



Murs d'images d'écrivains

Dispositifs et gestes
iconographiques (xix^e-xxi^e siècle)

Anne Reverseau, Jessica Desclaux,
Marcela Scibiorska, Corentin Lahouste

Avec la collaboration de Pauline Basso
et d'Andrés Franco Harnache

Préface de Myriam Watthee-Delmotte

PUL PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE LOUVAIN

Murs d'images d'écrivains

Murs d'images d'écrivains

Dispositifs et gestes iconographiques
(xix^e-xxi^e siècle)

Anne Reverseau, Jessica Desclaux,
Marcela Scibiorska, Corentin Lahouste

Avec la collaboration
de Pauline Basso et d'Andrés Franco Harnache

Cette réflexion collective sur le mur d'images est issue du programme de recherche «*HANDLING: Writers Handling Pictures. A Material Intermediality (1880-today)*», dirigé par Anne Reverseau à l'UCLouvain et financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) de 2019 à 2024 (bourse n° 804259).



UCLouvain

© Presses universitaires de Louvain, 2022

<http://pul.uclouvain.be>

Dépôt légal : D/2022/9964/44

ISBN : 978-2-39061-303-9

ISBN pour la version numérique (pdf) : 978-2-39061-304-6

Imprimé en Belgique par CIACO scrl – n° d'imprimeur : 102287

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays, sauf autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

Graphisme : Hélène Grégoire, misenpage.be

Images de couverture :

William S. Burroughs, *Self-Portrait III*, Tangier, 1964.

© The Wylie Agency LLC.

Bibliothèque de Roger Martin du Gard, Château du Tertre,
photographie Franck Depaifve, 2022.

www.ifdoc.com, l'édition universitaire en ligne

Distribution :

France – Librairie Wallonie-Bruxelles

46 rue Quincampoix - 75004 Paris

Tél. 33 1 42 71 58 03

librairie.wb@orange.fr

Belgique, Luxembourg et Pays-Bas – MDS Benelux

Zoning de Martinrou

Rue du Progrès 1

6220 Fleurus, Belgique

Tél. 32 71 60 05 20

service.clients@mds-benelux.com

Reste du monde – Diffusion universitaire CIACO (DUC)

Grand-Rue, 2/14

1348 Louvain-la-Neuve, Belgique

Tél. 32 10 45 30 97

duc@ciaco.com

Préface

Les conditionnements médiologiques de la création

L'invention de la photographie à la fin du XIX^e siècle a signifié l'entrée dans une nouvelle ère culturelle en modifiant l'ensemble du paysage de la création. Pour ce qui concerne l'art pictural, voilà qui est aujourd'hui incontesté : la peinture, libérée du poids de la fidélité mimétique au réel qui l'attachait à la sphère de l'utilitaire, a pu ouvrir pleinement les ailes de l'imaginaire et savourer l'ivresse du matériau chéri pour lui-même. On a souligné la solidarité que les écrivains, en tant que critiques d'art, ont manifestée envers les innovations des impressionnistes, fauvistes, cubistes et autres dissidents de l'académisme. Par contraste, on a observé l'empressement des peintres à se libérer des tableaux d'histoire aux sujets dits « littéraires », un adjectif devenu péjoratif dans leur milieu : une insulte à la « pureté » du médium. Les hommes de lettres ont néanmoins continué à admirer les artistes, voire à exalter leur génie dans leurs textes, et certains, comme René Char, n'ont pas hésité à les désigner comme leurs « alliés substantiels » dans leur propre quête de plénitude créative. L'environnement des écrivains s'est généreusement nourri de références picturales – d'où les images qui peuvent figurer à l'arrière-plan de leurs portraits – alors que, par contraste, peu de peintres (hormis les illustrateurs et les créateurs attachés à l'objet-livre) se sont encore attachés à une influence littéraire.

Dans cette mutation culturelle, on a omis de mettre en lumière le détail concret qui a fait lever : la possibilité qu'a offerte la photographie de rendre les images diffusables dans la presse, échangeables

sur cartes postales, affichables sur les murs et collectionnables dans les bibliothèques. Dans l'historiographie littéraire, il faut bien avouer que le paramètre régulièrement négligé est la matérialité des supports. Et que lorsque Walter Benjamin s'en est soucié, il a surtout souligné la perte de l'aura engendrée par les supports reproductibles¹... On ne peut donc que se réjouir de ce que des études scientifiques rappellent aujourd'hui l'innovation capitale qu'a été la possibilité pour toute personne, même infortunée, de collectionner chez soi des reproductions d'images admirées, et la sacralisation que, ce faisant, ce phénomène a favorisé. Car le cliché photographique a permis un libre accès aux œuvres que les auteurs ont pu s'approprier et insérer dans la « chambre à soi » qui est la condition indispensable à l'écriture selon Virginia Woolf. Et, n'en déplaise au philosophe allemand, il y a bien là une autre manifestation auratique à ne pas sous-estimer.

On prend aujourd'hui enfin la mesure de ce que la collection d'images mécanisées a pu inférer quant à la pratique littéraire. Les hommes de lettres ont certes de tout temps été iconophiles, et parfois iconoclastes tout en restant iconographes, c'est-à-dire écrivant à partir d'images, même pour ne pas les montrer – comme Stendhal qui a proposé douze volumes sur l'*Histoire de la peinture en Italie* sans aucune illustration envisageable et qui s'est complu à truffier son œuvre romanesque d'allusions aux chefs d'œuvre de l'art pictural tout en restant d'une sècheresse descriptive totale à leur égard. Mais à partir de la démocratisation de la photographie, les conditions de travail des écrivains se sont trouvées radicalement transformées : ils ont pu évoluer parmi des reproductions d'images qui, en plus de hanter leur esprit, ont pu envahir leur champ de vision quotidien. Les clichés conservés chez eux ont été intégrés à l'intimité de leur espace de vie et de leurs heures d'écriture ; ils sont devenus disponibles sans restriction pour la contemplation et la rêverie. Et cela change tout.

Pourquoi s'entoure-t-on d'images, qu'elles soient picturales ou autres : portraits d'êtres aimés ou admirés, traces de moments vécus, de paysages traversés, chromos de héros, d'endroits ou d'objets rêvés, etc. ? Il s'agit d'un geste identitaire par lequel le moi réel autant que le moi idéal se projettent dans des représentations qui contribuent à renforcer la figuration de soi. Les images sont autant de révélateurs d'une identité, fût-elle passée (les souvenirs d'enfance, d'êtres chers et de lieux disparus), présente (les bons et moins bons génies du quotidien) ou souhaitée au futur (les modèles et tous les éléments

¹ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [version 1939], dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

qui favorisent la projection dans un avenir désirable). Il n'en va pas autrement pour les écrivains dont les « murs d'images » – expression récente dont on explique l'émergence dans cet ouvrage – sont le support de leur imaginaire personnel, traduisent leur auto-perception de soi et participent pleinement de leur *persona* créatrice, autrement dit de leur posture d'auteur.

La constitution d'un mur d'images par un littéraire peut, à cet égard, répondre à des fonctions très diversifiées : lieu d'évasion, refuge, coulisses de l'action, paravent, vitrine, bouclier... Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une figuration de soi par détour. La collection d'images contribue à la construction d'un avatar iconique aux formes multiples et mouvantes susceptibles de prendre en charge des identités plurielles et fluctuantes. Hautement personnalisée, cette zone s'avère aux antipodes de ce que Marc Augé appelle un « non-lieu »², c'est-à-dire non approprié, et ce, tant par les items réunis que par leur configuration en un tout, qui portent l'empreinte d'une personnalité. Espace-miroir, le mur iconisé relève entièrement de la pensée par l'image. Il tire son efficience des valeurs et des émotions dont sont chargées les « figures » qu'il constitue, dans le détail et dans l'ensemble, qui s'ancrent dans la mémoire et l'auto-perception de son inventeur. Il faut comprendre ici la « figure » au sens défini par Bertrand Gervais : dans la logique de l'imaginaire, elle est « un objet qui capte l'attention et se transforme en signe, en symbole obsédant »³. Ce concept permet de cerner comment un élément peut devenir un point de focalisation qui suscite des émotions fortes au départ énigmatiques, puis condenser peu à peu sur lui des sensations euphorisantes jusqu'à renvoyer à des valeurs jugées identitaires, à devenir porteur d'un sens symbolique lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. Même s'il est réservé à l'intimité, le mur d'images repose ainsi toujours sur une mise en jeu d'éléments de socialisation, en ce sens qu'il intègre nécessairement des pans de l'histoire personnelle, sociale et culturelle de l'individu qui l'a édifié.

En tant que phénomène d'appropriation, le mur d'images constitue une pratique de la « reprise » au sens où l'entend Søren Kierkegaard⁴, c'est-à-dire la réutilisation et le réajustement à soi d'un matériau étranger. Tel est en effet le fonctionnement de la « figure » : une fois saisie, elle donne lieu à une élaboration re-configurante qui se construit et se transforme incessamment selon les circonstances et les nécessités du réemploi par le sujet. L'appropriation des images, comparable à

2 M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

3 B. Gervais, *Figures, lectures, logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, t. I, 2007, p. 16.

4 S. Kierkegaard, *La Reprise* [1843], trad. fr. de N. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p. 65-66.

une forme de pratique citationniste, implique une re-sémantisation des éléments par la subjectivité qui les sélectionne en vue de son usage propre au plan de l'imaginaire, qui les re-contextualise en leur conférant des proximités inédites, et qui les soumet à un dispositif d'agencement qui a également sa logique spécifique.

Il ressort de ce mode opératoire que le mur d'images est une pratique de l'ordre du rite. Claude Rivière, analysant les rites profanes, a souligné que « le rite individuel est accompli par une personne qui utilise une scénographie collective »⁵. Cette scénographie peut relever ici de la collection privée, quel que soit son aspect : cabinet d'amateur (comme Charles Dantzig), cabinet de curiosités (comme pour Henri Pollès) ou bibliothèque (comme pour Pierre Loti) – et l'on verra ici au fil des pages que plusieurs écrivains mêlent volontiers livres et images prisés. Mais il importe de spécifier ce qui distingue le rite du simple recueil d'objets, or cela tient précisément à la dimension auratique convoquée.

Qu'est-ce qu'un rite ? En termes simples, c'est la reprise d'un geste jugé efficace parce qu'il a fonctionné dans une situation similaire antérieure et que l'on adapte aux particularités du moment présent dans l'attente d'un effet positif. Le rite se distingue du code ou de l'*habitus* (la manière de faire habituelle) qui sont strictement pragmatiques et rationnels (par exemple le code de la route repose sur des conventions combinées à une part de bon sens et de rationalité) parce que l'action rituelle est investie d'un sens qui va au-delà, à savoir un sens symbolique, en lien avec des valeurs et des affects partagés au sein d'une communauté. Par exemple, au cours d'un combat, se présenter désarmé face à l'ennemi en agitant un drapeau blanc est le geste rituel qui permet de faire cesser les affrontements. Il va à l'encontre de la logique et de la pragmatique, puisqu'il engage une mise en danger de soi. Face à des animaux sauvages, l'émissaire sera aussitôt massacré ; mais face à une communauté humaine ennemie, l'efficacité est au contraire assurée de par le fait que les deux camps en présence ont une clé d'interprétation symbolique commune de cette gestuelle. En Occident, en effet, depuis la fin du XVIII^e siècle, il fait partie du code d'honneur des combattants et le transgresser serait déchoir de son humanité. L'efficacité du rite repose sur la convocation d'une sémantisation qui va au-delà du code : l'action effectuée est porteuse d'un impact émotionnel lié à des valeurs partagées par les acteurs et les témoins, et qui sont ressenties comme identitaires. Ces éléments délimitent l'appartenance à une communauté symbolique.

5 Cl. Rivière, *Les Rites profanes*, Paris, PUF, 1995, p. 15.

Le rite est donc un comportement à valeur symbolique exercé en vue d'un effet réel. On y recourt généralement dans la confrontation à l'inconnu : un changement de situation ou de statut, un apprentissage, la rencontre d'une altérité humaine, naturelle ou surnaturelle, etc. Ce ne sont pas tant les ingrédients de la conduite rituelle qui importent que la manière dont une communauté les investit d'un sens symbolique particulier⁶. Ainsi la bougie allumée sur le gâteau est, depuis l'antiquité grecque, le symbole de la fête d'anniversaire, mais rien n'empêche de souffler cette bougie sur une pizza. Pendant plusieurs siècles, l'autorité ecclésiale chrétienne a interdit cette pratique en raison de son origine païenne et elle est toujours déconseillée aujourd'hui dans certaines églises évangéliques. Une même gestuelle peut prendre des sens différents selon les lieux et les croyances. Lorsqu'un individu ou un groupe reproduit un rite, il adhère (de manière souvent non conscientisée) à des significations et à des valeurs qui affirment l'une ou l'autre de ses identités individuelles ou sociales (famille, milieu professionnel, appartenance à un lieu et à une époque, croyances, etc.). D'où l'importance de distinguer le rite (le phénomène anthropologique) et les ritualisations qui sont les scénarisations variables de cette gestuelle selon l'identité culturelle des acteurs et des témoins.

Le mur d'images de l'écrivain participe de la constitution d'une communauté symbolique en ce sens que l'homme de lettres s'entoure de la trace visible de ce que Dominique Maingueneau appelle sa « tribu invisible »⁷, à savoir : les éléments de son identité professionnelle (son panthéon littéraire personnel, les modèles admirés ou imités, les doubles imaginaires de soi, le public idéal espéré...) et individuelle (les souvenirs d'enfance, les êtres fréquentés, les lieux et objets significatifs...). Les deux peuvent se confondre dès lors que l'œuvre comporte un aspect autobiographique ou autofictionnel, jusqu'au vertige confusionnel parfois (comme chez Aragon ou Gary). La fonction anxiolytique qu'exerce toute pratique rituelle se retrouve dans la façon de se constituer un cocon protecteur, de même que les fonctions intégrative et cohésive du rite puisque l'identité de l'auteur se consolide par le culte rendu aux créateurs de génie (comme Simone de Beauvoir pour Violette Leduc ou André Breton pour Valentine Hugo) et leur incorporation dans son espace personnel, créant un sentiment d'appartenance et de familiarité⁸.

6 D. Jeffrey, « Distinguer le rite du non-rite », dans D. Jeffrey et A. Cardita (dir.), *La Fabrication des rites*, Québec, Presses universitaires de Laval, « Sociologie au coin de la rue », 2015, p. 9-28.

7 D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

8 Pour les fonctions du rite, voir Cl. Rivière, *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin, 1997. Pour les fonctions rituelles de la littérature, voir M. Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, « Littérature et société », 2010.

Une des caractéristiques du mur d'images est de transformer l'espace de travail de l'écrivain en une zone proprement rituelle, puisque le matériel iconique rassemblé permet de le faire comprendre comme marqué, différent des zones environnantes qui sont neutres, voire « non-lieux ». Le mur d'images transforme l'espace qui l'accueille en un lieu « hétérotopique »⁹, propre à l'exercice de la ritualité, car le rite requiert toujours un espace-temps propre, distinct de l'ordinaire de la vie courante, précisément en raison de la charge symbolique qui marque ses éléments. Plusieurs écrivains témoignent en ce sens de ce que la présence des images autour de la table d'écriture leur est plus qu'une source documentaire possible (ce qu'évoquent Mallarmé ou Henri de Régnier), car il s'agit surtout d'une mise en condition intérieure pour l'écriture, nécessaire à la phase d'entrée en disposition totale de soi qu'exige le travail littéraire. On verra comment Joséphin Péladan, Edmond de Goncourt, Jean-Christophe Bailly et Yannick Haenel entre autres recourent à cette fonction anxiolytique et inchoative du rite.

L'espace symbolique de l'écrivain peut éventuellement être conçu pour être montré au public au même titre que l'œuvre doit être diffusée ; il est alors assimilé à l'œuvre elle-même (comme le mur d'André Breton ou le « désordre » de Philippe De Jonckheere). La mise en scène photographique de l'écrivain regardant son mur personnalisé et se posturant en écrivain iconographe (comme William Burroughs ou Marguerite Duras) est une des formules possibles de ce processus. Enfin, le mur iconisé peut faire partie de ce que l'écrivain compte léguer (comme Edmond de Goncourt le prévoit pour sa « chapelle » à la mémoire de Paul Gavarni), c'est-à-dire intégrer à son testament, un rite juridique qui n'en est pas moins aussi un genre littéraire patenté et qui vise une prise possible sur l'immaîtrisable par excellence qu'est l'avenir *post mortem*.

Il faut s'interroger sur le mode spécifique d'arrangement des images, qui est lui-même signifiant d'un imaginaire. Il ne s'avère jamais gratuit, même lorsqu'il prend l'apparence de l'aléatoire. Les rangées bien ordonnées de cadres de Roger Martin du Gard ou l'agencement vertical des images de Claude Simon expriment un rapport au montage, et non moins les pêle-mêle surréalistes et l'espace saturé de Michel Butor ou de Ramón Gómez de la Serna. Dans tous les cas, l'assemblage est signifiant par la globalité qu'embrasse le regard. Il peut exprimer des lignes de force comme il peut signifier la non-hiérarchie des éléments exposés, tous égaux, que ce soit par le fait de l'ordre ou du désordre.

9 J.-Y. Hameline, *Une poétique du rituel*, Paris, Le Cerf, 1997.

Certains murs sont des mosaïques qui esquissent des ensembles aléatoires, d'autres des puzzles dont les pièces s'emboîtent, d'autres encore esquissent des narrations. Et certains se veulent intotalisables. Ce sont autant d'imaginaires de l'œuvre qui se donnent ainsi une figuration spatialisée, qui peuvent s'analyser grâce aux outils mis au point par les théoriciens de l'imaginaire¹⁰.

Si le mur d'images est de l'ordre du faire symbolique, il apparaît alors que chez les écrivains, il est une composante structurante qui définit à la fois l'homme et l'œuvre, tant par le choix des éléments que par leur agencement. Les parallélismes de leur scénographie rituelle avec l'œuvre écrite trahissent les cristallisations d'un même imaginaire. Cet aspect identitaire rejoint ce que Jean Starobinski appelait la « dramaturgie intime »¹¹ interne à l'œuvre, qui implique toute la vie de la personne de l'auteur. Cette « dramaturgie » est le moteur de création de l'écrivain ; elle apparaît énigmatiquement et de manière récurrente, à chaque fois renouvelée, en mutation permanente dans le choix des figures et des formes du langage opéré, ainsi que dans la syntaxe verbale autant que visuelle mise en jeu dans l'œuvre. On voit combien cette notion converge avec celle de la « figure » précédemment évoquée.

Dans cette perspective, il peut être intéressant de se pencher non seulement sur la propension des auteurs contemporains à créer des œuvres hybrides, iconiques autant que verbales, mais aussi sur la fortune grandissante du collage comme logique narrative. Serions-nous, à cet égard, tributaires de l'innovation médiologique qu'est l'informatique, qui a entraîné l'omniprésence des écrans dans notre quotidien ? La « dramaturgie intime » des écrivains qui se focalisent de manière récurrente sur les « figures » du fragmentaire et du composite et de l'inachevé, sur l'articulation inductive, analogique et non tabulaire, qui valorisent le hasard et l'éphémère, et favorisent volontiers la parataxe comme modalité d'expression, renverrait-elle à la logique de la navigation en ligne, qui invite à « surfer » de page en page dans un océan d'hyperliens, comme rapport privilégié aux contenus de sens ? La question mérite d'être posée.

Reconnaissons à tout le moins ceci : qu'il s'agisse de toiles peintes, de reproductions photographiques ou d'écrans, on peut constater que notre vision est, depuis des siècles, délimitée par un cadrage rectangulaire... qui marque aussi le medium livre depuis le *codex* médiéval.

¹⁰ G. Bachelard en particulier, de par son travail sur l'imaginaire de l'espace et des quatre éléments, mais aussi G. Durand, J. Burgos, C. Castoriadis, M. de Certeau, J.-J. Wunenburger, Chr. Chelebourg, B. Gervais entre autres.

¹¹ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, « Tel », 1971.

Décidément, notre rapport à la représentation est culturellement conditionné, et notre imaginaire est tout sauf libre. De la page de texte à l'image, de la photo au mur et de l'imprimé au numérique, on reste à l'intérieur du quadrilatère. Cela n'empêche évidemment nullement le foisonnement de la créativité, que du contraire. « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense ! »¹² s'exclamait Charles Baudelaire...

Myriam Watthee-Delmotte
FNRS-UCLouvain
Académie royale de Belgique

¹² Ch. Baudelaire, lettre à Armand Fraisse datée du 18-19 février 1860.



Introduction

Agencement,
dispositif, installation:
penser les murs d'images

« Le cabinet de travail d'un créateur, quel que soit son mode de création, modifie son pittoresque »¹ affirme Pierre Mac Orlan en 1929 dans un texte où il fait l'éloge des environnements visuels urbains de la modernité, notamment de la publicité. Il est surprenant de lier ainsi la notion de pittoresque, qui désigne ce qui est digne d'être peint et qui est traditionnellement rattachée au paysage et au voyage, au « cabinet de travail » des artistes et écrivains, c'est-à-dire à un espace intérieur. Or, l'écrivain – entendu dans son sens générique, qu'il s'agisse d'un auteur ou d'une autrice² – ne travaille pas hors-sol : il est en effet enveloppé de « pittoresque » au sens que lui donne Mac Orlan de pouvoir imageant, c'est-à-dire d'éléments qui le surprennent, l'intriguent, l'intéressent : le pittoresque d'un écrivain pourrait être considéré comme son environnement visuel original, auquel appartiennent les images dont il est entouré et dont il s'entoure.

Le présent ouvrage porte sur les agencements d'images faits par les écrivains et écrivaines dans leurs demeures, plus particulièrement sur les pratiques iconographiques qu'ils et elles mettent en œuvre sur les murs de leurs bureaux, de leurs bibliothèques ou plus généralement de leurs cabinets de travail. L'étude, fruit d'un travail collectif, prend en compte une période allant de la fin du XIX^e siècle à nos jours. Elle commence au moment où les murs des intérieurs

¹ P. Mac Orlan, « Graphismes », *Arts et métiers graphiques*, n° 11, 15 mai 1929, p. 645-652, ici p. 647.

² Lorsque, dans ce livre, nous employons le terme écrivain, il s'agit pour nous, dans la majeure partie des cas, de l'entendre en son sens épïcène, pouvant autant renvoyer à un auteur qu'à une autrice.

se couvrent d'images et deviennent une toile de fond des portraits d'écrivain. Entre 1887 et 1917, Paul Cardon, dit Dornac³, réalise 400 clichés, notamment d'écrivains, dans leur domicile, sous le titre « Nos contemporains chez eux ». La parution en 1881 de *La Maison d'un artiste* par les Goncourt n'est pas pour rien dans cette médiatisation de l'espace de vie et de travail, dont le photojournalisme s'empare, comme l'a étudié Elizabeth Emery⁴ pour la période courant de 1881 à 1914. Dans ces séries de clichés, l'écrivain est saisi au sein de son environnement visuel, composé souvent des mêmes éléments : le bureau, la bibliothèque, des images. L'enquête s'arrête à Philippe De Jonckheere, (web-)écrivain à l'origine d'un « mur » numérique qui habille la page d'accueil de son site⁵, où les images se recombinaient sans cesse au gré d'un algorithme qu'il a programmé. Entre les deux, bien des cas, essentiellement issus du domaine francophone, ont retenu notre attention, dont les plus marquants sont le mur de portraits que Roger Martin du Gard avait créé face à son bureau au château du Tertre, les vastes fresques d'images composées par Louis Aragon sur les murs de son dernier appartement, au 56, rue de Varenne à Paris, ou les photographies que Marguerite Duras aimait agencer et contempler chez elle.

Une pratique banale ?

Des murs de collectionneurs de la maison des frères Goncourt jusqu'aux murs numériques de Philippe De Jonckheere, en passant par les murs collagistes, à la manière de Matisse, de l'appartement de Louis Aragon, l'écart est grand et n'est pas seulement temporel. Dans les trois cas, par l'importance du nombre des images, par leur ampleur, les agencements relèvent de l'exceptionnel, même si les gestes d'accrocher une gravure sur un mur, de punaiser des cartes postales et des photographies sur des parois de liège, ou encore de poster une image sur son « mur » Facebook et sur Instagram témoignent eux d'une certaine banalité. D'autres pratiques, du même acabit, existent : placer des images sur les étagères de sa bibliothèque, disposer avec soin des cartes postales sur le mur de son entrée ou des reproductions d'art face à sa table de travail... La liste n'est pas exhaustive. La

3 Voir P. Durand, « De Nadar à Dornac », *Contextes* [en ligne], n° 14, « Le portrait d'écrivain », 2014. Voir aussi D. Martens, J.-P. Montier, A. Reverseau (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 93-99 notamment.

4 E. Emery, *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)* [*Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum, 1881-1914 : Privacy, Publicity, and Personality*], trad. de l'anglais par J. Kempf et C. Kiehl, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2015.

5 Voir www.desordre.net.

confection d'un mur d'images met le corps en mouvement et peut échapper aux considérations artistiques : elle comporte un ensemble de gestes répétitifs, qui sont en mesure de devenir un rituel à valeur émancipatrice si ce n'est thérapeutique. Le temps passé à agencer des images aux murs, comme dans le *scrapbooking*⁶, possède une dimension méditative.

Ces pratiques iconographiques sont celles de tout le monde, mais réalisées à une échelle différente, plus ou moins consciemment et avec des variations selon les époques. Depuis Michel de Certeau, nous savons que chacun est créateur et inventeur, même dans ses pratiques les plus triviales. Dans *L'Invention du quotidien*, ce dernier insiste en effet sur l'appropriation active des matériaux quotidiens dans des conditions à chaque fois uniques, que les individus exercent ou non des professions officiellement artistiques ou créatives⁷. Mais à partir de quand une pratique culturelle commune prend-elle un sens particulier pour un homme ou une femme de lettres ? Tantôt, les accrochages relèvent de la simple « décoration »⁸, terme que les frères Goncourt emploient pour penser l'agencement des dessins dans leur petit salon. Tantôt, ils comportent une dimension de sacralité, prenant la forme de petits autels, ou d'espaces de dévotion à une famille symbolique, parents, amis et maîtres à penser, à l'image de la « chapelle à l'ami Gavarni »⁹ dans le grenier des mêmes Goncourt, du mur de photographies dans le bureau du château du Tertre de Martin du Gard, ou du « tombeau d'Elsa », à partir duquel Aragon commence ses collages. Tantôt, ils servent de laboratoire de la création, mélange hétérogène de matériaux mis à plat sur un mur, pour ceux qui pensent par ou parmi les images. Les écrivains et écrivaines sont dépositaires de gestes banals, mais certains d'entre eux leur donnent une forme plus exceptionnelle et une portée plus remarquable qui ne tient pas seulement à leur ampleur : l'accrochage peut devenir sous leurs mains un dispositif, une étape de la genèse d'une œuvre, voire une véritable installation ; certains mettent en récit leur pratique ou commentent leurs murs, lors de visites d'amis ou de journalistes ; d'autres posent sous l'œil d'un photographe

6 Le *scrapbooking* est une « forme de loisir créatif consistant à introduire des photographies dans un décor en rapport avec le thème abordé, dans le but de les mettre en valeur par une présentation plus originale qu'un simple album photo » selon le *Dictionnaire étymologique des anglicismes et des américanismes*, de J.-P. Kurtz, Paris, Books on Demand, 2013, vol. 3, p. 1107. Voir les nombreux sites de *scrapbooking* vantant les mérites de cette pratique.

7 Voir M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio », t. I, 1990.

8 E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, G. Charpentier, t. I, 1881, p. 25.

9 Id., *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », t. III (1887-1896), 1989, p. 1052 [vendredi 14 décembre 1894].

devant l'un de leurs agencements, s'en servent comme un élément de leur médiatisation et revendiquent, à travers lui, leur caractère d'artistes.

Approches des murs d'images

Une difficulté majeure, qui forme l'un des enjeux centraux de ce livre, est de retrouver les agencements créés dans des espaces privés, agencements souvent provisoires, mais néanmoins visibles grâce à la médiatisation forte des intérieurs d'écrivains à partir de la fin du XIX^e siècle, que ce soit par les campagnes photographiques ou les descriptions ouvrant les entretiens, à l'image de celles de Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891). Le but de cet ouvrage est ainsi d'étudier les formes et les fonctions que ces agencements iconographiques peuvent prendre. L'approche descriptive et analytique met en valeur la matérialité de l'objet, ses enjeux symboliques et sa relation au créateur et à son spectateur¹⁰. Elle intègre un tournant historiographique marqué par un intérêt croissant pour les images matérielles tant en études culturelles qu'en histoire de l'art, et non plus seulement pour les images poétiques et mentales¹¹. Elle s'inscrit aussi dans l'essor des recherches sur les liens entre littérature et exposition, même si le cas qui nous occupe, centré sur les lieux privés, laisse de côté celui des écrivains qui participent à l'accrochage d'œuvres dans des lieux publics, voire des écrivains-commissaires d'exposition, de plus en plus nombreux¹².

Le « mur d'images », expression non lexicalisée et non enregistrée par les dictionnaires à la différence de celle de « livre d'images », n'est pas tout à fait un objet nouveau dans les études littéraires et iconographiques, mais les travaux se sont limités à un nombre très restreint de cas, essentiellement deux – les murs de Louis Aragon et les planches d'Aby Warburg –, qui nous ont aidés à mûrir notre réflexion.

¹⁰ Voir les deux textes de B. Vouilloux, « Du dispositif », et de Ph. Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, Paris, L'Harmattan, t. II, 2008, p. 15-31 et p. 33-58.

¹¹ Ce tournant théorique est visible dans de nombreuses recherches en histoire de la photographie, de la littérature ou en études culturelles (parmi de nombreux noms, on peut citer Elizabeth Edwards, Jan Baetens, Marta Caraion ou encore la revue *Carnets du Bal*, qui publie des travaux axés sur la culture matérielle, notamment sur l'image comme document).

¹² Voir *L'Écrivain commissaire*, journée d'étude organisée sous la direction de J. Bawin, S. Laghouati et D. Martens, à Bruxelles (BOZAR), le 11 mai 2019. Ces dernières années, un nombre toujours plus important d'expositions sont confiées à des écrivains ou écrivaines qui incluent parfois des images privées dans l'accrochage, comme Michel Houellebecq avec les photographies de son chien ou la salle de ses cartes postales dans l'exposition au Palais de Tokyo (*Rester vivant*, 2016). Voir le compte rendu de cette exposition par Matthias de Jonghe dans le « Carnet de visites », *L'Expéditeur littéraire*, www.litteraturesmodesd'emploi.org [en ligne].

Il y a une vingtaine d'années, dans *Imageries*, Philippe Hamon incitait à explorer les murs comme des espaces hors du livre dans l'analyse des rapports entre la littérature et les images : « Le livre n'est pas seul en jeu, ni le journal. Ce sont les murs et les rues de la ville, ainsi que les murs de l'appartement, qui se couvrent d'images et d'objets figuratifs »¹³. Combinant l'histoire culturelle à la sémiologie, il soulignait alors l'essor et la diversification des types d'images au XIX^e siècle, ainsi que leurs lieux de fabrication et d'exposition. Le chercheur ne s'est pas penché sur les dispositifs visuels créés par les écrivains dans leurs espaces privés ni sur les gestes à l'œuvre dans l'agencement des images, un type d'iconosphère privée pourtant dans la continuité de la culture visuelle « de l'extérieur », dont il a brillamment montré les intrications avec le monde littéraire. Les travaux menés par l'équipe Aragon à l'ITEM sur les murs de l'écrivain constituent un exemple important d'approches possibles à mettre en œuvre pour étudier un objet complexe, non réductible à une seule fonction¹⁴. Les fresques d'Aragon y sont appréhendées tantôt comme un laboratoire, une étape de la genèse de ses œuvres, tantôt comme une installation, une œuvre artistique en soi que l'écrivain commente et montre à ses visiteurs, tantôt comme un lieu de mémoire, une œuvre testamentaire où il réécrit sa vie, met en œuvre une écriture biographique sous forme de collage d'images.

Dans leur démarche, les chercheurs et chercheuses de l'équipe de l'ITEM évoquent régulièrement les travaux réalisés sur *L'Atlas mnémosyne*¹⁵. Ces planches iconographiques et les commentaires qu'elles ont suscités s'imposent en effet comme une référence majeure pour notre sujet. Rappelons rapidement de quoi il s'agit : pour composer son *Atlas mnémosyne*, œuvre restée inachevée¹⁶, l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929) épingle pendant presque une décennie (de 1921 à 1929), des images sur une série de draps noirs tendus en toiles de fond. Il met en place un nouveau geste de travail à la fin de sa vie, geste à l'allure enfantine pour un sexagénaire – épinglez des images –, mais à la portée moderne selon l'un de ses herméneutes,

13 Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et image*, Paris, Corti, 2001, p. 22.

14 *Aragon ou l'écriture dernière des images*, journée d'étude organisée par l'équipe Aragon de l'ITEM/CNRS (Institut des Textes et Manuscrits) le 13 octobre 2012 au Moulin de Saint-Arnoult en Yvelines. Le résumé des interventions est disponible en ligne sur le site de l'ITEM. Voir aussi L. Vigier, « Les murs d'Aragon : voix du silence », *Approches Interdisciplinaires de la lecture*, n° 7, 2013, p. 181-196, et « Des images inconsolables. Quelques mots sur les murs d'images d'Aragon », *Des iconothèques d'écrivains et d'artistes (XIX^e-XXI^e s.)*, à paraître en 2024.

15 Lors de cette journée d'étude, Maryse Vassevière évoque ainsi « les leçons de Warburg », lues à l'aune des études de G. Didi-Huberman.

16 Voir la première édition intégrale en français : A. Warburg, *L'Atlas mnémosyne*, trad. de l'allemand par S. Zilberfarb, avec un essai de R. Recht, Paris, L'Écarquillé-INHA, 2012.



Aby Warburg,
*Bilderatlas
Mnemosyne (L'Atlas
Mnémosyne)*, 1929
(dernière version),
panel 39.

rejoignant le cortège des « sublimes séniles » étudiés par Antoine Compagnon¹⁷. « La décision de montrer par montage, c'est-à-dire par dislocations et recompositions de toutes choses » date seulement du début du xx^e siècle, et c'est avec Warburg que le montage est devenu, selon Georges Didi-Huberman, « la méthode moderne par excellence »¹⁸. Le concept de montage pour analyser ces planches s'avère opérant pour penser plus généralement les murs comme des dispositifs iconographiques, en tenant compte des interactions des images entre elles, c'est-à-dire des effets de continuité et de rupture, des blancs et des superpositions, de la manière dont une pensée naît de la disposition et de la co-présence d'éléments visuels. En outre, comme pour les murs d'Aragon, le travail herméneutique portant sur

¹⁷ A. Compagnon, *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*, Paris, Éditions des Équateurs, 2021.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 86. Voir aussi *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

l'*Atlas mnémosyne* s'est accompagné de la reconstitution des planches ensuite exposées, entreprise portée par l'Institut Aby Warburg, qui conserve la bibliothèque et l'iconothèque de l'historien, soit près de 60 000 ouvrages et 25 000 images¹⁹. Dans les deux cas, que ce soit pour Aragon ou Warburg, l'entreprise cognitive – comprendre la pensée à l'œuvre dans un dispositif – n'efface pas la force émotionnelle et la part de mystère que ces agencements iconographiques mettent en jeu, d'autant plus quand on sait qu'ils ont été interrompus par la mort de leurs auteurs. Émouvants et fascinants par leur dimension crépusculaire, ces dispositifs poussent non seulement des chercheurs mais aussi des écrivains à prendre la plume, à l'image de Philippe De Jonckheere qui, découvrant l'immense mur de collages laissé par Diane Arbus au moment de son suicide en 1971, lui dédie une *Song*, œuvre plurimédiatique en ligne²⁰.

Agencement, dispositif, installation muséographique

Notre ouvrage ne prétend pas être une étude exhaustive des murs d'images réalisés par des écrivains, mais entend poser quelques jalons pour analyser des types d'objets iconographiques qui ont peu retenu l'attention jusqu'alors. Trois concepts se sont imposés pour penser ceux-ci : agencement, dispositif, installation. Le premier, le plus large, désigne l'action d'arranger des images. Le second, plus restreint, considère les murs comme des « matrice[s] d'interactions potentielles » qui associent du discursif à du non-discursif et constituent « l'unité dans la séparation caractéristique des objets composites », selon la définition qu'en propose Philippe Ortel dans *Discours, image, dispositif*²¹. Il s'agit donc d'envisager non seulement les interactions des images avec la personne qui les a disposées et celles qui les regardent, mais aussi entre elles, selon une lecture attentive au montage, à la coexistence de matériaux. Le troisième, l'installation, désigne un mur qui devient œuvre, objet d'exposition, de commentaires, qui sort donc de la sphère strictement privée. L'écrivain se rapproche alors dans ce cas des « artistes iconographes », dont Garance Chabert et Aurélien Mole ont analysé les installations contemporaines, contenant de plus en

19 The Warburg Institute s'est associé à la *Haus der Kulturen der Welt* et au *Staatliche Museen zu Berlin* pour organiser une exposition sur les planches de *L'Atlas mnémosyne*, tenue à la *Haus der Kulturen der Welt* (Berlin) du 12 septembre au 30 novembre 2020, et mise en ligne sur son site Internet : <https://warburg.sas.ac.uk/>. Une nouvelle édition des fac-similés a accompagné cet événement : Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne. The Original*, Berlin, Hatje Cantz, 2020.

20 www.desordre.net/bloc/vie/reprise/a_song_for_diane_arbus.htm. Voir chapitre 5.

21 Dans *Discours, image, dispositif*, op. cit., p. 6.

plus de murs d'images, à l'instar de celui qu'Evan Roth a pu proposer avec *Since you were born* dans le cadre de l'exposition *Le Supermarché des images*²². Le critère de l'exposition pour qualifier d'installation un mur oblige à considérer les cas particuliers des murs d'images au sein des maisons d'écrivains devenues musées. Ces agencements d'images semblent relever de la muséographie. Mais qu'en est-il exactement ? Sont-ce des agencements, créés par les auteurs et reconstitués, qui deviennent installations muséographiques ? Cette question nous a incités à enquêter sur les différentes façons dont les murs d'images d'écrivains sont exposés pour interroger l'origine des collections et des accrochages qui y sont donnés à voir.

Agencement, dispositif, installation. Les trois termes présupposent que tout mur d'images relève d'une construction, obéit à une logique claire et rationnelle, pensée par l'accrocheur. Or, certains écrivains résistent à l'ordre, prônent la part de hasard, préfèrent le bric-à-brac à l'idée d'agencement, transforment leur bureau en caverne où les images se mêlent aux livres et aux objets. Il en sera également question, que ce soit avec André Breton, Léon-Paul Fargue, William Burroughs ou Yannick Haenel. La variété formelle des dispositifs que nous avons identifiés comme « murs d'images » est réelle : s'ils peuvent suivre la logique du pêle-mêle et constituer des ensembles volontiers désordonnés et irréguliers, ils peuvent aussi prendre l'apparence de constructions organisées, en grilles ou en colonnes. Quant au matériau même, les images, elles peuvent être précieuses ou au contraire communes et quelconques, encadrées ou plus simplement punaisées. Au-delà de cette diversité, le point commun de ces différents modèles est la pluralité d'images réunies en un agencement.

En ce sens, notre définition des murs d'images d'écrivains rejoint celle que l'historien de l'art Felix Thürlemann donne de l'« *hyperimage* » comme groupement d'images autonomes non permanent qui forme un nouvel ensemble dont le sens n'est pas une simple addition des images présentes : « Hyperimage designates that a calculated grouping of selected image objects – paintings, drawings, photographs, and sculptures – forms a new, overarching unit »²³. *More than One Picture*,

22 Voir P. Szendy (dir.), avec la collaboration d'E. Alloa et M. Ponsa, *Le Supermarché des images*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2020, p. 44-45.

23 F. Thürlemann, *More than One Picture. An Art History of the Hyperimage*, trad. E. Tucker, Los Angeles, Getty Publications, 2019, p. 1 (« Hyperimage désigne la nouvelle unité surplombante qui forme un groupement pensé d'images-objets choisies – peintures, dessins, photographies et sculptures »). Dans la même page se trouve une seconde définition : « a hyperimage consists of autonomous images that are assembled into a new image complex and thus generate a meaning that cannot be understood as mere addition » (« une hyperimage consiste en des images autonomes assemblées en un nouveau complexe d'images, qui génère donc un sens qui dépasse la simple addition »). Traduction par A. Reverseau.

paru en 2019, porte sur les agencements d'images de collectionneurs, d'historiens de l'art et d'artistes, sans aborder ceux d'écrivains ni se livrer à une approche comparative de leurs pratiques. Les cas étudiés sont en premier lieu des espaces d'exposition, des salles de conférence et des livres, et il est étonnamment peu question d'espaces privés. De cette contribution importante pour nous, nous reprenons néanmoins la notion d'ensemble d'images²⁴, digne d'intérêt pour les créateurs en regard de son efficacité, mais aussi pour les commentateurs, critiques et historiens pour les riches effets de sens qu'elle suscite.

Pour circonscrire les objets et pratiques sur lesquels nous nous arrêterons, nous avons donc besoin d'une définition souple du mur d'images, de la même façon que nous avons besoin d'une définition qui prenne en compte les différents contextes dans lesquels on a pu le rencontrer au cours de l'histoire. Au fil du temps, plusieurs modèles, orientés vers des usages divers, se sont en effet développés : des collections d'esthètes du XIX^e siècle au *moodboard* contemporain, en passant par le cabinet de curiosités, le musée, la collection privée, ou encore l'atelier, voire ses coulisses.

Un nouveau regard sur les images

Saisir les relations que les écrivains nouent aux images par la notion de mur ou l'analyse de leurs murs implique plusieurs enjeux de taille. Les objets que nous étudions mettent d'abord en avant le « pluriel » de l'image : les murs rassemblent des images nombreuses, parfois dans un effet de saturation de l'espace vertical, jouant sur la superposition comme sur la juxtaposition. S'il nous arrivera d'évoquer le cas d'une image isolée sur un mur, qui peut agir de manière non négligeable sur celui ou celle qui l'a épinglée, le dispositif fonctionne en général parce que les images jouent entre elles par l'entremise d'un regard, s'opposent, se répondent, s'extravasent, etc. Les images sont aussi plurielles parce qu'elles sont diverses : ces murs présentent en effet souvent une variété de supports de qualité et d'origine différentes. Le dispositif, pouvant être pensé comme relevant d'un « hypergeste relationnel »²⁵, insiste sur cette diversité et l'un des effets des murs est que le regard se perd dans une hétérogénéité sans fin. C'est là, nous semble-t-il, l'une des originalités de cette recherche, qui va au-delà des

24 F. Thürlemann emploie les termes « *image ensemble* » et « *picture complex* ».

25 Voir Y. Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, « Le temps des idées », 2012, p. 94-95. L'hypergeste relationnel permet à des subjectivités, dit Citton, « de se constituer une "face" au sein des tissus d'interfaces qui trament [...] nos individuations personnelles et nos formes de vie sociales » (p. 95).

cas où une image, appréhendée dans sa singularité, intervient dans le processus de la création, cas souvent traités dans les *Word and Image Studies* qui ont pris beaucoup d'ampleur ces dernières décennies²⁶.

Un deuxième défi important soulevé par les murs d'images pour les études littéraires est la notion d'imprégnation : qu'un auteur écrive face à des images qu'il n'a pas disposées dans cette optique oblige à repenser la notion de « source » de manière plus large, comme une imprégnation diffuse, non volontaire, et surtout non strictement enserrée dans une relation de cause à effet, selon une vision téléologique du récit de création. Sur certains murs, des images sont en attente de leur devenir ou exploitation littéraire, sans rôle précis attribué de prime abord. Comme d'autres lieux de stockage d'objets visuels (les tiroirs ou les albums, par exemple), les murs peuvent rassembler des matériaux vers lesquels on se sent attiré de manière vague et que l'on pressent être utiles un jour. Cette notion d'imprégnation, que Philippe Hamon propose d'appeler « impré[gnation] iconologique »²⁷ dans *Imageries*, prépondérante dans notre réflexion, va de pair avec la mise en avant de la sensorialité dans le rapport de l'écrivain aux images (la vue, bien sûr, mais également le toucher, voire l'ouïe, lorsqu'il les manipule²⁸). Elle rend aussi évident le rôle de la mémoire. Si l'on ne rédige pas avec des images sous les yeux, le souvenir de celles-ci, remontant à l'enfance ou à une visite récente dans un musée imprègne l'écriture.

