROFF, Serge, Pays-Bas, TIME-LIFE International, B.V., 1975 [1971], 188 pages.
- ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Éditions Ellipses, 2003, 95 pages.

Articles en ligne

- ABRAHAM, Amelia, *This Feminist Artist Stripped for Her Critics*, Londres, Refinery 29, 8 février 2016. Lien URL : <http://www.refinery29.uk/2016/02/102395/jemima-stehli-strip-tate-photography> . Consulté le 23 novembre 2016.
- AHL, Nils C., *Atiq Rahimi, écrivain construit par l'exil*, Le Monde.fr, mise-à-jour le 04 novembre 2015. Lien URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/11/04/atiq-rahimi-fait-par-l-exil_4803070_3260.html#GCT5xIJXS0pWzSr. Consulté le 24 avril 2016.
- AMERICAN ASSOCIATION LIBRARY (The), « *The Sympathizer* », « *Hold Still* », *receive 2016 Andrew Carnegie Medals for Excellence in Fiction and Non-Fiction*, PRNewswire, 10 janvier 2016. Lien URL: <http://www.prnewswire.com/news-releases/the-sympathizer-hold-still-receive-2016-andrew-carnegie-medals-for-excellence-in-fiction-and-nonfiction-300201923.html>. Consulté le 2 mars 2016.
- DARRIULAT, Jacques, *Cézanne et la force des choses*, Essais. Master 2, 2009-2010. Mise en ligne ; décembre 2010. Lien URL : <http://www.jdarriulat.net/Essais/Cezanne/Cezanne1.html>. Consulté le 13 octobre 2016.
- HARRIS, Melissa, *Daughter, Model, Muse Jessie Mann on Being Photographed*, Aperture, Édition 162, Hiver 2001. Lien URL : <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=2&sid=999e5a00-5624-43e4-9a22-401d885048a8%40sessionmgr4005&hid=4107&bdata=Jmxhbmc9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=504994527&db=aft>. Consulté le 15 mars 2016.
- MANN, Jessie, *Self-Possessed*, New-York, Aperture, Édition 183, Été 2006. Lien URL: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=12&sid=59a56af8-110b-407b-a73e-0dcc110c7ac9%40sessionmgr4003&hid=4206&bdata=Jmxhbmc9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=505166277&db=aft>. Consulté le 14 mars 2016.
- MASSE, Isabelle, *Face aux portraits photographiques de Sally Mann. La série What Remains (2000-2004)*, Mémoire de maîtrise en Histoire de l'Art à L'Université de Montréal. Lien URL via Atrium/Université de Montréal : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/8783/Masse_Isabelle_2012_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Consulté le 28 janvier 2016.
- MOLINET, Emmanuel, « La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité complexe », in *Le Portique* [en ligne], 30| 2013, mise en ligne le 01 juillet 2015. Consulté le 08 novembre 2015. Lien URL : <http://leportique.revues.org/2647>.

- MOLINET, Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », in *Le Portique* [en ligne], 30 | 2013, mise en ligne le 22 décembre 2006. Consulté le 06 décembre 2015. Lien URL : <http://leportique.revues.org/851>

- MONJOUR, Servanne, « Les Virtualités du sténopé dans *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi », actes du colloque « Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités », sous la dir. de V. Lavoie ; P. Edwards ; J-P. Montier ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 16/05/2013. URL : <http://phlit.org/press/?p=1573>

- MORICE, Jacques, *L'écrivain et photographe Édouard Levé est mort*, France, *Télérama*, 17 octobre 2007. Lien URL : <http://www.telerama.fr/livre/20937-ecrivain-et-photographe-edouard-leve-est-mort.php>. Consulté le 8 février 2016.

- SCHRÖTER, Ian, « Discourses and Models of Intermediality. » *CCLCWeb : Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011) : <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>> ; Purdue University Press. Consulté le 01 janvier 2015.

- WOODWARD, Richard B., *The disturbing photography of Sally Mann*, The New York Times Magazine, 27 septembre 1992. Lien URL: <http://www.nytimes.com/1992/09/27/magazine/the-disturbing-photography-of-sally-mann.html>. Consulté le 2 mars 2016.

- WOODWARD, Richard B., *The disturbing photography of Sally Mann*, The New York Times Magazine, 16 avril 2015. Lien URL: http://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-disturbing-photography-of-sally-mann.html?_r=0. Consulté le 2 mars 2016.

Références web

- Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique. Lien URL : <http://autobiographie.sitapa.org/>. Consulté le 15 novembre 2016.
- CALAME. Lien URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Calame>. Consulté le 27 août 2016.
- CANTON, Steven, *What Remains. The Life and Art of Sally Mann*, États-Unis, ZEITGEIST Films/HBO Cinema/Cactus 3, 2005; film documentaire de 80 min. Visionnage sur youtube.com. Lien URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OJ2CQH2Ov5M>. Consulté le 16 novembre 2016.
- LANGUE PERSANE sur Wikipédia. Lien URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Persan>. Consulté le 7 septembre 2016.
- LEVÉ, Édouard, dessin pointilliste d'un autoportrait, France, Télérama, 2005. <http://www.telerama.fr/livre/20937-ecrivain-et-photographe-edouard-leve-est-mort.php>. Publié le 17 octobre 2007. Consulté le 8 février 2016.
- MANN, Jessie, PRICE, Len, DAN ZIGER GALERY, Exposition *Self-Possessed*, 2006. Lien URL: <http://www.danzigergallery.com/exhibition/jessie-mann-and34self-possessedand34-photographs-by-len-prince/24>. Consulté le 14 mars 2016.
- MANN, Sally, *Sally Mann's Exposure* ; site mis en ligne le 16 avril 2015. Consulté le 28 novembre 2016.
- POLYÈDRE ANIMÉ EN 3D. Lien URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Snubhexahedroncw.gif>. Consulté le 16 novembre 2016.
- ROSEAU ET INSTRUMENTS. Liste des huit catégories d'instruments fabriqués à partir du roseau, totalisant une variété de 26 instruments. Lien URL : <http://www.musiqueenroseau.fr/mapage4/index.html>. Consulté le 27 août 2016.
- « SFUMATO » selon la définition de Léonard De Vinci. Lien URL Wikipédia : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sfumato>. Consulté le 8 mars 2016.
- STÉRÉOSCOPE. Lien URL : http://www.lecompendium.com/dossier_optique_64_stereoscope/stereoscope.htm
- TRACY, Dany, photographe : www.danytracy.com

- YOSHIDA, Kimiko, artiste autoportraitiste peintre et photographe : www.kimiko.fr