Un troisième enjeu touche davantage aux études visuelles. Les fonctions du mur d'images que nous avons identifiées vont souvent à l'encontre de la doxa benjaminienne de la perte d'aura, si commentée depuis la parution de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935-1939). Dans les exemples que nous traitons, c'est parce que les images sont reproduites sur des supports de peu de valeur en général, qu'elles peuvent être manipulées, accrochées et décrochées, annotées, déplacées, etc. Elles rentrent ainsi dans de nouveaux rituels, et leur présence, massive, plurielle, et très concrète, confère un nouveau type d'aura à ce que l'anthropologue Christian Malaurie appelle les « images de peu »²⁹. Les anthropologues du visuel, comme

26 On pense notamment à la question de l'engendrement du texte par l'image, traité par exemple par Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy (*Lisible/visible*, Rennes, PUR, « La Licorne », n° 23, 1992, et *L'Image génératrice de textes de fiction*, Rennes, PUR, « La Licorne », n° 35, 1995).

27 Ph. Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 230.

28 Voir l'analyse que fait A.-C. Guilbard de « la connexion physique qui produit l'image photographique, l'indicialité » qui fonctionne « à ce second niveau qu'est le récit de la rencontre entre le regardeur et une photo » (« Le regardeur et la matérialité des photographies : une posture engagée devant des images », *Image & Narrative* [en ligne], n° 22.1, 2021, p. 61).

29 Expression de Chr. Malaurie qui la définit comme une image en son « usage ordinaire ». « En ses usages, l'image de peu constitue une marque qui traduit l'emploi ou le réemploi singulier tant au

certain historiens de l'art (Elizabeth Edwards ou Pierre-Lin Renié, par exemple) ont œuvré ces dernières années à analyser précisément les emplois ritualisés d'images reproduites. La valeur que des minces cartes postales ou que des photographies jaunies découpées dans des journaux acquièrent pour les écrivains est donc une valeur d'usage ou affective : c'est leur potentiel imaginaire, le souvenir qu'elles peuvent créer ou aviver dans l'espace mental, leur rôle de tremplin à l'écriture, leur puissance latente presque magique qui font leur prix, inversant ainsi le paradigme énoncé par Walter Benjamin au moment où les images reproduites commençaient justement à envahir nos murs, et partant, nos espaces mentaux. Le dispositif du mur d'images renouvelle donc en profondeur certaines questions fondamentales soulevées actuellement tant par la recherche en histoire de la photographie, par les approches texte/image que par l'histoire de la culture visuelle.

Objectifs et partis pris

Notre objectif est dans cet ouvrage de comprendre les murs d'images d'écrivains – comment ils sont faits, quelles sont leurs différentes fonctions – et de montrer en quoi ils sont importants pour les études littéraires. Notre horizon est de saisir les gestes de l'écrivain, ceux qui président et qui accompagnent les murs d'images. Pour ce faire, nous avons choisi de croiser différentes approches, adaptées à chaque fois aux cas singuliers que nous avons eus à étudier. Le présent livre mêle donc des approches historiques et génétiques, quand il est possible de reconstituer les étapes de la création, à des approches plus poéticiennes, presque sémioticiennes, qui étudient la syntaxe et la structure des murs d'images. Nous avons également cherché à comprendre ces objets, grâce à l'analyse des imaginaires, en les rapprochant d'autres formes culturelles, visuelles ou plus strictement littéraires. Une approche, en particulier, nous semble apporter beaucoup à la compréhension de ces objets familiers : celle qui, venant de l'anthropologie, consiste à faire du mur d'images d'écrivain un objet rituel, un lieu fortement identitaire, un lieu de passage qui favorise la création, autrement dit le lieu, pour l'écrivain, d'un rituel liminaire, inchoatif³⁰. De manière métaphorique et pour faire écho à une distinction proposée par le philosophe Tristan Garcia, on peut dire que nous avons essayé de conjointre *pensée-carte* et *pensée-boussole*, c'est-à-dire « une pensée qui analyse, qui classe, qui livre le détail

niveau individuel (le je) que collectif (le nous) du stéréotype » (Chr. Malaurie, *L'Ordinaire des images. Puissances et pouvoirs de l'image de peu*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 9).

30 Nous remercions Myriam Watthee-Delmotte de nous avoir éclairés sur ce point.

d'une situation, d'un monde » avec « une pensée qui fixe des caps », qui se veut agissante³¹.

Dans ce volume, nous avons choisi de nous intéresser aux murs et non aux dispositifs de stockage ou d'agencement d'images de manière plus générale. Si le mur d'images partage certaines fonctions avec le portfolio, le carton à estampes, l'album, le *keepsake*³² ou encore le tiroir ou la simple boîte, il a aussi sa spécificité qui est de favoriser l'imprégnation par le regard, la promiscuité et la contemplation répétée. Dans les intérieurs, en particulier dans la chambre et le bureau des hommes et femmes de lettres, le mur a pour principaux rivaux le carton à gravures et le livre illustré. Il est le lieu de l'accrochage, de l'exposition, de la monstration, là où les deux autres sont des lieux de stockage, des formes de réserves cachées. Une hiérarchie de valeurs se crée entre eux, doublée, à première vue du moins, d'une différence de geste et de fonction : la contemplation, issue d'une sélection et d'une élection pour les images au mur, contre le feuilletage d'une liasse, pouvant servir de documentation, pour celles dans les cartons ou les albums³³. Face au mur, l'écrivain n'est pas spectateur ni lecteur d'images, mais plutôt, selon Anne-Cécile Guilbard, un « consommateur de symboles disposés pour lui dans l'espace du cadre ». Il est un « regardeur », « un corps distinct et à distance » qui se trouve « [d]evant une photo, monument d'étrangeté et d'altérité fixe »³⁴. Parmi les agencements d'images que l'on regarde, qui composent un environnement visuel, se trouvent, outre les murs d'images, que l'on peut définir comme des installations verticales et visibles, les agencements horizontaux, tels le « livre sur le sol » des fameux portraits de Malraux en train de préparer l'édition du *Musée imaginaire*, le « *book on the floor* » étudié par Walter Grasskamp³⁵, ou les images étalées sur la table de travail³⁶,

31 Voir T. Garcia (avec J.-M. Durand), *L'Architecture du possible*, Paris, PUF, 2021, p. 41-46.

32 « Livre-album, élégamment présenté, comportant des poésies, des fragments de prose, et illustré de fines gravures, couramment offert en cadeau à l'époque romantique » (*Trésor de la Langue Française informatisé*). Voir notamment les travaux de Bernard Vouilloux sur Flaubert (« Flaubert et les images : portrait de l'écrivain en iconoclaste », dans B. Vinken, P.-M. de Biasi et A. Herschberg Pierrot (dir.), *Flaubert et les sortilèges de l'image*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2020, p. 165-188) et C. Rifejl, « "Ces tableaux du monde" : Keepsakes in *Madame Bovary* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XXV, n° 3-4, 1997, p. 360-385.

33 Plusieurs clichés d'écrivains posant chez eux montrent cette concurrence ou complémentarité des supports ; voir notamment les clichés de Dornac évoqués dans le chapitre 6.

34 A.-C. Guilbard, « Le regardeur et la matérialité des photographies », art. cité. L'autrice évoque dans cet article uniquement l'expérience du regardeur de photographies, mais nous reprenons certaines de ses conclusions pour le regardeur d'images de façon plus large.

35 W. Grasskamp, *The Book on the Floor : André Malraux and the Imaginary Museum*, Los Angeles, Getty Publications, 2016.

36 Bien des historiens de l'art témoignent de cette façon de travailler, par exemple Harald Szeemann (voir les plans et photographies de ses espaces de travail et de ses archives dans *Harald Szeemann. Individual Methodology*, Zurich, JRP/Ringier, 2008, p. 32-57. « He needed to be able to walk through

deux cas limites que nous n'avons pas retenus. Un autre cas limite est l'agencement d'images dans les bibliothèques privées, encadrées ou simplement posées devant les livres, pratique commune à laquelle sera consacré un chapitre entier tant cette actualisation singulière du dispositif mérite qu'on lui donne sa place dans l'histoire littéraire.

L'expression « mur d'images », si elle n'est pas attestée par les dictionnaires, est néanmoins aujourd'hui en usage dans le domaine spécialisé des musées, où elle désigne un dispositif muséographique : une galerie virtuelle d'œuvres, constituée le plus souvent d'écrans numériques couvrant un large pan de mur. Un exemple emblématique de cette pratique est le « *ArtLenswall* » du Cleveland Museum of Art, un mur d'images numériques de plus de douze mètres, interactif, présentant des œuvres de la collection permanente³⁷. Cette technologie de plus en plus populaire dans les musées est aussi largement utilisée dans de tout autres contextes, notamment sécuritaires³⁸. Dans ce livre, nous entendons nous saisir de cette expression employée dans un domaine spécialisé pour l'appliquer aux études littéraires. Il ne s'agit pas d'analyser l'usage par les auteurs et autrices d'un nouvel outil visuel, ce qui limiterait l'investigation à l'extrême contemporain, mais de remotiver l'expression en élargissant son potentiel significatif : au sens où nous l'entendons, le mur d'images est moins une nouvelle technologie que le geste de l'écrivain qui agence des images sur un mur.

Cette perspective explique l'un des partis pris majeurs de notre ouvrage : la généralisation du principe analogique. Sur une période relativement longue, de près de 150 ans, et chez des auteurs et autrices très divers, nous avons traqué les reprises et les métamorphoses de la forme du mur d'images, en tant que traces d'un des dispositifs les plus importants des relations entre les écrivains et le visuel. De ce principe d'analogie découlent un certain nombre de partis pris méthodologiques qu'il faut rendre explicites. L'étude présente un éventail de pratiques iconographiques variées où s'entremêlent pratiques banales, passant quasiment inaperçues, et réalisations plus exceptionnelles, voire spectaculaires. De la même façon s'entremêlent figures connues et figures plus confidentielles. Il nous est même apparu que chez des écrivains célèbres, comme Simone de Beauvoir ou Romain Gary, la

his archive and absolutely had to have his documentation visible and within reach » (p. 39). « Il avait besoin de déambuler dans ses archives, comme d'avoir sa documentation visible et à portée de main ». Traduction par A. Reverseau).

37 www.clevelandart.org/artlens-gallery/artlens-wall.

38 Voir par exemple ce qui est développé par la société Eyevis, « société française spécialisée dans la conception et la fourniture de solutions de murs d'images multi écrans 24/7 destinés au PC de sécurité, centre de gestion de crise et salle de contrôle » (www.lelezard.com/communiqu-173911.html).

pratique du mur d'images, même si elle avait pu être documentée par des photographies, n'avait pas ou peu été commentée, et n'était même parfois pas connue des spécialistes de leurs œuvres écrites.

Cette façon de procéder, « à sauts et à gambades » comme dirait Montaigne, pourra donner l'impression d'un télescopage de lieux et d'époques. Or, les effets de chocs sont intentionnels, obéissant eux aussi au principe d'analogie qui a été notre fil directeur. En effet, ce que nous proposons est également un montage, aussi illustré que possible, où la juxtaposition, la superposition, les respirations même entre les exemples sont signifiants. C'est que ce livre, comme nous avons déjà pu le mentionner, ne vise pas l'exhaustivité. Il cherche plutôt à embrasser un phénomène qui nous semble central dans les relations entre écrivains et images, mais jamais étudié en tant que tel, de façon aussi panoramique que possible. Pour cette raison, nous nous sommes autorisé ponctuellement des détours du côté des artistes pour saisir un phénomène qui se trouve à la croisée de la création visuelle et littéraire. Plusieurs exemples de murs d'images d'artistes contemporains permettront de mieux faire ressortir les spécificités du mur d'images d'écrivains. Autre chemin buissonnier que cette ambition panoramique nous autorise à prendre : les quelques exemples issus des littératures non francophones – des sphères anglaise, espagnole, italienne et américaine – qui ouvrent des pistes pour un travail de recherche transnational dont ce premier ouvrage espère donner le désir.

Au fil des chapitres qui se concentrent sur des lieux spécifiques d'agencement d'images (la bibliothèque) ou des types d'images particuliers (les portraits) apparaissent différentes fonctions des murs d'images pour les écrivains : fonctions d'imprégnation, fonctions documentaires, fonctions de création – recoupant elles-mêmes les différents rôles d'initiateur ou de facilitateur d'écriture et de création de soi – ou encore fonctions de médiatisation. Ce parcours à travers les formes et les usages des murs d'images par les écrivains depuis la fin du XIX^e siècle se termine logiquement sur la question de l'exposition de ce dispositif et de son rôle dans la reconstitution de leurs environnements dans les musées, maisons d'écrivains ou autres *homes* virtuels.

Cette réflexion collective sur le mur d'images est étroitement liée au programme « HANDLING : *Writers Handling Pictures. A Material Intermediality (1880-today)* »³⁹. Elle a pris racine dans la journée d'études organisée le 9 septembre 2019 à l'UCLouvain sur la manipulation et

³⁹ Ce programme de recherche, financé par la bourse ERC n° 804259, est présenté en détail sur le site Internet du groupe Handling.

l'agencement d'images chez les écrivains⁴⁰, événement constituant le lancement du projet de recherche, lors duquel un atelier collectif a permis de commencer à manipuler et à commenter des reproductions de divers murs d'images. Cet atelier a généré bien des lectures, des prospections dans les archives, mais aussi des enquêtes auprès d'écrivains et d'écrivaines et dans leurs maisons, devenues parfois des musées, ainsi que des discussions menant à l'élaboration de ce livre que l'on a voulu d'emblée richement illustré. Sa rédaction a pris la forme d'une écriture collective à un moment où une crise sanitaire rendait plus difficile la tenue des colloques programmés : cette écriture polyphonique, expérimentale dans son protocole pour la plupart d'entre nous, fut un moyen de continuer à nouer des échanges, terme qui constitue le principe agissant, phare, de tout mur d'images.

40 Voir A. Reverseau, « L'écrivain iconographe », introduction à la journée d'étude *L'Écrivain iconographe : manipulation et agencement d'images*, qui s'est tenue à l'UCLouvain le 9 septembre 2019.



1.

Des images pour
décorer ses murs.
Questions d'esthétique

La pratique de décorer ses murs d'images semble anodine tant elle est répandue. Alors qu'il était attaché de conservation au musée de la photographie Goupil à Bordeaux (1990-2007), Pierre-Lin Renié a étudié cet usage dans les intérieurs du XIX^e siècle¹. En historien, il s'est intéressé à la question sociale de la diffusion de leurs clichés et à leur accrochage au mur, lieu concurrençant le portfolio :

Produced by the hundreds of thousands, these images liberated themselves from the obscurity of the portfolios where amateurs used to confine them. They appeared in full light, adorning the walls of the homes of all classes, from the more prosperous members of the working class to the aristocracy. Prints and photographs were ideally suited to the modest size of the average nineteenth-century apartment².

La photographie imprimée, sous la forme, notamment, de la reproduction d'œuvres artistiques, a ainsi largement conquis les murs privés de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Pierre-Lin Renié a montré que les « images bon marché n'étaient pas, en général, encadrées, mais

¹ Voir notamment P.-L. Renié, « The Image on the Wall : Prints as Decoration in 19th-Century Interiors », *Nineteenth-Century Art Worldwide* [en ligne], vol. 5, n° 2, automne 2006, et Id., *Une image sur un mur : images et décoration intérieure au XIX^e siècle*, Bordeaux, Musée Goupil, 2005.

² P.-L. Renié, « The Image on the Wall : Prints as Decoration in 19th-Century Interiors », art. cité (« Produites par centaines de milliers, ces images se sont affranchies elles-mêmes de l'obscurité des portfolios où les amateurs les confinaient. Elles sont apparues en pleine lumière, ornant les murs des intérieurs de toutes les classes sociales, des membres les plus prospères de la classe ouvrière à l'aristocratie », traduction par A. Reverseau).

simplement collées ou épinglées aux murs »³. Si cette pratique culturelle n'était alors, pas plus qu'aujourd'hui, le propre ni des écrivains ni des artistes, les écrivains de la Belle Époque vont s'y intéresser et en faire la matière de questions d'esthétique, à un moment où les musées européens diffusent leurs chefs-d'œuvre en usant du nouveau médium de la photographie. Au sein des intérieurs, la reproduction photographique constitue un trait d'union entre les arts : elle se mêle sur les murs aux collections d'œuvres d'art de fabrication non industrielle et aux arts décoratifs, rendant parfois poreuses leurs frontières⁴. La présentation des œuvres relève dans les intérieurs du domaine de la « décoration »⁵, à la manière des frères Goncourt qui, dans *La Maison d'un artiste* (1881), emploient le terme pour évoquer l'art de présenter leur collection de dessins, de gravures ou d'estampes du XVIII^e siècle. Aujourd'hui, certains écrivains comme Yannick Haenel peuplent leur cabinet de travail d'images qui comptent pour eux. Ils sont en cela autant héritiers des écrivains esthètes de la fin du XIX^e siècle que des surréalistes qui, à l'instar de Paul Éluard, ne pouvaient « vivre sans image »⁶ au point de saturer parfois leurs intérieurs d'œuvres et de reproductions.

Comment les écrivains s'emparent-ils de cette pratique décorative ? En quoi ces images aux murs diffèrent-elles d'autres types d'images passant entre leurs mains ? Une telle pratique sociale peut-elle devenir un sujet de réflexion esthétique ? Ce chapitre commence par examiner la façon dont les reproductions d'art de la maison Adolphe Braun se sont diffusées dans le monde littéraire de la Belle Époque, en nourrissant chez les écrivains des débats sur leur environnement visuel, caractérisés par leur dialogue avec la pensée de William Morris. Une double opposition s'affirme, structurant leur réflexion : opposition entre deux types de murs, double modèle possible aux leurs – ceux des musées et ceux de la ville ; distinction entre deux types d'images – les

3 *Ibid.* (« Usually, cheap images were not framed but merely pasted or pinned on the walls »).

4 Les travaux sur les intérieurs des écrivains ont peu abordé cette question de la reproduction artistique comme objet de décoration. Voir É. Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*, Paris, Armand Colin, 1966 ; A. Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996 ; S. Basch, *Rastaquarium. Marcel Proust et le "Modern style". Arts décoratifs et politique dans à la recherche du temps perdu*, Turnhout, Brepols Publishers, 2014, p. 59-65.

5 E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, G. Charpentier, t. I, 1881, p. 25. Voir D. Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003, p. 109-114.

6 J. Hugo, *Carnets*, Arles, Actes Sud, 1994. Le 28 février 1952, Jean Hugo raconte sa visite du Musée Tretiakoff avec Paul Éluard. Devant des peintures en trompe-l'œil, Éluard dit : « C'est tout le contraire de l'art, [...] quand on aura trouvé le moyen de tirer des épreuves photographiques de vingt mètres sur dix, la peinture n'aura plus de raison d'être. [...] Si je devais vivre ici, je me ferais à cette peinture. J'aurais des Lévitans à mon mur. Je ne peux pas vivre sans image. Si j'avais été plus fort, j'aurais été peintre. » (p. 50).

reproductions artistiques et les images triviales, donnant lieu à une méditation sur l'expérience du choc et du dépaysement. Marcel Proust (1871-1922) apparaît comme l'un des écrivains entre deux siècles qui font le pont entre les réflexions des esthètes de la période symboliste et décadente, tels que Joséphin Péladan (1858-1918), et celles des surréalistes⁷. L'on s'interroge ensuite sur l'écho ou la reformulation de ces questions chez des « écrivains iconographes » plus proches de nous⁸, qui collectent et manipulent les images faites par d'autres, qui en constituent des stocks sur leurs murs pour les utiliser dans leur travail créatif.

Les reproductions d'art d'Adolphe Braun

Au détour de ses chroniques artistiques, le romancier, dramaturge et critique d'art Joséphin Péladan conseille ses contemporains sur les œuvres à avoir chez soi en reproduction : « *La Résurrection de Lazare* [de Rembrandt] fait partie de la douzaine d'œuvres que le jeune esthète doit accrocher à son mur »⁹, déclare-t-il en 1907. De même, il vante à maintes reprises les tirages qu'Adolphe Braun réalise dans les musées en Europe, en particulier au Louvre¹⁰ : « portefeuille de 80 héliogravures de Braun avec un texte de M. Guiffrey (librairie Plon), excellente occasion de belles héliogravures à encadrer, pour un prix très modique »¹¹, indique-t-il à l'occasion de l'ouverture des salles Chauchard du Louvre en 1910. La maison Braun et C^{ie}, nommée « photographe officiel » du musée en 1883, s'est en effet engagée à réaliser sept mille clichés d'œuvres du Louvre en trente ans – de 1885 à 1915 –, vendus sous différents formats et devenant ainsi sources d'illustration des catalogues officiels¹². L'entreprise suscite le vif enthousiasme du

7 Voir A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

8 À ce sujet, consulter A. Reverseau, « L'écrivain iconographe : un regard sur les relations entre littérature et image », séminaire « Littérature et image (II) » organisé par H. Scepti, CRP 19 [en ligne], Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, 16 février 2018.

9 J. Péladan, « Le Drame en peinture. À propos de *La Résurrection de Lazare* », *La Revue hebdomadaire*, 9 mars 1907, p. 253. « n° 67 253. Harmensz van Ryn Rembrandt, *La Résurrection de Lazare* (dessin), Dresde, 5 frcs », A. Braun, *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon : d'après les chefs d'œuvre de la peinture dans les musées d'Europe, les galeries et collections particulières les plus remarquables*, Paris, Maison Ad. Braun et C^{ie}, 1896, p. 567.

10 A.-L. Charrier Ranoux, « Photographie », dans G. Bresc-Bautier (dir.), *Histoire du Louvre*, Paris, Fayard/Louvre Éditions, 2016, vol. III, p. 238. Voir aussi L. Boyer, « La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX^e siècle en France (1839-1919) », thèse sous la direction de R. Recht, soutenue en 2004, à l'Université Marc Bloch (Strasbourg).

11 J. Péladan, « La collection Chauchard », *La Revue hebdomadaire*, 31 décembre 1910, p. 620. Voir aussi id., « Études d'esthétique comparée. Les Musées d'Europe d'après la collection Ad. Braun », *L'Artiste*, février, mars, avril 1885, p. 111-130 ; p. 193-219 ; p. 263-286.

12 Le premier catalogue illustré par des photographies est le *Guide du département des Antiquités égyptiennes* [1895] par Emmanuel de Rougé, avec seize planches photographiques, suivi en 1896 du

critique qui l'année même de cette annonce lui consacre trois articles dans *L'Artiste* :

Cette publication monumentale de 7 000 photographies au procédé inaltérable produira une heureuse recrudescence pour notre Musée national et l'on pourra mettre à son mur, son petit Louvre à soi, les vingt tableaux préférés et amis. La photographie du Louvre va faire un digne pendant à la chalcographie du Louvre [...]¹³.

Si Braun a le monopole au Louvre, il n'est pas le seul sur le marché européen. Péladan recommande également les tirages de la maison florentine Fratelli Alinari, mais la maison Braun se démarque, selon lui, par la qualité de ses épreuves qui supportent mieux que les images des concurrents les rayons du soleil. Ce point est fondamental lorsqu'il s'agit de les accrocher au mur, comme il l'explique à propos de la *Colombine* de Bernardino Luini, œuvre aujourd'hui attribuée à Francesco Melzi, élève de Léonard de Vinci :

Pour que la photographie donnât des documents certains, il fallait d'abord qu'elle fût inaltérable, qu'elle résistât aux rayons du soleil. C'est M. Braun qui a perfectionné la photographie au charbon : j'en ai éprouvé la vertu, en plaçant *La Colombine* de Luini de façon à ce qu'elle reçût le soleil du midi, il y a deux ans de cela, et elle n'a pas bougé¹⁴.

Grâce à l'essor considérable des reproductions photographiques, Péladan se constitue un musée de papier d'images artistiques, accrochées pour quelques-unes d'entre elles sur les murs de son intérieur, selon l'une des destinations prévues par la maison Braun de servir à la « décoration des appartements »¹⁵. Cette dernière indique dans son catalogue « se char[ger] des encadrements dans ses ateliers spéciaux », de « procurer à des prix relativement peu élevés des encadrements en harmonie avec des reproductions d'œuvres de maîtres »¹⁶, tandis

Catalogue sommaire des marbres antiques, d'Antoine Héron de Villefosse, avec seize planches photos de la maison Braun. D'après A.-L. Charrier Ranoux, « Photographie », art. cité, p. 237. Voir sur le détail de l'accord passé entre Braun et le musée du Louvre : n.s., « La photographie au Louvre », *Le Cri de Paris*, 19 mai 1886, p. 2.

13 J. Péladan, « Études d'esthétique comparée. Les Musées d'Europe d'après la collection Ad. Braun », art. cité, p. 266 (nous soulignons).

14 *Ibid.*, p. 114. « n° 60 074. Bernardino Luini, *Portrait d'une jeune dame dite la Colombine*, Musée impérial de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, 15 frs. » A. Braun, *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon*, op. cit., p. 393. Francesco Melzi, *Flora (La Colombine)*, vers 1520, huile sur bois transférée sur toile, entrée au musée impérial de l'Ermitage à Saint-Petersbourg en 1850. Cet argument est développé dans le catalogue édité par Braun, *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon*, op. cit.

15 A. Braun, *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon*, op. cit., n.p. La maison Braun publie des « catalogues spéciaux » selon les destinations des photographies, parmi lesquels : « Enseignement de l'histoire de l'art et décoration scolaire », « Projections sur verre et conférences populaires » ou « Librairie ».

16 *Ibid.*, n.p. Une publicité à la fin de l'ouvrage donne quelques précisions sur les baguettes courantes pour l'encadrement : « Afin de permettre à sa clientèle de se procurer à des prix relativement peu élevés des encadrements en harmonie avec des reproductions d'œuvres de maîtres, la Maison a fait

qu'elle propose différents montages sur carton et sur toile, quand les épreuves ne sont pas en feuilles. Un journaliste en visite chez Péladan décrit le modeste logement que l'écrivain de trente-quatre ans occupe en 1892 à Paris¹⁷, en notant la présence de plusieurs reproductions photographiques dans le cabinet de travail qui se confond avec le salon et la chambre :

Rue de Naples, 19, en un étroit rez-de-chaussée, une entrée obscure où on ne peut se retourner qu'en laissant la porte ouverte, une seule pièce prenant jour sur la rue encombrée. Partout des livres s'empilent, sur le parquet, dans des bibliothèques, sur des meubles, recouvert de quelques étoffes d'Orient.

Au mur, des reproductions photographiées de tableaux italiens de la Renaissance.

Appuyée au mur, la victoire simulée de Samothrace déploie ses blanches ailes ; sur un socle, une Vénus de Milo semble dominer un encensoir mystique posé au coin de la cheminée auquel un calice doré fait pendant.

En face la cheminée, au-dessus d'un lit de fer qui doit se développer le soir et qui est recouvert d'une étoffe orientale, le portrait de Péladan que Desboutin envoya l'an dernier au Salon du Champ de Mars.

Presqu'en face le portrait, assis devant un petit bureau couvert de feuilles de papier jaune – papier soleil – se tient recouvert d'une dalmatique rouge-cardinal, le *Sâr*, au teint blafard, aux yeux noirs, à la barbe noire, que d'un mouvement machinal sa main caresse constamment¹⁸.

Parmi ces images, un autre visiteur identifie, la même année, un tableau de De Vinci, reproduit par Braun, qui côtoie peut-être *La Colombine*:

Aux murs, des livres, des tableaux, des gravures, des objets de toute nature et de toute provenance.

Sur les sièges, des livres, des tableaux, des gravures, des objets, etc.

Par terre, des livres, des tableaux, etc., etc. Bref, partout un fouillis indescrivable au milieu duquel on s'avance lentement avec l'appréhension de briser quelque vieux magot hindou. [...] Au mur, chez lui, est suspendue une photographie au charbon signée Braun. C'est la reproduction du Saint Jean de Léonard de Vinci, d'après la copie de Marco da Uggione, considérée comme la meilleure de toutes, et qui se trouve à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Le *Sâr* nous déclare qu'il considère le Saint Jean de Léonard de Vinci comme le chef-d'œuvre de la peinture dans tous les temps et dans tous les pays¹⁹.

dessiner et exécuter par quelques-uns de nos artistes les plus renommés des modèles de différents styles, gothique, renaissance, Louis XIV, Louis XV, Empire, ainsi que des types plus nouveaux et plus hardis d'art décoratif moderne ».

17 Voir C. Beaufils, *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, J. Millon, 1993, p. 266.

18 E. Bois-Glavy, « La première du *Sâr* », *L'Écho de Paris*, 12 mars 1892, p. 3 (nous soulignons).

19 N.s., « Chez le *Sâr* », *Le Matin*, 1^{er} avril 1892.



La Colombine

Bernardino Luini
[attribuée aujourd'hui
à Francesco Melzi], *La
Colombine*, phototypie,
Braun Clément et C^{ie},
1890.



Primavera

Sandro Botticelli, *Le
Printemps*, phototypie,
Braun Clément et C^{ie}, s.d.



Marcellin Desboutin,
*Le Sâr Joséphin
Péladan*, huile sur toile,
1891.

xx^e siècle, s'enthousiasment pour les reproductions photographiques de la maison Braun. La boutique du photographe est un lieu prisé, un terrain de chasse pour les écrivains, qui y prolongent leur lecture de revues illustrées, leur visite au musée ou anticipent leur voyage. Acheter une reproduction appartient à la sociabilité de jeunes gens, qui se forment l'œil et affirment leurs goûts en matière d'art. Leurs acquisitions et la visite au photographe constituent un sujet de leurs échanges épistoliers. Le choix des œuvres que les écrivains achètent, qui plus est s'ils les accrochent dans leur intérieur, expose leur sensibilité et contribue à forger chez eux une posture d'esthètes ou plus largement d'amateurs d'art. Elle les range dans une famille littéraire, car il y a des goûts qui classent ou plutôt qui déclassent : « le lecteur des choses de Médan jamais n'entendra le Dante »²¹ commente Péladan,

Sur le mur de l'appartement de Péladan, les photographies et gravures d'interprétation sortent donc du bric-à-brac de la pièce, forment un petit musée personnel, issu de la sélection des collections des grands musées européens. Leur accrochage vaut élection ; les images se prêtent à la contemplation et à la description par le journaliste. Mais ce dernier présente une version du mur parfois réduite à une seule œuvre, quand il ne passe pas sous silence qu'il s'agit de photographies et non d'œuvres originales : « Sur les murs du salon où il nous reçoit, nous apercevons de remarquables tableaux religieux des maîtres primitifs », note un témoin, après sa visite au printemps 1892²⁰.

Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Jean Lorrain (1855-1906), Émile Verhaeren (1855-1916), Henri de Régnier (1864-1936) ou Maurice Barrès (1862-1923) sont quelques autres exemples de jeunes écrivains esthètes, qui, au tournant du xix^e et

²⁰ *Ibidem*. Voir aussi M. Bazalgette, « Le Sâr intime », *Le Mouvement littéraire*, 23 juin 1893.

²¹ Sâr Mérodack Péladan [Joséphin Péladan], *Amphithéâtre des sciences mortes. Comment on devient mage : éthique*, Paris, Chamuel, 1892, p. 63.

dans ce propos où il oppose sans nuance les goûts artistiques des naturalistes à ceux des symbolistes ou des préraphaélites anglais²².

Une geste esthétique polémique

Plusieurs écrivains s'interrogent sur la place à accorder aux reproductions d'art dans leur intérieur. Ils en font une question nouvelle d'esthétique, à une époque où les réflexions sur la décoration des demeures se développent²³. C'est en ces termes que Péladan aborde le sujet dans ses articles, ses traités et ses conférences, dont quelques manuscrits conservés à la BnF sont restés inachevés. Ainsi dans le plan détaillé d'un « Petit traité d'esthétique », peut-être écrit entre 1907 et 1918²⁴, l'écrivain fait de la carte postale d'art le point de départ de sa réflexion, dialoguant avec John Ruskin (1819-1900), professeur d'esthétique à Oxford, et avec ses disciples, les préraphaélites anglais :

De la carte postale de cinq centimes... à l'Absolu — Un regard autour de soi — le mur, le meuble — [...].

Ruskin & les Pré-raphaélites [sic] ont rêvé de mettre la beauté à toute chose, dans la vie la plus humble : la chambre de l'ouvrier devrait être esthétique.

Cette conception est semblable à celle du dévot qui voudrait transformer la mansarde en oratoire.

Certes, il est facile aujourd'hui d'avoir au mur des photographies de chefs-d'œuvre mais il l'est moins d'avoir des meubles esthétiques.

Dernièrement, on m'a appris que la Municipalité commençait à orner à orner [sic] la rue. Vous en êtes-vous aperçu ? La rue est condamnée²⁵.

Péladan partage quelques-unes des ambitions des « esthètes » anglais, selon le nouveau mot venu d'Angleterre qui se répand en France à la fin du XIX^e siècle concurrençant le terme « artiste », avec une connotation d'abord péjorative²⁶. Il rejoint notamment l'ambition

22 Voir L. Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 2003.

23 Il n'est néanmoins pas question d'images aux murs ou d'images à encadrer dans la *Grammaire des arts décoratifs*, consacrée à la décoration de la maison intérieure, que publie Charles Blanc (*Grammaire des arts décoratifs : décoration de la maison intérieure*, Paris, Renouard, Henri Loones successeur, 1881). Comme le rappelle Dominique Pety, les ouvrages consacrés à la décoration des habitations se multiplient à la fin du XIX^e siècle (D. Pety, *Les Goncourt et la collection*, op. cit., p. 109-114).

24 BnF, bibliothèque de l'Arsenal, MS 13236 (fonds Péladan), manuscrit de l'ouvrage inédit de Joséphin Péladan, *Petit Traité d'esthétique*. La numérotation des folios est souvent double et n'est pas toujours continue. Braun adopte le format de la carte postale en 1907, tandis que Péladan publie la même année un recueil d'articles, sous le titre *Les Idées et les formes. Introduction à l'esthétique* (Paris, Sansot).

25 BnF, bibliothèque de l'Arsenal, fonds Joséphin Péladan, MS 13236, f° 3.

26 Voir J. Lethève, « Un mot témoin de l'époque "fin de siècle" : esthète », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1964, p. 438 : « Le premier emploi du mot date sans doute de 1881 : il figure dans une chronique de Jules Claretie, que celui-ci reprendra l'année suivante dans le recueil intitulé *La Vie à Paris, 1881* ». J. Claretie, *La Vie à Paris, 1881*, Paris, Victor Havard Éditeur, 1882,

sociale – voire socialiste – de l'art défendue par Ruskin, sans reprendre à son compte la question de l'art utilitaire et populaire, et en dénonçant l'impasse de disciples comme William Morris (1834-1896). Ce dernier, poète et critique, devenu «décorateur»²⁷, ayant ouvert une boutique à Londres, accorde la prééminence au meuble, au tissu, au papier peint, à ce qui relève plus largement des arts décoratifs. Péladan a-t-il lu la description de la chambre idéale que Morris brosse dans une conférence publiée le 15 mars 1896 dans *Le Bulletin de l'Union pour l'Action morale* sous le titre «L'art expliqué par les artistes. L'art et les maisons modernes»?

D'abord une étagère à livres, contenant une grande quantité de livres ; après, une table, bien assujettie lorsque vous y écrivez ou travaillez ; quelques chaises, que vous pouvez déplacer, et un banc. Pour s'asseoir ou se coucher ; une armoire munie de tiroirs. Vous aurez ensuite sur les murs, à moins que l'étagère ou l'armoire ne soient ornées de peintures et de sculptures, des tableaux ou des gravures, tels que vous pouvez vous en procurer ; seulement pas de bouche-trous, mais de véritables œuvres d'art. Sinon le mur devra être décoré de quelque belle et intéressante copie²⁸.

Selon la traduction erronée, relevée par Emily Eells, du mot «*pattern*» en «copie», au lieu de «papier peint mural, ou même [...] tapisserie ou [...] tenture à motif répété»²⁹, pour certains lecteurs français comme Marcel Proust, Morris concède une place dans la chambre moderne aux copies artistiques. Par ce malentendu, la reproduction artistique ferait partie des arts décoratifs. Péladan présente ainsi sa louange de la carte postale comme un point de désaccord avec Ruskin et ses disciples : au «meuble», il préfère «le mur» et la reproduction de chef-d'œuvre bon marché.

Pour Péladan, comme pour les esthètes anglais, la décoration sert la religion de la Beauté, selon le titre de l'étude de Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté* parue en 1897. Contempler des œuvres d'art accrochées au mur de sa chambre fait partie des rituels de vie qui doivent scander la journée de l'initié :

Il suffit, souviens-t-en, que ta dernière pensée soit abstraite ; ton dernier regard, avant d'éteindre la lampe doit aller non à un portrait, mais à un chef d'œuvre comme le *Cenacolo* de Léonard.

chap. «Un nouveau ridicule : esthètes et esthétique (15 novembre 1881)», p. 420-422. Voir également le chapitre «esthétisme et snobisme» d'É. Carassus, dans *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*, op. cit., p. 124-137.

²⁷ Selon le chapeau introducteur à William Morris, «L'art expliqué par les artistes. L'art et les maisons modernes», *Le Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 15 mars 1896, p. 442.

²⁸ *Ibid.*, p. 448-449.

²⁹ E. Eells, «Proust et William Morris. La leçon des arts mineurs», *Bulletin Marcel Proust*, 1995, p. 92.

Celui qui ferme sa paupière sur un rayon d'idéal n'aura point de cauchemars ; les fantômes ne viennent jamais vers le pieux de l'art grandiose³⁰.

L'art seul doit satisfaire à tes rêves ; vis avec les chefs-d'œuvre et ne demande à la femme que du cœur et de tempérer ta sensibilité³¹.

La reproduction artistique, née de l'industrie photographique, s'accorde à la vision idéaliste et mystique de l'art que Péladan défend au moins depuis le Salon de la Rose-Croix catholique. L'image, érigée en icône sur le mur, «transforme la mansarde en oratoire»³². Elle est un moyen d'élever sa pensée chez soi. La décoration n'est donc pas le signe de l'esprit matérialiste que Péladan conspue chez ses contemporains en l'assimilant à l'esprit positiviste et laïque. Si l'œuvre d'art reproduite est accessible à un grand nombre par son prix – l'écrivain s'oppose par ailleurs à ce que le Louvre devienne payant³³ –, il n'en demeure pas moins que la capacité à la regarder révèle une «élection», dont sont dépourvus, en premier lieu selon lui, les naturalistes.

Du milieu des années 1880 à celles de 1910, Péladan aborde donc au fil de ses écrits la question des images sur les murs privés sous l'angle des reproductions photographiques de chefs-d'œuvre. Il en fait une question esthétique contemporaine : il commente le développement important d'un récent type d'images d'art, dialogue avec les idées venues d'Angleterre sur la décoration et les arts décoratifs, tout en orientant son propos dans une geste contre la modernité. Cette orientation polémique l'amène à opposer les murs de la chambre à ceux de la rue³⁴, lieu d'inspiration du réalisme, pour les relier à ceux des musées et des églises, lieux de l'Absolu.

Contre Morris. Marcel Proust et les types d'images

Tous les écrivains ne partagent pas cet engouement pour les copies artistiques à accrocher dans leur pièce de travail, faisant parfois office de chambre. D'environ dix années plus jeune que Péladan, Huysmans ou Barrès, Marcel Proust se démarque de ses aînés. Dans l'article « Sur

30 Sâr Méroclack Péladan, *Amphithéâtre des sciences mortes. Comment on devient mage : éthique*, op. cit., p. 97.

31 *Ibid.*, p. 113.

32 BnF, bibliothèque de l'Arsenal, fonds Joséphin Péladan, MS 13236, f°3.

33 J. Péladan, « Le Louvre et le peuple », *La Revue politique et littéraire*, t. I, n° 2, 9 janvier 1904, p. 45-49.

34 BnF, bibliothèque de l'Arsenal, MS 13236, f°3. Sur la rue, voir notamment Ph. Hamon, *Imageries*, op. cit., chap. 4 « L'image dans la ville : la rue ».

la lecture », paru dans *La Renaissance latine* en juin 1905³⁵, il décrit sa chambre d'enfance, en distinguant différents types d'images aux murs :

Quant à la photographie par Brown [sic] du *Printemps* de Botticelli ou du moulage de la *Femme inconnue* du musée de Lille, qui, aux murs et sur la cheminée des chambres de Maple, sont la part concédée par William Morris à l'inutile beauté, je dois avouer qu'ils étaient remplacés dans ma chambre par une sorte de gravure représentant le terrible et beau Eugène dans son dolman, et je fus très étonné d'apercevoir une nuit, dans un grand fracas de locomotives et de grêle, toujours terrible et beau, à la porte d'un buffet de gare, où il servait de réclame à une spécialité de biscuits. Je soupçonne aujourd'hui mon grand-père de l'avoir autrefois reçu, comme prime, de la munificence d'un fabricant, avant de l'installer à jamais dans ma chambre. [...] Il y a maintenant bien longtemps que je ne l'ai vu, et je suppose que je ne le reverrai jamais. Mais si une telle fortune m'advenait, je crois qu'il aurait bien plus de choses à me dire que le *Printemps* de Botticelli. Je laisse les gens de goût orner leur demeure avec la reproduction de chefs-d'œuvre qu'ils admirent et décharger leur mémoire du soin de leur conserver une image précieuse en la confiant à un cadre de bois sculpté. Je laisse les gens de goût faire de leur chambre l'image même de leur goût et la remplir seulement de choses qu'il puisse approuver. Pour moi, je ne me sens vivre et penser que dans une chambre où tout est la création et le langage de vies profondément différentes de la mienne, d'un goût opposé au mien, où je ne retrouve rien de ma pensée consciente, où mon imagination s'exalte en se sentant plongée au sein du non-moi ; je ne me sens heureux qu'en mettant le pied – avenue de la Gare, sur le Port, ou place de l'Église – dans un de ces hôtels de province aux longs corridors froids où le vent du dehors lutte avec succès contre les efforts du calorifère, où la carte de géographie détaillée de l'arrondissement est encore le seul ornement des murs [...] ³⁶.

Comme Emily Eells et Sophie Basch l'ont montré, dans ce développement, Proust fait allusion à la conférence de William Morris, dont il a demandé le texte à sa mère avant d'écrire son article, et sa polémique repose sur la traduction erronée du mot « *pattern* » en « copie » qui s'y trouve³⁷. Il y oppose la photographie artistique de Braun – dont il anglicise le nom en « Brown »³⁸ – aux images de moindre valeur : une « sorte de gravure » du prince Eugène, rapprochée d'une « réclame » de boîte à biscuits, ou une « carte de géographie ». Il pose ainsi au

35 D'abord paru dans *La Renaissance latine* le 15 juin 1905, le texte est repris l'année suivante comme préface à la traduction de *Sésame et les Lys* de John Ruskin, puis au sein du recueil *Pastiches et mélanges* [1919], sous le titre « Journées de lecture ».

36 M. Proust, « Sur la lecture », préface à J. Ruskin, *Sésame et les Lys* [1906], trad. M. Proust, éd. A. Compagnon, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, p. 49-50.

37 Voir E. Eells, « Proust et William Morris. La leçon des arts mineurs », art. cité, et S. Basch, *Rastaquarium*, op. cit., p. 59-65.

38 Voir S. Basch, *ibid.*, p. 100.

tournant du siècle un regard assez critique sur le discours prêté à Morris et plus largement sur la pratique répandue chez les esthètes d'accrocher des reproductions artistiques, pour valoriser, à la place, une culture matérielle relevant du mineur³⁹. La question qu'il soulève dans « Sur la lecture » est celle de l'environnement visuel de l'écrivain et du lecteur. Proust défend en effet l'idée que la pensée s'éveille mieux dans un contexte de dépaysement, naît avec plus de force de l'expérience du choc que peut produire la vision d'images en rupture avec la personnalité du sujet. Ce faisant, il déplace la question esthétique des types d'images au mur du champ de la décoration vers celui de la création et de l'imagination. Il y ajoute le thème de la mémoire, sa critique portant en partie sur la conséquence d'avoir des images sous les yeux : « décharger [sa] mémoire » du souvenir de l'œuvre.

L'article de 1905 semble être un texte matriciel pour le romancier⁴⁰. Dans *À la recherche du temps perdu*, l'écrivain prête une attention particulière aux images sur les murs, que ce soit celles de la chambre d'enfance et d'adolescence du Narrateur, ou des intérieurs des esthètes et des artistes, avant de développer une méditation sur l'idolâtrie dans *Le Temps retrouvé*. Replacées dans cette perspective, les descriptions romanesques des chambres montrent des cas différents d'agencement iconographique, sur lesquels le Narrateur pose un regard plus ou moins ironique. Dans les premières pages de « Combray », la lanterne magique⁴¹, instrument optique à valeur métaphorique, déjà évoquée dans le roman inachevé *Jean Santeuil*, projette dans la chambre du Narrateur des images immatérielles et changeantes, ressuscitant un passé, celui de la légende de Geneviève de Brabant et de Golo. Elle « substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané »⁴². Comme dans « Sur la lecture », le Narrateur insiste sur le changement produit par les images mouvantes projetées dans la pièce – murs, poignée, plafond, sol, tout devient réceptacle –, changement qu'il rapproche de l'expérience de dépaysement faite dans une chambre d'hôtel et qu'il présente en termes psychologiques. Mais son éclairage diffère désormais de celui de l'article :

39 Voir B. Vouilloux, « La culture visuelle du XIX^e siècle : *high and low* », Société des études romantiques et dix-neuviémistes [en ligne], 2018.

40 « *Sésame et les Lys* est à bien des égards le sésame de la Recherche. » A. Compagnon, Introduction à M. Proust, *Sésame et les Lys*, éd. cit., p. 18.

41 Voir I. Serça, « Lanterne magique », dans A. Bouillaguet et B. G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion classiques, « Références et dictionnaires », 2014, p. 553.

42 M. Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], éd. A. Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 9.

Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de « chalet », où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer. [...]

Certes, je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même. L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes⁴³.

L'expérience « heureux[se] » évoquée dans « Sur la lecture » est ainsi réécrite sur le mode dysphorique dans le cadre du drame du coucher du jeune enfant à la sensibilité nerveuse, évoqué au tout début de « Combray ». Après celui sur la lanterne magique, le passage sur les reproductions artistiques dans la chambre du Narrateur constitue un autre écho possible de l'article de 1905. La grand-mère souhaite privilégier les types d'images qui comportent « plusieurs "épaisseurs" d'art » dont le Narrateur pourrait tirer un « profit intellectuel » supérieur à celui de simples reproductions photographiques :

Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies de monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenait trop vite le dessus dans le mode mécanique de la représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art en plus. Mais si le photographe avait été écarté de la représentation du chef-d'œuvre, ou de la nature et remplacé par un grand artiste, il reprenait ses droits pour reproduire cette interprétation même⁴⁴.

La matérialité des images donne lieu à une réflexion de la grand-mère sur l'épaisseur non du temps et de la mémoire, mais de l'art. La

⁴³ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39-40. Voir aussi J.-P. Montier, « L'illustration photographique "d'après nature" : degré d'art de plus ou de moins ? », dans É. Lavezzi et T. Picard (dir.), *L'Artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2015, p. 285-295.

suite du texte montre le regard ironique que le Narrateur porte sur son aïeule : « Il faut dire que les résultats de cette manière de comprendre l'art de faire un cadeau ne furent pas toujours très brillants. L'idée que je pris de Venise d'après un dessin du Titien qui est censé avoir pour fond la lagune, était certainement beaucoup moins exacte que celle que m'eussent donnée de simples photographies »⁴⁵. La grand-mère, rapprochée de la figure de l'esthète Swann, qui aimera en Odette une incarnation de la Zéphora de Botticelli, forme l'un des visages de l'idolâtrie que le Narrateur condamnera et dont il devra lui-même se libérer pour devenir romancier dans le dernier volet romanesque de la *Recherche*.

Murs d'images et esthétiques modernes

Le passage de « Sur la lecture » où Proust fait l'éloge des « hôtels de province aux longs corridors froids » et des « carte[s] de géographie » qui exaltent son imagination tant ils sont éloignés de ses habitudes, pourrait être emblématique d'une entrée dans la modernité au même titre que la fameuse déclaration d'amour rimbalienne pour les « peintures idiotes, dessus des portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires »⁴⁶. On y reconnaît le goût pour les images de peu, triviales, non artistiques, voire les images populaires qui travaillent tant la modernité, d'Arthur Rimbaud aux surréalistes en passant par Guillaume Apollinaire (1880-1919), Alfred Jarry (1873-1907), Blaise Cendrars (1887-1961), même si dès le milieu du XIX^e siècle Champfleury (1821-1889) s'était fait le chantre de cette voix mineure, tandis que dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863) Charles Baudelaire passait de la « foule de tableaux très-intéressants, quoique de second ordre »⁴⁷ du musée du Louvre au portrait de l'artiste en « homme des foules », flânant dans la ville. Que reste-t-il de ce double modèle muséal et urbain dans les intérieurs d'écrivains du début du XX^e siècle revendiquant une modernité esthétique ? La valorisation des murs de la ville comme lieux de rencontres des images du monde se poursuit au XX^e siècle avec les avant-gardes, mais aussi plus largement les poètes modernes, comme Apollinaire et son célèbre poème « Zone » (« Tu lis

45 *Ibid.*, p. 40.

46 Dans ce célèbre passage d'*Une saison en enfer* (1873), Rimbaud se situe dans la droite ligne de Champfleury et de sa fascination pour les « arts mineurs ». Voir B. Vouilloux, *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage, 2009.

47 Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1152.

les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut »⁴⁸), Cendrars qui clame « Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les boulevards »⁴⁹, ou Léon-Paul Fargue (1876-1947) pour qui la promenade en omnibus est l'occasion de « feuilleter l'album des rues »⁵⁰. Chez certains de ces poètes modernes, ce goût pour les images triviales se retrouve dans leurs intérieurs. Léon-Paul Fargue aimait par exemple contempler « l'image des villes célèbres sur les vieux paquets de chicorée de Bressuire »⁵¹ et il raconte, dans *Banalité* (1928), qu'il avait « toujours dans [sa] chambre de belles photographies de locomotives, des ports et de la mer »⁵². Les murs des appartements prolongent ainsi les murs des villes et ce n'est pas un hasard si l'on trouve chez Pierre Albert-Birot (1876-1967) des « poèmes pancartes » et « poèmes affiches » accrochés au mur⁵³.

Les surréalistes, en particulier, semblent prolonger les recommandations de Marcel Proust sur l'entremêlement des images différentes de soi, appartenant au non-moi, en systématisant la recherche du choc dans la métaphore bien connue de l'étincelle : « La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs »⁵⁴. Cette esthétique de la distance a été formalisée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 et illustrée dans le recueil de poèmes en prose *Poisson soluble* (dont il constituait la préface), censé exemplifier la théorie surréaliste, mais qu'en est-il dans les environnements visuels réels de ces écrivains ?

Les historiens et historiennes de la photographie ont pu montrer que le surréalisme avait en quelque sorte « braconné » la culture visuelle de son temps, mais plus encore celle de la Belle Époque, en reprenant par exemple la maquette de la revue scientifique *La Nature*, en republiant des portraits de Nadar présentés comme sources d'inspiration de Man Ray, ou en mettant en avant des cartes postales

48 G. Apollinaire, « Zone », dans *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 39 et suiv.

49 B. Cendrars, « Contrastes », *Dix-neuf poèmes élastiques*, dans *Du monde entier. Poésies complètes*, 1912-1924, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993, p. 74.

50 L.-P. Fargue, *Un désordre familial* [1929], Saint-Clément, Fata Morgana, 2003, p. 45. Et « J'aimais prendre l'impériale, déchiffrer l'album des boulevards, capturer un papillon d'objets par les fenêtres ouvertes, déchiffrer et "penser" les magasins » (*ibid.*, p. 30).

51 Id., *Sous la lampe*, Paris, Gallimard, 1929, p. 18-20.

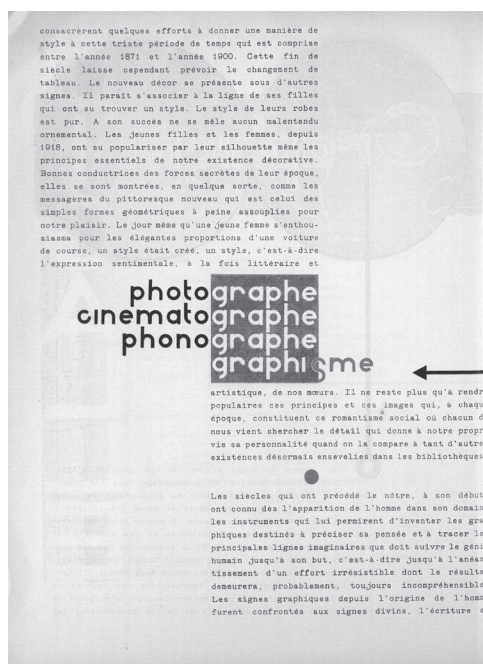
52 Id., *Banalité*, illustré de réogrammes et recherches d'objets de Loris et Parry [1930], Paris, Gallimard, 2007, p. 49-50.

53 Sur le témoignage de sa veuve, Arlette Albert-Birot, et suite à la visite de son ancien appartement à Montparnasse.

54 A. Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, édition établie par M. Bonnet, avec la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 337-338.

1900⁵⁵. Parmi une iconographie valorisée par les surréalistes pour son inesthésie, la carte postale est idéale parce qu'elle s'échange, s'agence et s'affiche facilement. Il y a parmi les écrivains et artistes surréalistes de nombreux collectionneurs de cartes postales comme Hannah Höch (1889-1978), Georges Hugnet (1906-1974)⁵⁶, mais aussi Louis Aragon, qui s'en sert abondamment pour ses fresques de la rue de Varenne, et bien sûr Paul Éluard qui en est le collectionneur le plus connu dans la sphère francophone. Malgré un goût partagé par les surréalistes pour les imageries 1900, s'intéresser à la carte postale dans l'entre-deux-guerres, c'est comme s'intéresser à la publicité qui fleurit sur les murs des villes, aux périodiques, aux éphémères contemporains, autant d'éléments au cœur d'une revue comme *Arts et métiers graphiques* par exemple. Les cartes postales font partie de cette iconographie contemporaine – affiches, couvertures de livres, publicités, etc. –, ce qui permet de saisir son temps, de s'approprier la culture visuelle d'une époque.

Arts et métiers graphiques, n° 11, mai 1929, p. 16 (Deuxième page de l'article "Graphismes" de Pierre Mac Orlan), et n° 17, mai 1930, p. 7 ("L'Actualité graphique").



Page d'annonce pour la C^e des Huiles de France. Composition de Maurice Domergue.



Couverture d'un catalogue pour la C^e Française de Chauffage Central (Édité Paul Macaris).



Page d'annonce pour Tenniss (Hennessy-Vigneron).



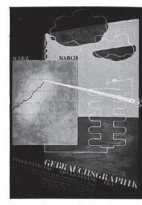
Page d'annonce pour Marcel Rochas (Dorland).



Affiche pour le roman 'Une femme à sa fenêtre' (O. B. F.).



Page de titre du programme du Bal de la Francine (Vigneron).



Couverture de Cassandre pour le numéro de mars de 'Géographisme'.



Page de la carte des vins de Nicolas (Dorland).



Page d'annonce pour la Société des Talens Wood-Milne.

55 Voir M. Poivert, « Les fantômes du surréalisme. À propos de quelques photographies du XIX^e siècle égarées dans les revues d'avant-garde », dans *L'Image au service de la révolution, Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006, p. 15-29. Il y est notamment question de Man Ray, « L'âge de la lumière », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 1-5.

56 « [I]l est aujourd'hui établi que Louis Aragon, André Breton, Jacques-Bernard Brunius, Hans Bellmer, René Char, mais aussi Salvador Dalí, Robert Desnos, Georges Hugnet, Georges Sadoul, ou encore Gala et Paul Éluard collectionnaient les cartes postales avec, dans la plupart des cas, une prédilection pour les fantaisies » (Cl. Chéroux et U. Eskildsen (dir.), *La Photographie timbrée. L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du XX^e siècle*, Göttingen, Steidl, Jeu de Paume, 2008, p. 200).

Cette appropriation prend la forme d'un prélèvement, d'un transfert de l'extérieur vers l'intérieur. Les modernes, en effet, ne délaissent pas pour autant leurs intérieurs et ne boudent pas une pratique maintenant installée, celle d'assembler des reproductions d'art sur leurs murs, comme le montre l'exemple d'Éluard, étudié par Martine Créac'h, qui faisait un usage assez traditionnel des dessus de cheminées et des murs de son espace de vie pour agencer les tableaux qu'il possédait⁵⁷. Brassäi a souvent photographié son intérieur, notamment pour illustrer un article de Pierre Seghers qui paraît après-guerre et qui insiste justement sur l'environnement visuel du poète. La légende du portrait d'Éluard posant devant sa cheminée identifie les tableaux au mur de ce qui est appelé son « cabinet de travail ». Le texte de Pierre Seghers décrit, lui, la manière dont les tableaux sont « accrochés aux murs » : « sans cadre, sur la cheminée, le portrait de Nusch était posé ». Les toiles sont dans cet intérieur une véritable présence : « Paul Éluard vit avec ses amis, et ses amis ce sont les peintres, les sculpteurs, les poètes ». « Les tableaux, les objets, les livres, le poète ne les a pas rassemblés comme un riche amateur – il n'est pas un riche amateur – mais comme un artiste, petit à petit, avec amour »,

Brassäi, [Portrait de Paul Éluard chez lui], *Art et style*, n° 2, juin 1945, n.p.



Ci-contre : LE CABINET DE TRAVAIL DE PAUL ÉLUARD. En haut, à gauche, toile de Picasso. À droite, toile de Chirico. Au dessous, toile de Picasso. Sur la cheminée, objets de l'île de Pâques, de la Colombie Britannique et du Nouveau Mecklénbourg.

⁵⁷ M. Créac'h, « "Donner à voir". Paul Eluard dans ses murs », *Des iconothèques d'écrivains et d'artistes (XIX^e-XXI^e s.)*, à paraître en 2024.

conclut même Seghers⁵⁸. Selon les chercheurs qui ont travaillé sur le cas d'Aragon, l'appartement de la rue de Varenne comportait lui aussi une véritable « pinacothèque », pour reprendre l'expression de Michel Apel-Muller, un salon où l'écrivain recevait ses invités et où il était « soucieux d'être toujours à la pointe de l'art et d'afficher en matière esthétique un certain snobisme », écrit Maryse Vassevière⁵⁹.

Lorsqu'il s'agit d'accrocher des images aux murs, force est de constater que la pratique dénote un usage en fait assez traditionnel de ce dispositif visuel, et l'on s'avise du goût des surréalistes pour les artefacts, objets et œuvres d'art, plutôt que pour les reproductions d'art. La fameuse collection dans l'atelier d'André Breton en témoigne : au mur de la pièce se trouvent exposés des objets divers qui accueillent le visiteur dans un lieu où l'écrivain recevait volontiers ses invités. Le mur – sur lequel nous reviendrons plus en détail lorsqu'on abordera la question de sa reconstitution muséale – devient ainsi une projection de Breton aux yeux de celui ou celle qui pénètre dans la pièce. L'écrivain se met d'ailleurs volontiers en scène pour des photographes dans son atelier : « l'auteur de *Poisson soluble* pose. Face à l'objectif photographique, l'écrivain prête visiblement attention à son maintien, sa posture », commente Noémie Suisse⁶⁰. Les objets et images derrière Breton intègrent son portrait de collectionneur, méticuleusement composé. Plusieurs spécialistes n'hésitent d'ailleurs pas à parler de Breton comme d'un esthète⁶¹, même si le terme, connoté « décadence », l'aurait fait bondir. Dans son étude sur les liens entre le surréalisme et le musée d'ethnographie, Vincent Debaene rappelle d'ailleurs que la position d'esthète de Breton lui est reprochée par les « dissidents » de la revue *Documents* et leur « parti pris iconoclaste »⁶². Si Breton « retrouve beaucoup de ses conceptions esthétiques dans le discours des ethnographes sur les arts primitifs tel qu'il commence à se dessiner », la collection est pour lui fondée sur « le hasard objectif et la charge émotive »⁶³ et non sur la valeur des pièces ou leur authenticité.

58 P. Seghers, « Paul Éluard », *Art et style*, n° 2, juin 1945 (photographies de Brassai), n.p.
Nous remercions Martine Créach de nous avoir fait découvrir cet article.

59 M. Vassevière, « Sur un aveugle mur blanc... », *Aragon ou l'écriture dernière des images*, ITEM-CNRS [en ligne]. Elle oppose ce lieu à la chambre de l'appartement de la rue de Varenne.

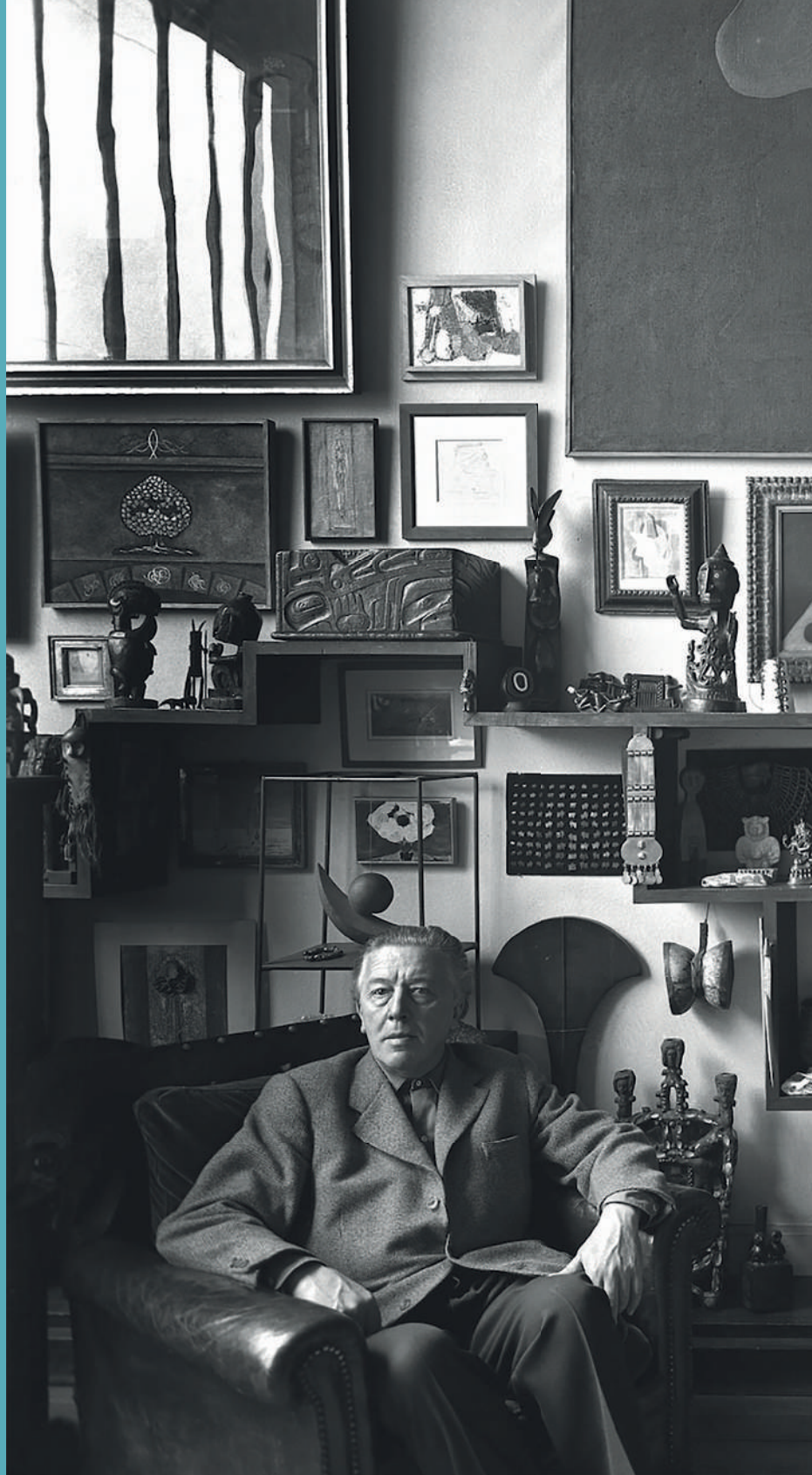
60 N. Suisse, « André Breton, le littéraire à l'ère de la photogénie », dans *L'Écrivain vu par la photographie*, op. cit., p. 148.

61 Par exemple dans l'introduction de *Mélusine*, n° 36, 2016, « Masculin/féminin », E. Adamowicz, H. Béhar, V. Pouzet-Duzer (dir.), p. 14.

62 V. Debaene, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe* [en ligne], n° 12, 2002.

63 Vincent Debaene ajoute : « outre le caractère (supposé) magique de "l'objet sauvage" ou du fétiche, c'est surtout son intégration à la vie quotidienne qui l'impressionne ; qu'un manche de cuiller soit sculpté à l'effigie d'un dieu (car toutes les représentations "anthropomorphes" ne peuvent être d'autre chose qu'un dieu ou qu'un esprit), et c'est une brèche qui s'ouvre entre deux mondes » (*ibid.*).

Sabine Weiss,
*André Breton dans son
appartement, Paris,
1955.*





Le pouvoir des objets et images dont il s'entoure vient du fait qu'ils aient été choisis par un œil non prévenu. Mais cette façon de s'entourer de représentations n'est-elle pas alors aussi une expression de soi, l'extériorisation d'un goût personnel autant qu'un signe de ralliement esthétique ?

Les écrivains esthètes d'aujourd'hui

Qui sont donc aujourd'hui les héritiers de ces amateurs d'images qui peuplent l'histoire littéraire ? Accrocher et agencer des reproductions d'œuvres d'art au mur est un usage banal très en vogue à la fin du XIX^e siècle : il reste, tout au long du XX^e siècle une pratique iconographique massive, notamment sous la forme des cartes postales qui semblent traverser le siècle, de Braun aux boutiques de musées qui résistent encore au XXI^e siècle aux assauts du commerce en ligne⁶⁴. Que font les écrivains contemporains de cette pratique encore commune ?

La description que propose l'écrivain français Charles Dantzig (1961^o), souvent qualifié de dandy, des images qui l'entourent dans son recueil de listes *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien* (2008), peut fournir des pistes de réponse. L'auteur du remarqué *Dictionnaire égoïste de la littérature française* (2005) y inventorie par exemple des reproductions d'art posées verticalement sur son bureau, en une sorte de mur d'images à contempler assis. Parmi ce qui s'y trouvait « en 1999, 2002, 2006 », on peut repérer en effet bon nombre d'images :

- Une reproduction du *Déjeuner d'huîtres*, de De Troy (contre le pied de la lampe en argent, dont l'abat-jour est rouge)
- une vue de la place San Giacometto de Venise par Canaletto (contre l'encrier en bronze), que je préfère presque au lieu lui-même : les lieux les plus beaux, les choses les plus belles sont pour moi celles qui sont représentées
- un autoportrait de Rembrandt dans les yeux duquel, à Amsterdam, j'ai vu les miens à travers la vitre, ce qui m'a fait écrire un poème [...]
- Plus : une carte postale de Sophia Loren dans *l'Arabesque* de Stanley Donen, dos à dos avec *Les Affiches à Trouville* de Dufy, un Magritte, *Voice of Space*, contre un Dubuffet, *Le Métro*, deux Edward Hopper ensemble, *Lighthouse and Buildings* et *Room in New York*⁶⁵.

64 Voir à ce sujet les travaux que Kim Timby et Marie-Clémence Régnier ont présentés dans le colloque *Circulations des cartes postales dans la culture visuelle et littéraire (XX^e-XXI^e s.)*, M. Nachtergaele et A. Reverseau (dir.), les 10-11 mai 2021, repris dans *Un monde en cartes postales. Cultures en circulation*, Marseille, le Mot et le reste, 2022, p. 31-43 et 55-65.

65 Ch. Dantzig, « Liste de ce qu'il y eut sur mon bureau en 1999, 2002, 2006 », dans *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien*, Paris, Le Livre de poche, 2010, p. 703-705.

Dans ce passage, le rapport aux images de Charles Dantzig, qui préfère les choses « représentées » à la réalité, évoque celui des esthètes du siècle précédent. Il témoigne également d'une fascination pour Venise et pour la couleur rouge comme d'une forme d'hypersensibilité qui renvoie aux décadents. Ce rapport au visuel est celui d'un écrivain qui réagit, en quelque sorte, à une image par l'écriture d'une poésie, mais aussi par l'éclectisme de ses goûts représenté par des juxtapositions surprenantes d'époques et de styles.

Dans *Intérieur*, une description de son appartement qu'il veut exhaustive, l'écrivain français Thomas Clerc (1965⁶⁶), procède de manière plus ironique. En se prémunissant de tout goût pour la « décoration » (« 1 [sic] partie de moi achoppe à la notion de décoration »⁶⁶, prévient-il), il note tout de même la « prolifération décorative » des objets et des images de son intérieur. Il est par conséquent amené à décrire les images peuplant ses murs et notamment sa bibliothèque, comme des « petites diversions optiques », et souligne l'effet du hasard qui surpasse tout autre principe d'agencement puisqu'il possède une carte postale de Victor Horta qu'il n'a pas identifié, et qu'il « modifie régulièrement la disposition iconographique des étagères »⁶⁷, ajoutant et retirant, entre autres éléments visuels, les cartons d'invitation à des expositions.

L'exemple du philosophe italien Giorgio Agamben (1942⁶⁸) montre également l'importance des reproductions d'art sous forme de cartes postales dans les intérieurs d'écrivains, mais le spécialiste de Walter Benjamin et d'Aby Warburg en fait un tout autre usage. Dans son *Autoportrait dans l'atelier*, traduit en français en 2020, Agamben jette un regard rétrospectif sur sa vie à partir des photographies de ses bureaux successifs où voisinent livres et travaux en cours avec de nombreuses images, qui, remarque-t-il, restent souvent les mêmes, en dépit de ses déménagements successifs. Le fait d'agencer images et objets est une façon de se reconnaître, de se créer, écrit-il, « un unique atelier, dispersé dans l'espace et dans le temps », un atelier « utopique, qui réunit en lui des temps et des lieux divers »⁶⁸. Dans cette entreprise de description de ses environnements de travail successifs, on apprend par exemple qu'il ne cesse de méditer sur *Le Supplice de Marsyas* de Titien, dont il possède une reproduction dans le « porte-cartes » de son bureau, et qu'il ne s'est « jamais lassé de regarder » la reproduction d'une esquisse de Bonnard depuis sa découverte lors d'une rétrospective en 1967⁶⁹.

66 T. Clerc, *Intérieur*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2013, p. 264.

67 *Ibid.*, p. 267.

68 G. Agamben, *Autoportrait dans l'atelier*, trad. C. Béghin, Paris, L'Arachnéen, 2020.

69 *Ibid.*, respectivement p. 53 et 69.

Autoportrait dans l'atelier

Giorgio Agamben

Le titre, *Autoportrait dans l'atelier* – un thème iconographique familier de l'histoire de la peinture –, doit être entendu ici à la lettre : ce livre est un autoportrait, mais seulement dans la mesure où, à la fin, le lecteur pourra en déchiffrer les traits à travers le patient examen des images, des photographies, des objets, des tableaux présents dans les ateliers où l'auteur a travaillé et travaille encore. Le pari d'Agamben est, dès lors, celui de réussir à parler de lui seulement et exclusivement en parlant des autres : les poètes, les philosophes, les peintres, les musiciens, les amis, les passions – en somme les rencontres et les confrontations qui ont décidé de sa formation et ont nourri et nourrissent encore sa propre écriture, de Heidegger à Elsa Morante, de Melville à Benjamin, de Giorgio Caproni à



Traduit de l'italien par Cyril Béghin

Giovanni Urbani. Les illustrations font donc partie intégrante de ce livre, elles composent avec le texte non pas une autobiographie mais une *autohétérographie* des plus fidèles, et intemporelle.

L'Arachnéen

Giorgio Agamben, *Autoportrait dans l'atelier* (Paris, L'Arachnéen, 2020), couverture et p. 52-53 (gravure anonyme allemande, *Amour forcené sur l'escargot*, BNF, et Titién, *Le Supplice de Marsyas*, musée archiépiscopal de Kromeriz).

tâche. La tendance du droit moderne à une juridification croissante et immédiate de la vie le dégoûtait profondément, et c'est là que l'archéologie du droit amorcée avec *Homo sacer* évoquait ses préoccupations. À Paris, on se rencontrait pour déjeuner à l'ancienne érièrie Polidori, rue Monsieur-le-Prince, où j'ai logé pendant quelques années un appartement que m'avait laissé Toni Negri. Quand j'ai appris la nouvelle de la mort de Yan en septembre 2008, le terrain même sur lequel j'évoluais et que je m'étais habitué à partager avec lui me parut se rétrécir.

Quand il m'a fallu quitter l'atelier du vicolo del Giglio, et avant de m'installer à Venise, j'ai vécu quelques années à Rome dans la maison de la via Condotti sull'Orto où j'avais habité avec Ginevra et que j'habite encore occasionnellement. Là, sur la même table, se trouve aujourd'hui une gravure qui représente un *Amour forcené sur l'escargot*, qui est peut-être le plus bel exemple de *festina lente* qu'il m'ait été donné de voir – en particulier pour l'inspiration que je suis. Il s'agit, en quelque sorte, de mon emblème héraldique, de ma devise figurée : l'impétuosité réfléchie. C'est pourquoi – si, comme disait Karen Blixen, les devises sont la chose la plus importante de la vie, certainement plus efficaces qu'une psychanalyse – je l'ai reproduite en contre-frontispice de la seconde édition d'*Idée de la prose*, comme si elle contenait l'idée de cette œuvre dans laquelle je me reconnais plus que dans d'autres, peut-être parce que j'ai réussi à m'oublier en elle.



À côté, glissée dans le porte-cartes, il y a une photographie de l'une des dernières toiles de Titién, *Le Supplice de Marsyas*, conservée à la pinacothèque des ducs de Kromeriz. Depuis des années je ne cesse de méditer sur ce tableau, où Titién s'est représenté sous les traits de Marsyas observant avec compassion le supplice du satyre. Et je ne peux pas ne pas l'associer à l'invocation de Dante au début du *Purgatoire*, qui voit dans l'être estropié de force de sa propre peau une image de l'inspiration :



Parmi les écrivains contemporains qui pourraient être qualifiés d'esthètes, figure Yannick Haenel (1967⁷⁰), un de ces « écrivains d'images » tels que les appelle Bernard Vouilloux⁷⁰. En 2018, à l'invitation de la revue *Décapage* qui lui a proposé de développer et partager sa « panoplie littéraire », l'auteur de *La Solitude Caravage* (2019) prend la peine d'évoquer son bureau sur lequel et autour duquel se trouvent de nombreuses images qui lui permettent d'être en position favorable pour écrire. Il parle de la nécessité d'un « agencement propice », nourri par tout un environnement visuel diapré qui participe en premier lieu d'une « convocation des invisibles »⁷¹.

À l'automne 2020, l'écrivain nous a fait parvenir un ensemble de photographies de cet espace si particulier pour lui. Au-delà des cartes postales reproduisant des œuvres d'art (souvent évoquées par les auteurs, mais particulièrement importantes pour Haenel en ce que l'art, pour lui, « vous ouvr[e] un chemin dans l'existence, et peut-être vous sauv[e] du ravage »⁷²), on y trouve la « paire de statuettes indonésiennes ([s]es dieux lares), qui sont accompagnées par une petite figure étrusque », ainsi qu'une figurine de cerf, un de ses animaux fétiches, toutes trois déjà mentionnées dans la section du dossier paru en 2018. Les images qui font face au bureau et dont certaines sont insérées dans les différentes bibliothèques de l'auteur ne sont pas bien ordonnées : elles peuvent se superposer, être mêlées les unes aux autres, à l'instar de ce qui se joue dans les textes de Haenel qui font toujours dialoguer des œuvres d'art fort diverses. On y retrouve un foisonnement de matériaux de différents types, les couvertures illustrées de certains livres pouvant participer du montage visuel.

Ne relevant pas de la collection (aucun tri ou classement particulier n'étant réalisé), mais étant bien plus que de la simple décoration, ces matériaux, sélectionnés parce qu'ils font « voler en éclats les notions communes » – pour reprendre un syntagme de son roman *Cercle* (2007) – visent à féconder (si ce n'est émanciper) l'imaginaire de l'écrivain. Celui-ci alimente sa prose de leurs « savoirs qui débordent »⁷³. Haenel

70 Écrivain dont l'écriture comporte « une forte teneur visuelle », « riche en notations » donc, mais qui suppose aussi et surtout « une capacité exceptionnelle de perception, de captation, de mémorisation et de restitution » (« Flaubert et les images : Portrait de l'écrivain en iconoclaste », art. cité, p. 168). Dans l'entretien que Haenel a accordé aux *Inrocks* le 18 janvier 2018 à l'occasion de la sortie de son roman *Tiens ferme ta couronne*, il mentionne d'ailleurs sa passion, « presque enfantine et fétichiste », pour les images.

71 *Ibid.*

72 G. Makhoulouf, « La littérature s'écrit contre ceux qui croient savoir. Entretien avec Yannick Haenel », dans *L'Orient littéraire* [en ligne], 2008.

73 La formule est employée dans *Roman*, singulier catalogue des travaux réalisés par les artistes-étudiants du Fresnoy lors de l'année 2016-2017 à partir desquels Haenel trace un fil narratif : Y. Haenel et J. de Loisy, *Roman – L'élégance, la science, la violence !* [Panorama 19], Tourcoing, Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains/Les presses du réel, 2017, p. 203. Au sujet de

Le bureau

J'ai écrit tous mes livres sur ce petit bureau. J'aime bien cet espace lumineux, disposé face au ciel, avec à droite un encombrement de papiers, de cartes postales, de cahiers entassés, et à gauche une partie non fonctionnelle, plus occulte : c'est mon aire sacrée.

Elle est constituée d'une paire de statuettes indonésiennes (mes dieux lares), qui sont accompagnées par une petite figure étrusque, et plusieurs figurines de daïms et de cerfs qui veillent au milieu d'un jardin de cailloux ramassés en Italie. Tout ce bric-à-brac compose l'étendue sacrificielle dont j'ai besoin pour mes opérations de « sorcellerie évocatoire », comme dit Baudelaire. J'entre ici avec un couteau : je tranche, je délimite, comme fait le sacrificateur depuis son extase rituelle, sauf que

qu'est-ce qui vient quand on écrit ? L'écriture exige un agencement propice, qui implique la convocation des invisibles. Il s'agit de se rendre disponible à une parole qui scintille à l'invocation du langage : d'être en état de l'accueillir afin qu'à travers elle se dépie une ouverture nouvelle.

Ce petit cinéma intime doit conjurer l'impossibilité, mais aussi capter ce qui reste en retrait. Je le dis de manière un peu dramatique, mais ce qui est en jeu, c'est la vérité. Sinon pourquoi écrire ? Je veux voir la déesse nue, je veux déchirer la voile d'Isis. Le *Poème* de Parménide, avec le jeune adepte emporté par les cavales, et qui cherche un chemin dans l'être, c'est la description même de ce qui est en jeu dans l'écriture. Quel est le lieu réel de l'écriture ? Il arrive que je m'éloigne du temple : depuis plusieurs années, j'écris surtout dans un café du 20^e arrondissement de Paris qui s'appelle Aux Petits Oignons. Je l'ai carrément intégré à mes derniers romans. Je ne fais pas mystère de ma manière d'écrire. Le jour où je n'obtiendrais plus le bon ajustement, ça se fera ailleurs. La solitude est la seule vraie déesse.

De toute façon, cet espace où l'on fait venir les phrases n'est pas réductible à un lieu : j'ai écrit *Cercle* dans une chambre pourrie à Berlin, principalement au lit. D'autres livres ont été rédigés dans le RER, du temps où j'étais professeur en banlieue.

J'écris partout en fait : dans le métro, dans des cafés, dès qu'il y a un appel d'air.

J'écris à la main, sur de petits cahiers d'écolier Clairefontaine, alors parfois l'écriture devient permanente, certains après-midi elle découle de la marche : je fais dix-quinze kilomètres à pied dans les rues de Paris, avec mon cahier ouvert, je m'arrête dans la rue, je note, je repars.

Mais c'est quand même ce petit bureau en acajou qui demeure au fil des années le site principal de l'arrivée des phrases. J'ai attendu là, assis, tellement d'heures, dans l'immobilité de l'assaut, parfois des nuits entières, qu'il me semble y avoir passé la moitié de ma vie. Ce sont des aventures difficilement partageables, on évolue dans une clarté sans bords, à l'intérieur d'un point qui tourne sur lui-même. On ressemble à Ulysse qui, chez Dante, vit à l'intérieur d'une flamme, imperméable à l'enfer. Quand ça marche, on en revient pantelant.



« La panoplie littéraire de Yannick Haenel », *Décapage*, n° 59, automne-hiver 2018, p. 76-77.

s'impregne ainsi d'images disposées face et autour de lui lorsqu'il écrit : reproductions de peintures, photos découpées dans des magazines ou glanées sur Internet⁷⁴ se retrouvent dès lors souvent intégrées à son univers fictionnel, comme on le verra plus loin.

Les murs d'images de Haenel montrent combien les environnements visuels influent sur le goût, l'inspiration par regards répétés, par imprégnations, de manière quasi magique. Dans la revue *Décapage*, Haenel parle de son bureau comme d'un petit « temple » qui ouvre « une aire sacrée » : les images accrochées ou déposées sur et autour de celui-ci peuvent par conséquent y être appréhendées comme des sortes d'icônes, renvoyant à d'autres réalités et ayant un rôle bien précis dans un rituel, dans son cas un rituel d'écriture. « Tout ce bric-à-brac compose l'étendue sacrificielle dont j'ai besoin pour mes opérations de « sorcellerie évocatoire », comme dit Baudelaire »⁷⁵, allègue l'écrivain.

cet ouvrage, lire C. Lahouste, « L'art comme matrice narrative : *Roman* de Yannick Haenel », *Francophonie vivante*, n° 59-2, *Livres d'art, arts du livre* (G. David et P. Estienne [dir.]), décembre 2019, p. 134-140.

⁷⁴ Voir *FILAF*, n° 3, 2014, p. 173.

⁷⁵ Y. Haenel, « La panoplie littéraire de Yannick Haenel », art. cité, p. 76.



Les premiers exemples de murs d'images sur lesquels nous nous sommes arrêtés montrent en tout cas que, pour les écrivains, même les agencements que l'on pense simplement décoratifs prennent un sens par rapport à leur activité littéraire car un goût, un style, un motif pictural témoignent de positions esthétiques opérantes pour les auteurs. La question de la décoration mène directement à la question esthétique, mais elle fait aussi entrevoir d'autres usages, dont un usage magique des images⁷⁶. Le regard critique et rétrospectif que nous portons sur les écosystèmes visuels d'écrivains rend en effet chaque élément, et même l'absence d'élément, signifiant, tout comme chaque photographie représentant un écrivain, même enfant, peut être perçue comme une photographie d'écrivain, comme le montre

Le bureau de Yannick Haenel, photographié par lui-même (automne 2020).

⁷⁶ Cet usage magique des images a fait l'objet de nombreuses études en histoire et philosophie de l'art, mais aussi en anthropologie, jouant un grand rôle dans l'essor et la diffusion des théories des images ces dernières décennies. Voir par exemple H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, et H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, « Politique et sociétés », 2015.

Roland Barthes dans son essai autobiographique illustré *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), où de nombreuses photographies d'enfance posent la question de l'adéquation du moi passé et du moi présent⁷⁷. On relit et on relie systématiquement les choses au statut d'écrivain, l'histoire littéraire nous l'a ainsi enseigné... Mais ce lien n'est pas propre au regard critique : les écrivains ont aussi intégré que tout, autour d'eux, pouvait avoir une fonction pour leur activité créative. C'est là, peut-être, ce qui distingue en premier lieu les usages communs des murs d'images de ceux que ces derniers en font.

⁷⁷ Sur la figure de l'enfant pour Barthes, voir S. Létourneau, « Le prince de la jeunesse : Roland Barthes, cet écrivain mineur », *Études françaises*, vol. 46, n° 3, 2010, p. 145-157.



2.

Murs d'images, lieux de mémoire personnels

Plusieurs écrivains usent du vocabulaire du sacré pour décrire leurs agencements iconographiques au mur. Les Goncourt, qui se déclarent par ailleurs agnostiques¹, évoquent une « chapelle » ; Péladan, imprégné du vocabulaire mystique et catholique de la fin-de-siècle, parle de « dévot qui voudrait transformer la mansarde en oratoire »². Plus tard, les surréalistes réactivent à leur tour, pour traiter de leurs rapports aux images, des discours religieux dans des perspectives parfois allègrement anticléricales³. Aujourd'hui, Yannick Haenel convoque et entremêle imaginaire antique – « aire sacrée », « temple » – et chrétien (notamment, tout un lignage johannique⁴). Certaines images accrochées prennent pour tous ces auteurs une aura particulière, amenant à nuancer l'idée de Walter Benjamin selon laquelle la reproductibilité mécanique de l'image entraîne une perte de « son authenticité »⁵.

¹ Voir *Les Goncourt et les religions*, journée d'études organisée par le groupe Goncourt, CNRS-ITEM, le 22 mai 2015.

² BnF, bibliothèque de l'Arsenal, fonds Joséphin Péladan, MS 13236, f°3.

³ Un des plus fameux dissidents du surréalisme, Georges Bataille développera un fort intérêt pour les images anthropologiques qui touchent au rituel, au point d'y puiser la matière de sa pensée du visuel. Voir G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

⁴ Dynamique notamment étudiée par Myriam Watthee-Delmotte, à l'occasion d'une conférence donnée à l'Université du Luxembourg en 2012 : « Posture auctoriale et lignage : l'engeance johannique chez Yannick Haenel ».

⁵ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1935], dans *Œuvres*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », t. III, 2000, p. 77-78. Plusieurs chercheurs ont néanmoins critiqué la thèse de Benjamin. Voir notamment

L'image n'est plus au cœur d'une pratique rituelle, selon lui : « dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique »⁶. Or, il arrive que les images, accrochées au mur, participent à un dispositif mémoriel, à un rite de commémoration souvent lié pour l'accrocheur à l'expérience de la perte d'un proche⁷. Elles touchent alors l'histoire sensible, acquièrent une valeur particulière (symbolique) pour des raisons biographiques et identitaires, et relèvent ainsi de ce que Jean-Claude Bologne a pu nommer un « mysticisme athée »⁸. L'image est une forme parmi d'autres des « objets reliques », dont Marta Caraion a étudié la représentation dans la fiction des XIX^e et XX^e siècles :

Au XIX^e siècle, les pratiques de deuil privé s'organisent en projets de décoration d'intérieur. Les habitations bourgeoises aménagent en sanctuaire de petites structures de mise en évidence – meubles dédiés au souvenir, albums photographiques, bibelots-reliques, cloches de verre mémorielles, tableaux de cheveux, etc. – qui deviennent un phénomène de mode ; se développe d'ailleurs toute une littérature prescriptive sur l'agencement domestique de la mémoire⁹.

Le mur n'est qu'un endroit possible, concurrencé dans la pièce par la cheminée. Dans son ouvrage paru en 1993¹⁰, le sociologue Bertrand Mary rapproche en effet le fait de disposer des photographies sur la cheminée de celui d'en orner les tombes. Il montre qu'au cours du XX^e siècle les photographies visibles se sont multipliées dans nos espaces privés, sont devenues de plus en plus petites et occupent des lieux plus variés. « Nous avons », écrit-il :

étend[ui] le sanctuaire voué aux petites images. Les logements étant devenus plus grands, on n'a plus voulu dépendre d'un unique présentoir. Chaque membre de la famille tient maintenant à disposer de son propre autel domestique dans la pièce qu'il occupe. [...] L'habitude de leur dresser des autels improvisés, fixes et portatifs, en les accolant aux supports des plus profanes s'est répandue¹¹.

A. Lenion et B. Latour, « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Les Cahiers de médiologie*, 1996-1, p. 235-241.

6 *Ibid.*, p. 78.

7 À ce sujet, consulter M. Watthee-Delmotte et M. O'Connor (dir.), *Enjeux esthétiques et spirituels de la commémoration/Aesthetic and Spiritual Stakes of Commemoration*, Louvain-la-Neuve, Éditions Modulaires Européennes, 2016.

8 J.-C. Bologne, *Le Mysticisme athée*, Monaco, Éditions du rocher, 1995.

9 M. Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020, p. 337.

10 B. Mary, *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993.

11 *Ibid.*, p. 257.

Les écrivains permettent de saisir de manière privilégiée comment le rite et la composante sacrée d'une pratique largement partagée proviennent à la fois du geste et de sa mise en mots, et comment ils peuvent en outre induire une « opération énergétique favorable à la création » selon les mots de Myriam Watthee-Delmotte¹². Dans leurs mains et sous leur plume, le mur prend la forme d'un lieu de mémoire personnel, inscrit dans l'espace privé et portant parfois vers un plus grand que soi¹³. Il ne s'agit plus, comme dans l'ouvrage de Pierre Nora, de célébrer une mémoire nationale, d'étudier une nouvelle religion républicaine, en inventoriant ses lieux¹⁴, mais d'explorer dans les intérieurs des écrivains la manière dont ceux-ci se créent des panthéons personnels, des chapelles commémoratives, des lieux de pèlerinage, où les images occupent la place centrale. Les rapports entre images et mémoire ont souvent été appréhendés, en raison notamment de la façon dont l'image déclenche des souvenirs, comme propices à l'écriture autobiographique ou mémorielle. Qu'apporte alors à cette question le cas particulier du mur d'images ? Quelles nouvelles perspectives ouvre-t-il ?

Ce chapitre aborde plusieurs exemples de lieux de dévotion où le culte mémoriel passe par l'agencement d'images aux murs, dès les chambres d'enfants, véritables matrices de souvenirs visuels. Chez Edmond de Goncourt et Louis Aragon, le deuil, soit d'un ami, soit d'une compagne, est à l'origine de la création d'une chapelle iconographique de proportion différente, qui double l'entreprise littéraire du tombeau. Avec Violette Leduc et Romain Gary, la pratique est indépendante de l'expérience de la perte. Pour la première, elle traduit une forme d'« idolâtrie » à l'égard de Simone de Beauvoir et renseigne sur une modalité de la vie et de la sociabilité littéraire. Pour le second, elle relève davantage d'une manière de se plonger dans ses souvenirs et de se regarder en miroir, mais avec une modalité plus spécifique à l'écrivain que celle de l'usage banal de tout à chacun, puisque Gary expose au mur de son bureau la réception de son couple dans les médias, mélange de photographies et d'articles de presse.

12 M. Watthee-Delmotte, « Avant-propos. Potentialité créatrice des rites et dynamique rituelle de la création », dans M. Watthee-Delmotte (dir.), *Rite et création*, Paris, Hermann, 2020, p. 8.

13 Caractéristique phare du sacré pour Régis Debray (voir notamment *Le Moment fraternité*, Paris, Gallimard, 2009).

14 P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1993, t. I-III.

Chapelles commémoratives et lieux de dévotion

Comme une chapelle à la mémoire de Gavarni

Le modèle muséal domine dans la manière dont Jules (1830-1870) et Edmond (1822-1896) de Goncourt disposent leur collection dans la maison qu'ils achètent en août 1868 au 53, boulevard de Montmorency, à Auteuil¹⁵. Il ne rend toutefois pas compte de la variété des agencements iconographiques que les deux frères adoptent. L'un d'entre eux situé dans le grenier se distingue moins par son type d'accrochage – des dessins encadrés – que par sa fonction commémorative :

Le fond de la pièce, en regard de la baie ouvrant sur l'autre chambre, est *comme une chapelle à la mémoire de l'ami Gavarni*, renfermant une réunion de ses plus beaux dessins. Là, est son VIRELOQUE, exécuté avec ce procédé d'un fusain fixé, lavé à grandes eaux colorées, et largement relevé de gouache : procédé donnant à une aquarelle, la solidité d'une peinture à l'huile¹⁶.

Entre les deux bibliothèques basses, au-dessus d'un divan, où chaque dimanche après-midi, à partir de février 1885, il reçoit un cénacle choisi pour parler de littérature, Edmond de Goncourt a délimité une aire chargée d'émotion et de sacralité, présentée en termes religieux de « chapelle », qui célèbre la mémoire de l'ami disparu, Paul Gavarni (1804-1866). L'aménagement de cet espace au second étage se déroule à la fin de l'année 1884¹⁷, soit près de vingt ans après la mort de l'artiste, auquel l'écrivain avait consacré une vaste monographie en 1873¹⁸, écrite avec l'aide de son fils, Pierre Gavarni, qui deviendra l'un des habitués du grenier¹⁹. Le temps du deuil est alors accompli et peut laisser place à celui de la commémoration²⁰. Le lieu de mémoire prend la forme d'un panthéon des meilleures œuvres du dessinateur et lithographe, relativement délimité, dans un espace ouvert aux visiteurs. « D'ordinaire, Edmond de Goncourt prenait place sur le divan, couvert d'un tapis d'Orient, qui occupait le fond de la pièce, entre deux bibliothèques basses, et au-dessus

¹⁵ Voir D. Pety, *Les Goncourt et la collection*, op. cit., p. 107-154.

¹⁶ E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. cit., 1989, t. III (1887-1896), p. 1052 [vendredi 14 décembre 1894].

¹⁷ *Ibid.*, p. 36-39.

¹⁸ E. de Goncourt, *Gavarni. L'Homme et l'œuvre*, Paris, H. Plon, 1873 ; rééd. augmentée, Paris, G. Charpentier, 1879.

¹⁹ Son nom figure dans la liste des habitués parue dans *La Gazette des Beaux-Arts* en février 1896 (J. de Goncourt, « Le Grenier », *La Gazette des Beaux-Arts*, février 1896, note 1, p. 101).

²⁰ Voir M. Watthee-Delmotte, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 95-128.



NOS CONTEMPORAINS CHEZ EUX

Reproduction interdite

DORNAC Phot.-Editeur, 34, rue Cassini, Paris

Paul Marsan, dit Dornac, *Edmond de Goncourt en son grenier*, «Nos contemporains chez eux», 1891.

duquel étaient suspendues des aquarelles de Gavarni »²¹, raconte ainsi Henri de Régnier, qui, poète habitué des mardis de Mallarmé, se rend aux dimanches de Goncourt à partir de 1892. Ce portrait littéraire, publié en 1933, n'est pas sans évoquer celui que Dornac prit en 1891 d'Edmond de Goncourt, allongé sur le divan, un livre à la main, sous les dessins de Gavarni.

Sur le mur, Goncourt a accroché quelques œuvres, qui trouvent ainsi une aura particulière, se distinguant de la collection stockée dans la bibliothèque : « Un cinquième corps de bibliothèque réunit presque tout entier l'œuvre de Gavarni, qui compte, dans cette collection, près de six cents épreuves avant la lettre »²². Par rapport à la vitrine où il expose les portraits des principaux habitués du cénacle et aux portfolios rangés dans les bibliothèques, seul ce mur est évoqué en termes sacrés et comparé à une « chapelle ». L'expression figure dans le *Journal*, sous-titré *Mémoires de la vie littéraire*, à la date du 14 décembre 1894, au sein d'un développement singulier où Edmond de Goncourt dresse une très longue liste des œuvres de sa pièce à destination de sa postérité :

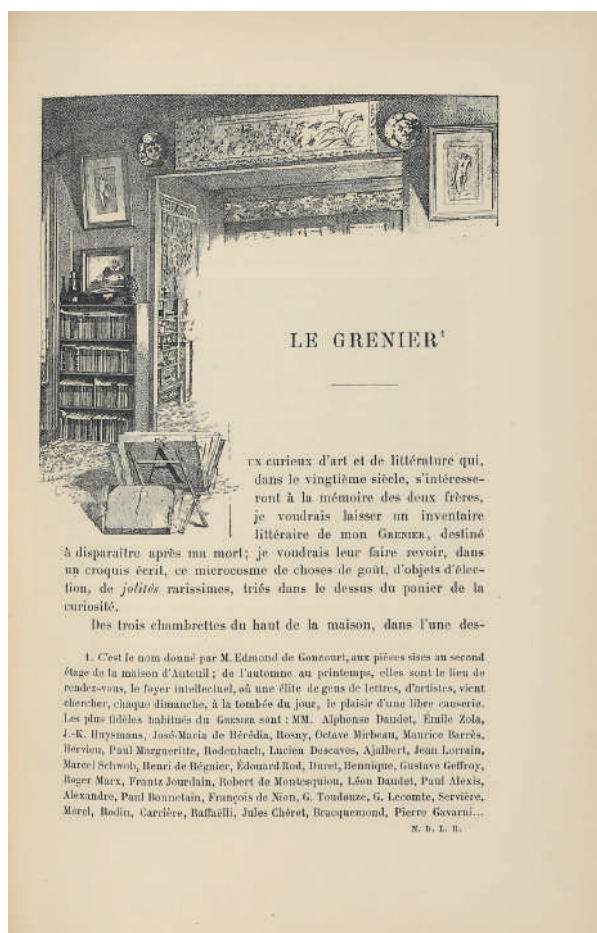
21 H. de Régnier, *De mon temps* [Mercure de France, 1933], édition électronique, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2013, chap. « Edmond de Goncourt ».

22 E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. cit., p. 1050 [14 décembre 1894].

Aux curieux d'art et de littérature, qui dans le xx^e siècle, s'intéresseront à la mémoire des deux frères, je voudrais laisser un inventaire littéraire de mon Grenier, destiné à disparaître après ma mort ; je voudrais leur faire revoir dans un croquis écrit, ce microcosme de choses de goût, d'objets d'élection, de jolités rarissimes, triés dans le dessus du panier de la curiosité²³.

Ce faisant, l'écrivain complète *La Maison d'un artiste*, ouvrage écrit avant le redéploiement de ses collections dans le grenier et la rédaction de son testament en 1884. Si le livre de 1881 se rapproche du genre du traité de décoration, selon les analyses éclairantes de Dominique Pety, son auteur annonce néanmoins dans sa préface écrire « les mémoires des choses au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme »²⁴. Par l'art de la liste, l'écrivain imitait alors le genre du catalogue. Dans le *Journal*, genre biographique, la perspective change légèrement : il s'agit aussi d'écrire ses Mémoires par sa collection d'images et d'objets, de présenter un portrait en creux de soi, mais le modèle énumératif du catalogue y cède à celui de l'inventaire après décès. Dans cette liste, le passage sur Gavarni se détache par la fonction assignée aux images : par un jeu de miroir, la chapelle mémorielle à l'ami artiste paraît désigner le monument de papier que l'écrivain dresse pour lui-même le 14 décembre 1894. Par effet d'emboîtement il inscrit dans son testament le Tombeau de l'ami artiste²⁵. Dominique Pety note que ce jeu d'identification était particulièrement à l'œuvre dans la monographie sur Gavarni : « Les correspondances sont ici si précises qu'on ne peut s'empêcher de penser que les Goncourt ont projeté sur Gavarni les motivations de leur propre travail d'écrivain, composant ainsi la figure d'un double qui les évoque, et qui associe aux compétences du

« Le Grenier », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1896, p. 103.



23 *Ibid.*, p. 1046 [14 décembre 1894].

24 E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, éd. cit., préface.

25 Le Tombeau de l'autre est toujours une manière de parler de soi, comme l'a montré M. Watthee-Delmotte, « Les tombeaux littéraires. Du rite au texte », dans B. Decharneux, C. Maignant et M. Watthee-Delmotte (dir.), *Esthétique et spiritualité 2. Circulation des modèles européens*, Fernelmont, E.M.E., 2012, p. 289-306.

dessinateur celles de l'homme de lettres. »²⁶ La description du grenier dans son *Journal* revêt une importance particulière pour l'écrivain qui la publie de manière autonome, quelques mois avant son décès, en février et mars 1896, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Le texte, abondamment illustré, donne à voir plusieurs œuvres, dont deux dessins de Gavarni, et le coin de la « chapelle » où le divan est désormais vide de son propriétaire.

Violette Leduc et Simone de Beauvoir

Il y a en effet dans le mur d'images un investissement émotionnel, amical et amoureux très fort, qui explique aussi les formes surprenantes qu'il prend parfois. Le mur qui surplombe le bureau de la romancière Violette Leduc (1907-1972)²⁷, rue Paul-Bert à Paris, en atteste : parmi les images – principalement photographiques – qui y sont affichées, les portraits dominent, et un nombre remarquable d'entre eux est dédié à Simone de Beauvoir (1908-1986). Sylvie Le Bon de Beauvoir, fille adoptive de la philosophe et romancière, écrit que « Violette Leduc [...] s'attache durablement à Simone de Beauvoir, qu'impatiente parfois l'inflation de son idolâtrie »²⁸. S'il s'agit ici d'un mur de portraits d'une écrivaine dans le lieu de travail d'une autre écrivaine, le cas de Leduc ne peut être réduit à celui d'une auteure s'entourant de portraits de sa figure tutélaire : la dévotion vouée par Violette Leduc à Simone de Beauvoir était aussi bien d'ordre littéraire qu'émotionnel. Elle peut être rapprochée de celle de Valentine Hugo pour André Breton, à qui elle a consacré nombre de pêle-mêle, véritables petits autels amoureux et privés, qui sont néanmoins des objets intéressants pour l'histoire littéraire tant ils témoignent de l'aura du chef de file des surréalistes²⁹. L'assemblage de photographies, lettres, papiers découpés et broderies qu'elle intitule *Surréalisme* (1932-1934) montre par exemple André Breton au centre d'une constellation comprenant Éluard, Char, Crevel, Tzara, etc., à la façon du plus célèbre *Échiquier surréaliste* qu'a réalisé Man Ray en 1934³⁰ : ces portraits

26 D. Pety, *Les Goncourt et la collection*, op. cit., p. 327.

27 Violette Leduc (1907-1972), romancière française, a produit une œuvre largement autobiographique, avec des romans comme *L'Asphyxie*, *L'Affamée* et *La Bâtarde*, qui l'a fait connaître auprès du grand public. Leduc a entretenu une amitié avec Simone de Beauvoir, dont elle était éprise, pendant de longues années.

28 S. Le Bon de Beauvoir, *Album Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 2018.

29 Ces objets singuliers s'inscrivent dans la tradition religieuse des petits autels populaires tels qu'en faisaient par exemple les moniales. Ils témoignent d'une appropriation d'images sous une forme miniaturisée. Nous remercions Myriam Watthee-Delmotte pour ces informations.

30 Ces deux photomontages sont reproduits dans Cl. Chéroux, Q. Bajac, M. Poivert et G. Le Gall (dir.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, cat. expo. Centre Pompidou, Paris (23 septembre 2009-11 janvier 2010), Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 42 et p. 48.



« composés » sont « une manière de *faire corps* par l'image », comme l'écrit Clément Chéroux³¹.

Cette pratique s'avère partagée par de Beauvoir qui était, de même, adepte du mur d'images affectif, bien que sa tonalité fût moins révérencieuse que celle de Leduc. Les murs de son appartement, au 11, rue Schoelcher à Paris, particulièrement autour de son bureau et au-dessus de diverses étagères, étaient en effet densément peuplés de photographies d'enfance et de clichés documentant ses rencontres et voyages, notamment des photographies de déplacements officiels, par exemple celui qu'elle fait avec Sartre à Pékin en septembre 1955. On y trouve aussi de nombreux portraits de l'écrivaine et de ses proches, Sartre en premier lieu, mais également amis, acteurs et actrices proches du couple. Contrairement au mur de Leduc, qui a pris soin d'encadrer chacun des portraits figurant au-dessus de son bureau, leur donnant par là même une aura solennelle, les images recouvrent intégralement l'espace disponible entre les étagères et sont punaisées de façon désordonnée et peu soignée, de sorte à ce que chaque image individuelle se fonde dans une masse qui égare immédiatement le regard. Cette dynamique se voit d'ailleurs amplifiée en raison des

Georges Kelaïdites,
Violette Leduc chez
elle, rue Paul-Bert, à
Paris, en 1970.

³¹ *Ibid.*, p. 28.







Bettina Flitner, *Simone de Beauvoir chez elle*, rue Schoelcher, mars 1986.

Page précédente

Jacques Pavlovsky, *Simone de Beauvoir dans son appartement à Paris*, 1976.

nombreux bibelots (œufs décorés ou statuettes) qui peuplent les étagères. Les photographies ne sont pas agencées comme des objets précieux : ce sont en général des petits formats (10 x 15 cm environ), à l'exception d'une photographie de tournage et d'un tirage de la célèbre photographie de Sartre prise par Cartier-Bresson sur le Pont des arts en 1945. Six ans après la mort de Sartre en 1980 – vécue comme un événement national en France –, les photographies de Bettina Flitner témoignent d'un usage commémoratif du mur d'images, qui semble pleinement relever du privé et qui n'a rien de spécifique aux pratiques littéraires. Pourtant, la romancière et philosophe pose volontiers dans cet espace privé, à plusieurs reprises, sous l'objectif de Bettina Flitner mais aussi de Jacques Pavlovsky : malgré leur caractère mouvant dont témoigne la comparaison entre plusieurs portraits des années 1980, ces murs d'images proposent des bribes iconographiques de l'histoire littéraire par les sociabilités qu'ils dévoilent, autant qu'ils témoignent de l'acceptation de sa propre image d'écrivaine lorsqu'elle est prise dans un ensemble.

On connaît en effet les fortes réticences à la médiatisation photographique de Simone de Beauvoir jeune. Gisèle Freund, notamment, a raconté comment en 1954, au moment où elle reçoit le prix Goncourt, alors que la romancière avait fui les photographes, elle a réussi à la photographe, chez sa mère, en l'amadourant :

[...] c'est là que je pus prendre une série de photos d'une Simone très surprise. – Si cela doit se faire, dit-elle, c'est en vous que j'ai le plus confiance. Les photographes de *Paris Match* gardent ma maison jour et nuit, mais ils ne savent pas qu'elle a deux sorties. J'ai peur d'être célèbre, la célébrité peut gâcher la vie d'un écrivain en lui prenant son temps³².

Plus de trente ans après, ce beau portrait de Gisèle Freund, où de Beauvoir figure tout en contraste et de profil, se trouve sur son mur, encadré de plusieurs photographies de Sartre et d'actrices, et près d'une autre photographie la représentant jeune, assise sur une table, de profil et en pleine discussion. Les photographies d'elle-même semblent avoir disparu dans d'autres versions de ses murs d'images, témoignant ainsi du caractère problématique de la représentation de soi pour Simone de Beauvoir.

Ces exemples de Simone de Beauvoir, Violette Leduc et Valentine Hugo mettent par ailleurs en lumière un versant important de ces pratiques iconographiques, à savoir le rôle qu'y jouent les femmes. Historiquement, ce sont les femmes qui ont été en charge de la transmission de la mémoire familiale par le biais de photographies mais aussi de l'aménagement intérieur et de la décoration. Elles ont longtemps été les gardiennes de la mémoire privée, à travers le support privilégié de l'image, avec les albums photographiques, et, selon les époques, les photographies officielles encadrées au mur ou sur la cheminée, les instantanés disposés en de savants pêle-mêle dans la cuisine ou le couloir, et encore aujourd'hui à travers les « albums » numériques de Facebook ou des groupes Whatsapp familiaux. Les gestes faits avec les images dans l'espace privé, leur manipulation effective, sont donc bien souvent féminins, trait important mis en avant par les histoires de la photographie les plus récentes³³. Même si l'investissement émotionnel dans les images n'est ni « essentiellement » ni uniquement féminin, la manipulation des images privées a été longtemps un domaine pris en charge par les femmes, comme pour tout ce qui concerne plus largement la transmission culturelle.

Murs d'enfants, chambres de mémoire

Les enfants sont des sujets privilégiés des murs d'images privés, mais ils sont aussi les destinataires, les regardeurs des assemblages d'images que les adultes choisissent pour décorer leurs chambres. C'est

³² G. Freund, *Le Monde et ma caméra*, Paris, Denoël, 2006. p. 246-248.

³³ Voir par exemple les travaux de Marie Robert et le catalogue de la double exposition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1945* (Musée de l'Orangerie et Musée d'Orsay, 2015), Paris, Hazan, 2015. Voir, plus largement, les travaux d'Yvonne Verdier, par exemple, en ethnologie.

sur elles que l'on compte pour former le goût par « imprégnation » et c'est donc elles qui, logiquement, restent en mémoire. Avant l'âge de la lecture, c'est à l'image qu'échoie le rôle didactique³⁴, qui s'explique par leur force de persuasion, la puissance émotionnelle qu'elles peuvent avoir lorsqu'elles sont vues régulièrement, à des moments ritualisés comme celui du coucher et du lever, si celles-ci sont accrochées au-dessus du lit, par exemple. Le poids de la répétition pour le regardeur fait que les images sont facilement intégrées à des rites, religieux ou païens, que les enfants personnalisent volontiers. Les images d'enfance marquent en effet la mémoire plus que d'autres car elles sont liées à des rituels, religieux (les images pieuses), scolaires (les bons points) ou plus personnels comme les murs d'images punaisées au chevet.

Les images d'enfance ont également trait au domaine du sacré. Les écrivains et écrivaines convoquent et redéployent fréquemment dans leurs œuvres les souvenirs visuels qui leur sont rattachés, faisant de ces agencements des lieux de pèlerinage, des petits sanctuaires mentaux – on l'a vu chez Proust dans le chapitre précédent. Les murs de leur chambre peuplent leurs souvenirs. C'est le cas de Jacques Roubaud (1932°) qui, dans *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* (1997), se souvient des reproductions des peintures de John Constable qui trônaient dans sa chambre :

Sur chacun des murs de la chambre il y avait une image. Une image peinte, dans un cadre de bois sommaire, d'assez grandes dimensions, rectangulaire. Trois des quatre images étaient du même format, la dernière plus grande encore. Depuis qu'il était entré dans cette chambre, pendant toutes les heures oisives que par force il y passait, quand il ne lisait pas, quand il n'interrogeait pas sa mère sur leur futur [...], il regardait ces images. Il ne s'agissait pas pour lui de tableaux mais de fenêtres sur des paysages, où il se promenait en silence, où il s'imaginait être. À chacun il avait donné un nom, pour mieux l'évoquer sur un mur mental, dans sa tête, dans la nuit la plus obscure, celle de trois heures du matin³⁵.

Cette relation physique à la peinture de John Constable a durablement impressionné l'auteur de *Quelque chose noir* : la fréquentation précoce, répétée et intense des tableaux du maître anglais l'a en quelque sorte fait voir à travers les yeux (les lunettes, dirait Proust) de Constable puisque les tableaux sont décrits non comme des

34 Voir notamment S. Le Men, « La pédagogie par l'image dans un manuel scolaire de la Troisième République », dans St. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy (dir.), *Les Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 1992, p. 119-128 ; « Les méthodes éducatives de M^{me} de Genlis et la pédagogie par l'image », communication au colloque *Madame de Genlis : littérature et éducation* (co-organisé par F. Bessire, M. Reid et D. Zanone, Paris, musée des Arts et métiers, 12 et 13 janvier 2007).

35 J. Roubaud, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, Charenton, Flohic éditions, 1997, p. 29.

représentations mais comme des « fenêtres » sur un paysage. Dans le cas de Roubaud, l'imprégnation est totale parce que les tableaux investissent un esprit en formation sous la forme d'un « mur mental ». Cette appropriation personnelle d'œuvres visuelles, qui a eu lieu pendant son enfance, trouve donc un écho des années plus tard lorsque, sur la suggestion de Catherine Flohic qui dirige la collection « Musées secrets » – dont le principe est qu'un auteur écrive librement au sujet d'un artiste ou d'un peintre –, Jacques Roubaud se lance dans l'écriture de *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*. À la grande surprise de son editrice, mais assez logiquement si l'on pense à l'innutrition qu'ont permise les murs de sa chambre d'enfance, il fournit sous cette forme, en dialogue avec les reproductions du peintre anglais qui, souvent agrandies, représentent des nuages, un de ses textes les plus autobiographiques³⁶.

L'enfance est donc un moment-clé dans la formation du goût esthétique, mais aussi du goût littéraire. Certains enfants peuvent même développer une forme d'idolâtrie pour leurs écrivains préférés, accrocher leurs portraits aux murs, voire construire de véritables lieux de culte, comme le personnage d'Antoine Doinel qui crée un autel à Balzac auquel il met accidentellement feu dans le célèbre film de François Truffaut *Les 400 coups* (1959). Ce petit autel est composé, comme une véritable chapelle, d'une icône – la reproduction de la fameuse photographie de Balzac par Louis Auguste Bisson – et d'une bougie.

Ces dévotions peuvent être mises en scène dans la fiction, comme dans *Les Enfants terribles* (1929), dont les personnages sont deux adolescents à peine sortis de l'enfance. Ainsi, la chambre des protagonistes du roman de Jean Cocteau (1889-1963) doit-elle être considérée comme un refuge, un sanctuaire qui sert de scène aux jeux et déchirements de ces derniers :

Le premier coup d'œil sur la chambre surprenait. Sans les lits, on l'eût prise pour un débarras. Des boîtes, du linge, des serviettes éponge jonchaient le sol. Une carpekte montrait sa corde. Au milieu de la cheminée trônait un buste en plâtre sur lequel on avait ajouté à l'encre des yeux et des moustaches ; des punaises fixaient partout des pages de magazines, de journaux, de programmes, représentant des vedettes de films, des boxeurs, des assassins³⁷.

36 Entretien de Catherine Flohic par A. Reverseau (2019). Voir A. Reverseau, « La genèse imagée comme mode énonciatif. Lorsque la collection "Musées secrets" (éditions Flohic) fait écrire à partir d'images », *Textimage* [en ligne], printemps 2021, n° 13, D. Massonnaud et V. Obry (dir.), « Genèse et génétique éditoriale des textes imagés ».

37 J. Cocteau, *Les Enfants terribles*, Paris, Grasset, 1929, p. 31.

Les images aux murs intègrent chez Cocteau un ensemble chaotique d'objets dont le désordre et l'hétérogénéité se font métaphores des caractères en constante évolution d'enfants entrant dans l'adolescence. Ces derniers amassent objets et images de façon à la fois fortuite et préméditée, ce qui relève aussi bien de l'accumulation que de la consécration. Il y a ainsi pour l'enfant ou le jeune adulte, ces « brocanteurs de l'humanité », comme les appelle Agamben, qui « jouent avec toute antiquaille qui leur tombe sous la main »³⁸, une dimension de trésor³⁹ d'ordre presque sacré dans les images amassées, offertes ou volées. Ainsi, par exemple, l'archivage dans un tiroir d'une photographie fait l'objet d'un vif débat entre Paul et Élisabeth, les deux protagonistes principaux de l'œuvre. Il s'agit d'un portrait de Dargelos, le garçon qui, ayant jeté sur Paul une boule de neige contenant une pierre et l'ayant ainsi condamné à rester alité sous la surveillance de sa sœur, fut le catalyseur du confinement des deux enfants dans leur chambre. La décision de conserver sa photographie au sein d'un tiroir n'est pas à prendre à la légère : « [Élisabeth] vénérât le trésor. Verser un nouvel objet au trésor n'était point une baliverne »⁴⁰. L'écosystème de bibelots qui entourent les enfants est une condensation de leur univers, et chaque élément qui y est intégré risque de perturber l'équilibre qui le régit par la portée symbolique qui lui est attribuée.

L'acte de collecter des images, encouragé par la pratique des « bons points » à l'école, semble même proprement enfantin. Jan Baetens (1957°) a insisté sur le rôle des « chromos » offerts par les marques de chocolat belge de son enfance, qu'il a utilisés, des années plus tard, pour l'écriture de son premier roman, *Faire sécession*⁴¹. Ces chromos ont fortement marqué son imaginaire, mais aussi celui de sa génération, « déjà incroyablement transmédiatique »⁴². Autre exemple contemporain, Muriel Pic relate dans *Affranchissements*, ce « livre-errance » paru à l'été 2020 qui déploie un récit délinéaire truffé de matériaux visuels : « Comme beaucoup d'enfants, j'ai commencé à conserver des timbres découpés sur des enveloppes et des cartes postales, tout un paquet d'images miniatures sans valeur, un trésor

38 G. Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, 1989, p. 89.

39 Dans *Les Enfants terribles* on trouve ce passage qui souligne tout particulièrement cette dimension : « C'était le trésor. Trésor impossible à décrire, les objets du tiroir ayant tellement dérivé de leur emploi, s'étant chargés de tels symboles, qu'il n'offrait au profane que le spectacle d'un bric-à-brac de clefs anglaises, de tubes d'aspirine, de bagues d'aluminium et de bigoudis » (*op. cit.*, p. 41-42).

40 *Ibid.*, p. 57.

41 Voir l'entretien de Jan Baetens par A. Reverseau et M. Scibiorska au sujet de l'écriture de *Faire sécession*, disponible sur le site Internet du projet Handling.

42 « Premières questions », entretien de Jan Baetens avec Benoît Peeters, dans N. Cohen et A. Reverseau (dir.), *Initials JB*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 152.

de rien du tout »⁴³. La formule fait écho à la célébration des cartes postales qu'avait effectuée Paul Éluard dans *Minotaure* en 1933 : « Tout au plus la petite monnaie de l'art tout court et de la poésie. Mais cette petite monnaie donne parfois idée de l'or »⁴⁴.

Un appartement entier d'images : l'exemple-clé d'Aragon

La fonction mémorielle des images privées se voit tout particulièrement activée dans le cas d'un deuil. Les murs d'images prennent alors une importance considérable aux yeux de l'écrivain qui les côtoie, tout comme ils peuvent constituer une réponse au deuil traversé en se faisant lieu d'extériorisation de la peine.

À l'inverse des « reliquaires », ces autels individuels à base de photographies que l'on conserve, cachés, chez soi, que décrit Bertrand Mary, Louis Aragon (1897-1982) développe, au moment du deuil d'Elsa Triolet (1896-1970), écrivaine d'origine russe avec laquelle il a formé un couple littéraire mythique – jusqu'à l'union de leurs « œuvres romanesques croisées » –, une pratique ouverte, visible, sous la forme de murs d'images. Il couvre ainsi, à partir de 1971-1972, dès même 1970 selon certains témoignages, et pendant près d'une dizaine d'années, d'images tous les murs de son appartement de la rue de Varenne à Paris – même ceux de sa salle de bains⁴⁵. Luc Vigier, qui a étudié, avec Maryse Vassevière, ces agencements d'images au sein de l'Équipe Aragon de l'ITEM parle à ce propos de « séries de photographies », de « fresques » et de « nappes d'images »⁴⁶, insistant sur le caractère construit de l'ensemble.

Les images utilisées – unifiées par un système de fixation au moyen de punaises rouges qui harmonisent l'ensemble et font ressortir le maillage ainsi que le geste d'accrocher – sont de toutes origines : cartes postales, affiches, photographies, documents et reproductions. Elles sont souvent entrecoupées de textes, parfois manuscrits, qui, pris dans l'ensemble, « tendent à perdre leur statut textuel d'éléments lisibles, pour devenir à leur tour des *images de texte* »⁴⁷. Les documents

43 M. Pic, *Affranchissements*, Paris, Seuil, 2020, p. 20. Voir « L'impropre de l'image », entretien avec Muriel Pic par C. Lahouste et A. Reverseau, *Place* [en ligne], 2022.

44 P. Éluard, « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 85-100.

45 En 1984, deux ans après la mort de l'écrivain, François Reichenbach en sauvegarde la mémoire dans un court métrage, qui complète les émissions où Aragon commente lui-même quelques-uns de ses panneaux.

46 L. Vigier, « Les murs d'Aragon : voix du silence », art. cité, p. 184.

47 Id., « Un jazz d'images », *Aragon ou l'écriture dernière des images*, page web cit.

Claude Bricage,
Appartement d'Aragon,
l'entrée.



sont parfois commentés de la main d'Aragon⁴⁸. Il faut noter aussi que l'ensemble évolue au fil du temps et qu'il contient une part d'aléatoire. La matrice de ces murs d'images est un portrait d'Elsa Triolet, situé à l'entrée, que Luc Vigier appelle le « cénotaphe à Elsa » : ce portrait géant qui était celui du grand hall de l'immeuble du Parti Communiste lors des funérailles a peut-être été rapatrié dans l'appartement. Il aurait ouvert la grande aventure des murs, avance Maryse Vasseyère. La figure d'Elsa Triolet est omniprésente : « il y a partout dans la

⁴⁸ Par exemple, l'auteur du *Paysan de Paris* commente l'autoportrait de Ferdinand Maximilian Brokoff (1711), un des sculpteurs du pont Charles à Prague, d'une formule en anglais : « Once more, for ever ».



Claude Bricage,
Appartement d'Aragon,
chambre.

chambre des photos de toute taille d'Elsa à tous âges »⁴⁹. Mais les murs comportent aussi des allusions à d'autres amours précédentes et ultérieures, avec notamment un fort tropisme homosexuel.

L'appartement de la rue de Varenne est donc en premier lieu une mise en scène de la vie privée, dans laquelle Aragon utilise des documents à charge affective, en particulier des cartes postales qui lui ont été personnellement adressées. Il faut alors distinguer les différents espaces au sein de l'appartement, l'espace privé de la chambre, notamment, du salon-pinacothèque déjà évoqué. La chambre comportait, quant à elle, les images les plus intimes, notamment au chevet du lit : le couple, au centre (Elsa et Louis au Moulin, sous le grand chêne du parc), les photographies d'enfants, d'amis et des aimés plus récents. Les images punaisées montrent aussi les lieux aimés, surtout à travers des cartes postales, comme Paris, Prague, Avignon, les pays de l'Est et l'Italie, avec les cartes envoyées par Maria, la gouvernante d'Aragon.

La fonction principale de ces murs d'images est bien mémorielle. C'est le deuil qui lui fait essayer et adopter le dispositif des « combina-toires d'images » qui agit « comme une mémoire »⁵⁰. Dès lors, on peut reprendre ici la question soulevée par Alain Trouvé⁵¹ qui concerne des dispositifs d'images d'écrivains : s'agit-il d'un banal geste de mémoire privée ou d'une entreprise de plus grande envergure ? Mais aussi : cet objet original est-il « une œuvre à part entière » ou un « répertoire d'une vie d'écrivain et d'une œuvre encore à venir » ?

L'étude approfondie des dossiers iconographiques constitués lorsque l'appartement de la rue de Varenne a été vidé, menée grâce à quelques films et photographies d'époque, montre que l'entreprise du poète n'est pas qu'un banal dispositif mémoriel. En effet, on trouve sur les murs d'images d'Aragon au moins deux spécificités qui sont celles des murs d'images d'écrivains : la continuité avec d'autres pratiques iconographiques et le lien avec l'écriture. Le premier point est étudié en particulier par Maryse Vassevière qui insiste sur la continuité entre Aragon surréaliste et Aragon vieillissant à travers la question du collage. La mort de Triolet prolonge, écrit aussi Luc Vigier, « un principe d'exposition qui existait bien avant qu'Aragon ne se consacre de manière compulsive à ces punaisages et montages d'une vieillesse

49 M. Vassevière, « Sur un aveugle mur blanc... », *Aragon ou l'écriture dernière des images*, page web cit.

50 L. Vigier, « Les murs d'Aragon : voix du silence », art. cité, p. 190.

51 A. Trouvé, « La chambre d'Aragon rue de Varenne : scène privée ou arrière-texte ? », *Aragon ou l'écriture dernière des images*, page web cit. : « Banal geste de mémoire privée ou entreprise de plus grande envergure ? Création d'un genre inédit ou clef au moins partielle pour comprendre les dernières œuvres d'Aragon, contemporaines de l'élaboration des murs commencée après la mort d'Elsa Triolet en 1970 ? ».

inventive »⁵². Selon eux, les dispositifs iconographiques des années 1970 se situent dans la continuité des autres utilisations d'images d'Aragon, illustrateur de revues et de livres, mais aussi véritable spécialiste du « collage » surréaliste à la Max Ernst, et auteur du beau livre illustré *Les Collages* (1965) ; en un mot de ce que l'on pourrait appeler son penchant iconographe. On retrouve rue de Varenne le goût pour les images « pauvres », « des découpes de magazines et de journaux, enfin de ce prolétariat de l'image qu'est la carte postale »⁵³. Maryse Vassevière parle, elle, de « démocratie de l'esprit », comme une façon de niveler les documents, de mélanger le *high* et le *low art*, une tendance que l'on repère souvent dans les murs d'images.

Le deuxième point est davantage traité par Luc Vigier qui a fait valoir la dimension scripturaire de ces agencements d'images et les points de rapprochements avec l'écriture d'Aragon⁵⁴. Même si « l'imaginaire du punaisage »⁵⁵ est un imaginaire visuel, les murs sont considérés comme une « écriture dernière »⁵⁶ par l'ensemble de l'équipe Aragon. Il est sur ce point important de noter que l'étude de ces murs d'images est menée depuis presque quinze ans par des chercheurs et chercheuses littéraires, qui ont tendance à « lire » les images, à rechercher des métonymies et des métaphores dans les agencements visuels, et à voir dans ces murs une matérialisation des théories de Jakobson sur la poésie. Il faut dire que « la dimension hiéroglyphique du dispositif d'images » est assumée par Aragon lui-même et doit, propose Luc Vigier, être rapprochée des « énigmes déposées dans les grands romans aragoniens des années soixante ». À ce titre, l'équipe a fait un travail sémiotique remarquable sur l'organisation des éléments sur les murs, leurs interactions et leurs sens possibles⁵⁷.

Les murs d'images d'Aragon sont alors un objet d'étude de la génétique textuelle, objet d'une approche poéticienne qui sera examinée plus loin. Il s'agit de comprendre la genèse des murs et reconstituer, en historien, le puzzle, de façon quasi archéologique. Ce travail analytique mené collectivement est en effet lié à la reconstitution

52 L. Vigier, « Les murs d'Aragon : voix du silence », art. cité, p. 181. Aussi : « les panneaux de la chambre, sans doute les plus travaillés et composés de l'ensemble disent assez ce mécanisme de l'imaginaire du punaisage » (p. 194).

53 *Ibid.*, p. 190.

54 « [L]e grand développé des associations iconiques où la punaise rouge, comme pulsation cardiaque et goutte de sang, marque la mesure et la ponctuation de phrases sans mots » (*ibid.*, p. 184-185).

55 *Ibid.*, p. 194.

56 Titre de la journée d'études déjà citée : *Aragon ou l'écriture dernière des images*.

57 *Genesis*, n° 50/2020, L. Vigier (dir.), « Aragon » ; L. Vigier, « Génétiques des murs », conférence prononcée dans le cadre de l'ITEM le 14 mai 2011.

des deux panneaux centraux de la chambre d'Aragon, réalisée en premier lieu par Caroline Bruant pour une exposition en 2009, puis en 2012⁵⁸. Cette reconstitution, aujourd'hui poursuivie sous d'autres formes, n'obéit pas au simple goût pittoresque pour la *period room*⁵⁹, mais nourrit une réflexion qui interroge leur nature et leur fonction. Les murs d'images deviennent ainsi des objets muséographiques. La patience que demande un tel travail de déchiffrement puis de reconstitution – Maryse Vassevière évoque « un travail fou de bénédictin »⁶⁰ – suppose une forme de dévotion à l'auteur. Elle implique en tout cas une grande proximité, presque physique, induite par la manipulation des archives et des images portant dans leurs trames les traces de manipulations précédentes. Le rituel d'accrochage et d'agencement semble ainsi survivre à la mort de l'auteur. Si une approche génétique et poéticienne est fréquente à partir de ce type d'objet, une approche plus anthropologique, autour de la notion de rituel, est également possible.

Mur miroir. Romain Gary et la figuration de soi

Dans l'appartement de la rue de Varenne que l'on vient d'évoquer, les nombreux portraits (d'Elsa et d'autres) voisinent avec des miroirs. En agençant les visages des autres, c'est toujours aussi une sorte d'autoportrait indirect et multiple que l'on propose – autre caractéristique majeure de bien des murs d'images. Chez Aragon, ce rôle d'autoportrait est explicite puisqu'avec les cartes postales géographiques, les reproductions d'art et les photographies personnelles, il punaise nombre d'images de lui-même, notamment des portraits publiés à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire en 1977 ou des hommages privés, anonymes et populaires (de multiples cartes postales). Un mur mémoriel d'images de gens ou de lieux aimés n'est pas exclusif, en effet, de la consécration de soi. Dans ce cas, il nous semble que l'image joue un rôle essentiel dans ce que Christian Chelebourg appelle la construction de la poétique du sujet. Selon lui, le sujet auteur « élabore un autoportrait symbolique, c'est-à-dire une image de lui-même que le langage, naturellement, refoule, mais qui se manifeste dans l'imaginaire et

58 *Ibid.* Voir plus bas, dans le chapitre 7.

59 Les *period rooms* ou « pièces d'époque » sont des « transplantations ou des réinventions d'intérieurs historiques dans un cadre muséal » (R. Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles. Temps historique et temps vécu dans l'expérience esthétique », *Gradhiva* [en ligne], n° 28, 2018).

60 Maryse Vassevière parle de « deux entreprises titanesques conjointes : celle de l'« installateur » Aragon pour construire son mausolée et celle du chercheur Champollion pour le déchiffrer par un travail fou de bénédictin... le nôtre... » (*Aragon ou l'écriture dernière des images*, page web cit.).



constitue la figuration de son *moi-idéal* »⁶¹. Ce « *moi-idéal* », actualisé dans l'écriture, est un moi imaginaire d'auteur, souvent pluriel, qui peut se manifester sous la forme d'un pseudonyme, d'un personnage médiatique, ou d'autres types de mises en scène auxquelles le mur d'images appartient sans nul doute.

Plusieurs photographies montrent le bureau de Romain Gary (1914-1980), surmonté d'un grand panneau de liège occupant une partie importante du mur perpendiculaire à la table de travail, où sont punaisées petites notes et très nombreuses photographies dont certaines semblent découpées dans la presse. Les photographies représentent exclusivement Romain Gary, seul ou avec son épouse Jean Seberg. On reconnaît par exemple la couverture du magazine *Life* du 8 mars 1963 donnant à voir l'actrice avec une mantille noire, ou encore son célèbre portrait au chapeau, telle qu'elle apparaît dans le film de Godard *À bout de souffle* (1960), qui l'a fait connaître et l'a fixée dans l'imaginaire collectif. La plupart des portraits ne sont pas des photographies privées, mais bien des photographies professionnelles, mises en scène

Jean-Claude Deutsch,
[Portrait de Romain
Gary].

61 Chr. Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 108.



Laure Boulay, « Romain Gary: un écrivain très heureux », *Paris Match*, 24 juin 1977, p. 30-31.

ou prises lors de tournages ou de festivals et diffusées dans la presse. Comme une deuxième strate, on remarque que se superposent à ces images de nombreuses images plus petites, comme des épreuves de lecture, aux marges blanches et de format carré, appartenant vraisemblablement cette fois au cercle familial.

Le photographe Jean-Claude Deutch, spécialisé dans les célébrités, a signé une série de portraits de l'écrivain au bureau, faisant mine d'écrire ou prenant un air inspiré. Ces portraits, datés du 6 février 1977, ont été réalisés pour *Paris Match*⁶² alors que Romain Gary est un cinéaste célèbre et déjà un écrivain canonique, auteur des *Racines du ciel* (Goncourt 1956) et du succès public *La Promesse de l'aube* (1960). Sur certains clichés, l'écrivain se dédouble dans le grand miroir situé derrière son siège de bureau, le faisant apparaître comme dans un kaléidoscope, de face, de dos et miniaturisé dans ses propres photographies au mur, ce qui n'est pas surprenant lorsque l'on sait à quel point Gary a multiplié les images de lui et cherché à abolir l'idée même d'original ou d'authenticité en matière d'identité.

62 Sans doute pour le numéro du 24 juin 1977, même si c'est un autre portrait de Gary devant son mur d'images, plus frontal, qui est choisi. La légende insiste sur la multiplicité des images de l'auteur : « Soixante ans de souvenirs pour Romain Gary sur un panneau face à son bureau : aviateur, diplomate, gaulliste et époux de l'actrice Jean Seberg, dont il est séparé » (p. 30-31).

La bonne grâce avec laquelle il se plie à l'exercice du portrait, conscient des obligations liées à son statut de personnage public, rencontre chez Gary le soin apporté à la construction de son image d'écrivain français tout comme de celle du couple star qu'il forme avec Jean Seberg. Dans son cas, la démultiplication de l'image de soi opérée par le mur d'images, agissant ici comme miroir, est volontaire. Puisque « l'écrivain est toujours engagé dans une démarche narcissique », comme l'écrit Christian Chelebourg⁶³, le mur d'images est chez Gary – comme chez Aragon, très soucieux également de son image médiatique et de sa postérité –, une façon d'extérioriser et de fixer son « autoportrait symbolique ». Dans cette projection de soi, l'épouse et actrice Jean Seberg est mise en scène de façon particulièrement soignée dans son pêle-mêle, surtout dans le coin supérieur droit du support, avec des photographies de visages et de silhouettes détournées. Le mur d'images est dans ce contexte un objet identitaire fort associant images privées et images publiques : les représentations médiatiques sont en effet une instance de légitimation. La fonction du mur d'images va ici au-delà de l'auto-célébration ou de la commémoration de soi, même si cette dimension n'est pas absente des usages iconographiques du plus fameux auteur à pseudonyme de la littérature française.

En accompagnement des images, l'exhibition de soi peut par conséquent en passer par une collection de documents de natures éclectiques. Un autre panneau de liège était en effet montré dans l'exposition *Romain Gary — des Racines du ciel à La Vie devant soi*, au Musée des lettres et manuscrits de Paris⁶⁴ : y figuraient, agencées par Romain Gary, des lettres et des coupures de presse accompagnées de photographies de lui-même. Même si cet objet était destiné à rester dans son espace privé, on est face à un exemple d'« images extimes », c'est-à-dire d'images d'une intimité exposée, selon la définition de l'extimité que propose Serge Tisseron⁶⁵. Plus exactement, il s'agit là, comme dans le cas du pêle-mêle qui surplombe son bureau, d'un mur d'images de sa réception, d'une figuration de son image publique, de sa *persona*, ou des différentes formes que peut prendre sa *persona*. Quand on sait la complexité qu'ouvrent chez Gary les questions d'identité et

63 Chr. Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire*, op. cit., p. 106.

64 *Romain Gary — des Racines du ciel à La Vie devant soi*, Musée des lettres et manuscrits, Paris, 3 décembre 2010-20 février 2011.

65 Serge Tisseron avait avancé ce terme au sujet de *Loft Story* en 2001 : « Je propose d'appeler extimité le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique » (*L'Intimité surexposée*, Paris, Hachette littératures, 2001, p. 52).

de postures auctoriales⁶⁶, on comprend que ces deux murs d'images ne sont pas des objets anecdotiques.

Nombreux sont les auteurs qui conservent précieusement les coupures de presse et les critiques les concernant (Huysmans, Barrès, Fargue ou Cendrars, par exemple, dont les archives comportent des dossiers bien fournis), mais le fait d'accrocher ce type de documents directement au mur ou sur un panneau de liège destiné à être disposé verticalement est, lui, singulier. Ce goût pour les documents concernant sa propre image publique va souvent de pair avec celui de conserver, voire d'exposer ses propres portraits, à des degrés et des échelles bien différentes. Sur un mur, ces portraits de soi sont utilisés par les auteurs et autrices pour se regarder en miroir. Ce genre de mur possède un rôle mémoriel puisqu'il permet de se replonger dans ses souvenirs ; il a aussi un rôle prescriptif dans la mesure où l'écrivain ou l'écrivaine devient ainsi une sorte de figure tutélaire, un « moi-idéal » servant d'horizon à atteindre.

Mais dresser un portrait de soi au moyen d'un mur d'images peut aussi en passer par ce qui n'est pas donné à voir. Dans l'« Album Pléiade » qui lui est dédié, Claude Pichois insiste sur les pratiques d'accrochage d'images de Colette, notamment de peintures représentant des objets.

Dans *Près de Colette*, Maurice Goudekot écrivait : « Sur les murs de la chambre de Colette, une quantité de petites toiles dont la plupart y avaient été apportées par l'amitié des peintres, qui, connaissant ses préférences, lui offraient des fleurs et des fruits. Seul un portrait de jeune femme par Marie Laurencin avait, pour son côté imprécis et vaporeux, échappé à l'ostracisme de Colette qui bannissait de sa vue toute représentation du visage humain. » Ce qui ne fait pas de Colette une musulmane, mais une femme douée d'un robuste narcissisme, comme le prouve son œuvre dès les *Claudine*⁶⁷.

Un autoportrait éclaté émerge alors d'un tel dispositif, qui brosse une image de l'écrivaine de manière indirecte à travers ses préférences esthétiques. Mais le refus de s'entourer de visages pointés ici par Maurice Goudekot souffre une exception de taille puisque Colette s'entoure aussi de très nombreux portraits d'elle-même – on y reviendra. La mise en scène de soi obéit, chez Gary ou chez Colette, à des logiques différentes, mais le mur d'images tend, dans les deux cas, à singulariser non pas les visages affichés, mais la personne qui les a sélectionnés et accrochés au mur.

66 Voir par exemple J. Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-poetica* [en ligne], 2004.

67 Cl. Pichois, « Avant-Propos », *Album Colette*, Paris, Gallimard, 1984, n.p.

Appartements entiers, simples murs, panneaux de liège, petites étagères : on l'a vu dans ce chapitre, les surfaces recouvertes d'images mémorielles, formes d'autels personnalisés, varient. Issus d'un croisement entre le modèle de la chapelle et de l'autel laïc, familial, ces murs d'images sont des lieux de mémoire personnels qui incarnent visuellement une relation, fût-elle une relation à soi-même. La puissance émotionnelle et évocatrice de l'image pour notre mémoire et singulièrement dans les épisodes de deuil, est connue. C'est là une dimension récurrente des commentaires sur l'image photographique⁶⁸, mais ce chapitre a permis de mettre en avant la singularité de l'image au mur dans ce contexte, notamment dès l'enfance et l'adolescence. Toujours visible, intégrée aux déplacements quotidiens, l'image au mur est manipulée, soumise à tous les regards : elle semble ainsi perdre de l'aura que peut avoir, par exemple, un médaillon que l'on n'ouvre qu'à dessein, ou l'album de famille que l'on ne feuillète qu'en certaines occasions. En réutilisant la photographie du cénotaphe de Triolet dans l'entrée même de son logement, Aragon cherche sans doute à l'intégrer dans un quotidien dont elle est désormais de fait exclue, mais aussi à en faire un seuil incontournable de sa vie privée comme publique. L'agrandissement au mur est certes une banalisation du portrait, mais c'est aussi une autre forme de rituel, quotidien, qui n'est pas moins sacralisé.

Le fait que, dans le mur d'images, un portrait soit présent parmi tant d'autres images pourrait aussi être interprété comme une désacralisation, une perte d'aura de l'image qui n'est plus icône. Pourtant, l'accumulation même, le fait que le dispositif oblige à percevoir un visage en relation avec d'autres représentations, engage à une nouvelle forme de sacré et se présente comme une énigme à résoudre. Les portraits de Simone de Beauvoir chez Violette Leduc impliquent une forme de sacralisation malgré leur récurrence, tout comme, chez Romain Gary, l'accumulation de portraits de soi, pourtant découpés dans des supports de peu de valeur, prend sens dans cette pluralité. C'est ici la juxtaposition qui fait penser au rituel. Si les gestes que font les écrivains avec les images les désacralisent par certains aspects, ils créent d'autres rituels, d'autres mystères et d'autres formes de sacré, qui est, selon Régis Debray, ce qui raccroche « l'éphémère au durable »⁶⁹, ce qui ouvre un temps distinct, qui est le temps de l'histoire littéraire.

68 Parmi de nombreuses références possibles : S. Sontag, *Sur la photographie*, trad. Ph. Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008 ; R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

69 R. Debray, *Le Moment fraternité*, op. cit., p. 34.

3.

Parmi les images agencées dans les cabinets de travail, les portraits d'écrivains occupent une place de choix, on l'a vu avec Violette Leduc et Simone de Beauvoir, par exemple. Nombre d'auteurs s'entourent pour écrire de leurs prédécesseurs ou contemporains, leur rendant non seulement hommage, mais les érigeant en figures tutélaires de leur création. Ils se constituent une forme de panthéon littéraire personnel, une famille symbolique, où il n'est pas rare que l'image soit concurrencée par la sculpture. Ne trouve-t-on pas notamment un portrait de Balzac chez Péladan, qui affiche dans son intérieur l'un de ses principaux modèles de romancier¹, tandis que Paul Bourget (1852-1935) crée un « musée intime de ses relations littéraires » sur sa cheminée plutôt qu'au mur de son bureau, ce dont rend compte un journaliste dans la *Revue illustrée* en 1894 ?

[M.] Paul Bourget se tourne vers la cheminée où se remarquent deux portraits du romancier [Maupassant], l'un avant sa maladie, l'autre des derniers temps de sa vie. À côté et avant se trouve la photographie de M. Taine. Par derrière se dresse un grand portrait du superbe Barbey. La photographie de Coppée, avec une chaleureuse dédicace dans un coin, est appuyée au pied d'un grand Bouddha. Plus loin un grand cadre laisse saillir sur le blanc de la marge le vigoureux profil d'Alexandre Dumas. C'est comme le musée intime des amitiés littéraires de M. Paul Bourget que cette réunion de photographies².

¹ Voir J. Barbey d'Aurevilly, Préface, dans J. Péladan, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884, p. III-IV.

² G. Robert, « Une heure chez Paul Bourget », *Revue illustrée*, 15 juin 1894, p. 23-24.



Paul Marsan, dit Dornac, Paul Bourget, «Nos contemporains chez eux», 1893.

24

UNE HEURE CHEZ PAUL BOURGET



Le cabinet de travail.

« Quels puissants souvenirs, Maître, doivent vous attacher à cette salle de vos méditations et de vos créations d'art ! »

deux portraits du romancier, l'un avant la maladie et l'autre des derniers temps de sa vie. A côté et en avant se trouve la photographie de M. Taine. Par derrière se dresse un grand portrait du superbe Barbey. La photographie de Coppée, avec une chaleureuse dédicace dans un coin, est appuyée aux pieds du grand Bouddha. Plus loin un grand cadre laisse saillir le blanc de la marge le vigoureux profil d'Alexandre Dumas. C'est comme le musée intime des amitiés littéraires de M. Paul Bourget que cette réunion de photographies.

Et dans toute la pièce, que de belles choses rapportées de ses nombreux voyages ! C'est d'abord trois merveilleuses statuettes de Tanagra, que le Maître nous détaille avec amour. C'est encore le diptyque de l'école d'Angelico qui est à la droite du Bouddha et ses deux admirables Madones, le Christ ensanglanté qu'il a rapporté de Rome.

Le Cabinet de travail de Paul Bourget, photographie, dans Gustave Robert, «Une heure chez Paul Bourget», *Revue illustrée*, 15 juin 1894, p. 24.

De même, dans son grenier, Edmond de Goncourt installe une vitrine contenant les portraits des principaux hommes de lettres habitués des dimanches, délimitant ainsi son cénacle littéraire, sa communauté d'écrivains. Dans le *Journal*, il dresse la liste de près d'une trentaine des « littérateurs amis », « habitués du Grenier » dont les portraits sont « peints ou dessinés » sur le livre le plus aimé par lui, qui renferme une page du manuscrit autographe. Citons les premiers d'entre eux :

Alphonse Daudet, peint à l'huile par Carrière (1890), sur un exemplaire de : SAPHO.

Zola, peint à l'huile par Raffaëlli (1891), sur un exemplaire de : L'ASSOMMOIR, un Zola un peu matérialisé, *naturalisé*.

Banville, peint à l'huile par Rochegrosse (1890), sur un exemplaire de : MES SOUVENIRS, un portrait d'une ressemblance à crier.

Coppée, peint, à l'huile par Raphaël Collin (1894), sur un exemplaire de : TOUTE UNE JEUNESSE, un portrait élégiaque, où rien ne se voit sur la physionomie, de la rieuse gouaillerie du causeur.

Huysmans, peint aux crayons à l'huile par Raffaëlli (1890), sur un exemplaire de : À REBOURS, un portrait enlevé dans un beau et coloré relief, et donnant la constriction de corps du nerveux auteur.

Octave Mirbeau, dessiné à la plume par Rodin (1894), sur un exemplaire de : SÉBASTIEN ROCH, deux profils et une tête de face, dont la construction est d'un puissant manieur de glaise³.

On retrouvera au siècle suivant cette proximité entre portraits, livres et documents de bibliophilie comme les manuscrits, dans l'intérieur d'Henri Pollès (1909-1994), transformé en « Musée » de la littérature, dont on parlera dans le chapitre suivant consacré aux bibliothèques. En matière de panthéons littéraires, le mur n'est qu'un espace possible d'exposition concurrencé par la cheminée et la vitrine, lieu qu'exploitent de façon spectaculaire Roger Martin du Gard, Louis Aragon mais aussi Léon-Paul Fargue ou Valéry Larbaud.

Qu'apportent aux études littéraires les images de figures tutélaires qui peuplent les murs de bien des écrivains ? Ce type particulier d'agencements d'images pourrait nourrir les importantes recherches récentes sur l'histoire littéraire des écrivains⁴, c'est-à-dire les études portant sur la façon dont les auteurs et autrices envisagent eux-mêmes leur place dans l'histoire littéraire et dont ils la mettent en scène à travers témoignages et fictions. Les écrivains dont il est question

3 E. et J. de Goncourt, *Journal*, éd. cit., t. III, p. 1055 [vendredi 14 décembre 1894].

4 Voir V. Debaene, J.-L. Jeannelle, M. Macé et M. Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013. Voir aussi B. Curatolo (dir.), *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007 ; ainsi que le dossier critique « Histoires littéraires », *Acta Fabula* [en ligne], vol. 13, n° 1, janvier 2012.

dans ce chapitre, comme Roger Martin du Gard ou Louis Scutenaire, s'emparent en effet de l'histoire littéraire et de l'histoire culturelle par le biais du mur d'images. D'autres acteurs du monde littéraire, les libraires, à l'instar d'Adrienne Monnier par exemple, utilisent le mur de portraits comme une incarnation des rapports d'amitié et d'admiration, comme une forme de cartographie de l'histoire littéraire passée et présente. Le dispositif apparaît ainsi comme un médium inattendu mais possible – un autre médium que le texte – pour écrire l'histoire littéraire.

Murs d'images et projection de l'histoire littéraire

La pratique privée de s'entourer de portraits d'écrivains, quoique liée à la vie sociale dans les cas de Bourget, de Goncourt et de Larbaud, est à mettre en regard avec la diffusion de l'iconographie des écrivains dans l'espace public, au service de la constitution d'un panthéon littéraire national⁵ : la République célèbre ses grands hommes en les transférant au Panthéon, en érigeant des statues urbaines à leur effigie ou en transformant leur maison en musée, constituant un canon officiel d'écrivains, plus ou moins en phase avec les manuels d'histoire de la littérature, autre instance de légitimation⁶. Dans la lignée des travaux sur l'histoire littéraire des écrivains, il s'agit d'appréhender les portraits d'écrivains dans les intérieurs comme un mode d'appropriation personnel par les images du champ littéraire, comme une projection de l'histoire littéraire sur ses murs autant qu'une projection de soi dans l'histoire littéraire.

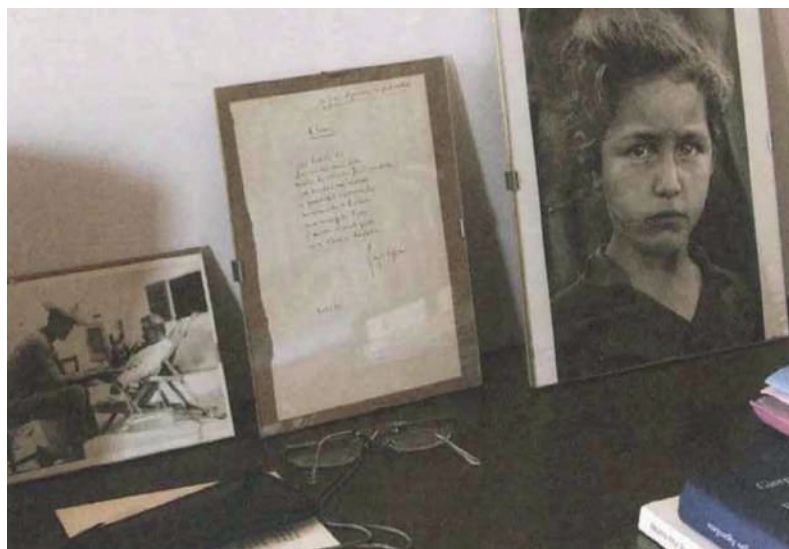
Il peut l'être littéralement comme on l'a vu dans le chapitre précédent avec l'exemple de Romain Gary, mais c'est aussi une projection de figures absentes, de figures imaginées, voire de figures de lecteurs idéaux. C'est l'un des rôles que confie Agamben à certaines images qui l'accompagnent et l'entourent depuis longtemps, comme une photographie d'enfant signée Sebastião Salgado, posée « à l'extrémité droite du bureau de Venise », dont il sait « avec certitude que ce sera elle qui [le] jugera le dernier jour, qui [le] condamnera, comme le suggère son expression douloureuse et sévère, ou qui [l']absoudra »⁷.

5 Voir J.-Cl. Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, « L'Esprit de la cité », 1998.

6 Pascale Casanova appelle ces manuels les « consacrant institutionnels » (« Les créateurs de créateurs ou la fabrique de légitimité littéraire », dans S. Triaire, J.-P. Bertrand et B. Denis (dir.), *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 171-181).

7 *Ibid.*, p. 58.

Giorgio Agamben,
*Autoportrait dans
 l'atelier* (Paris,
 L'Arachnéen, 2020),
 p. 58 (« Atelier de San
 Polo, Venise, 2007 »,
 photographie de Pedro
 Paixao).



L'image placée face à l'auteur lui permet d'incarner une présence, d'imaginer un dialogue, de se projeter, ainsi, dans la réception des textes en train d'être composés. De même, Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) raconte dans ses *Mémoires*, *Automoribundia*, que l'on abordera en détail plus loin, qu'il lui arrivait de tutoyer les images qu'il collait à son mur, comme un portrait d'Einstein « en couleur qui fume la pipe avec sa tignasse en bataille », acte qu'il qualifie de « consolateur »⁸. On retrouve en effet dans ces préoccupations d'écrivain l'écho d'un usage thérapeutique du mur d'images, par la présence qu'il instaure. Le geste de rassembler sur un mur des personnes qui ne peuvent se croiser ou qui n'existent plus est une sorte de remède à leur absence. Le mur d'images est alors un petit monde que l'on réunit, une assemblée de visages, de figures tutélaires que l'on convoque autour de soi pour des buts divers. Dans les faits, chez les écrivains, les deux pôles du mur de portraits, oscillant entre fonction émotionnelle – créer une présence – et fonction plus rationnelle – s'inscrire dans un ensemble historique plus vaste –, sont entremêlés.

Pour un écrivain comme pour tout un chacun, le mur d'images permet de se créer une famille imaginaire, faite d'écrivains amis ou proches, ou de rendre visibles ses figures tutélaires, si l'on veut distinguer deux sortes de murs de portraits. Mais cet usage comporte aussi une spécificité pour les auteurs et autrices – une « épaisseur » supplémentaire dirait la grand-mère chez Proust : les murs d'images faits de portraits sont aussi une façon de se situer dans le patronage

8 R. Gómez de la Serna, *Automoribundia* ; 1888-1948, trad. de l'espagnol par C. Vasseur, Paris, Table Ronde Quai Voltaire, 2020, p. 817. Il ajoute « car en effet on tutoie les images ». Voir chapitre 5.



Claude Bricage,
Appartement d'Aragon,
chambre (détail).

d'autres écrivains ou d'autres artistes, de prendre place dans une lignée d'auteurs, ou de faire valoir des proximités, des rapprochements avec une école de peinture, un style, etc⁹. Pour l'écrivain, le mur de portraits est d'emblée métadiscursif et revêt une portée réflexive : au-delà des motifs ou des thématiques qu'il met en lumière, il insiste sur des proximités poétiques, liées à l'activité d'écriture (*poiein*) de l'écrivain. Il n'est pas rare en effet que les écrivains iconographes aient réfléchi à cette question. Avant de tapisser les murs de son appartement rue de Varenne, Aragon n'a-t-il pas écrit un *Projet d'histoire littéraire contemporaine* en 1923, et une « Introduction à 1930 » qui se veut le portrait de son époque littéraire¹⁰ ? Dans sa dernière demeure, il crée notamment un collage autour de Rimbaud, associant au poète des *Illuminations* la photographie de James Dean et le dessin par David d'Angers d'Aloysius

9 C'est le cas des agencements d'images que le peintre Pierre Bonnard faisait dans son grenier. Voir le chapitre « Pierre Bonnard, 1944/1946 : The Studio Wall as Aesthetic Repository », dans F. Thürlemann, *More than One Picture*, op. cit., p. 159-171.

10 L. Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine* [1923], Paris, Gallimard, « Digraphe », 1994 ; « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 57-64.

Bertrand sur son lit de mort, portant l'inscription manuscrite à l'encre rouge « à Loÿs [sic] Bertrand, inventeur du poème en prose »¹¹. Maryse et Jacques Vassevière mettent en regard ce « montage assez énigmatique [...] d'hommages littéraires » avec le mur où le champ de l'institution universitaire apparaît par le punaisage d'un sujet de dissertation sur le mentir-vrai pour le concours d'entrée à l'ENS de Sèvres. Ce genre d'exemple soulève plusieurs questions qui guident notre étude des murs : l'écrivain agenceur d'images valorise-t-il des figures canoniques ou marginales d'auteurs ? Des écrivains morts ou ses relations sociales ? Propose-t-il des associations inattendues déjouant l'ordre historique ou du moins présentant des raccourcis saisissants, sur le plan temporel et culturel, par un art du montage ou du pêle-mêle ? L'accrochage du portrait de Rimbaud a, par exemple, pour Aragon, un autre sens que celui de portraits de lui ou de personnes aimées.

Ainsi, il y aurait beaucoup à dire sur l'importance des portraits dans la réception des auteurs en tant qu'écrivains, et surtout en tant qu'objets culturels, mais le phénomène n'est pas forcément pensé comme une manière de se situer dans l'histoire littéraire, loin de là. Rimbaud fait en effet partie de ces écrivains objets de dévotions privées, souvent adolescentes, que l'on pense au nombre de chambres ou appartements où le portrait de Rimbaud par Carjat est punaisé ou scotché.

Il est parfois délicat de distinguer les portraits d'amis écrivains des figures tutélaires dans les murs d'images d'écrivains tant l'histoire de la littérature est liée aux sociabilités littéraires, souvent circonstancielles. Dans la bibliothèque de Valéry Larbaud (1881-1957) figuraient deux ensembles de portraits d'écrivains, un anglophone et un francophone. Dans la reconstitution à la Médiathèque de Vichy, seule subsiste, près de l'entrée de la bibliothèque, l'ensemble qui regroupe entre autres Léon-Paul Fargue, Paul Morand, Saint-John Perse, Paul Valéry et Jules Romains, dans leurs encadrements anciens, mais identifiés par des cartels¹².

Si ces images sont pour Valéry Larbaud avant tout des portraits d'amis et non des figures tutélaires, et si elles sont pour le chercheur des indices forts des réseaux de sociabilité littéraire – importants pour ce romancier et poète, traducteur, homme d'édition et de revue – elles sont aussi la trace d'une façon de penser la littérature par domaine linguistique qui fait écho au classement de sa bibliothèque par couleur,

11 D'après M. et J. Vassevière, « "L'Atlas Mnémosyne" d'Aragon ; un dossier génétique d'un genre nouveau », art. cité, p. 118-119.

12 Martine Chosson, responsable du fonds Larbaud de la médiathèque de Vichy, nous a fourni ces détails (entretien par courriel, 22 octobre 2021).

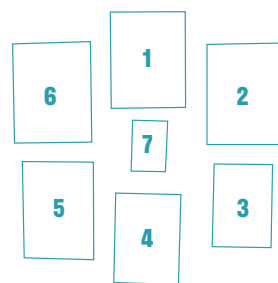


chaque section « comportant une reliure spécifique, aux couleurs du pays concerné »¹³. Elles participent ainsi pleinement d'une histoire littéraire vue de l'intérieur. D'ailleurs Valéry Larbaud sera très attentif au « décor » de la chambre d'Henry Levet, le poète des *Cartes postales* qu'avec Léon-Paul Fargue il admire, publie dès 1921 et contribue à faire connaître. Les deux auteurs signent ensemble « Récit de la mort de Levet », la visite de la chambre du poète à Montbrison, pleine « d'images volantes, comme une cage d'oiseaux des îles »¹⁴. Parmi cet inventaire d'images dont on ne sait si elles figuraient accrochées aux murs, en désordre ou dans des boîtes, se trouvent par exemple :

des photographies de rajahs données à Levet pendant son voyage dans l'Inde ; elles sont dédicacées (en anglais). Celle de l'ancien rajah de Kapurthala est très remarquable. – Une photographie du buste d'Arthur Rimbaud, faite par Levet lui-même. – Une photographie, dédicacée, de Léandre, le dessinateur, qui fut un des amis de Levet¹⁵.

Il n'est pas surprenant de retrouver Rimbaud chez le poète voyageur, marqué par le symbolisme, qu'était Levet. Cependant, Rimbaud figure parmi des portraits, des images souvenirs, des reproductions d'art

Mur de portraits d'écrivains français. Bibliothèque de Valéry Larbaud, Vichy.



- 1 Léon-Paul Fargue
- 2 Paul Valéry
- 3 Paul Morand
- 4 Marguerite Audoux
- 5 Marcel Ray
- 6 Saint-John Perse
- 7 Jules Romains

¹³ O. Belin, « La "Larbaldienne" ou la terre promise de la littérature », dans O. Belin, C. Mayaux et A. Verdure-Mary (dir.), *Bibliothèques d'écrivains. Lecture et création, histoire et transmission*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2018, p. 165.

¹⁴ Lettre du 6 mars 1911, de Marcel Ray à Valéry Larbaud, reproduite dans H. J.-M. Levet, *Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2001, p. 146.

¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

mais aussi des images pauvres, comme un mauvais portrait effectué par un « artiste-express », en 20 minutes, devant le Grand Café de Montbrison »¹⁶. Comme les images figurant dans des boîtes, en vrac, après la mort de quelqu'un, le mur d'images peut parfois brouiller les pistes et mélanger les souvenirs d'une vie, les indices d'un goût esthétique, on l'a vu, mais aussi des traces matérielles de rituels, de dévotion particulière. Le mur d'images situe non seulement dans l'histoire littéraire, mais aussi plus largement dans une histoire culturelle. L'examen plus précis d'un panthéon éminemment personnel, celui du romancier Roger Martin du Gard, en témoigne ostensiblement.

Le mur de portraits : un air de famille (Martin du Gard)

Le mur de portraits créé par l'écrivain français qui a connu son heure de gloire dans l'entre-deux-guerres, Roger Martin du Gard (1881-1958), a tout d'un mur documentaire, à fonction archivistique et mémorielle, mais il possède aussi d'autres fonctions, comme celle de se créer, par les portraits au mur, une famille imaginaire. Lorsqu'il s'installe à la campagne, au château du Tertre, dans le Perche, en 1925, Martin du Gard prend grand soin de l'aménagement des espaces, et notamment de son bureau et de sa bibliothèque au rez-de-chaussée. Il accorde une attention toute particulière à la constitution d'un mur de portraits encadrés qui se trouve dans son espace de travail, une pièce basse de plafond attenante à la bibliothèque. Ce sont « les photographies face auxquelles il travaille ou rêve »¹⁷, quand il est assis à son bureau, en tournant étonnamment le dos à la lumière et aux jardins du château. Il s'agit d'un ensemble de près de deux cents gravures ou photographies en noir et blanc représentant les écrivains dont il est proche, qu'il s'agisse de ses familiers ou des auteurs qu'il admire – en premier lieu, Tolstoï, qui apparaît sur une grande chromolithographie accrochée le long du meuble d'archive, à droite du bureau, et dans deux portraits, jeune et vieux, dont l'un est encadré et posé à même la table de travail.

Le mur lui-même est composé d'un ensemble de portraits disposés sagement en colonnes régulières. Les cadres, modestes ou bricolés avec du ruban adhésif noir, sont accrochés, à l'aide de clous visibles, au mur peint en jaune.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ J.-P. Prévost, *Le Bureau de Roger Martin du Gard au Tertre. Les amis de l'écrivain*, préf. de C. Sicard, Paris, Éditions Orizons, 2018, p. 15. Voir la description du mur *op. cit.*, p. 27. Nous remercions Anne-Véronique de Coppet, sa petite-fille, de nous avoir signalé cet ouvrage lors de la visite qu'elle a bien voulu nous accorder en juillet 2020, puis de nouveau en juillet 2021.

Ce mur est resté – chose suffisamment rare pour être signalée – dans le même lieu et dans le même état que celui dans lequel il se trouvait à la mort de l'écrivain, en 1958. C'est un mur d'images composé de manière classique, mais sa fonction dépasse son utilité décorative et mémorielle. Sa place, face au bureau, et le soin apporté à sa réalisation, lui donnent en effet une grande importance. Les portraits des amis de jeunesse voisinent avec « les grandes amitiés de la NRF », comme Gaston Gallimard présent à travers quatre photographies, Berthe Lemarié, André Gide (plusieurs images), ses amis du théâtre du Vieux Colombier (Jacques Copeau et Louis Jouvet) ou encore Georges Duhamel¹⁸ et Eugène Dabit. Il s'agit de portraits de studio mais plus souvent de photographies amateur, dont un grand nombre ont été réalisées par l'écrivain lui-même. Roger Martin du Gard possédait un Kodak dont il avait fait usage pendant la Première Guerre mondiale et dont il continuait à se servir, notamment pour photographier ses proches et les intellectuels des décades de Pontigny, dont le cadre a servi à plusieurs portraits figurant sur son mur (Jacques de Lacretelle, la fille de Tolstoï, Tatiana Soukhotine Tolstaïa, Robert de Traz, parmi d'autres) tout comme le château du Tertre lui-même où l'écrivain a saisi Theo van Rysselberghe en 1926, Paul Véra ou André Ventre¹⁹. Le portrait d'André Gide qui se trouve au mur, à droite, en bas de l'avant-dernière colonne, est une photographie de Roger Martin du Gard prise à Porquerolles en 1922. Cette photographie plaisait tant à Gide qu'il souhaitait qu'elle soit utilisée comme portrait *post-mortem*, si l'on en croit l'inscription de Martin du Gard au dos du tirage luxueux (aux encres grasses) qu'il a fait faire²⁰.

Ce mur de portraits regroupe des amitiés de jeunesse et de vieillesse, comme Albert Camus, rencontré tardivement et présent « par un dessin et un instantané vivant ». Il n'est pas pour l'écrivain un Panthéon puisqu'« il ne s'agit pas de se recueillir devant des cénotaphes : les instants volés, par la photographie, à l'éphémère entretiennent ici la permanence du meilleur de l'homme ». Chaque photographie « renvoie à une histoire et l'ensemble constitue un véritable portrait de Roger Martin du Gard, autant que de ses proches ».

Le portrait est donc fragmentaire, mais aussi imaginaire puisqu'il s'agit, comme dans le pêle-mêle des familles (tel qu'il est pratiqué depuis longtemps), de réunir en un portrait de groupe artificiel des

18 G. Duhamel qui a une bonne place dans ce mur de portraits dira en retour que l'amitié de Roger Martin du Gard est « l'honneur » de sa vie et ajoute : « son portrait orne la muraille de mon cabinet de travail » (dans *ibid.*, p. 106).

19 Portraits reproduits dans l'ouvrage mentionné, respectivement p. 140, 144, et 145.

20 Voir *Ibid.*, p. 86 et 89. Les trois prochaines citations sont issues des pages 19, 20 et 27 de ce même livre.

Maison Roger Martin du
Gard, Château du Tertre,
le bureau.





-
- A photograph of a room with a yellow wall, a large arched opening, and a wooden desk. The wall is decorated with several framed portraits and a small lamp. A large, ornate metal safe is visible in the foreground.

98 MURS D'IMAGES D'ÉCRIVAINS



- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

manque d'espace l'a amené à déplacer quelques-uns des clichés vers des emplacements périphériques : bibliothèque, couloirs, archives... »²¹.

Ce mur des portraits d'écrivains, face à la fenêtre, répond à d'autres agencements situés ailleurs dans la pièce. On remarque en particulier que les photographies de famille sont disposées différemment. Face au bureau, du côté de la porte-fenêtre, cette fois dans l'ombre puisque dans le contre-jour du jardin, on trouve un ensemble de photographies plus traditionnel, de structure plus pyramidale, voisinant avec d'autres portraits, classiquement encadrés et posés sur un secrétaire : y sont figurés, cette fois, ses enfants et petits-enfants²².

Ces photographies de famille sont agencées de manière aussi soignée que le mur des portraits d'écrivains, mais elles se distinguent

- 1 Couverture de la revue *La Jugend*
- 2 *Le Garçon bleu*, Pablo Picasso
- 3 Arthur Rimbaud
- 4 Stendhal
- 5 René Crevel

²¹ *Ibid.*, respectivement p. 15 et 28.

²² Voir *ibid.*, p. 31 et p. 46-47.

néanmoins car elles apparaissent à plusieurs reprises et comme de façon secondaire par rapport au mur le plus important, le plus éclairé, et celui sur lequel le regard s'arrête nécessairement lorsqu'on s'assoit au bureau, mais aussi lorsque l'on passe dans la pièce ou que l'on découvre l'espace de travail par la fenêtre. Les photographies de famille forment des ensembles plus petits, plus modestes, qui restent dans l'ombre, dans des espaces qui semblent davantage voués à la contemplation solitaire. On peut donc distinguer, dans le bureau de Martin du Gard, deux dispositifs qui s'opposent et répondent à deux principes différents : la logique de l'autel et la logique de l'exposition, même si le bureau n'était pas un lieu de visite pour l'écrivain. D'autres agencements moins importants s'y observent également : un ensemble de reproductions de masques mortuaires (Keats, Blake, etc.), une colonne de reproductions de statuaire antique, ou encore des petits « coins » liés à des écrivains avec, par exemple, un ensemble de portraits de Gide, une médaille représentant Baudelaire et l'une ou l'autre photographie, comme celle de Tolstoï à l'âge de 20 ans, ou celle de Stendhal aux côtés de Rimbaud.

Le mur d'images de Martin du Gard possède aussi une fonction documentaire moins banale. Le romancier aimait en effet s'inspirer de personnes réelles pour créer ses personnages et les portraits photographiques constituaient ainsi un support rêvé pour ce processus d'invention. « Pour visualiser ses personnages et les décrire avec précision, Roger Martin du Gard avait besoin du support de l'image », signale Florence Callu dans le catalogue de l'exposition *Brouillons d'écrivains*²³. À la BnF se trouve aujourd'hui le fonds iconographique de portraits « qui lui ont servi de modèles pour les personnages des *Thibault* »²⁴. Plusieurs photographies du mur de portraits du Tertre « renvoient aussi à la genèse de certains de [ses] personnages »²⁵, comme son petit-fils Daniel de Coppet pour le personnage de Jean-Paul. C'est aussi le cas de plusieurs tableaux, comme le portrait d'Anne de Coppet, peint par Yvonne de Coppet, en 1921, qu'il a utilisé comme modèle de Madame Fontanin, « personnage généreux et mystique des *Thibault* »²⁶, ou de reproductions de tableaux, comme la *Venus* de Van der Werff qui a servi pour le personnage de Rachel dans *La Belle*

23 Notice de Florence Callu, dans M.-O. Germain et D. Thibault (dir.), *Brouillons d'écrivains*, cat. expo, Paris, Éditions BnF, 2001, p. 138.

24 *Ibid.* Ce processus créatif « dans la tradition du roman naturaliste » a pu être reconstitué grâce aux manuscrits et la correspondance : Roger Martin du Gard travaille d'abord au noyau initial du roman puis il rédige des notes sur les personnages « qui prennent corps » grâce aux « biographies » qu'il rédige « avec l'aide de photographies pour leur description physique ».

25 J.-P. Prévost, *Le Bureau de Roger Martin du Gard au Tertre*, op. cit., p. 19.

26 *Ibid.*, p. 60.

Saison dont la reproduction est également visible dans le bureau. On y trouve pareillement une couverture d'un numéro de la *Jugend*, périodique allemand de 1901, soigneusement légendée par Roger Martin du Gard avec cette annotation, entre parenthèses : « cette figure, qui était déjà au mur de ma chambre de jeune homme, rue Sainte-Anne, m'a servie [sic] à créer le personnage de Coczani, dans *Devenir* »²⁷. Jean-Pierre Prévost suggère enfin que des portraits d'écrivains dont il n'était ni proche, ni réellement admirateur, comme celui de René Crevel²⁸, aient pu être conservés dans le bureau pour ce type d'usage, comme modèle physique de l'un de ses personnages.

Cet usage du mur d'images chez Martin du Gard montre par conséquent comment se mêlent les fonctions documentaires et les fonctions créatives du mur d'images, parce qu'il agit également chez cet auteur comme un document utile à la description de personnages pour son œuvre romanesque. Cet exemple illustre aussi la continuité, le lien qu'il y a à faire entre les usages communs du mur d'images – et notamment du mur de portraits –, et ceux plus propres aux artistes et écrivains.

Pêle-mêle surréalistes

La dynamique de mise en valeur de figures tutélaires d'écrivains se retrouve dans les milieux surréalistes, ce qui peut surprendre si l'on envisage les avant-gardes comme une instance nihiliste, comme l'histoire culturelle a pris l'habitude de le faire²⁹. Chez le poète surréaliste belge Louis Scutenaire (1905-1987), celle-ci prend la forme de véritables « pêle-mêle » selon l'expression qu'il utilise lui-même dans le texte « Justice immanente » publié dans *Documents* 34³⁰, où il défend cette forme d'hommage visuel. On conserve en outre aujourd'hui au moins deux de ses agencements de portraits encadrés et destinés à être placés au mur³¹.

Dans le pêle-mêle qu'il donne en illustration à son article de 1934, Scutenaire a agencé trente-trois portraits d'écrivains, de penseurs et d'activistes qu'il admirait, prélevés dans des magazines ou des

²⁷ *Ibid.*, p. 179.

²⁸ *Ibid.*, p. 136-137.

²⁹ Voir par exemple à ce propos les réflexions de Rosalind Krauss, ou de Marjorie Perloff, *The Futurist Moment : Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

³⁰ Numéro spécial d'*Intervention surréaliste*, juillet 1934, n.p.

³¹ Celui qui est publié dans *Documents* 34, le plus grand, est conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Belgique francophone (AML) ; l'autre, de plus petit format, se trouve à la Verbeke Foundation.



Louis Scutenaire,
pêle-mêle

On reconnaît
notamment Hegel,
le Marquis de
Sade, Baudelaire,
Lautréamont,
Edgar Poe, Mallarmé,
Freud ou encore
Rimbaud.

journaux pour la plupart : le portrait d'E.L.T. Mesens a sans doute été découpé grossièrement dans *Variétés* en 1930, tout comme ceux de Hegel, Héraclite ou Freud. On trouve aussi des photographies du groupe surréaliste bruxellois et des reproductions du groupe français ressemblant à des stars de cinéma. Des portraits dessinés de Rimbaud et Lautréamont et de la « Bande à Bonnot » complètent l'ensemble. Sur le deuxième pêle-mêle, on reconnaît, entre autres, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Poe, Lénine et Freud. Ces portraits de groupe recomposés rendent en somme compte d'un panthéon personnel tout comme de la généalogie du mouvement surréaliste. La forme n'est pas figée³², comme on le comprend dans le texte « La justice immanente » où Scutenaire prend aussi la peine de lister ceux qui ne sont pas dans l'image, mais qui pourraient tout à fait s'y trouver. Dans ce texte étrange, il appelle à mettre des pêle-mêle – qu'il compare aux portraits de criminels qu'on épingle sur les murs des commissariats – partout, jusque dans les « demeures des gens du monde »³³. Cet objet traditionnel et familial est pour lui un véritable objet révolutionnaire qui peut inciter à l'action.

L'exposition *La Subversion des images*, présentée au Centre Pompidou en 2009, a permis de mettre en lumière le rôle de ce type de photographies trouvées, découpées, agencées et réagencées en

³² *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film, op. cit.*, p. 44 : « son pêle-mêle est évolutif ».

³³ Voir le numéro spécial d'*Intervention surréaliste, op. cit.*

albums, en collages, en tableaux, dans le mouvement surréaliste. Si l'on connaissait en effet les photomontages de *La Révolution surréaliste* réalisés avec des photomontages des membres du groupe (« La femme cachée dans la forêt », autour de Germaine Berton, par exemple), les pratiques plus privées relevant du « pêle-mêle », c'est-à-dire d'une tradition de mise en scène de photographies familiales, étaient encore méconnues. *La Subversion des images* donnait ainsi à voir le travail de *scrapbooking* de Valentine Hugo aux côtés de celui d'André Breton, qui, lui aussi, aimait à jouer avec les représentations de ses figures tutélaires. Parmi les nombreux collages que le chef de file du surréalisme a réalisés tout au long de sa vie, *HN* ressemble aux pêle-mêle de Scutenaire. Ce collage, réalisé pour illustrer l'anthologie de textes sur l'humour noir que Breton fait paraître en 1937, entrecroise en effet les portraits des surréalistes aux portraits d'Apollinaire, de Baudelaire et aux yeux de Rimbaud, mais aussi des signatures (celle de Sade par exemple) et des objets et animaux à valeur de symboles³⁴.

La pratique du pêle-mêle doit être rapprochée, chez Breton, de l'usage des portraits photographiques dans ses archives, par exemple celui de Raymond Roussel ou de Suzanne Muzard³⁵, mais aussi plus largement d'une pratique métadiscursive qu'on peut qualifier d'anthologique, que l'auteur de *Nadja* a particulièrement développée. Le *Manifeste du surréalisme* se plaît, par exemple, à distribuer des « prix de surréalisme » en reconfigurant l'histoire littéraire traditionnelle et celle de son temps, de façon, aussi, à ancrer le surréalisme dans une lignée, comme dans la fameuse liste d'attribution du précieux qualificatif (« Baudelaire est surréaliste dans la morale », « Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs », etc.)³⁶. Si Breton préfère agencer des images, et singulièrement des portraits, sur des surfaces horizontales, comme des livres ou des cahiers, plutôt que sur des surfaces verticales, des murs d'images faits de figures tutélaires ne sont pas absents de son univers. En effet, dix ans après la parution du pêle-mêle évoqué ci-avant, l'*Exposition internationale surréaliste* de 1947, présentée à la Galerie Maeght à Paris, donne à voir des ensembles de portraits d'écrivains et d'artistes soigneusement disposés dans des vitrines. André Breton aurait aimé que chaque auteur bénéficie d'une vitrine, mais le manque de place a fait que les documents

34 Voir A. Reverseau, V. Pouzet-Duzer et D. Martens, « The Surrealist "Pêle-Mêle" : Picturing Literary History », dans J. Baetens et al. (dir.), *Modern Times, Literary change*, Leuven, Peeters, 2013, p. 85-104. *HN* est un objet connexe au mur d'images puisqu'il n'a sans doute jamais été accroché à un mur.

35 Voir à ce sujet l'étude de Michel Murat sur les images « traitées » par Breton, en particulier les portraits d'écrivains (par exemple celui d'Apollinaire), « Quelques aspects de l'iconothèque d'André Breton », dans *Des iconothèques d'écrivains et d'artistes (xix^e-xx^e s.)*, à paraître en 2024.

36 A. Breton, *Manifeste, Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 328.

iconographiques sont amoncelés, disposés à la verticale dans un effet de superposition qui crée un authentique mur d'images³⁷. Sur la photographie prise par Denise Bellon, on reconnaît Kafka, Raymond Roussel, mais surtout le portrait de profil de Marcel Duchamp, celui aussi de Charles Cros avec ses cheveux frisés et celui de Gisèle Prassinos, déjà utilisés dans le collage *HN*. Après le passage par un labyrinthe, le second étage de l'exposition présentait douze « autels » imagés (à l'instar des douze tarots) consacrés à des auteurs en quelque sorte resanctifiés comme Raymond Roussel et Lautréamont/Ducasse. Le terme d'autel, tout à fait assumé par les surréalistes, montre bien comment la question de l'exposition des figures tutélaires en passe nécessairement par le recours à un vocabulaire religieux.

Alors qu'on a insisté jusque-là sur les effets des murs d'images à l'échelle individuelle, ces deux exemples – une exposition collective, la plus célèbre sans doute des expositions surréalistes, et l'usage des images par Breton, qui joue un rôle moteur dans le surréalisme – montrent à quel point l'expérience du mur d'images peut être une expérience collective, on y reviendra dans le dernier chapitre. L'usage des images chez Aragon vieillissant et recouvrant les murs de son appartement de matériaux visuels diversifiés doit aussi beaucoup à son expérience collective dans le surréalisme. Malgré les ruptures consommées et la distance qu'il prend avec le mouvement que Breton continue d'animer après-guerre, il faut reconnaître une continuité et une forme de filiation dans cette pratique de l'agencement d'images. Dans l'appartement de la rue de Varenne, certaines images peuvent en effet être rapprochées de ces façons de mettre en avant les figures tutélaires chez Scutenaire et chez Breton. Mais, chez Aragon, la dimension privée est plus étroitement entremêlée. Dans l'exemple que décrit Maryse Vassevière, la figure de modèle (publique) de Gabriel Péri se superpose, par association d'image au sens propre, avec un imaginaire homosexuel privé :

dans le bureau, un étrange montage fait par Aragon avec inscription manuscrite associe une photo de Gabriel Péri adolescent et une autre de sa modeste maison natale à Marseille avec une image de beau mec découpée dans une revue homosexuelle... comme pour signifier la puissance et la beauté de l'homme à venir dans l'adolescent ingrat de la photo³⁸.

Entre l'usage très clair du mur d'images chez Roger Martin du Gard, pour qui il s'agit de rendre hommage aux écrivains du passé et du présent qu'il admire, et d'avoir sous les yeux en travaillant l'ensemble

Page ci-contre

Denise Bellon,
Vitrine de l'Humour
Noir à l'exposition
*Le Surréalisme en
1947, Exposition
internationale du
surréalisme*, réalisée
avec le concours de
M. Gheerbrant.

On reconnaît Charles
Cros, Raymond Roussel,
Gisèle Prassinos et
Marcel Duchamp, par
exemple.

³⁷ Lettre de Breton citée dans « The Surrealist "Pêle-Mêle": Picturing Literary History », art. cité.

³⁸ M. Vassevière, « Sur un aveugle mur blanc... », *Aragon ou l'écriture dernière des images*, page web cit.



de sa famille intellectuelle, et l'usage quasi cryptique des fresques d'images chez Aragon dont plusieurs études successives, savantes et collectives, n'ont pu épuiser le sens, il y a une très grande diversité dans les agencements de figures tutélaires.

Communautés imaginaires et *halls of fame* littéraires

Les pratiques iconographiques de Martin du Gard et des sur-réalistes comme Scutenaire peuvent être rapprochées d'un *modus operandi*, qu'on pourrait appeler les *halls of fame* littéraires. Le fait de mettre en avant les portraits des célébrités que l'on édite et fréquente est à la fois un argument commercial (comme les restaurants qui épinglent au mur les photos souvent défraîchies des stars passées chez eux) et une façon de souder une communauté. Cette dernière fonction est particulièrement présente chez une maison d'édition comme Gallimard, qui joue volontiers sur sa dimension soi-disant « familiale », et sur le caractère patrimonial de son catalogue. Les portraits des auteurs Gallimard sont une tradition importante de la maison et ils ont longtemps occupé les murs d'une pièce située près du comptoir d'accueil de la rue Sébastien-Bottin, jusqu'à constituer une sorte de salle d'exposition dans les murs de la maison d'édition. Cette démarche a récemment trouvé une forme de consécration avec l'ouverture de la « Galerie Gallimard » dans l'extension du siège éditorial en de nouveaux locaux rue de l'Université, en 2017.

La mise en avant de figures tutélaires a ainsi un volet public, dans les maisons d'édition et dans les librairies, qui sont nombreuses à afficher des portraits d'auteurs. Cette pratique a atteint des sommets dans l'entre-deux-guerres au sein des librairies d'Adrienne Monnier (1892-1955) et Sylvia Beach (1887-1962), qui aiment à s'entourer de nombreux murs de portraits. Gisèle Freund, l'amie commune d'Adrienne Monnier et de Sylvia Beach, note en effet, dans *Le Monde et ma caméra*, que l'une des premières choses que l'on remarque lorsqu'on pénètre dans la Maison des Amis des Livres, sont les « nombreux portraits d'écrivains [qui] étaient accrochés aux murs »³⁹. Quasiment en face, chez Shakespeare and Co, on trouve les « [m]êmes murailles de livres [et la] même disposition serrée de figures d'écrivains dans leurs cadres »⁴⁰.

39 G. Freund, *Le Monde et ma caméra*, op. cit., p. 62.

40 L. Murat, *Passage de l'Odéon*, Paris, Fayard, 2003, p. 290. Voir au sujet de cette activité iconographique dans les deux librairies, l'article d'A. Reverseau : « "Le coin des portraits" : présence matérielle des écrivains aux murs des librairies d'Adrienne Monnier et de Sylvia Beach », *Histoires littéraires*, n° 79, décembre 2019, p. 83-107.

LA MAISON
DES AMIS
DES LIVRES

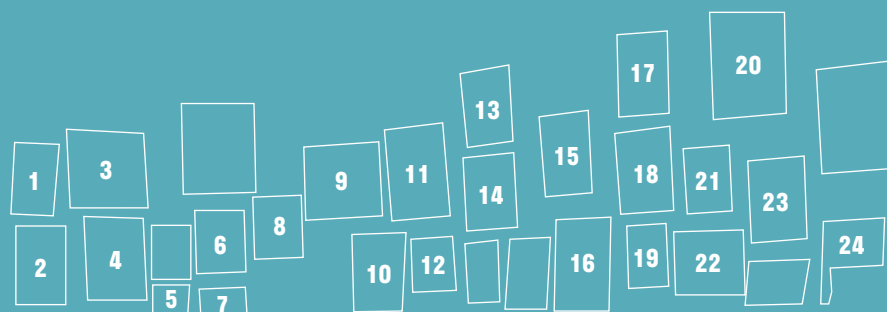
Le Coin des Portraits

PARIS

7, Rue de l'Odéon



Photo E. M. Janet - Le Caisne

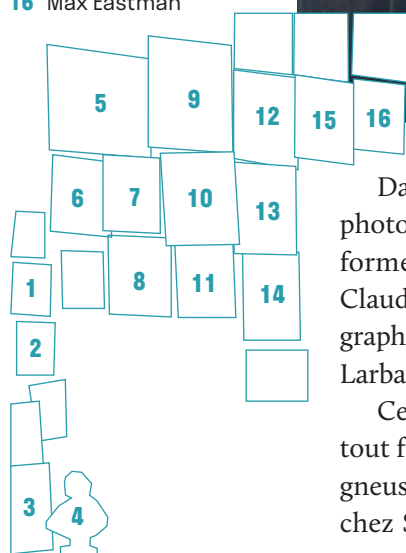


Le coin des portraits,
carte postale
publicitaire pour la
librairie la Maison des
Amis des Livres, Paris.

- | | |
|-------------------------------|---------------------------|
| 1 Valéry Larbaud | 13 Luc Durtain |
| 2 Italo Svevo | 14 Jean Paulhan |
| 3 Arthur Fontaine | 15 Emile Verhaeren |
| 4 et 5 Léon-Paul Fargue | 16 Charles-Louis Philippe |
| 6 André Gide | 17, 18 et 19 Paul Claudel |
| 7 James Joyce | 20 Jean Giono |
| 8 Sylvia Beach | 21 Saint-Léger |
| 9 James Joyce et Sylvia Beach | 22 Jules Romains |
| 10 Jean Schlumberger | 23 Hugo von Hofmannsthal |
| 11 Georges Duhamel | 24 Jean Giraudoux |
| 12 Roger Martin du Gard | |

Gisèle Freund,
*Sylvia Beach dans sa
librairie, 1936.*

- 1 Ezra Pound
- 2 T.S. Eliot et Virginia Woolf
- 3 André Gide
- 4 William Shakespeare
- 5 Hope Mirrlees et Jane Harrison
- 6 John Dos Passos
- 7 Ernest Hemingway
- 8 D.H. Lawrence
- 9 William Carlos Williams
- 10 Archibald Mc Leish
- 11 James Joyce
- 12 Hilda Doolittle
- 13 Robert Mac Almon
- 14 Edith Sitwell
- 15 Bryher
- 16 Max Eastman



Dans ce qu'Adrienne Monnier appelle le « coin des portraits », photographié dans une publicité pour la librairie diffusée sous forme de cartes postales dans l'entre-deux-guerres, figurent Claudel en pied, accoudé à un meuble, le regard lointain, photographié par Dornac, Arthur Fontaine en train d'écrire, Giraudoux, Larbaud, Gide, etc.

Ces assemblages de photographies encadrées d'auteurs, surtout français, chez Adrienne Monnier et de portraits moins soigneusement présentés, majoritairement d'écrivains américains, chez Sylvia Beach, sont mouvants : ils évoluent avec le temps, au gré des rencontres et des brouilles. Il s'agit en effet pour ces

deux femmes d'influence de rendre hommage aux écrivains qu'elles admirent et fréquentent, de mettre en valeur un réseau, des amitiés, des interactions humaines au cœur desquelles elles agissent et dont elles sont en partie responsables. C'est aussi une façon de donner à voir leur famille de cœur et leur famille symbolique. Si ces deux célèbres librairies parisiennes ne sont pas des espaces privés, Adrienne Monnier et Sylvia Beach ont cherché à brouiller les frontières entre public et privé et ont à cœur de donner l'impression aux visiteurs et visiteuses d'entrer chez quelqu'un, de pousser la porte d'une « maison », au sens propre, ce en quoi les murs d'images omniprésents dans les deux établissements contribuent grandement.

Néanmoins, cette pratique du mur de portraits d'écrivains en librairie dépasse le seul cadre de la passion singulière d'Adrienne Monnier et de Sylvia Beach pour les visages amis. Elle est en effet partagée par bien des librairies, qui se servent de ce décor pour photographier des écrivains, comme une mise en abyme de l'histoire littéraire qu'ils chérissent, mais aussi une façon de faire entrer les écrivains vivants dans une histoire plus large. Les galeries d'images opèrent en effet dans une « logique collective de légitimation »⁴¹ et, par le biais d'associations visuelles, contribuent à inscrire certains écrivains au sein de pléiades littéraires dont le pouvoir symbolique se répercute subséquentement sur l'espace qu'elles occupent. Les sociabilités littéraires gravitant autour des librairies sont ainsi mises en scène par le biais des murs d'images, qui forment des constellations sociales et consacrent par là même les lieux qui les hébergent en tant qu'« institutions de la vie littéraire »⁴². Des liens sont dès lors tissés, parfois de manière factice, entre plusieurs acteurs du champ littéraire dont la simultanéité de présence en ces lieux est rendue réelle sur ces tableaux synoptiques d'une histoire littéraire en construction.

Ces exemples de murs d'images de libraires, et non plus d'écrivains, montrent à quel point il convient d'appréhender les murs d'images comme des ensembles provisoires, toujours en évolution. Les modèles les plus immobiles du mur d'images, comme les portraits encadrés des ancêtres dans une maison de famille, par exemple, ont acquis une fixité grâce à leur caractère symbolique : ils sont les objets d'un rituel qui tend à perdurer. Hors ces cas particuliers, il semblerait que toute image au mur, dans un contexte privé, soit en quelque sorte une proposition d'exposition, un agencement possible parmi d'autres, un

41 S. Dupas, « Singuliers collectifs : figures d'écrivains dans les séries et galeries photographiques de la seconde moitié du XIX^e siècle », dans *L'Écrivain vu par la photographie*, op. cit., p. 93-99.

42 A. Viala, « Institution littéraire, champ littéraire et périodisation : l'institution du siècle », *Littératures classiques*, n° 34, 1998, p. 119-129.

agencement « non permanent », comme l'écrit Félix Thürlemann dans son livre sur ce qu'il appelle l'« hyperimage », *More than One Picture*, évoqué dans l'introduction. L'historien de l'art David Ganz affirme lui aussi que « tous les procédés du *display of art* se placent d'emblée sous le signe de l'instable et du provisoire »⁴³, lorsqu'il étudie les métamorphoses entre les tableaux au mur de l'exposition et la page dans les tout premiers catalogues d'exposition.

Il faut noter également, chez Adrienne Monnier et Sylvia Beach, mais plus largement aussi, l'importance des visages et de la figure humaine : cela est flagrant chez Martin du Gard, chez Gómez de la Serna, on le verra, mais aussi chez Aragon. Le mur d'images est en effet une façon de créer artificiellement, par le montage, un portrait de groupe, et les murs apparaissent dans leur ensemble comme de gigantesques pêle-mêle. Ce goût du figural doit être interrogé en profondeur : sur le visage se concentrent les émotions humaines, le pathos, pour l'étude duquel l'historien de l'art Aby Warburg avait constitué ses fameuses planches d'images (son *Atlas*). La figure humaine est aussi ce qui est privilégié lorsque les œuvres d'art sont reproduites, le détail que l'on met en valeur : en petit format, on a tendance à favoriser les représentations de personnages plutôt que de paysages. Le visage est en effet le lieu d'une incarnation et d'une reconnaissance possible : on y retrouve un personnage mythologique, une allégorie, une star du cinéma, comme on y retrouve une icône. Il permet ainsi de mettre en place des rituels, ce qui, dans le cadre du travail de l'écrivain, a son importance. Il est aussi l'émergence d'une singularité. Mis en série avec d'autres, dans une sorte de galerie de portraits, il constitue une vision particulière de l'humanité. Lorsqu'elle est placée, isolée, en regard de l'écrivain, la reproduction d'un visage peut tout autant agir comme miroir : c'est l'autre en lequel il ou elle se reconnaît. Parmi les images sur les murs des espaces de travail des écrivains et écrivaines, les portraits occupent donc une grande part. Ces portraits de figures tutélaires sont l'équivalent des photographies de famille, une façon de se construire (pour soi) et de montrer (pour les autres) sa famille imaginaire.

Les exemples passés en revue dans ce chapitre montrent ainsi comment les murs d'images d'écrivains sont le lieu d'une appropriation subjective de l'histoire littéraire ou le reflet d'une sociabilité particulière. Lorsque ce sont des portraits qui sont accrochés, ils peuvent

43 D. Ganz, « Montage de second degré. Le musée de papier de Christian Mechel et Nicolas de Pigage », dans *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Centre allemand d'histoire de l'art, 2015.

avoir, pour les auteurs qui les créent, comme pour le regardeur qui les découvre, fonction de généalogie. Formes singulières, non textuelles, non canoniques, il faut pourtant les analyser et les interroger à l'aune du canon littéraire. Les murs d'images d'écrivains sont une sorte de mise en regard de la littérature. Ce regard fait d'autant plus sens quand le mur d'images est mis en relation avec des livres, par exemple à proximité de, voire dans, une bibliothèque. Les images aux murs peuvent alors être une incarnation visuelle de la culture livresque, mais aussi son contrepoint, ou encore son écho, si ce n'est son point d'orgue. La bibliothèque de l'écrivain, les livres aimés, lus ou à lire, constituent en effet une communauté imaginaire⁴⁴. Il n'est donc pas étonnant de voir se superposer ces deux fonctions dans les nombreuses reproductions de portraits peints, gravés ou photographiques qui se situent dans les rayonnages des bibliothèques des écrivains.

44 Voir par exemple O. Belin, C. Mayaux et A. Verdure-Mary (dir.), *Bibliothèques d'écrivains*, op. cit., notamment la troisième partie « Circulations et bibliothèques collectives » s'ouvrant sur le texte de Julien Schuh, « Au-delà des livres pairs de Faustroll : bibliothèques, canons et érudition chez Jarry, Gourmont, Schwob et d'autres », où on lit, par exemple : « Les bibliothèques, qu'elles soient publiques, d'études, personnelles, incarnent de manière plus ou moins précise le patrimoine d'une communauté donnée », p. 322.



4.

La bibliothèque comme mur pluridimensionnel

Un cas particulier de mur d'images se fait jour lorsque ce dispositif est intégré à un lieu phare de l'imaginaire littéraire : la bibliothèque. Comme le rappelle Alberto Manguel, « [...] toute bibliothèque est une médiathèque. Depuis la bibliothèque d'Alexandrie, les livres voisinent avec des cartes, des images, des plans, des objets... »¹. La bibliothèque est un lieu de stockage, de livres mais aussi d'images, parfois lieu d'exposition (au moins privée), dont le lien à la création a fait l'objet d'études fouillées tant dans le cas des artistes que des écrivains². Le dispositif du mur d'images peut dès lors s'y trouver amplifié, inscrit dans un ensemble pluridimensionnel et plus ou moins mouvant. Il gagne en profondeur ou, à tout le moins, relève d'un tout aux strates multiples dans lequel les images se trouvent investies de diverses fonctions. C'est en effet souvent dans la bibliothèque que veillent les figures tutélaires des écrivains ; dans la « pièce-bibliothèque », s'il s'agit de portraits encadrés accrochés au mur, ou du « meuble-bibliothèque », si l'on pense aux cartes postales ou petites images volantes qui en peuplent les étagères. Pour Yannick Haenel, évoqué dans le premier chapitre, les images ont toute leur place dans la bibliothèque, qu'il décrit comme un « labyrinthe effervescent »³, en ce qu'elles nour-

1 A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2007 (cité par G. Sfez, « Les bibliothèques : des identités-palimpsestes », *Conserveries mémorielles*, n° 5, 2008, §9).

2 Voir O. Belin, C. Mayaux et A. Verdure-Mary (dir.), *Bibliothèques d'écrivains*, op. cit., et F. Levailant, D. Gamboni et J.-R. Bouiller (dir.), *Les Bibliothèques d'artistes*, Paris, PUPS, 2010.

3 Ce sont les termes employés par l'auteur dans un entretien accordé à la revue *FILAF* (n° 3, 2014, p. 172).

rissent la force agissante de ce lieu littéraire si singulier. Si, pour cet écrivain contemporain, bibliothèque et mur d'images se confondent, dans quels cas et à quel titre la bibliothèque peut-elle faire fonction de mur d'images ?

Il semblerait, pour commencer, que la bibliothèque se prête remarquablement aux jeux d'agencement et de réagencement d'images puisque si elle est utilisée régulièrement, les images situées devant les livres sont amenées à souvent changer de place. La proximité entre livres et petites images s'explique par ailleurs par l'usage du marque-page qui est très souvent une image détournée de sa fonction première (une carte postale jamais envoyée, une invitation à une exposition démontée depuis bien longtemps, etc.). Ajoutons que les reproductions d'art trouvent une place de choix avec les livres puisqu'il s'agit, même dans le cas d'ensembles modestes, d'une forme de collection fragmentaire d'un domaine, l'histoire visuelle, tout comme la bibliothèque est une approche, parfois encyclopédique, parfois extrêmement ciblée, de l'histoire littéraire. La bibliothèque est aussi l'abri d'images cachées : les livres d'images constituent pour nombre d'écrivains un lieu d'imprégnation qui se transpose de multiples façons dans leur création, qu'il s'agisse de références, de mises en fiction d'un univers, ou de commentaires d'une œuvre picturale ou de l'album où elle se trouve reproduite. Les images cachées dans la bibliothèque peuvent ainsi être un lieu de références iconographiques partagées pour une communauté d'écrivains et d'artistes, comme en témoignent les exemples analysés par Fabrice Flahutez de Robert Desnos et Michel Leiris⁴, ou celui relatif aux échanges de livres d'images entre André Breton et Victor Brauner (1903-1966). À la lecture de leur correspondance, Flahutez conclut que « l'artiste roumain est aussi pourvoyeur de documents iconographiques qu'il devait avoir ou qu'il pouvait trouver dans une bibliothèque bien documentée »⁵. La bibliothèque est donc également un habitat peuplé d'images dissimulées à l'intérieur des livres, qui si elles ne participent pas du même type d'imprégnation visuelle que le mur d'images, se découvrent par le maniement des objets qu'elle recèle.

Lorsqu'elle est simplement posée devant ou à côté des livres, l'image agit comme un signe : elle permet de s'orienter, d'opérer des rapprochements ; un rayon consacré à tel écrivain dont on voit le portrait, un

4 Ils commentent *Le Musée des sorciers*, ouvrage d'É.-J. Grillot de Givry, qui figurait également dans la bibliothèque de Salvador Dalí lorsqu'il peignait *Hallucination partielle* (1931), reprise d'une gravure du XVIII^e siècle de Franz Van den Wyngaerde reproduite dans ce même volume. Voir F. Flahutez, « La bibliothèque de Victor Brauner et la bibliothèque d'André Breton. Surprises et limites du comparatisme », dans *Les Bibliothèques d'artistes*, op. cit., p. 112.

5 *Ibid.*, p. 124.

rayon « photographie », « peinture » ou « film » signalé par des images distinctes, ou, plus simplement, un paysage qui évoque une scène de roman. Dans *l'Autoportrait dans l'atelier*, Agamben explique avoir adopté l'usage commun de disposer des reproductions de portraits des auteurs près de leurs livres⁶. Lorsqu'il est plus difficile d'établir un lien entre les livres et les images qui peuplent la bibliothèque, l'image devient alors énigme, mystère.

Que nous apprend donc le cas de la bibliothèque sur les rapports entre images et livres dans les espaces privés des écrivains ? Le mur d'images intégré à la bibliothèque prolonge-t-il la fonction symbolique de cette dernière, la matérialisation d'une culture ? Dans la perspective d'une histoire littéraire de l'intérieur, quel rôle joue le mur d'images dans la figuration de ce que les auteurs de *L'Histoire littéraire des écrivains* appelaient une « bibliothèque intérieure »⁷ ? La bibliothèque est-elle un mur d'images comme un autre, plus mouvant, plus modulable, peut-être ? Il semblerait que la proximité des images et des livres dans ce type de dispositifs crée des nouvelles possibilités d'interaction, à travers des jeux de cacher/montrer, des jeux de citations et de références, et des effets de strates. C'est là l'enjeu de ce chapitre : analyser les fonctions symboliques fortes des murs d'images à partir de dispositions les plus concrètes, les plus mobilières, puis montrer comment les images faisant « mur » dans la bibliothèque forment d'indirects portraits et autoportraits d'auteurs.

Du bon art d'installer ses images : meubles et montants

Les images peuvent intégrer la bibliothèque de multiples façons. Trois grands types d'agencement prédominent néanmoins : les images sont soit fixées sur les montants du meuble, le plus souvent après avoir été encadrées, soit posées en équilibre sur les étagères, selon un scénario plus instable et mouvant, soit constituées par la couverture du livre, brouillant un peu plus la frontière entre le lieu de stockage et d'exposition.

La première forme s'observe particulièrement dans les meubles-bibliothèques faits sur mesure, dont les montants en bois permettent d'accrocher par un système de clou les cadres. Dans le bureau que

6 Voir G. Agamben, *Autoportrait dans l'atelier*, op. cit., p. 88 ; on pense aussi aux exemples de Giorgio Pasquali ou d'Alfred Jarry (p. 65-66).

7 Par exemple M. Macé, « Situations, attitudes », dans V. Debaene, J.-L. Jeannelle, M. Macé et M. Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, op. cit., p. 49 ; et J.-L. Jeannelle, « Le mémorable des lettres », op. cit., p. 102.



Pierre Loti conçoit pour sa maison à Rochefort en 1896, photographiée par Camille Gozzi entre autres, tout comme dans la « chambre des momies », contiguë, les cadres – essentiellement de photographies – sont suspendus sur les travées de la bibliothèque. Les rangées de livres occupent les étagères du haut, les objets antiques le bas du meuble, tandis que les cadres, hétéroclites par leur taille, envahissent le reste de l'espace : chaque montant en contient entre trois et cinq. Par la variété des objets, cartons de momies, animaux empaillés, amphores kabyles du ^{xix}^e siècle⁸, le modèle du cabinet de curiosités prédomine dans l'aménagement, tout en étant renouvelé par la forte présence des photographies de personnalités contemporaines, reflets des relations sociales de Loti, comme en témoignent les signatures dont certaines sont pourvues.

L'écrivain a utilisé plusieurs murs d'images dans la « chambre des momies » mais aussi dans le salon rouge et son cabinet de travail des années 1870-1880 où des cadres contenant des portraits de femmes sont accrochés aux montants en bois des bibliothèques, devant les livres. Ce « comportement décoratif » relève, selon Thierry Liot, de la « tendance » de Loti au « bazar » qui « s'affirme au point de devenir prédominante », mais il montre aussi qu'il a un « caractère

Camille Gozzi, *La Chambre des momies de la Maison de Pierre Loti à Rochefort*, 1903.

8 D'après l'inventaire en ligne sur le site de la maison-musée de Pierre Loti.

muséologique évident » qui « trouv[e] ses racines dans le musée d'enfance »⁹. La pièce du « Petit musée » confirme le modèle du cabinet de curiosités, mais aussi celui du reliquaire, puisque Loti y « ensevelit » les objets auxquels il tient le plus et en parle même comme d'un lieu à ne pas « profaner » dans son testament¹⁰.

Ce type d'accrochage sur les montants du meuble se retrouve chez bien d'autres auteurs, parfois sous la forme d'images fixées dans

Maison Roger Martin du Gard, Château du Tertre, la bibliothèque.



9 Th. Liot, *La Maison de Pierre Loti à Rochefort 1850-1923*, Paris, Éditions Patrimoines médias, 1999, p. 87. « La mise en scène désordonnée et presque spontanée des souvenirs (objets, photographies ou tableaux essentiellement) est généralement combinée avec quelques drapés » (p. 87).

10 Loti a même utilisé des scellés. L'interdiction d'ouvrir ses enveloppes est encore respectée aujourd'hui même si les responsables du musée ont utilisé la radiographie pour identifier leur contenu (*ibid.*).

les intervalles de murs entre plusieurs meubles-bibliothèques. Chez Roger Martin du Gard, par exemple, les quelques murs encore libres de la bibliothèque qui jouxtait son bureau au Château du Tertre sont aussi occupés par des portraits, moins nombreux toutefois que dans la pièce déjà évoquée. Les portraits y sont disposés verticalement, comme pour occuper tout l'espace entre les livres : on reconnaît par exemple Tolstoï, encore une fois, mais aussi Stendhal et ce qui semble être Alexandre Dumas, des figures littéraires tutélaires au statut différent de la famille imaginaire face au bureau, non pas le cercle familial de la NRF, mais les grandes figures du roman du XIX^e siècle déjà canoniques.

Une réalisation plus exceptionnelle, même pour le XIX^e siècle, est de faire fabriquer un meuble, en pensant dès le départ l'intégration d'images. Alors que dans son bureau au 8, rue Caroline à Paris, il posait sur un pupitre de grandes reproductions photographiques de la fresque de Michel-Ange prises par la maison Braun dans la Chapelle Sixtine, vers 1895, Maurice Barrès décide de les mettre en valeur, en les intégrant à la bibliothèque de son nouveau cabinet de travail, au 100, boulevard Maillot, à Neuilly. Le mur situé derrière son bureau est ainsi composé de deux séries d'étagères, entrecoupées par la frise formée par les reproductions de Michel-Ange d'au moins un mètre de haut¹¹, désormais encadrées et devenues inamovibles. Les plus visibles d'entre elles sont la *Sibylle Persicha*, la *Sibylle Lybica*, *L'Expulsion d'Adam et Ève du Paradis*. Au fil du temps, d'autres images et livres s'ajoutent, créant des effets de superposition : la bibliothèque devient le cadre d'un agencement mouvant d'images et de livres, moins figée qu'un mur, faite de strates qui s'accumulent. Parmi les images qui cachent en partie la fresque de Michel-Ange, il y a une *Bacchante* endormie, peinte sur un petit panneau de bois pour Gérard de Nerval par Théodore Chassériau, attribuée alors à Eugène Delacroix, œuvre que lui offre son ami Jacques-Émile Blanche, en 1903 ou 1904¹². Les volumes massifs de la *Grande Encyclopédie* viennent également masquer le bas des œuvres. La frise des photographies de la Sixtine constitue, malgré tout, la toile de fond des principaux portraits de l'écrivain chez lui, à une époque où les reportages dans les demeures se développent. Nul lien direct avec les ouvrages conservés sur les étagères, mais peut-être de la part de Barrès un jeu de filiation allusif avec Jules Michelet, en plus

11 Barrès, qui eut l'occasion de voir les fresques de Michel-Ange lors de son séjour romain de 1887, choisit dans le catalogue de la maison Braun les œuvres parmi les plus luxueuses qui peuvent faire l'objet d'un format exceptionnel d'un mètre ou plus. A. Braun, *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon*, op. cit., n.p.

12 Voir J. Desclaux, « Nerval, Barrès : d'un Orient l'autre », *Revue Nerval*, n° 4, S. Moussa (dir.), « Résonances. Autour de l'Orient de Nerval », 2020, p. 125-142.

Henri Mairat, *Barrès*
dans son cabinet,
8, rue Caroline en 1893.



Paul Marsan, dit Dornac,
Maurice Barrès, «Nos
contemporains chez
eux», vers 1895.



du désir de créer un pendant au bureau de style renaissant qu'il s'est fait fabriquer en Italie. Dans plusieurs articles, écrits quelque temps avant l'aménagement de son bureau à Neuilly, il évoque les images de Sibylles dont l'historien se servit pour écrire :

J'ai vu d'après quelles gravures des Sibylles Michelet écrivit ses pages passionnantes sur Michel-Ange. Ces misérables épreuves furent un admirable instrument de travail aux mains du grand historien, amant des peuples et des siècles. Chez Goethe aussi l'on trouve de fâcheuses copies des Loges de Raphaël. Qu'importe ! le génie n'a besoin que d'un point de départ pour entraîner le monde¹³.

Dans *Mes cahiers*, vaste laboratoire de sa création, riche en projets inachevés, Barrès donne une nouvelle vision de cette frise qui participe à créer un parallèle entre lui et l'artiste :

Vasari raconte qu'un jour, dans la chapelle Sixtine, il trouva le divin Michel-Ange absorbé dans son travail, peignant avec fougue dans un coin obscur, et pour s'éclairer, avec une lanterne sur la tête.

– Mais, lui dit Vasari, ce que tu peins là, personne ne le verra.

– Qu'importe, répondit Michel-Ange, Dieu le veut¹⁴.

La place inaugurale de cette anecdote, que l'écrivain découpe dans la presse et colle sur la page de garde de son premier cahier de janvier 1896, en fait l'équivalent d'une épigraphe, indiquant la fonction génétique de ses cahiers et renforçant leur lien avec le cabinet de travail, vaste « cage des songes »¹⁵.

Des étagères vivantes : vers l'invasion d'images

Cette description du meuble-bibliothèque de Barrès rencontre des échos dans celles de bibliothèques plus récentes, qui peuvent elles aussi être de véritables lieux d'exposition. Comme l'a montré Gilles Bonnet¹⁶,

13 M. Barrès, « La psychologie des grands hommes », *Le Journal*, 17 novembre 1893, p. 1. Barrès réécrit un passage de la chronique, « Au pays du choléra » (*Gil Blas*, 11 septembre 1892, p. 1), consacrée à la maison de Goethe : « Je me souviens avoir vu les exemplaires des gravures des Sybilles [sic] de Michel-Ange d'après lesquelles Michelet écrivit des pages si passionnantes sur le grand Italien. Ces gravures sont effrayantes ; elles n'en furent pas moins un instrument admirable pour le grand romancier. Chez Goethe, il y a aussi de bien fâcheuses copies de certaines parties des Loges de Raphaël au Vatican ! Qu'importe ! le génie a précisément cela d'admirable qu'il n'emprunte rien de sa valeur aux matériaux dont il use ».

14 Il s'agit d'un extrait d'un article découpé collé sous la date manuscrite : 11 janvier 1896. BnF, département des Manuscrits, Naf 28210 (fonds Maurice Barrès), Cahier n° 1, page de garde ; M. Barrès, *Mes cahiers*, préface d'A. Compagnon, Sainte Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2010, t. I, « premier cahier » [11 janvier 1896-septembre 1896], p. 67.

15 J. et J. Tharaud, *Mes années chez Barrès*, Paris, Librairie Plon, 1928, p. 79.

16 G. Bonnet, *Pour une poétique numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2017, p. 308-309.

de nombreux auteurs et autrices contemporains mettent en scène sur Internet leurs bibliothèques dans ce qu'elles ont de plus matériel, et souvent de plus envahissant¹⁷. Des photographies de livres alignés sur une étagère servent de bandeau horizontal d'accueil à une page personnelle ou des piles de livres de photographie de profil sur un réseau social. Les livres sont souvent mis en scène sur Internet dans leur dimension matérielle d'objets cornés, tachés ou annotés. Il y a dans ce type de représentation des livres et de la bibliothèque, la revendication d'un mélange des genres, et même d'une porosité, entre les domaines du savoir, entre l'artisanal et l'artistique et entre le matériel et le numérique.

Dans la visite minutieuse et néanmoins pleine d'humour de son appartement parisien que compose Thomas Clerc avec *Intérieur* (2013), l'auteur justifie la présence des images dans sa bibliothèque par la négation de la « séparation entre les mondes littéraire et plastique »¹⁸, qui est une autre forme de porosité. Il traite en effet de son bureau où se situe sa bibliothèque dont l'élément principal « occupe le mur de droite dans son intégralité, donnant à la pièce un aspect de surfaçage massif ». Ce « surfaçage » comme l'appelle Thomas Clerc est d'ailleurs l'un des arguments qui permet de rapprocher mur d'images et bibliothèque. Après avoir évoqué la façon dont les livres occupent l'espace, il décrit les bibelots et les images présents dans cette bibliothèque qui « tient lieu de musée parallèle » et où « il présente quelques images d'amateur », comme une « carte-photo » de William Wegman qui voisine par exemple avec une statuette de Napoléon. Dans cette mise en scène littéraire d'un espace intérieur, comme dans les témoignages, plus nombreux, que nous fournissent les écrivains dans leurs écrits personnels et entretiens, les livres sont souvent présentés comme envahissants, empiétant sur les autres domaines de la vie, car « l'un des principaux problèmes que rencontre l'homme qui garde les livres qu'il a lus ou qu'il se promet de lire un jour est celui de l'accroissement de sa bibliothèque », remarque Georges Perec avec flegme¹⁹. Les images de toutes sortes qui accompagnent les livres dans les bibliothèques privées semblent redoubler cette invasion.

17 À cet égard peut être consulté *desordre.net* où Philippe De Jonckheere met en scène son environnement de travail, le « garage », et propose de naviguer dans ses livres dans un projet comme *La Très Petite Bibliothèque* (www.desordre.net/textes/bibliotheque/index.html).

18 T. Clerc, *Intérieur*, op. cit., p. 241. Les deux citations qui suivent proviennent des pages 241 et 264 du livre.

19 G. Perec, « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres » [1978], dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette, « Textes du xx^e siècle », 1985.

Le bureau de Michel Butor, une bibliothèque envahissante

Certains auteurs ressentent le besoin de disposer d'un endroit isolé, propice à la création. À la fois « à l'écart »²⁰ et ouvert aux sollicitations visuelles, l'atelier « caverne »²¹ de Michel Butor (1926-2016), situé à Lucinges, en Haute-Savoie, en est un bon exemple. À première vue, il peut être tentant de concevoir le bureau de Butor comme un espace débordant de toute part, dans lequel les objets ne répondent à aucun système de rangement. En effet, face aux photographies de ces bibliothèques, il est très difficile de savoir où regarder, tant les objets sont foisonnants et l'espace saturé. Toujours au premier regard, les livres sont peu identifiables et les images semblent davantage mises en avant que ces derniers : par endroits, les ouvrages sont disposés en piles horizontales, ce qui empêche de déterminer de quels livres il s'agit et ce alors même que l'écrivain retournait régulièrement dans ces différents opus, tant pour effectuer des recherches que pour les citer²². Ces bibliothèques ne sont plus seulement le lieu de stockage de livres, elles deviennent également un lieu d'inspiration visuelle et incarnent, d'une certaine façon, un portrait de Butor en « artisan »²³ : les nombreux ouvrages côtoient des cartes postales, des invitations à des vernissages, des œuvres construites en collaboration avec d'autres artistes, des cartes-postales collages ainsi que des objets plus incongrus tels qu'un bocal contenant des billes.

Toutefois, lorsque l'on regarde de près son atelier, les choses sont plus ordonnées qu'il n'y paraît. En ce qui concerne les tables de travail, on constate qu'elles sont au nombre de trois, chacune répondant à une fonction bien précise. La première qui dispose d'un ordinateur est le lieu de l'écriture pour l'auteur. La seconde, table de correspondance, se trouve devant une bibliothèque remplie de rouleaux de scotch spéciaux²⁴, de chutes de papiers-peints et de cartes postales prédécoupées. Quant à la dernière, elle lui sert pour les projets de livres en collaboration avec d'autres artistes²⁵. Pour ce qui est des nombreux ouvrages présents dans ce bureau, ceux-ci répondent également à une logique de classement puisqu'ils sont rangés par catégories (entre

20 Butor avait pour habitude de donner un nom à ses maisons ; si celle de Nice fut nommée *Aux antipodes*, celle de Lucinges, évoquée dans ces pages, portait le sobriquet d'*À l'écart*.

21 M. Butor et R.-M. Allemand, *Michel Butor, rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, 2009, p. 15. Il parle de la « caverne de mon atelier-bureau ».

22 M. Butor et C. Flohic, *À l'écart*, film réalisé par François Flohic, Argol éditions, 2009.

23 M. Butor et R.-M. Allemand, *Michel Butor, rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit., p. 18.

24 Lors d'un entretien avec Pauline Basso (février 2021), Mireille Calle-Gruber explique qu'il s'agissait de rouleaux de scotch d'électricien que l'on trouvait en couleurs plus variées aux États-Unis. Ainsi, lorsque ses amis s'y rendaient, Butor demandait qu'on lui en ramène. Avec le temps, l'auteur s'est créé une collection conséquente.

25 M. Butor et C. Flohic, *À l'écart*, op. cit.



Adèle Godefroy,
Bibliothèque du bureau
de Michel Butor à
Lucinges, juin 2014.

autres : littérature, livres d'arts, dictionnaires, encyclopédies) et par ordre alphabétique²⁶. Nous sommes donc loin du bric-à-brac apparent. En outre, une visite du bureau permet d'en saisir les détails et de voir l'importance que Butor portait au rangement des différents objets. Il disposait en effet d'un meuble à plan destiné à recevoir les œuvres plus fragiles, de même qu'un meuble spécifique au classement de sa correspondance.

De plus, sur la bibliothèque derrière son bureau d'écriture figurent des fiches de classement. Si cela n'est pas apparent, la bibliothèque et son contenu font bien l'objet d'un rangement minutieux. De même que les tables de travail, trois types de bibliothèques coexistent. Près de la table de correspondance sont rangés les différents ouvrages d'art alors que le reste du bureau accueille la littérature. L'une des séries de bibliothèques servant pour les ouvrages littéraires attire le regard en raison de sa différence de taille et de couleur. Noirs, ces meubles ont été créés sur mesure lorsque l'auteur vivait à Nice et sont surplombés par des œuvres de Jean-Luc Parant dessinant le nom de cette maison niçoise : Les Antipodes. Ces bibliothèques sont centrales dans la pièce ; leurs mesures ont conditionné la construction de l'annexe accueillant le bureau²⁷ et elles entourent la table d'écriture de l'auteur. De la même manière que les autres bibliothèques, ces dernières sont

²⁶ S. Mercier et M. Butor, *Rumeur des livres, voyage dans la bibliothèque*, Montigny-les-Metz, Éditions Voix, « Manoir des livres », 2013.

²⁷ D'après un entretien avec sa fille, Mathilde, l'annexe accueillant le bureau de Butor et l'atelier de Marie-Jo est le seul grand projet de travaux que l'auteur a réalisé à son entrée dans la maison.

composées de multiples strates, mais leur contenu est plus personnel. Contrairement aux autres meubles, ceux-ci contiennent des œuvres de Butor réalisées en collaboration avec d'autres artistes, un dessin de ses petites filles ou encore une carte de vœux ou des toiles abstraites d'amis peintres.



Table consacrée à la correspondance, bureau de Michel Butor à Lucinges, 2021.

Le bureau-caverne est ainsi un espace matériellement comme visuellement saturé²⁸, un lieu où l'auteur peut être à l'abri, où il se sent libre de se laisser aller à la méditation, de revenir sur les instants cueillis à l'extérieur, lors de ses nombreuses promenades. Cet endroit se veut aussi un espace propice à l'interaction, que cela soit avec divers objets ou avec les productions d'autres artistes. En effet, si Butor se sent à l'abri, il n'en reste pas moins ouvert aux invitations et au dialogue :

Par exemple, le mur qui est derrière vous, il y a des tas d'objets de toutes sortes, et il peut y en avoir un qui me fait signe. Je vais donc le mettre dans un texte, puis un autre, un autre et encore un autre, à l'intérieur d'une forme qui est une sorte d'instrument qui éprouve tout ça. Un four, un alambic à l'intérieur duquel il faut observer ce qui se passe. Il y a des réactions, des figures qui se constituent et qui produisent du sens²⁹.

Cet extrait de l'entretien entre Michel Butor et Roger-Michel Allemand permet de revenir sur le processus créatif de Butor tant de

²⁸ Butor le reconnaît lui-même ; lors d'un entretien, il dira de sa maison qu'elle est « pleine comme un œuf » ; à une autre occasion, il reviendra sur la nécessité de faire des dépôts dans des bibliothèques (voir M. Butor et C. Flohic, *À l'écart*, op. cit. ; et M. Butor et R.-M. Allemand, *Michel Butor, rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit., p. 22).

²⁹ M. Butor et R.-M. Allemand, op. cit., p. 129.

manière générale qu'à l'occasion de collaborations. En effet, lorsque celui-ci travaille avec d'autres artistes, il dit répondre à la question que l'image ou la musique lui pose ; le moteur de cette création plurielle est donc une œuvre préexistante qui vise à promouvoir un dialogue entre les arts. Ce processus créatif se voit incarné chez lui par ses bibliothèques débordant d'images et d'objets, véritable symbole de l'accueil de l'hétérogène.

En outre, la bibliothèque de Butor ne se limite pas à son bureau puisque celle-ci a également envahi sa chambre et la cage d'escalier ; à l'image de la mémoire collective, sa bibliothèque déborde, ainsi que les images qui accompagnent les livres. Cet exemple nous rappelle aussi que tous les auteurs ne disposent pas d'un lieu de travail fixe comme le bureau-bibliothèque qui abrite des trésors iconographiques. Pendant longtemps, Butor n'a pas eu de bureau personnel, mais possédait plusieurs bureaux temporaires. Même installé plus durablement à Lucinges, depuis 1989, son bureau-bibliothèque n'a jamais cessé d'évoluer puisque les images posées sur les étagères près des livres comme celles occupant les trois tables de la pièce étaient régulièrement changées, en tout cas jusqu'à la mort de l'écrivain en 2016, et avant la transformation de sa dernière maison en une « maison d'écrivain », en 2020.

Il est des livres qui occupent
toute l'épaisseur des rayons
certains débordent quelque peu
mais en général il demeure de la place pour exposer
menus objets d'art qui m'arrivent
boîtes rubans dessins gravures
dans le courrier de chaque jour

Et dont je voudrais profiter
Un peu avant de les ranger
Dans les dossiers ou les cartons
Pour les sauver de la poussière
Et des multiples accidents
Pouvant arriver aux objets
Et surtout aux plus délicats
Chutes déchirures ou taches³⁰.

À l'image de la création protéiforme de Michel Butor, ce bureau rend compte de la diversité des formes que peut prendre l'activité artistique. Les bibliothèques sont non seulement le réceptacle des livres, mais deviennent tour à tour réservoir d'idées, invitation à la contemplation et couche de protection. Ces meubles ainsi que leur

30 M. Butor, *Rumeur des livres, voyage dans la bibliothèque*, op. cit., p. 28.

contenu agissent comme autant de strates faisant barrière entre l'occupant des lieux et l'extérieur. En somme, comme Perec, l'homme de Lucinges pourrait affirmer qu'« il n'est pas mauvais que nos bibliothèques servent aussi de temps à autre de pense-bête, de repose-chat et de fourretout »³¹ ; cette remarque plaisante prend dans le cas de Butor une dimension des plus concrètes en même temps qu'elle ouvre à des interprétations métaphoriques liées à sa poétique.

Dans « La panoplie littéraire » où il présente l'importance des images et des objets sur son bureau, Yannick Haenel rappelle qu'il aime lui aussi écrire dans divers lieux – dans les cafés, les trains, dans la rue même –, mais que son bureau reste son point d'ancrage, « le site principal l'arrivée des phrases »³². Même pour les écrivains nomades, même si l'on change souvent de bureau, même si l'on n'est pas sentimentalement attaché au lieu où l'on travaille, il y a des lieux qui servent de « caverne », où l'on amasse certains trésors, et ce lieu est souvent la bibliothèque. De même que l'on peut être attaché à ses livres alors qu'ils ne nous rapporteraient presque rien si l'on devait les vendre, on peut tenir aux images de peu, faire-part, annonces diverses et illustrées, qui nous entourent, comme à autant de fragments d'une éphéméride qui nous échappe. Les images que l'on garde, même si l'on ne se souvient pas toujours, comme Thomas Clerc, d'où elles viennent, finissent par composer un portrait fragmenté et diffracté, susceptible de varier à tout moment. La bibliothèque est bien un lieu mouvant, jamais fixé, à moins qu'il ne soit figé par la photographie ou par le travail des conservateurs des maisons ou des musées d'écrivains lorsque le choix est fait de donner à voir au public ces lieux singuliers.

Henri Pollès, une bibliothèque-musée

Henri Pollès (1909-1994) est un écrivain passé par deux fois à côté du Goncourt, comme il l'a raconté dans son *Journal d'un raté* en 1956, mais c'est surtout un collectionneur devenu courtier en bibliophilie – pour Jean Giono et Max Jacob, notamment –, qui trouve son bonheur dans une quête incessante de livres, qu'il aimait plus que tout manipuler. La maison de Brunoy qu'il transforme en « musée vivant du livre et des lettres », reconstituée dans le bâtiment des Champs Libres à Rennes, est une gigantesque bibliothèque illustrée. Les images qu'on y trouve sont principalement des portraits d'écrivains, contribuant à recréer les ambiances selon le principe de la *period room*, puisqu'il faut dire que chaque pièce correspondait chez lui à une époque : la chambre

31 G. Perec, « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres », *op. cit.*

32 Y. Haenel, « La panoplie littéraire de Yannick Haenel », art. cité, p. 77.



Musée du Livre et des
Lettres Henri Pollès,
Le bureau romantique,
Bibliothèque des
Champs Libres, Rennes.



Musée du Livre et des
Lettres Henri Pollès,
La salle de bains,
Bibliothèque des
Champs Libres, Rennes.

est Belle Époque, la salle de bains Art Déco (au-dessus de la baignoire trônent des éditions originales dans des conditions de température et de pression qu'on imagine non optimales...) et le bureau, romantique, abrite par exemple les livres et des photomontages de portraits d'auteurs comme Gautier ou Stendhal.

Toute bibliothèque est une vision de la littérature et une façon de la penser. Pour Henri Pollès, la compartimentation n'est pas seulement historique, elle est aussi géographique : on trouve chez lui une bibliothèque russe, faite de rondins de bois, ou un meuble américain, surmonté de drapeaux étoilés et d'une conserve de jus de tomate ! D'autres catégories plus fantaisistes viennent rompre ces principes de structuration, comme une « vélothèque », assemblage abritant les livres des adeptes de vélo (dada, Jarry...), une étagère consacrée aux morts prématurés (« les jeunes morts haïs des dieux ») ou encore d'autres lieux platement monographiques, comme la « Rilkothèque ». Le cas d'Henri Pollès est passionnant car il témoigne d'une adéquation entre le contenant et le contenu : sa bibliothèque en forme de robot construite pour abriter la littérature d'anticipation en est un merveilleux exemple.

En plus des livres, Pollès amassait des dossiers de documentation contenant des coupures de presse et des notes manuscrites, qu'il agrémentait de collages d'images, comme les deux dossiers consacrés à Willy et à Colette, qui figurent côte à côte en bas d'une bibliothèque du couloir menant à la chambre 1900. Il en avait même un consacré à lui-même, qu'il appelait la « pollèsthèque », contenant des chemises-étuis qu'il avait dessinées et qui abritaient ses manuscrits. Les livres n'étaient donc jamais seuls : outre cette masse d'images d'écrivains découpées dans les journaux et collées sur les tranches des dossiers, l'espace était saturé de portraits encadrés et garnissant les rayonnages de la bibliothèque, comme celui de Giraudoux, dans l'espace dévolu aux petits formats, au grenier, par exemple. Ces images servaient de décoration dans un environnement visuel déjà chargé, mais aussi de moyen de reconnaissance visuelle du classement de sa maison-musée.

Mais un « musée » où l'on vit est-il vraiment un musée ? On s'attend chez Pollès à une posture de sérieux et d'érudition que suppose le terme de « musée », mais aussi la valeur des reliures qu'il possédait. Or, ce genre d'agencement où se brouillent la bibliothèque, l'iconothèque et la vie quotidienne met plutôt en avant une intimité avec l'objet livre



Musée du Livre et des Lettres Henri Pollès, Les Champs Libres, Rennes. Collages sur les dossiers documentaires consacrés à Willy et Colette.



Paul Marsan, dit Dornac,
Paul Bourget, « Nos
 contemporains chez
 eux », s.d.

et une gestualité de l'ordinaire avec les images³³. Cette maison-musée est ainsi un exemple de brouillage entre bibliothèque et mur d'images, poussé à l'extrême tant dans ses dimensions que dans l'importance que lui conférait son créateur. Elle nous montre néanmoins à quel point, dans le cas des hommes et femmes de lettres, et pas seulement des bibliophiles, les livres sont au cœur de la vie quotidienne et finissent par tout envahir, comme on l'a vu chez Michel Butor. Dans la description qu'il fait du bureau de Paul Bourget, rue Barbet-de-Jouy à Paris, photographié en 1893 (qui fait penser à la description de l'intérieur de Fargue qu'on lira plus loin), le romancier Henry Bordeaux insiste sur le « bric-à-brac » et l'entremêlement d'images – copies et photographies –, de lettres, mais surtout de livres :

Le fond du [cabinet de travail], au-dessus de la cheminée, était occupé par une copie de la fresque de Luini qui représente *l'Adoration des Rois Mages*. Sur la cheminée s'entassaient des photographies de ses amis. Contre les fenêtres, les parois étaient consacrées aux lettres [...]

³³ Cette idée a été avancée par Dominique Pety dans sa conférence « L'iconothèque des Goncourt : circulation des images et genèse de l'écriture », dans *Des iconothèques d'écrivains et d'artistes (xix^e-xx^e s.)*, à paraître en 2024.



le masque mortuaire de Tolstoï et, à une place de faveur, un charmant dessin de M^{me} Paul Bourget. Les livres avaient mangé tout le reste : un Balzac complet, un Taine, un Walter Scott, et les chefs de file préférés, Bonald, Joseph de Maistre, Le Play, Fustel de Coulanges. La littérature contemporaine s'entassait comme elle pouvait sur les meubles : elle n'avait pas ses préférences, elle n'avait pas servi à la formation du cerveau³⁴.

Christian Decamps,
Appartement d'Aragon,
cuisine.

Ces livres qui sortent des bibliothèques et envahissent l'ensemble de l'espace privé d'un écrivain contribuent au brouillage entre les espaces de vie et de travail, comme entre le textuel et le visuel. Cette confusion des espaces semble revendiquée par les écrivains de la modernité. Dans la salle de bains Art Déco de Pollès, mais surtout chez Aragon, dont la cuisine de la rue de Varenne avait été elle aussi envahie par ses collages, ne peut-on pas voir un écho du désir rimbaldien repris par le surréalisme de changer la vie, d'agir sur l'ensemble de l'expérience humaine et non uniquement sur ses productions considérées comme artistiques ? À une échelle moins spectaculaire,

34 H. Bordeaux, *Reconstructeurs et mainteneurs*, Paris, Librairie Plon, 1954, p. 52-53.



Jean-Marc Turine,
*La Cuisine de
Marguerite Duras de
la rue Saint-Benoît.*

chez Marguerite Duras, les quelques images accrochées au mur de sa cuisine forment aussi un mur d'images, une expérience esthétique et une projection de soi jusque dans les espaces les plus fréquentés de sa « vie matérielle ».

Le mur d'images est un espace identitaire, un espace de projection de soi, où tout fait sens. Intégré à la bibliothèque ou à proximité des livres, cet investissement est encore plus fort puisque les images dialoguent avec les textes. Disposer des images variées dans une bibliothèque, comme des objets, reste, au ^{xx}e siècle et même aujourd'hui, une pratique courante. Sa banalité n'empêche pas d'en interroger les effets : la bibliothèque est à la fois un espace privé, utilisé régulièrement par l'écrivain qui se trouve obligé d'observer les images sélectionnées entre les livres, ou de les déplacer pour se saisir d'un ouvrage, et un espace public, tenant de la représentation symbolique de soi en lecteur-lectrice et en écrivain, ce qui revient souvent

à mettre en avant une communauté imaginaire faite d'auteurs et autrices, de penseurs et penseuses, d'artistes, voire de véritables figures tutélaires et symboliques.

Le moi en puzzle : portraits et autoportraits par la bibliothèque

En quête de sens : Hervé Guibert et la bibliothèque-autoportrait

L'écrivain et photographe Hervé Guibert (1955-1991) fournit un exemple passionnant de cette pratique, d'autant plus riche qu'il en a laissé un témoignage à la fois écrit et visuel. En 1987, il photographie en effet la bibliothèque de son appartement parisien de façon frontale, en noir et blanc, sans présence humaine. On y aperçoit plusieurs représentations du Christ peintes, une tour de Pise, une reproduction du *Pierrot* de Picasso, une mosaïque de Pompéi (le plongeur) et des portraits photographiques qui semblent ceux de contemporains. On y reconnaît également des cartes postales de reproductions de peinture, notamment les autoportraits de Rembrandt auxquels l'auteur s'identifie et dont il est question dans *L'Image fantôme*.

Dans cet essai paru en 1981, l'auteur de *Fou de Vincent* évoque en effet plusieurs autoportraits de Rembrandt, matérialisés sous la forme de cartes postales qu'il collectionne et répartit dans sa bibliothèque, dans l'optique de souligner l'effet que cet agencement crée chez lui :

[J]e décidai de collectionner les autoportraits de Rembrandt [...]. J'alignai ces cinq cartes postales sur une étagère de ma bibliothèque, je les classai dans leur chronologie, et de cette juxtaposition, de ces passages abrupts il me semblait tirer un enseignement de ma propre existence. Je les scrutai sans relâche, comme un miroir de science-fiction qui me renverrait tous les âges de ma vie à la fois³⁵.

Les images disposées dans la bibliothèque comme des images volantes, accessoires et dispensables, agissent donc à la manière de miroirs indirects, comme un signe de reconnaissance de l'identité de l'auteur à travers celle du peintre. Elles agissent aussi comme un signe de reconnaissance de la quête du peintre, reconnaissance, en somme, du geste de l'autoportrait, et surtout de la répétition de son geste à travers la vie du peintre ; façon de mettre en doute, de toujours remettre en jeu la représentation même, à l'instar de ce que Guibert a pu développer dans son œuvre (auto)fictionnelle. La suite du texte montre en effet que l'écrivain se projette dans ces figures de Rembrandt non en tant qu'individu mais en tant qu'artiste :

Je m'y identifiais. Mes propres autoportraits, je les aurais voulus ainsi. En choisissant ceux-là, c'étaient aussi les miens que je choisisais. Je déchirai la plupart des photos qui me représentaient, et ainsi par cette absence d'image, comme par le rejet des trois autoportraits de Rembrandt que je n'aimais pas, je fixai mon propre autoportrait, je délimitai une image posthume³⁶.

Ces images dans la bibliothèque, malgré leur petit format et leur discrétion, possèdent néanmoins un rôle essentiel dans le travail autant photographique que littéraire d'Hervé Guibert. Elles relèvent du modèle à imiter dans sa propre pratique de l'autoportrait en même temps qu'elles tiennent un rôle de « dernière image », de portrait figé, de portrait mortuaire, et en quelque sorte d'anti-autoportrait, prenant ainsi l'usage du genre, répété, comme une série d'essais pour s'approcher de soi-même, par Rembrandt. Les images dans la bibliothèque de Guibert sont donc des miroirs diffractants qui ne renvoient pas une image unique : plus que sa propre image, absente dans la bibliothèque, elles reflètent pour l'écrivain-photographe des enjeux esthétiques qu'elles mettent en tension. Notons, enfin, que la photographie de la bibliothèque de Guibert peut être interprétée comme un portrait *in absentia*, un portrait en creux, puisqu'elle a été significativement montrée dans une exposition intitulée *Portraits d'écrivains*, aux côtés d'un cliché de son bureau représenté comme

35 H. Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 63-64.

36 *Ibid.*, p. 65.





une nature morte, intitulée *L'Écrivain*³⁷. Le geste du photographe représentant ainsi sa bibliothèque comme sujet, le geste de l'auteur qui insiste sur le rôle de certaines images qui y sont visibles ainsi que le geste des commissaires d'exposition et de l'institution qui l'accueille convergent ici vers une lecture du mur d'images dans la bibliothèque comme autoportrait oblique.

Les bibliothèques-puzzles de Muriel Pic

Toute bibliothèque est en réalité un mur d'images en puissance. Muriel Pic, dans le livre d'artiste *Les Désordres de la bibliothèque* (2010), s'est ainsi amusée à composer, à partir de bibliothèques patrimoniales (Hugo ou Sebald) ou d'auteurs et autrices amis (Georges Didi-Huberman ou Claire Paulhan), des photomontages assemblant des livres et des images – en général trouvées dans les livres des bibliothèques dépouillées³⁸. L'écrivaine et chercheuse a photographié en gros plan les rayonnages, puis les traces de lecture contenues sur les pages et les documents restés dans les livres (de la lettre d'un ami à un ticket de métro). Elle a ensuite agencé ces images, comme on monte un puzzle, sur Photoshop, et a procédé à des impressions sur papier photographique ultra-brillant, contrecollées sur de vieilles planches d'imprimerie, ce qui donne des « originaux » qui sont des images-sculptures de 100 x 60 cm environ. Les photomontages ainsi obtenus insistent sur le voisinage entre textes et images et entre images intimes (photos de famille ou photomontages) et images publiques (coupures de presse, par exemple). Ce sont aussi des portraits indirects, comme elle le développe dans le texte sur Talbot, « Scène dans une bibliothèque », qui clôt le livre. En commentant la célèbre photographie de livres de *The Pencil of Nature* (1844), Pic écrit que « Si on relit le texte accompagnant la planche VIII, on se rend d'ailleurs compte que l'enjeu de la spéculation est de faire un *portrait* »³⁹. Les images de bibliothèque ainsi créées par le procédé du photomontage obéissent à ce qu'elle appelle la « logique de l'enquête ou de l'indice »⁴⁰, obtenues à la suite d'une investigation : les photographies qu'elle a prises devant

37 Cette photographie était présentée dans l'exposition *Portraits d'écrivains de 1850 à nos jours*, Maison de Victor Hugo, Paris (5 novembre 2010-20 février 2011) (cat. expo : A. Achille, D. Desvieux et P. Hoël (dir.), Paris, Paris Musées, 2010, p. 131).

38 M. Pic, *Les Désordres de la bibliothèque*, préface de Chr. Prigent, Paris, Filigranes, 2010. *Les Désordres de la bibliothèque* rassemblent des photomontages réalisés entre 2004 et 2009 auprès de particuliers et d'institutions en Europe et aux États-Unis.

39 *Ibid.*, p. 57.

40 Entretien par courriel avec Muriel Pic (mai 2017). Voir aussi son article : « L'Atlas fantastique : W.G. Sebald lit Walter Benjamin et Claude Simon », dans U. Ruch et U. Weber (dir.), *Autorenbibliotheken / Bibliothèques d'auteurs*, Quarto, Archives Littéraires Suisses, Berne, n° 30/31, hiver 2010, p. 72-76.



les bibliothèques des écrivains et artistes qu'elle a visitées forment un ensemble d'indices concordants pour les identifier, alors qu'ils ne sont pas formellement attribués dans l'ouvrage. Il y a dès lors dans *Les Désordres de la bibliothèque* quelque chose de l'ordre du jeu et de la devinette, une constante dans le travail de Muriel Pic.

La démarche globale de ce livre d'artiste cherche à rendre visible ce qui était dissimulé dans le papier et à déployer les possibles visuels d'une bibliothèque, l'*imago mundi* qu'elle renferme, pour reprendre un syntagme employé dans son roman *Affranchissements*⁴¹. En outre, comme l'autrice l'explique au sujet de Sebald dont la bibliothèque

Muriel Pic, bibliothèque de Christian Prigent, *Les Désordres de la bibliothèque*, 2010.

⁴¹ Un extrait du premier chapitre du livre évoque l'historienne anglaise de la magie Frances Yates qui, nous dit Pic, « passait ses journées dans l'extraordinaire bibliothèque qu'abrite [l'institut Warburg], et on pouvait la voir grimper sur une échelle dangereusement flexible pour se hisser au sommet et saisir de gros volumes, en se balançant de droite et de gauche comme un marin dans la tempête. D'autres fois, elle était plongée dans un tiroir ouvert de l'une des longues armoires métalliques de l'immense iconothèque, telle une spéléologue explorant une grotte emplies d'images. Elle pouvait en extraire des figures monstrueuses et médicales, des gravures d'animaux réels ou imaginaires, des reproductions de toiles de maître, d'esquisses anonymes, de motifs numismatiques ou philatéliques, des planches de botanique et de zoologie, des cartes à jouer ou des atlas géographiques, bref, tout un désordre cosmologique semblable à l'*Imago mundi* » (M. Pic, *Affranchissements*, Paris, Seuil, 2020, « Fiction & Cie », p. 42-43).

qu'elle a découverte en 2004 a lancé le projet, la façon dont un auteur place des images dans les livres de sa bibliothèque peut être rapprochée de celle qu'il a d'introduire des images dans ses textes. Rendre visible la présence des images dans une bibliothèque revient donc à rendre explicite le rapport que tout texte littéraire entretient avec certaines images, et peut ainsi mettre en valeur le rôle crucial de ces dernières dans la création littéraire. Le travail expérimental mené par Muriel Pic – une appropriation créative, une reconfiguration artistique des bibliothèques d'autrui – témoigne par conséquent du rôle, souvent passé sous silence, de la bibliothèque comme matrice de création, comme espace de genèse du geste littéraire à venir. C'est d'autant plus vrai lorsque la bibliothèque se fait mur d'images alternatif où viennent alors se rencontrer des matériaux sémiotiques de diverses natures pouvant aménager des plans d'expérience esthétique novateurs, audacieux.

Après qu'on a envisagé la grande diversité formelle des murs d'images d'écrivains et d'écrivaines, leurs lieux spécifiques – chambres, bureaux, mais surtout ici bibliothèques –, et certaines de leurs fonctions en termes d'amitié, de réseau et d'hommage, ces dispositifs visuels nous apparaissent comme des lieux de mémoire personnels, une matérialisation de débats esthétiques, des incarnations possibles de l'histoire littéraire, etc. Les murs d'images sont donc, pour les écrivains, bien plus que des agencements décoratifs, ils ont d'autres fonctions, ainsi que l'explicite par exemple dans son récit *Voir de ses propres yeux* (2020), Hélène Giannecchini qui en parle comme du « déploiement de [s]a tête ».

Au-dessus de mon bureau j'ai affiché un mélange d'images glanées au cours de mes voyages et de mes lectures, un ensemble sans véritable hiérarchie, sans autre règle d'agencement que l'écho que je perçois entre les tableaux, les photographies et les dessins. [...] Entre [ces images] court un lien invisible et *je sais que c'est là, dans la relation entre ces cartes, ces photographies que j'accumule que se loge ce que je veux dire. [...] [J]e ne cesse d'en ajouter, de les déplacer pour que quelque chose se tende et advienne entre elles*⁴².

À ce stade de la réflexion, le temps est venu de se concentrer sur les fonctions proprement créatrices, c'est-à-dire sur les fonctions poétiques de ces murs d'images d'écrivains. Quels rôles joue dans la création littéraire en tant que telle le mur d'images que l'on peut

42 H. Giannecchini, *Voir de ses propres yeux*, Paris, Seuil, 2020, « La Librairie du XXI^e siècle », p. 28-29 et p. 41, nous soulignons. Le syntagme repris juste avant la citation provient de la quarante-septième page du livre.

définir, ainsi que le propose Myriam Watthee-Delmotte, comme un « environnement iconique que se donne un écrivain pour se mettre en condition d'écriture »⁴³ ?

⁴³ M. Watthee-Delmotte, « Interpréter le mur d'images de l'écrivain. Quelques outils anthropo-sémiologiques », séminaire « L'étude du geste en littérature : pour une anthropologie sauvage », 23 avril 2021. Voir site du projet Handling.



5.

Un moteur pour
la création

En 1905, dans l'extrait de « Sur la lecture » précédemment mentionné, on se souvient que Marcel Proust opposait la logique des « gens de goût », celle des esthètes, qui choisissent des reproductions artistiques en accord avec leurs sensibilités, à celle de l'artiste, dont la pensée s'épanouit sous l'effet de « l'exaltation » du dépaysement, de l'étrangeté, de la secousse face à des images non familières. En déplaçant la question de la décoration vers celle de l'inspiration, Proust invite ainsi à appréhender les images comme des moteurs de la pensée et de l'imagination, contre l'idée qu'entretient par exemple le journaliste Louis Lambert, en visite chez Paul Bourget, selon laquelle une séparation existe entre le travail littéraire et son cadre : « Il est doux pour un artiste de pouvoir, en interrompant son travail, reposer ses yeux sur des œuvres de beauté »¹. Comment l'environnement visuel du bureau interfère-t-il dès lors avec la création littéraire ? Dans quelle mesure les images au mur sont-elles un élément de la genèse textuelle ? Et, lorsqu'un lien peut être fait, les images sont-elles transposées dans les écrits ou restent-elles au niveau d'une imprégnation plus vague ? Ce sont là deux modes d'action principaux de l'image sur le texte, correspondant à deux traditions critiques différentes.

La question des images au mur, peu traitée par les chercheurs en littérature, a néanmoins fait l'objet d'un récent débat de la part de

¹ L. Lambert, « Chez M. Paul Bourget », *Le Gaulois*, 5 mars 1889, p. 1. On n'a pas trouvé l'identité du journaliste qui se cache sous ce nom de héros balzacien.

spécialistes de génétique textuelle de l'ITEM. Dans le numéro spécial que la revue *Genesis* consacre à Aragon en 2020, Maryse et Jacques Vassevière présentent un article sur l'appartement de la rue de Varenne intitulé « “L'Atlas Mnémosyne” d'Aragon : un dossier génétique d'un genre nouveau »², où ils dépassent la lecture biographique du deuil pour une « lecture poétique du fonctionnement subtil et complexe de la composition » inspirée en partie par l'entreprise d'Aby Warburg et sa relecture par Didi-Huberman³. Ils proposent ainsi d'appréhender les images aux murs comme un « arrière-texte » et de comprendre leur rôle dans la création littéraire d'Aragon, plus généralement dans son esthétique. Dans le numéro suivant, paru à l'automne 2020, Pierre-Marc de Biasi s'interroge pour savoir si les images sur un mur relèvent de « l'exogenèse », terme technique qui désigne le processus de chercher et d'intégrer à la création des éléments extérieurs à valeur informative⁴. Il tend à répondre par la négative, à partir du cas de Gustave Flaubert, considérant les images accrochées comme des « documents visuels » au même titre que les illustrations dans des livres :

La question des limites de l'exogenèse peut également s'avérer épineuse pour le domaine des documents iconographiques. S'il s'agit d'un croquis autographe (chose vue, paysage, objet, etc.) qui donnera lieu, dans la rédaction, à une transposition écrite, aucune difficulté. Mais s'il s'agit d'une reproduction choisie et utilisée par l'écrivain, sans trace repérable de transposition directe ? La lithographie de *La Tentation de saint-Antoine* par Brueghel que Flaubert accroche à son mur pour écrire *La Tentation* est-elle un élément d'exogenèse ? Probablement non. De même les photos du Moyen-Orient que Flaubert trouve dans des ouvrages savants, et sur lesquels il construit, croquis à l'appui, certaines descriptions de Machaerous font-elles partie de l'exogenèse d'*Hérodias* ? En bonne méthode, sans doute faut-il préférer s'en tenir aux notes prises à partir de ces photos et qu'il consigne dans son carnet, ce qui n'empêche pas d'étudier ces notes en les comparant aux documents sources. [...] [P]our être exact, il vaudrait mieux parler de « documents » et réserver la qualification d'exogénétique aux notes écrites par lesquelles ces documents visuels ou sonores ont été ultérieurement transposés, transcrits et sélectionnés pour nourrir l'écriture⁵.

2 M. et J. Vassevière, « “L'Atlas Mnémosyne” d'Aragon ; un dossier génétique d'un genre nouveau », art. cité.

3 *Ibid.*, p. III.

4 Le terme, proposé par Pierre-Marc de Biasi, « désigne, dans l'avant-texte – ou l'avant-œuvre –, tout processus de création consacré à un travail de recherche, de sélection et d'intégration portant sur des informations (documentaires, référentielles, autobiographiques, littéraires, stylistiques, etc.) émanant d'une source extérieure à la conception et à la réalisation proprement dites de l'œuvre » (P.-M. de Biasi, « De l'intertextualité à l'exogenèse », dans P.-M. de Biasi et C. Gahungu (dir.), « Exogenèse/Intertextualité », *Genesis*, n° 51, novembre 2020, p. 19).

5 *Ibid.*, p. 22.

On tâchera ici de prolonger la réflexion, en confrontant les discours sur la création de quelques écrivains à leurs pratiques iconographiques. Les agencements d'images dans les bureaux peuvent en effet être révélateurs de la manière dont un homme ou une femme de lettres conçoit son travail. Dans le laboratoire d'écriture, les murs se différencient des autres réserves d'images, les cartons à estampes et les livres illustrés : en tant que lieux d'exposition privée, ils relèvent non du seul stockage d'images, que l'écrivain peut feuilleter pour alimenter son œuvre, mais de l'environnement visuel qu'il se crée, amenant à creuser la notion d'« impré[gnation] iconologique »⁶, avancée par Philippe Hamon dans son étude sur les avant-textes de Zola : « Les images déjà vues par l'écrivain sollicitent et médiatisent son inspiration, l'« imprègnent » iconologiquement, pour reprendre une métaphore physiologique zolienne [...], ou assistent l'écriture en cours de tel roman [...] »⁷. L'espace du mur, malléable, se prête à deux attitudes contradictoires de la part de l'écrivain : une certaine passivité face aux images, le sujet rêvant et s'imprégnant d'un environnement déjà constitué pour écrire ; une activité plus dirigée, le créateur composant son mur en vue de son projet littéraire, en l'intégrant ainsi dans un rituel d'écriture, voire à un protocole de création, cas plus fréquent chez les écrivains et les artistes de l'extrême contemporain.

Plusieurs critères principaux sont à considérer pour différencier ces usages : la nature des images, l'écriture indirecte ou directe des images, le rôle du mur selon les phases de la création. Il faut en effet distinguer le cas où les images mises aux murs servent à l'écrivain à se créer une atmosphère, à se mettre dans une disposition d'esprit, sans donner lieu à l'écriture directe, de celui où les murs contiennent des matériaux transcrits et transposés dans des notes pouvant aboutir à un livre. Il est aussi nécessaire de déterminer le moment où l'écrivain fabrique son mur au cours de la création : à quelle phase de la genèse accroche-t-il des images dans son bureau ? Lors de la recherche préliminaire, de l'initialisation du projet, de la phase rédactionnelle ou de la phase pré-éditoriale⁸ ?

Le cas le plus fréquent, à moins qu'il ne soit le plus facile à repérer, est celui où le mur d'images précède la création : l'écrivain y trouve un sujet possible d'écriture, au hasard d'une rêverie. Néanmoins, il n'est pas rare qu'une fois le projet initié, il se mette à disposer autour de sa table de travail des images, parfois mêlées à ses manuscrits. Plus difficile à repérer, quand il ne fait pas l'objet d'un commentaire de

6 Ph. Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 230.

7 *Ibid.*

8 Voir P.-M. de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis », 2011, p. 78-108.

l'écrivain ou d'une relecture théorique à la manière de Didi-Huberman pour les planches d'Aby Warburg, est le cas où le mur concurrence la table de montage et permet à l'écrivain de penser par associations et rencontres d'images juxtaposées. En croisant ces différents critères, on pourra ainsi déterminer des tendances chez quelques écrivains : l'imprégnation, la documentation (plus intentionnelle), la transposition (lorsque les images engendrent le texte), et l'atelier (ou la table de montage). Ce chapitre entend aborder ces grandes fonctions du mur d'images dans la création littéraire elle-même, même si, dans les faits, il arrive qu'elles se recoupent. L'une de nos ambitions est ainsi de faire ressortir des pratiques récurrentes non seulement selon les époques, mais selon les genres littéraires ou les types d'écriture.

De l'imprégnation. Une écriture sans transposition d'image

Comment rendre compte de l'impact des images au mur sur le travail de l'écrivain, quand celles-ci ne sont pas transposées et n'entretiennent pas un lien direct avec le sujet de la composition en cours ? Si, pour certains chercheurs, les images au mur sont semblables à celles que l'écrivain consulte dans un livre illustré, par sa forme verticale et sa présence continue, le mur d'images n'induit-il pas néanmoins une action spécifique dans le processus d'écriture ? Les matériaux dont l'écrivain s'imprègne, où son œil se perd, revient, s'attarde, n'appartiennent pas toujours à la phase exploratoire de la documentation, qui implique une orientation dans un scénario d'écriture. Les discours des écrivains qui commentent leurs pratiques et veulent mettre en avant leurs environnements visuels peuvent aider à appréhender ce rôle diffus des images sur leur création.

Le mur, un support propice à la rêverie ?

Le mur d'images confronte l'écrivain à une pluralité et souvent à une diversité de matériaux iconographiques, dont l'action sur lui est à cerner, dès lors que ceux-ci ne sont pas directement décrits ou commentés dans l'une de ses œuvres. Selon les témoignages, les auteurs parlent tantôt d'éducation de leur œil, tantôt d'excitation de leur esprit. L'abbé Mugnier rapporte ainsi le propos de Péladan à la fin du XIX^e siècle sur la fonction qu'il prête à son environnement visuel : « Comme je prenais congé et que je le félicitais des choses artistiques qui l'entourent, il m'a répondu : "Je m'entoure de *formes*

éduquantes *pour l'œil* »⁹. La fonction « éduquante » ne recoupe pas dans sa bouche celle de documenter un sujet en cours (pour ce scénario éphémère l'écrivain dispose les reproductions sur sa table¹⁰), mais relève de manière plus diffuse de la formation de son regard et de son goût, selon un discours d'époque développé aussi bien à propos des musées que des reproductions artistiques. Avant lui, Edmond de Goncourt réfléchit dans *La Maison d'un artiste* au rapport de l'écrivain aux images, plus largement au « bric-à-brac » d'une pièce. Il distingue ainsi la phase d'« excitation » produite par la vision de celles-ci sur son esprit, bénéfique à son style, de celle de la rédaction, où il est nécessaire de les fuir du fait de leur potentiel pouvoir paralysant :

À l'heure présente, c'est bizarre, quand je me prépare à écrire un morceau, un morceau quelconque, un morceau où il n'entre pas le moindre bric-à-brac, pour m'entraîner, pour me monter, pour faire jaillir le styliste, de l'écrivain paresseux et récalcitrant à l'arrachement douloureux du style, j'ai besoin de passer une heure dans ce cabinet et ce boudoir de l'Orient. Il me faut me remplir les yeux de la patine des bronzes, des ors divers des laques, des irisations des flambées, des éclairs des matières dures, des jades, des verres colorés, des chatolements de la soie des foukousas et des tapis de Perse, et ce n'est que par cette contemplation d'éclats de couleur, par cette vision excitante, irritante pour ainsi dire, que peu à peu, et, – je le répète *sans que cela ait aucun rapport avec le sujet de ma composition*, – je sens mon poulx s'élever, et tout doucement venir en moi cette petite fièvre de la cervelle, sans laquelle je ne puis rien écrire qui vaille. Mais l'excitation produite par le bibelot de lumière obtenue, et le moment arrivé pour me mettre au travail, j'ai besoin pour écrire de me trouver dans une pièce qui n'ait rien aux murs, et que j'aimerais toute nue et blanchie à la chaux¹¹.

Cette fonction d'imprégnation a traversé les siècles et se retrouve dans bien des discours contemporains d'écrivains ou d'essayistes portant sur l'image, comme Jean-Christophe Bailly (1949⁹), qui, dans *L'Imagement* (2020), explique qu'un tel dispositif fonctionne comme « un horizon contemplatif ou une sorte d'onde stationnaire » dont on peut, à intervalles discontinus, « vérifier le pouvoir d'élongation »¹². Ainsi, dans cet essai, on apprend que face au bureau où l'essayiste écrit et travaille (« sur une tablette placée devant une fenêtre donnant sur la rue ») trône un « léger mât de métal haut de vingt-cinq centimètres,

9 A. Mugnier, *Journal (1879-1939)*, Paris, Mercure de France, 1985, p. 70 [20 février 1892].

10 « [I]l m'est arrivé de laisser à l'air et à la lumière pendant plusieurs jours sur ma table les œuvres que j'avais à décrire [...] ». J. Péladan, « Études d'esthétique comparée. Les Musées d'Europe d'après la collection Ad. Braun », *L'Artiste*, février, mars, avril 1885, p. 114 (l'auteur souligne).

11 E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, éd. cit., t. II, p. 349 (nous soulignons).

12 J.-C. Bailly, *L'Imagement*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2020, p. 41. Les extraits cités se rapportent aux pages 39-41.

le long duquel sont fixées six pinces permettant d'accrocher des images, et notamment des cartes postales », précise l'auteur, « en les disposant dans l'espace comme si elles y flottaient ». Les images qui y sont suspendues, et qui forment un mur d'images restreint, varient avec le temps, mais le roulement effectué est assez mesuré – l'auteur le qualifie de *lent* – : « les images y étant remplacées une à une mais pouvant y rester des mois, voire davantage ». Au moment où il écrit ces lignes, s'y trouvent « la frise des têtes de cerfs de Lascaux, une photo en noir et blanc d'un chat noir vu de face, un couple de danseuses Tang gracieusement inclinées [...], *La Coupe bleue* de Léon Spilliaert [...] et, enfin, une vue des toits de Naples de Thomas Jones achetée, elle, à l'Ashmolean Museum d'Oxford ».

Bailly parle du dispositif comme d'un « petit assemblage d'images d'origines tellement diverses [qui] [l]e ravit » et qui ne « correspond à rien d'intentionnel — aucune volonté de montage signifiant ne l'ayant parcouru [...] [n]i les coloris, ni la provenance, ni même une volonté de contraste n'ont compté dans [l']élection [des images qui le composent] ». Il s'agit simplement d'y juxtaposer des éléments visuels soit vécus comme obsédants, mystérieux, réconfortants ou encore palpitants, soit qui font surgir des souvenirs – personnes, animaux ou objets liés à sa vie –, dès lors investis, par effet d'incidence, d'une charge affective. L'ensemble, même s'il est peu étendu, est foncièrement disparate et permet, pour Bailly, d'accorder de la consistance aux images car il ouvre à une « capacité de feuilletage et de dilatation infinie », en ce qu'il dispose de perpétuels nouveaux nouages de sens, de perspectives voire de plans imaginaires. Éveillant l'œil et l'esprit, il est, pour l'auteur de *L'Instant et son ombre* (2008), une composition visuelle qui active un rapport au monde rebondissant, inscrit dans une logique du « ricochet », selon le terme employé par Bailly dans le sous-titre du chapitre où il évoque le mât, c'est-à-dire d'échos sans cesse relancés. Et dans le dernier paragraphe de cette section, l'auteur d'exposer l'une des caractéristiques du mur d'images qui serait d'être



Jean-Christophe Bailly,
L'Imagement, Paris,
Seuil, 2020, p. 38.

« une immense et confuse dissémination où toutes les trajectoires se dispersent et forment un inextricable réseau sans bords, à la structure indéchiffrable »¹³.

Cette fonction de rêverie non intentionnelle mais bien réelle des images dans les intérieurs surgit régulièrement dans des fictions. De manière surprenante, on trouve dans « Madame à sa tour monte », un court texte du recueil d'Aragon *Le Libertinage* (1924), la description d'un intérieur de femme qui favorise la rêverie, comme un prolongement – exagéré et sans doute ironique – des goûts décoratifs de la Belle Époque. L'intérieur de Matisse, le personnage de jeune fille qui se trouve au centre de la nouvelle, est ainsi évoqué :

Aux murs du petit salon des affiches tiennent lieu de papiers peints, se mordent si bien qu'on n'en peut lire aucune entièrement et que la curiosité s'amorce ; vous rêvez. Ce boudoir, équivalent intellectuel des cabinets chinois, nous procure le plaisir même des parvenus dans leur Orient en chambre. Sous la vitre de la table, tour à tour une entreprise de déménagement, une fabrique de malles, la maison S. (Sommiers élastiques) se recommandent d'une image flatteuse. L'éventail posé sur la table chante la louange des villégiatures bretonnes, le buvard est pareil à ceux des bureaux de poste parisiens¹⁴.

Se mêle dans cet intérieur de femme un exotisme de pacotille, qui est surtout porté par des objets publicitaires comme le buvard ou l'éventail. De tels objets, comme les affiches et l'imagerie publicitaire urbaine dans *Le Paysan de Paris*, déclenchent la « curiosité » et la rêverie, acquérant ainsi une sorte de noblesse. Ces images de mauvaise qualité, stéréotypées, déjà vues, sont d'excellents supports à l'imagination et notamment à l'évasion. Le propre de la rêverie est justement de pouvoir s'évader sans quitter son chez-soi.

Du mur de documentation au *moodboard*

Lorsqu'un auteur ou une autrice compose un mur d'images pour un projet d'écriture précis, une fois le projet initialisé, l'imprégnation entre dans le « processus documentaire » au sens où Pierre-Marc de Biasi emploie la formule¹⁵. Les images accumulées et agencées sur une paroi servent à nourrir la rédaction, apportent des informations, mais sans pour autant donner lieu à une transposition directe de celles-ci dans le texte. Le mur fait partie des lieux où les écrivains stockent leur collecte en vue de l'exploitation et de la réalisation d'une œuvre

¹³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴ L. Aragon, « Madame à sa tour monte », dans *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1977, p. 60-61.

¹⁵ P.-M. de Biasi, *Génétique des textes*, op. cit., p. 74-98.

précise. On peut aussi parler d'arrière-textes visuels¹⁶, comme Aragon, ou d'images qui « accompagnent » l'écriture d'un texte, comme Elsa Triolet¹⁷. À Zola qui réunissait toute une documentation pour écrire un roman ou à Martin du Gard qui utilisait des portraits photographiques pour imaginer ses propres personnages répondent aujourd'hui d'autres pratiques d'accumulations de documents, visuels ou non visuels, qui peuvent prendre chez l'écrivain la forme du mur d'images, parmi d'autres formes possibles (le cahier, l'album de photographies physiques, la compilation d'archives, le répertoire numérique, etc.).

Que change le fait que les images-documents installées au cours de l'écriture ne soient pas transposées ? Des exemples principalement pris dans l'extrême contemporain permettront d'analyser le glissement du mur de documentation au « *moodboard* » et de mettre en valeur des genres qui recourent de manière privilégiée à cette méthode d'imprégnation vague : les littératures de l'enregistrement et de l'enquête¹⁸, mais aussi la bande dessinée et le théâtre.

Dans la littérature contemporaine, ces pratiques peuvent faire l'objet de mise en récit, comme chez deux auteurs actuels, Alain Lévéque et Isabelle Monnin. Dans son récit *D'un pays de parole* (2005) qui s'articule autour d'un tableau du peintre américain Winslow Homer, Alain Lévéque, auteur français né en 1942, se situe dans la même dynamique que celle de Bailly, suivant laquelle le mur d'images agit comme évasure, comme lieu de dilatation de la pensée et de l'imaginaire en regard d'une réalité pouvant être perçue comme étroite et enfermante :

L'accord passé par les anciens chasseurs avec le continent où ils se déplaçaient au gré des saisons, s'opposait dans mon esprit à l'étroitesse et à l'enfermement de la réalité régnante. Sur les murs du bureau où je travaillais, j'affichais alors des images d'animaux sauvages. Je lisais et relisais *Pieds nus sur la terre sacrée*, le beau plaidoyer de T.C. McLuhan accompagné de photographies d'Edward S. Curtis, qui venait de paraître en français¹⁹.

16 L'arrière-texte est pour lui moins spécifiquement visuel et s'apparente plutôt à une mise en mouvement, ce n'est tant l'image que ce sur quoi elle ouvre : « l'incipit m'ouvre l'arrière texte, ou peut-être n'est-il que le trou de la serrure par où je regarde ce monde interdit » (L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, Paris/Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1969, p. 135).

17 E. Triolet, *La Mise en mots*, Paris/Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1969, p. 107-108. Tout le chapitre « À bout d'arguments verbaux » est passionnant pour ce qui concerne le rôle de l'image dans la création. Elsa Triolet y approfondit aussi la notion d'arrière-texte : « Je me tourne vers l'image, à bout d'arguments verbaux. Je veux dire *plus*, et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur, elle vient en point sur l'i, en réminiscences, en échos » (p. 109-110).

18 Voir notamment M.-J. Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

19 A. Lévéque, *D'un pays de parole*, Paris, Verdier, « L'image », 2005, p. 20 (nous soulignons).

Mais il va un cran plus loin. Dans ce texte qui avance crescendo vers une appréhension toujours plus fine et resserrée de ce que l'aquarelle *Old Friends* de Homer, qui figure en ouverture du livre, charrie comme segments imaginaires (notamment « le rêve d'un autre temps possible, le désir secret d'un autre rapport avec le monde et la finitude »²⁰), est ainsi évoqué le montage d'un mur d'images qui permet à l'auteur d'avancer dans l'élaboration de son discours au sujet de la peinture qu'il cherche à épanouir – en dépliant certains de ses possibles en autant d'« ondes concentriques »²¹. Les images d'animaux sauvages intentionnellement accrochées face à son bureau participent d'un des aspects de la reconfiguration existentielle à laquelle renvoie le tableau du peintre américain pour Lévêque, celle relative à la restauration d'une « entente avec [l]e vivant », d'une « intimité avec le monde sauvage »²². S'y donne à lire un cas où la fabrique du mur d'images intervient lors de la phase rédactionnelle d'un texte, une fois le sujet initié. Un fort écart apparaît entre le sujet de la toile dont il est question et les clichés d'animaux affichés : il ne s'agit donc pas pour Alain Lévêque de transcrire, de faire passer en mots, les images qu'il a sous les yeux. Le rapport entre ces deux productions visuelles est plutôt indirect, métaphorique, car reposant sur une relecture singulière du tableau par l'écrivain (orientée par le concept de *wilderness*²³ qui s'impose peu à peu). Le mur d'images composé par Lévêque relève de l'imprégnation, lui permettant de constituer une atmosphère spécifique, mais il relève aussi de la documentation, notamment parce que le mur d'images est associé à diverses lectures – le livre illustré étant une autre forme de documentation, plus ciblée encore et plus intentionnelle. Les murs du bureau sur lesquels sont affichées des « images d'animaux sauvages » permettent donc indirectement le déploiement de l'image matricielle.

Comme Alain Lévêque, Isabelle Monnin (1971^o) fait mention, au sein d'une de ses œuvres, d'une étape de « mise au mur » d'images, mais il s'agit cette fois des images à partir desquelles elle veut travailler, une série de photographies anonymes achetée en ligne qu'elle entend faire vivre par la fiction et qui deviendront *Les Gens dans l'enveloppe* (2015). Or, le poids du référent photographique lui intime d'ajouter au roman une partie documentaire, qu'elle nomme « enquête »²⁴, une sorte

20 *Ibid.*, p. 57.

21 *Ibid.*, p. 10.

22 *Ibid.*, respectivement p. 17 et 53.

23 Voir notamment *ibid.*, p. 42. Pour une lecture approfondie de cette œuvre, consulter C. Lahouste, « L'iconotexte par quatre chemins. La collection "L'image" des éditions Verdier », *Études françaises*, vol. 57, n° 3, mars 2022, p. 141-155.

24 Le sous-titre du livre, « Roman, enquête, chansons », indique les trois déclinaisons du projet d'écriture. Cette « enquête », qui intervient après une section intitulée « album » où sont reproduites

de journal d'écriture où elle met en scène la découverte de qui sont réellement les « gens dans l'enveloppe ». Au moment où l'écriture démarre, l'autrice fait ce geste de mise au mur :

Je trie enfin les photos.

J'ai collé au mur de mon bureau la plupart des Polaroid. Ne restent dans l'enveloppe d'origine que les tirages papier. J'ai écrit un roman à partir d'elles, depuis un an elles habitent mon esprit mais je les regarde ce matin, on dirait, pour la première fois²⁵.

Les images photographiques qu'elle a d'abord fréquemment prises en main, sorties et remises dans l'enveloppe, qu'elle va aussi étaler sur son lit, sont ici accrochées au mur et c'est précisément, nous dit-elle, ce dispositif qui permet de « regarder » et non plus de feuilleter, et, ainsi, de commencer à écrire cette section documentaire du livre.

D'autres écrivains contemporains disent utiliser le mur d'images comme procédé dans le processus créatif. Camille de Toledo, écrivain français familier des écritures avec et à partir d'images, l'a par exemple pratiqué lors de la conception de *Thésée, sa vie nouvelle* (2020). Alors qu'il travaillait à ce roman qui s'appelait encore *Le Livre des morts*, il publie dans la revue *Diacritik* un « inédit littéraire » où il explique pourquoi il a ouvert ses cartons pleins de photographies de famille, dont la consultation est tellement douloureuse pour lui qu'il en parle comme de « murs » contre lesquels il s'est heurté et cogné :

Les images m'apparaissaient telles des « murs » qui m'obligeaient à stopper la fuite, pour faire face à ce que je comprenais être, bien que l'ayant contourné pendant des années : le réel. Tel avait été le réel de ta vie d'avant semblaient me dire ces photographies, et chacune était comme un mur auquel on se heurte, dont on a oublié la présence.

Pour se confronter à ce passé, il choisit de sortir ces images des cartons pour les scruter en profondeur :

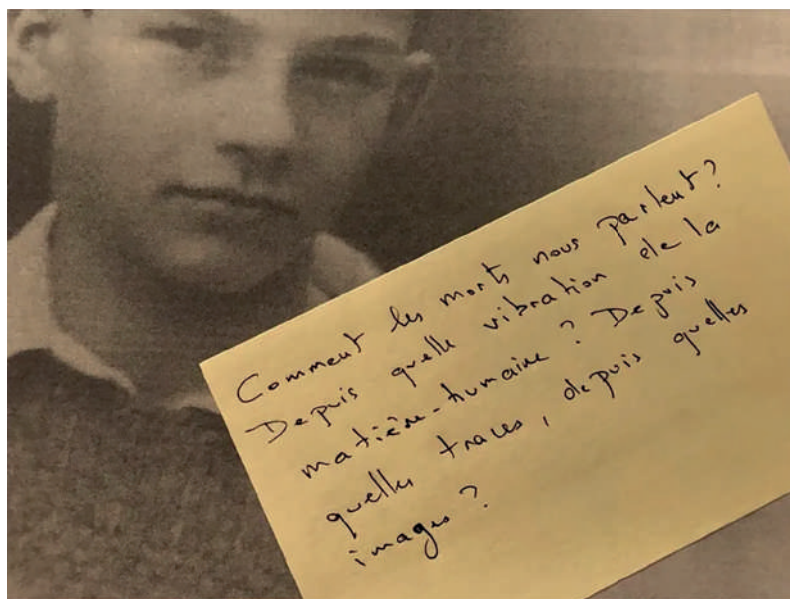
Puis des semaines passèrent. Les photographies étaient désormais là, devant moi. J'avais même fait l'acquisition d'un projecteur de diapositives pour voir ce qui était resté parfois plus de trente ans sans lumière. J'avais commencé à scanner certaines d'entre elles afin d'en écrire la légende. Et c'est ce que je fis. Je me mis à écrire à partir des images pour me rappeler à ces moments, à ces vies, pour me cogner au monde, à ce qu'il avait été²⁶.

les photographies en couleur, occupe la moitié du volume (p. 177-357), comme un deuxième livre. La partie « chansons » est, elle, matérialisée par un CD composé en collaboration avec Alex Beaupain, inséré dans la jaquette. Au sujet de l'importance du motif de l'enquête dans la littérature contemporaine, voir les travaux de Marie-Jeanne Zenetti, *op. cit.*

25 I. Monnin, *Les Gens dans l'enveloppe*, Paris, Lattès, 2015, p. 209.

26 C. de Toledo, « Écrire la légende : hier, j'ai rouvert ces cartons pleins d'images », *Diacritik* [en ligne], 18 avril 2018.

Camille de Toledo,
archive exposée dans
le cadre de la résidence
« Enquêter, enquêter,
mais pour élucider quel
crime ? » (2019-2021).



La projection, pour mieux regarder les images, comme le fait de les « étaler » devant soi, les rend présentes. Dans l'ouvrage tiré de cette expérience d'ouverture des cartons²⁷, Camille de Toledo brouille volontairement la frontière entre fiction et non-fiction, en digne héritier de Sebald, dont se réclament aujourd'hui nombre d'auteurs d'ouvrages littéraires écrits à partir de photographies.

Si dans ce projet préparatoire « Écrire la légende », la création du mur d'images prend un sens nettement métaphorique, Camille de Toledo a pu y avoir recours de manière plus concrète comme le suggère le dispositif exposé à l'issue de la résidence « Enquêter, enquêter, mais pour élucider quel crime ? »²⁸ à Bron, en 2021, où l'écrivain a mis en scène certaines des archives ayant servi à l'écriture de *Thésée, sa vie nouvelle*, images commentées par des post-its disposés en biais, les recouvrant partiellement.

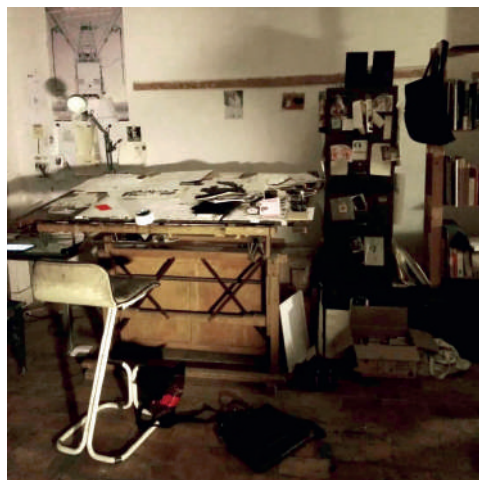
Ces trois cas où l'écrivain donne accès aux coulisses de la création ou fait mine de les ouvrir, directement dans l'œuvre, soulignent un trait marquant de littérateurs contemporains qui valorisent l'enquête et l'exploitation de l'archive de soi. Parfois, l'auteur ou l'autrice ne

²⁷ Pour une étude de ce livre où régimes poétique et visuel vont de concert, consulter C. Lahouste, « À/du revers des images dans *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo », *Textimage*, n° 16, « Quand l'image touche la littérature. Hapticité des rapports icono-poétiques (xx^e-xxi^e s.) », à paraître en 2023.

²⁸ Exposition « Enquêter, enquêter, mais pour élucider quel crime ? », organisée en partenariat avec l'École Urbaine de Lyon, European Lab/Arty Farty et la Fête du livre de Bron, 2021. Ces images viennent illustrer un second entretien avec Johan Faerber pour *Diacritik* (20 août 2020), « Compléter la carte de nos blessures (*Thésée, sa vie nouvelle*) ».

dévoile pas ces gestes de collecte d'images et de documentation dans l'œuvre elle-même, mais dans son entour – entretiens ou lectures –, et surtout dans l'iconographie qui accompagne aujourd'hui massivement la diffusion des œuvres littéraires. Les réseaux sociaux, pages ou blogs d'écrivains, abritent par exemple des murs d'images qui peuvent être perçus comme des extraits de leurs dossiers de documentation, parfois eux-mêmes fruits d'un glanage numérique.

Les agencements d'images de l'auteur de bande dessinée belge Christophe Poot (1971^o), qu'il publie par intermittence sur sa page Facebook ou Instagram, se situent dans cette lignée. La photographie qu'il prend fixe un état d'un mur d'images de travail en constante évolution. Il ne s'agit pas, pour lui, de construire un autel personnel, de se créer une chambre de travail idéale, mais de documenter sa propre création et de la médiatiser, en postant des photographies des murs de son bureau où images et brouillons s'entremêlent dans des arrangements dont il donne à saisir le caractère transitoire. Le



Deux photographies du bureau de Christophe Poot, postées sur Facebook par l'auteur (2018 et 2019).

mur d'images photographié est davantage une trace de l'œuvre en train de se faire, une documentation de l'étape de la genèse. L'auteur apparaît ainsi comme un bricoleur d'images, sensible à l'éphémère et au hasard²⁹.

Son mur d'images – ou plutôt ses murs, pour rendre compte du caractère mouvant et de la pluralité de ses états –, comme ceux qu'utilisent fréquemment les auteurs de bande dessinée³⁰, apparaît comme une forme de *moodboard*³¹ ou selon une traduction littérale « tableau d'humeur ». Ce dernier, massivement utilisé par les graphistes, est un mur de documentation visuelle où plusieurs images servent de références, c'est-à-dire de modèles de textures, couleurs, formes, typographie, etc., qui, sans être reprises telles quelles, inspirent une création originale. Cette imprégnation visuelle volontaire est une étape quasi incontournable dans les processus de création en arts plastiques et pour le spectacle vivant.

De nombreux metteurs et metteuses en scène ou cinéastes s'entourent eux aussi de couleurs, de types de lumières ou de costumes – qu'ils considèrent comme des « références » – bien longtemps avant de faire les choix de mise en scène, dans une sorte de préparation mentale³². Un exemple possible – parmi une multitude d'autres – est celui de Luca Giacomoni, artiste en résidence à l'UCLouvain lors de l'année académique 2020-2021, qui utilise des murs d'images dans son travail de création ainsi qu'il le donne indirectement à voir dans la vidéo de présentation de son projet. Il s'agit pour lui de nourrir l'imaginaire des comédiens et comédiennes avec lesquels il travaille d'une variété de sources d'inspiration liées d'une manière ou d'une autre au projet dans lequel tous et toutes sont engagés, comme cela a été le cas pour ses pièces – adaptations fort novatrices de textes antiques – *L'Iliade* (2016) ou *Métamorphoses* (2020). Pour cette dernière, qui met notamment en scène des comédiennes non professionnelles rencontrées lors des ateliers de théâtre qu'il a menés à la Maison des Femmes de Saint-Denis, en France, les reproductions d'œuvres d'art hétérogènes (appartenant autant à l'art religieux – qu'il soit occidental ou oriental –, qu'à la période renaissante, ou encore relatives à des

29 Voir « Dialogue recherche|création – Christophe Poot & Corentin Lahouste », *La Matérialité à l'ouvrage en bande dessinée*, 17 novembre 2018, Bibliothèque Wittockiana, Bruxelles. *Journal of Design Research* [en ligne], vol. 13, n° 1, 2015, p. 78-106.

30 Merci à Benoît Crucifix pour ces renseignements.

31 Voir par exemple V. Rieuf, C. Bouchard, A. Ouassat, « Immersive moodboards, a comparative study of industrial design inspiration material », prepublication, HAL, 2017.

32 Témoignage de Béatrice Algazi, metteuse en scène, qui fonctionne avec une sorte de *moodboard* improvisé dans son atelier (entretien non publié avec A. Reverseau). Xavier Dolan, cinéaste québécois, utilise quant à lui le terme de *lookbook*.



Capture d'écran de la vidéo de présentation de la résidence de Luca Giacomoni à l'UCLouvain (2020-2021).



Deux comédiennes impliquées dans la pièce *Métamorphoses* de Luca Giacomoni, photographiées devant le mur d'images lié au projet, février 2020.

artistes du xx^e siècle comme Louise Bourgeois ou Francis Bacon) ont ainsi été disposées sur les murs des espaces de répétition.

Bande dessinée, cinéma, théâtre contemporain, on comprend que le mur d'images est fréquemment utilisé dans les pratiques visuelles et littéraires hybrides. Autre écrivain qui est aussi artiste visuel, Valère Novarina offre un exemple extrême de « documentation » par l'image et donne pleinement à sentir la mise en scène des différentes étapes d'un travail créatif. Le dramaturge né en 1942 est en effet connu pour disposer verticalement ses textes aux murs et « se promener à l'intérieur pour voir les masses, les vides, à la manière d'une littérature

pariétale »³³. Il fait également une utilisation des murs en tant que plasticien : depuis les années 1980, l'auteur et artiste dessine à partir des noms de ses personnages, qui sont tapés à la machine sur des feuilles de petits formats puis « interprétés » à l'encre de Chine et au crayon rouge ou bleu « selon un principe d'improvisation graphique et gestuelle ». À peine terminés, ces nombreux dessins réalisés rapidement sont affichés au mur par une équipe qui participe à cette sorte de performance. « [S]ix Accrocheurs, un Gardien et une Manipulatrice-en-chef », selon les mots du dramaturge, évacuent ainsi les feuilles du bureau au pas de course et les punaisent aux murs, jusqu'à les recouvrir du sol au plafond.

Benoît Galibert, *L'Atelier de Valère Novarina*.

Cet exemple a le mérite de montrer la continuité, chez Valère Novarina, entre un geste d'écrivain et un geste de plasticien, voire de performeur³⁴. Le mur est pour lui le lieu où exposer l'œuvre en



³³ Les renseignements donnés ici proviennent en grande partie du dossier réalisé à l'occasion de l'exposition *Valère Novarina, chaque chose devenue autre* à La chapelle – espace d'art contemporain, Pôle culturel de la Visitation, Thonon-les-Bains, 15 septembre-15 décembre 2018. La citation de Novarina est extraite de *Le carnet rouge 1972-2014*, notes du mercredi 6 juillet 1983.

³⁴ Voir, pour approfondir la question des liens entre son travail d'écrivain et de metteur en scène

train de se faire, tout comme les rédactions de presse écrite affichent le « chemin de fer » des journaux et magazines en chantier. Ce n'est donc pas un hasard que le mur d'images « en cours » soit une forme utilisée relativement fréquemment par les auteurs de théâtre et de bande dessinée, habitués à penser en images, qu'il s'agisse de tableaux, de *storyboards* ou de planches. Le mur d'images a en effet des affinités avec certains genres littéraires. L'exemple de Novarina permet en outre de mettre en évidence que le mur peut être le lieu du visuel dans un processus de passage, de transcription, de transposition du texte à l'image, dont il est un familier. Dans la singularité des processus de création, l'imprégnation visuelle par les murs d'images, largement pratiquée, ouvre alors la voie à des phénomènes de transposition moins fréquents ou réservés à des types d'écriture.

Transposition. Rôle du mur dans les écritures ekphrasistiques

Écrire à partir d'images, et notamment de photographies, est une pratique ancrée chez les écrivains depuis le XIX^e siècle, comme le souligne Philippe Ortel : « la photographie fait partie de ces objets “incitatifs”, générateurs d'écriture »³⁵. Néanmoins, le processus est souvent caché dans les archives ; les éditeurs scientifiques en rendent parfois compte dans l'appareil critique des œuvres. Pourtant, ces dernières années, les écrivains et écrivaines revendiquent de plus en plus ce processus de création. La pratique de l'incipit visuel (à la fois ce qui incite l'écriture et ce qu'on place au début de la lecture, en écho) est devenue relativement courante.

La fonction créative des murs d'images fait ainsi partie de l'ensemble beaucoup plus vaste des écritures engendrées par l'image, véritable continent des études dites « texte/image ». L'écriture littéraire « à partir » d'une image est particulièrement courante dans le domaine poétique, chez Guillaume Apollinaire, chez Jules Supervielle, chez Léon-Paul Fargue, comme chez les surréalistes³⁶. Pour reprendre un exemple rappelé par Ortel, Stéphane Mallarmé (1842-1898) aurait tenu

et les images peintes au sol ou accrochées en toiles de scène, l'entretien de Valère Novarina avec H. Védérine, « Se relire par l'image, ou “voir en face” », dans M. Hilsum et H. Védérine (dir.), *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, t. III : *Se relire par l'image*, Paris, Éditions Kimé, 2012, p. 325-337. L'écrivain explique : « J'ai besoin d'avoir une image pour un texte. En ce moment, j'ai sous les yeux ce tableau du Musée de l'art brut à Lausanne, *Le Pays des météores* » (p. 334).

35 Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon photo », 2002, p. 222.

36 Voir les deux numéros de « La Licorne », déjà cités, consacrés à l'engendrement du texte par l'image, par exemple. Voir aussi A. Reverseau, *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, SUP, 2018.

à avoir un tirage de la photo du monument funéraire d'Edgar Poe (le monument funéraire érigé à Baltimore) pour écrire son « Tombeau d'Edgar Poe »³⁷ – on en trouve le témoignage dans une lettre de 1876. Cette anecdote, que l'on pourrait assez facilement reléguer au rang de détail érudit, est aussi un exemple typique de la « médiation » de l'image. Or, ce travail de médiation est parfois fictionnalisé dans des récits, avec des personnages qui utilisent le mur d'images. Un roman peu connu de Pierre Albert-Birot, *Rémy Floche* (1934) met ainsi en scène un personnage terne d'employé dont l'un des rares traits saillants est qu'il ne cesse d'agencer ses cartes postales sur le mur de son grenier et s'amuse « à reproduire par écriture les deux photos qui sont devant [lui] et qui [lui] plais[ent] tant »³⁸, « une très vieille sculpture chinoise » et le *Paradis* de Lucas Cranach. Pour ce personnage fictionnel, l'écriture ekphrasistique est une sorte de *pensum* et ce n'est pas un hasard qu'elle se produise à partir d'un mur d'images presque secret. Parmi les supports des images qui donnent lieu à une transposition sous forme d'*ekphrasis* dans la fiction, le mur a deux spécificités : d'une part, il s'agit d'écrire à partir d'une pluralité d'images qui interagissent par proximité ; de l'autre, l'image est présente verticalement, face au regardeur.

Les cas étudiés ici mettent en avant les différences de fonctionnement et de fonction des images au mur selon les étapes de la création : initialisation du projet chez Henri de Régnier, documentation orientée en cours d'un projet chez Yannick Haenel, avant d'interroger la postérité du mur d'images à l'ère du numérique.

Du mur d'images au recueil de contes. Les images matricielles d'Henri de Régnier

Dans l'enquête journalistique *Comment ils écrivent*, réalisée en 1932 par Georges Charensol, Henri de Régnier (1864-1936) est l'un des rares écrivains à mentionner l'importance des images dans la genèse de ses œuvres : « Je n'ai pas de règle fixe ni de dessein préconçu, je ne songe pas à traiter tel ou tel sujet, je laisse le roman se faire, plutôt que je ne le fais. Je pars d'une image, d'un personnage [...] ». « Le plus souvent c'est une image qui est à l'origine de mon livre »³⁹, reprend-il. D'où viennent les images génératrices de ses projets littéraires ? Des

³⁷ Lettre du 4 avril 1876. Citée par Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 248.

« C'est même en échange de ce cliché, reçu d'Amérique, qu'il compose le sonnet », explique Ortel, qui cite la lettre de Mallarmé à Miss Sara Sigourney Rice : « Ma gratitude est vraiment bien vive [...], je vous prie de l'accepter, cordiale et entière, en échange de ma photographie du tombeau d'Edgard [sic] Poe et de votre récit de la fête ».

³⁸ P. Albert-Birot, *Rémy Floche, employé*, Paris, Denoël et Steele, Éd. de l'Allée, 1986, p. 104-107.

³⁹ H. de Régnier, dans G. Charensol, *Comment ils écrivent*, préface F. Vandérem, Paris, Éditions Montaigne, « L'Histoire littéraire », 1932, p. 170 et 171.

hasards de la promenade, de visites aux musées ou aux expositions, de ses voyages⁴⁰, et parfois des murs de son propre bureau. L'inspiration de deux contes, écrits en 1893, recueillis dans son premier ouvrage en prose, *Les Contes à soi-même*, puis repris dans *La Canne de jaspe* (1897), provient en effet de la contemplation par Régnier de reproductions photographiques d'œuvres d'art qu'il a accrochées dans sa pièce de travail⁴¹. Dans les deux cas, les copies, présentes dans l'environnement de l'écrivain, répondent d'abord aux goûts de l'esthète, qui partage l'enthousiasme de ses contemporains pour le musée de papier et pour certains artistes, puis entrent au gré d'une rêverie dans un scénario de création. Malgré son caractère non systématique, Régnier met en œuvre celui-ci à plusieurs reprises en 1893, faisant implicitement de la transposition des images accrochées à son mur l'un de ses protocoles d'écriture, au même titre que celle d'œuvres vues lors d'une visite au musée. Dans ses cahiers de notes, mélange de journal et de laboratoire d'écriture, il inscrit les premiers jets de plusieurs projets littéraires ainsi nés :

[Dimanche 26 mars 1893] J'ai, à mon mur, de Giorgione, le portrait de Gattamelata. Il a une cuirasse bombée, sa face est douloureuse, les lèvres sont légèrement tuméfiées, son épée est devant lui, sa masse d'armes y repose. J'ai lu que ce condottiere, après une vie de guerres glorieuses, traversant les Apennins, se perdit et coucha une nuit dans la neige. Il en rapporta une maladie de langueur dont il mourut.

Cela a un sens et je veux faire un conte qui s'appellera : *Le Chevalier qui a dormi dans la neige*. J'y vois comme le réveil de fausse vie emphatique et brutale. On meurt d'avoir pris conscience de soi-même⁴².

Régnier commence par transposer la reproduction du *Portrait du général Gattamelata avec son écuyer* – reproduction peut-être due à la maison Braun⁴³ –, sous la forme d'une brève description où il fait ressortir quelques traits psychologiques, évoque sa destinée comme l'histoire dramatique d'une chute, avant d'en tirer une leçon morale.

40 Voir notamment les images de la famille Régnier conservées à la BnF, bibliothèque de l'Arsenal, Ms-15104-15135 et Estampes Régnier : papiers Gérard d'Houville, Est-Régnier 63 à 80. Nous remercions Silvia Rovera de nous avoir indiqué l'existence de ce fonds d'images.

41 H. de Régnier, *La Canne de jaspe* [1897], dans *Contes symbolistes*, éd. B. Vibert, Grenoble, Ellug, vol. 2, 2011. S. Rovera, « Henri de Régnier tra immagini pittoriche e simboli », *Studi Francesi*, 160 (LIV|I), 2010. Ces sources sont signalées par Bertrand Vibert dans son édition et par Silvia Rovera dans un article important issu de sa thèse.

42 H. de Régnier, *Les Cahiers inédits (1887-1936)*, éd. D. J. Niederauer et Fr. Broche, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2002, p. 328 [1893].

43 A. Braun, *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon*, op. cit., p. 270. L'attribution à Giorgione fait aujourd'hui débat. Le nom de Morando Paolo detto Cavazzola est proposé sur la notice en ligne du musée des Offices.

La lecture de « vieilles Chroniques »⁴⁴ lui fournit la trame narrative, des informations pour interpréter l'image aimée et le titre de son conte, car la scène de « dor[mir] dans la neige » n'est pas celle que le peintre représente. Régnier retranscrit l'image dans son texte, faisant également de celle-ci le moteur du récit du narrateur qui s'interroge par ce miroir oblique sur sa propre destinée :

J'ai aussi au mur ce portrait. Il est, sous un air d'emblème et de songe, la figure d'un Destin. C'est en lui que j'ai vu le plus profondément en moi-même. C'est lui qui m'a averti de moi et c'est à l'éloquence de sa tristesse que j'ai appris la leçon de ma solitude. [...]

J'ai longtemps scruté cette face morne et nue, cette face douloureuse aux yeux tristes. Les lèvres un peu gonflées se tuméfient d'une bouderie grave. Méditative face de désir et de mortification d'accord avec ces mains qui cramponnent leur lassitude à la poignée cruciale de la haute épée. Les faibles mains mélancoliques ne la lèveraient plus. Leur geste d'accablement a renoncé à tordre l'éclair engourdi de métal qui coule doucement le long de l'arête de la lame triangulaire.

[...] [O]n sent monter à cette face nue la suffocante moiteur d'un sanglot, tant ces mains à cette épée superflue sont bien une attitude qui se résigne sans s'acharner à en manier davantage l'inutile fardeau plus lourd que la force et plus haut que la stature même de l'homme qui s'y mesure et y succombe⁴⁵.

Du projet des cahiers à la version publiée dans *L'Ermitage* en novembre 1893, Régnier développe l'écriture descriptive, l'*ekphrasis*, où l'absence de toute couleur porte la trace de la nature photographique de l'image, et gomme les noms du peintre et de l'œuvre : la référence artistique devient allusive, tandis que la matérialité de la copie, pourvue d'un « cadre autour du verre », plus précisément d'un « cadre d'écaille et d'ébène »⁴⁶ prend de l'ampleur.

Avec ce conte, Régnier répète un processus d'écriture qu'il a déjà adopté pour la rédaction du « Manuscrit trouvé dans une armoire », paru au *Mercure de France* en septembre 1893⁴⁷. En février 1893, il contemple cette fois-ci la reproduction de la *Jeune Thrace portant la tête d'Orphée*, toile de Gustave Moreau⁴⁸, entrée en 1866

44 « Les vieilles Chroniques citent son nom ». H. de Régnier, « Le chevalier qui dort dans la neige » [L'Ermitage, novembre 1893, p. 280-283], dans *La Canne de Jaspe*, éd. B. Vibert, p. 509. S. Rovera propose comme source possible : G. Erolì, *Erasmus Gattamelata da Narni*, Roma, coi tipi del Salviucci, 1876 (S. Rovera, art. cité, § 25).

45 *Ibid.*, p. 507-508.

46 *Ibid.*, respectivement p. 508 et 511.

47 H. de Régnier, « Manuscrit trouvé dans une armoire », *Mercure de France*, septembre 1893, p. 9-16 ; *Contes à soi-même* [1893] et *La Canne de Jaspe* [1897], éd. B. Vibert, p. 459-463.

48 Voir P. Thiébaud, « Henri de Régnier et l'art de son temps d'après un document inédit », *Gazette des beaux-arts*, n° XCVIII, septembre 1981, p. 61-73.

au musée du Luxembourg et dont il mentionne la copie à « [s]on mur »⁴⁹ dès 1888 :

C'est le 22 février [1893]. Je suis à ma table. Il y a du soleil au-delà des vitres. Il en vient sur mes cadres japonais : il éclaire leur bordure de vernis jaune et le bas de la robe de la jeune fille qui tient la tête d'Orphée de Moreau. La photographie prend des blondeurs d'écaille. Tout est silencieux ; à peine une lointaine rumeur d'orgue dans la rue... La tristesse est tranquille et mes désirs prennent des langueurs de choses qu'on aurait eues⁵⁰.

Dans ce fragment, la rêverie sur la photographie n'est pas encore orientée dans un scénario d'écriture, mais se développe, parallèlement à des considérations sur le conte d'Edgar Poe, « Manuscrit trouvé dans une bouteille » avant que l'écrivain n'associe les deux fils parallèles du cahier dans la version publiée du « Manuscrit trouvé dans une armoire ». À la différence du « Chevalier qui dormit dans la neige », Régnier ne conserve pas au sein du récit les détails relatifs à la matérialité de l'image qu'il a inscrits dans son cahier, mais se livre à une longue description de la Jeune Thrace. Il accroît ainsi le jeu d'allusion avec le lecteur, gommant non seulement les noms du peintre et de l'œuvre, mais tout autant la nature iconique du sujet de son conte.

Les images au mur de sa pièce de travail fonctionnent ainsi comme un réservoir de contes possibles pour l'écrivain. Le jeune poète qui s'essaie au début des années 1890 à la prose adopte peut-être une pratique qu'il observe chez les poètes parnassiens et symbolistes. Lui-même n'a-t-il pas composé une pièce en vers à partir de la *Galatée* de Moreau, avant d'en faire une seconde en 1900 à partir de la reproduction de la *Jeune Thrace portant la tête d'Orphée*⁵¹ ? La mise en recueil est-elle pour autant une recomposition cachée du mur d'images de Régnier ? Seuls deux des contes y trouvent leur source, sans qu'ils ne se succèdent au sein du volume. L'écrivain sélectionne parmi les images qui l'entourent celles qui ont pour lui une aura particulière, en laisse d'autres, comme les estampes japonaises. Les deux œuvres retenues présentent certaines affinités tonales, montrant que Régnier ne recherche pas une esthétique du choc, du montage d'images hétérogènes que permettrait pourtant l'agencement de son mur : elles font naître chez l'observateur une même impression mélancolique où la tristesse, la solitude et la mort se mêlent, tandis qu'elles répondent à son goût du

49 H. de Régnier, *Les Cahiers inédits*, éd. cit., p. 132 [18 juillet 1888].

50 *Ibid.*, p. 322 [22 février 1893].

51 H. de Régnier, « Sur un portrait célèbre », *Les Médailles d'argile*, Paris, Mercure de France, 1900.

portrait-miroir⁵². De ce point de vue-là, le scénario qu'adopte Régnier – s'entourer d'images qui correspondent à ses goûts artistiques et ont un impact sur son imagination – est celui contre lequel Proust réagira dans « Sur la lecture ». Le mur fait office de réserve d'images matricielles pour l'écrivain ; le support vertical se prête peut-être bien à la contemplation rêveuse d'une image génératrice d'écriture, mais ne constitue pas pour autant un idéal formel à recomposer par le recueil.

Mur de documentation et rituel d'écriture. Le processus alchimique de Yannick Haenel

Pour montrer l'étendue de ce phénomène, nous voudrions revenir sur les murs d'images de Yannick Haenel qui, comme Henri de Régnier, s'entoure d'images pour écrire mais qui, contrairement à son aîné, peut être amené à reconfigurer l'agencement des images autour de son bureau au cours de l'écriture, en fonction de thèmes sin-

guliers qu'il souhaite traiter et une fois son projet d'écriture amorcé. Ses murs d'images, réservoirs d'inspiration mouvants, relèvent donc autant de l'imprégnation que de la documentation. Les nombreux matériaux visuels disposés à ses côtés lorsqu'il écrit se retrouvent de la sorte fréquemment intégrés à son univers fictionnel, soit sous la forme d'*ekphrasis*, soit via des allusions, comme c'est par exemple le cas du retable d'Issenheim – dont une reproduction a longtemps trôné en face de sa table d'écriture – dans *Tiens ferme ta couronne* (2017), qui donne son nom au trente-deuxième chapitre du roman et en constitue le motif phare, en étant investi d'une puissance mystico-métaphysique : « À l'intérieur de cette armoire s'intègre l'histoire du salut, se récapitulent les souffrances et se transmet l'énigme. [...] [L]e retable

Cartes postales au mur de Yannick Haenel.



52 « Il faut se regarder dans un portrait non dans un miroir », écrit Régnier à André Gide dans une lettre datée du 4 août 1894, *Correspondance André Gide-Henri de Régnier (1891-1911)*, p. 255 ; extrait cité par B. Vibert (éd. cit., p. 504).

d'Issenheim nous procure quant à lui ce qui ne se mesure pas et qu'on appelle la miséricorde »⁵³. Le *Pierrot* de Watteau, que l'on aperçoit sur une des photographies transmises par l'auteur, est explicitement évoqué dans *Introduction à la mort française* (2001), avec son « air emprenable », son « âme sentinelle » dont la « présence blanche » dévisage le narrateur du livre « avec cette sobriété vide où dans[ent] pour [lui] les choses heureuses »⁵⁴. Et l'on ne s'étonne guère plus de trouver, au milieu d'un mur d'images davantage structuré (car notamment organisé sur un même plan), en position centrale, la reproduction d'un détail de *La vocation de saint Matthieu* du Caravage auquel l'écrivain a consacré un essai en 2019.

Le bureau de Haenel n'est pas la vitrine d'un collectionneur ; il n'est pas non plus (seulement) le bureau d'un esthète, mais le lieu de travail, l'atelier, d'un écrivain pour qui les images sont premières. Dans toute son œuvre, en effet, l'auteur s'efforce de retranscrire les émotions que ces images suscitent en lui et de transformer dès lors, à travers un investissement affectif fort, leur matière visuelle en matière littéraire. Ainsi, le phénomène de la transposition ne se réduit pas à la pratique ekphrasistique bien que cette dernière, comme il a pu l'évoquer à de nombreuses reprises, se trouve au cœur de son rapport à l'écriture⁵⁵ :

Je me souviens de m'être entraîné, quand j'étais un tout jeune homme et que je voulais écrire, à décrire un tableau que je voyais à travers une fenêtre. Je crois que c'est l'enfance de l'art de faire ça. Sans m'en rendre compte, ce petit exercice – qui est en réalité un exercice de rhétorique, qu'ont inventé les Grecs – je l'ai incorporé à chacun de mes livres. Je sais que dans mes romans, et je m'en rends compte parce qu'on me l'a dit, il y a sans cesse des pauses ou des respirations, qui relèvent d'un arrêt contemplatif, d'un arrêt émotif devant une œuvre d'art, que se partagent des personnages⁵⁶.

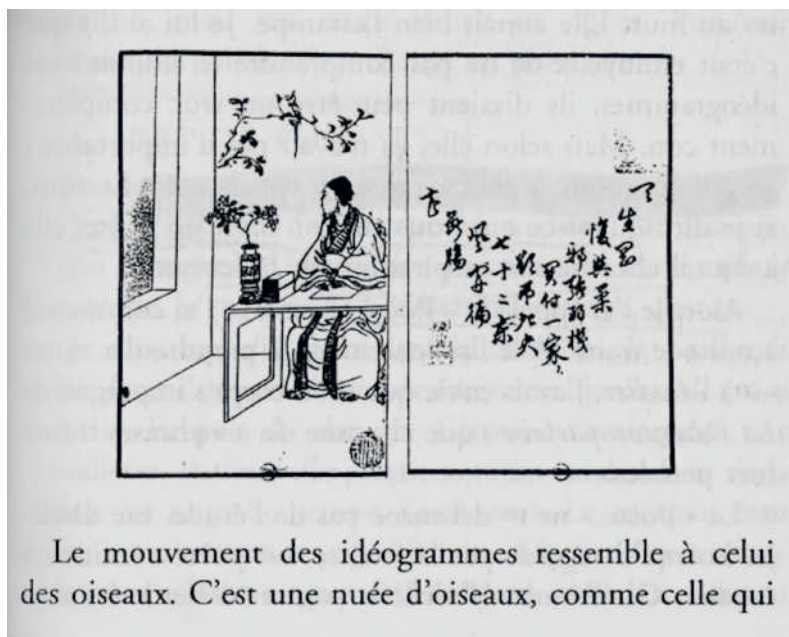
Dans le roman, l'*ekphrasis* permet de créer des atmosphères, à l'instar de ce que décrit Umberto Eco dans *L'Expérience des images*, en insistant davantage sur la dimension ludique que sur l'intérêt rhétorique de l'exercice de transposition :

53 Y. Haenel, *Tiens ferme ta couronne*, Paris, Gallimard, 2017, p. 309-310.

54 Id., *Introduction à la mort française*, Paris, Gallimard, 2001, p. 151 et 183.

55 Consulter à ce sujet M. Watthee-Delmotte, « Comment saisir l'infini ? Les *ekphrasis* de Yannick Haenel », dans B. Curatolo et B. Denker-Bercoff (dir.), *Du Tout. Tout, totalité, totalisation dans la littérature*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 211-222.

56 « Aux côtés de Yannick Haenel, l'inspiration par la peinture », *L'art et la matière*, France Culture, 29 novembre 2020. Le livre qu'il a rédigé autour de l'univers pictural d'Adrien Ghenie (*Déchaîner la peinture*, 2020), quasi uniquement ekphrasistique, atteste lui aussi de ce processus déterminant à l'œuvre chez l'auteur du *Sens du calme*.



Si vous pouvez peindre la *Joconde*, c'est mieux que de la décrire. Mais décrire la *Joconde* est un exercice artistique très important. J'ai employé un tas d'*ekphrasis* dans mes romans, et mon petit triomphe est que personne ne s'en aperçoit ! J'ai décrit des tableaux de Vermeer, je décris un tas de choses et ça m'aide à créer des atmosphères⁵⁷.

Mais écrire à partir d'images n'est pas qu'un exercice, c'est aussi écrire les pensées ou les émotions que certaines images peuvent susciter, d'autant plus lorsqu'elles entrent en résonnance au sein d'un même mur d'images. C'est enfin écrire ce qu'elles ne montrent pas, le hors-cadre, l'émotion du modèle ou du regardeur, voire ce qu'elles cachent, tout ce que l'image n'est pas, tout ce qui dépasse sa matérialité première. Le bureau de Haenel signale concrètement la place prépondérante – le rôle moteur si ce n'est matriciel⁵⁸ – qui est accordée, dans ses textes, aux œuvres d'art de différentes natures (autant des tableaux de la Renaissance italienne que certaines œuvres de Cy Twombly ou de Francis Bacon), qui viennent alimenter le geste et la dynamique de création de l'écrivain qui dit chercher à « faire parler les choses muettes » et « donner voix à ce qui est silencieux »⁵⁹. Dans son roman *Cercle* (2007), quatre œuvres d'art sont d'ailleurs insérées dans la textualité de l'œuvre – entre autres matériaux, dont des photographies de trois figures d'écrivains tutélaires que sont Walter Benjamin,

⁵⁷ U. Eco, M. Augé et G. Didi-Huberman, *L'Expérience des images*, Paris, INA, 2011, p. 19.

⁵⁸ Voir C. Lahouste, « L'art comme matrice narrative : Roman de Yannick Haenel », art. cité.

⁵⁹ « Aux côtés de Yannick Haenel, l'inspiration par la peinture », émission citée.

Paul Celan et W.G. Sebald –, et une reproduction d'une estampe japonaise anonyme composée de deux panneaux. On lit ainsi :

À gauche, un homme étudie à sa table. Des livres sont posés, près d'un vase à feuillage. Et dans l'air, une branche, un oiseau perché. Le corps de l'homme est tourné vers la fenêtre ouverte, comme si son attention était aspirée par le dehors. Dans le panneau de droite, un bouquet d'idéogrammes prend toute la place⁶⁰.

Cette estampe, intégrée dans l'univers diégétique, est accrochée au mur de la chambre dans laquelle le narrateur et personnage principal – double de l'écrivain – écrit. Agissant comme objet de projection identitaire pour ce dernier, comme miroir symbolique⁶¹, elle lui permet que les choses s'« ouvre[nt] mieux », que les mots jaillissent. Le geste qu'elle porte – celui de l'envol, de l'échappée –, en même temps qu'il transcrit parfaitement l'impératif de liberté qui nourrit tous les écrits de l'auteur, informe aussi du caractère tonifiant et incitatif que Haenel rattache aux images (artistiques, dans son cas). Cet exemple montre à quel point la présence des images peut être centrale dans l'environnement de travail d'un écrivain jusqu'à devenir son laboratoire d'écriture, la matrice de sa création. Chez Yannick Haenel, le mur d'images n'est pas lié à une pensée du montage, fréquente chez ses contemporains, mais bien à une pratique de la transcription, du passage d'une forme à l'autre, d'un médium à l'autre dans un imaginaire symbolique quasi alchimique.

Murs d'images numériques, lieux d'exposition ou lieux de collecte ?

Chez Yannick Haenel, la matérialité des images au mur est indispensable dans son processus créatif ; chez d'autres, le mur d'images peut prendre une forme numérique si l'on considère l'écran d'ordinateur comme un support vertical d'agencement d'images.

Dans la littérature contemporaine qui utilise le numérique pour sa diffusion, l'image est plus présente que dans celle plus classiquement imprimée sur papier. Mais le numérique n'est pas qu'une affaire de diffusion, il intervient aussi dans la création même. Dans les écritures numériques, en effet, remarque Gilles Bonnet, « l'image s'affirme comme le déclencheur privilégié d'une écriture web, volontiers

60 Y. Haenel, *Cercle*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 245.

61 Pour une lecture plus approfondie de ce point, se reporter à C. Lahouste, « Donner à voir l'irreprésentable, faire trembler le réel. L'agir symbolique des œuvres d'art reproduites dans *Cercle* de Yannick Haenel », *Interfaces. Image, text(e), lang(u)age* [en ligne], n° 42 – *Creative paths/Les sentiers de la création*, décembre 2019.

plurimédiatique »⁶². Le statut matriciel de l'image, exprimé de manière presque précieuse par Yannick Haenel, comme un phénomène rare, est sur le web quelque chose qui relève du truisme : créer à partir d'images est devenu monnaie courante si l'on rédige en ligne.

Un choix d'images numériques peut alors servir de support à un exercice d'écriture, l'écriture à partir d'images étant proposée comme un protocole de création⁶³. Écrire l'image équivaut, selon les cas, à tâcher de la décrire, de la rendre présente ou de la transmettre. Ce genre de pratique créative accompagne ainsi depuis toujours les écritures figurales, descriptives ou critiques, davantage que les écritures narratives. Les textes ekphrasistiques qui utilisent des images comme sources visuelles, sous une forme de mur incarné par l'écran lorsqu'elles sont numériques, paraissent en effet plus nombreux du côté de la poésie et des écritures expérimentales⁶⁴. En outre, il semblerait que dans la littérature contemporaine, l'imprégnation sans transcription laisse progressivement place à une fonction de transposition d'image vers le texte, plus ciblée et davantage présentée comme une contrainte d'écriture, une formule, un protocole utilisé en atelier d'écriture⁶⁵. On peut ici mentionner les exemples de Christine Jeanney (1962°), de Nicolas Tardy (1970°) ou de Pierre Ménard (1969°) dont la rubrique « Atelier » sur son site *Liminaire* comprend plus de 400 entrées⁶⁶. Cette fonction prend actuellement une place de plus en plus importante avec l'essor, dans le monde littéraire, des commandes éditoriales impliquant une collaboration, des résidences, des ateliers d'écriture, et d'autres formes d'interventions qui bien souvent comportent une part visuelle.

Parmi ce renouveau des écritures ekphrasistiques contemporaines – dont Jérôme Game, né en 1971, est aussi un bon exemple –, certains dispositifs visuels peuvent être appréhendés comme des murs d'images, à l'instar du projet *...un autre mois...* d'Éric Suchère (1967°), poète français, traducteur, critique d'art et enseignant, qui fabrique depuis

62 G. Bonnet, *Pour une poésie numérique*, op. cit., p. 23.

63 Voir par exemple à ce sujet le site de Céline Samperez-Bedos, www.lechangeoirdecriture.fr.

64 Et ce depuis longtemps : voir, par exemple les « exercices » d'écriture de Michel Butor, pour *Illustrations*, entre autres, commentés en ce sens par Adèle Godefroy (dans sa thèse de doctorat *Le Prétexthe photographique dans l'écriture de Michel Butor*, 2021), mais aussi l'utilisation des « Bookmarks » (littéralement les marque-pages) des moteurs de recherche ou d'Instagram chez Nicolas Tardy (voir entretien avec A. Reverseau, sur le site du projet Handling).

65 Voir par exemple l'analyse de l'expérience d'écriture de Christine Jeanney à partir d'une collecte d'images sur Twitter : A. Reverseau, « Glanage d'images et poésie numérique : Christine Jeanney, rencontres et sérendipité », *Les Nouveaux Cahiers de MARGE* [en ligne] n° 2, G. Bonnet et J. Thélot (dir.), « INPUT PICTURA POESIS », 2020, p. 1-22.

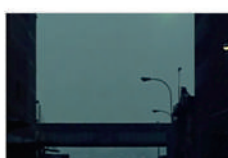
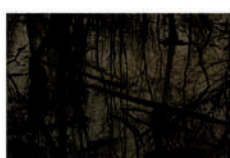
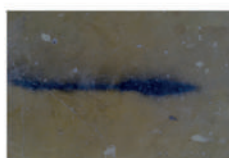
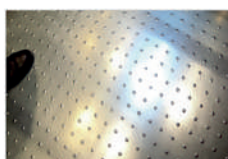
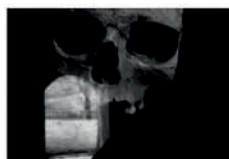
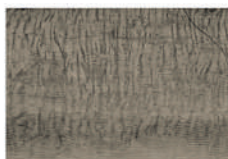
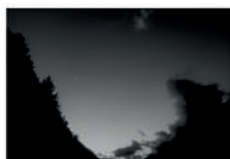
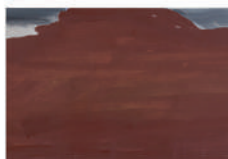
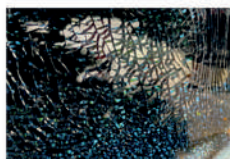
66 Dans le livre qu'il a tiré de ses expériences d'atelier (P. Ménard, *Comment écrire au quotidien*, 365 ateliers d'écriture, publie.net, 2018), plusieurs « exercices d'écriture » utilisent des images, comme l'exercice 36 (à partir de photos de famille, comme Anne-Marie Garat) ou l'exercice 39 (à partir de cartes postales, comme Claude Simon).

...Un autre mois...

Dernier envoi

Multiples 2017-...

Multiples 1997-2017



Capture d'écran du
site personnel d'Éric
Suchère: projet
...un autre mois...



Logo Pinterest.

1997 des cartes postales en combinant photographies et poèmes. Il envoie chaque mois les cartes à quelques amis et les réunit sur son site web à la manière d'un mur d'images où chaque visuel se retourne au passage du curseur pour révéler un texte⁶⁷.

Au-delà du cas d'Éric Suchère, l'écran d'ordinateur peut être pensé plus largement comme un mur intermédial, forcément visuel, mais aussi textuel. Le verbe anglais épingler « *to pin* » est le terme qui est employé par des agrégateurs de contenus comme Pinterest qui permet à chacun de glaner au fil de ses navigations web les images qui l'intéressent et de les réunir dans des dossiers afin de les partager. L'épingle rouge en plastique jadis indissociable des panneaux de liège est aujourd'hui l'un des principaux visuels permettant d'identifier cette application. De la même façon, l'interface actuelle d'Instagram, comme jadis celle de Flickr, crée des murs visuels sous forme de vignettes d'images miniaturisées alignées en grille sur lesquelles on clique. On peut aussi penser à l'usage du terme « mur » sur un réseau social comme Facebook pour désigner l'espace public où les « amis » peuvent adresser des messages autant textuels que visuels, ou encore à l'emploi du verbe « épingler », de nouveau, sur Twitter pour désigner le message que l'on souhaite mettre en avant sur son « profil ».

Dans les pratiques d'écriture numérique qui, selon René Audet, « ouvre[nt] le territoire littéraire à de nouveaux processus et constitue[nt] à ce titre une “matrice interactionnelle” propre à recadrer la potentialité du discours littéraire »⁶⁸, la hiérarchie traditionnelle entre texte et illustration peut être remise en cause, comme c'est le cas chez Philippe De Jonckheere, dont les compositions visuelles participent d'une même œuvre-projet et forment une textualité alternative. Le médium de l'écran favorise l'interaction entre texte littéraire et images, du point de vue des écrivains et écrivaines, ainsi que leur diffusion, du point de vue du lecteur et regardeur. Les murs d'images numériques entrent ainsi dans le laboratoire de création comme arrière-texte, objet d'une transposition littéraire ou espace matriciel d'une œuvre pluri-médiatique. Mais ils interviennent aussi en aval, comme un lieu de diffusion, voire d'extension d'une œuvre littéraire, en mettant dès lors l'accent sur le croisement des pratiques. Dans ce dernier cas, la

67 Ce projet qui s'intitule *...un autre mois...* existe sous trois formes : les cartes elles-mêmes qu'il envoie chaque mois à 20, 25 puis 30 exemplaires, son site web (www.ericsuchere.com) et les livres édités sans les images. Le projet, initié le jour de ses 30 ans est censé prendre fin en 2028, de façon à former un ensemble de 365 iconotextes. Il s'agit d'un autoportrait en continu, une sorte de journal en pièces qui allie célébration du présent et commémoration.

68 R. Audet, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires*, n° 1, 2014 [en ligne].

partition entre les différents moments de la création littéraire peut s'avérer plus difficile à déterminer.

De la poétique du montage à l'artialisation des murs

Pour les artistes iconographes⁶⁹, le mur d'images n'est pas une manière d'exposer sa pensée, ni même de lui donner forme, mais bien de l'exercer, de la pratiquer, ce que Didi-Huberman a souvent commenté et qualifié d'« heuristique du montage »⁷⁰. Au sujet de Brecht, par exemple, en particulier de sa conception de l'atlas photographique *ABC de la guerre* avec Ruth Berlau, le philosophe définit ainsi le montage comme une « activité où l'imagination devient une technique – un artisanat, une activité de mains et d'appareils – à produire de la pensée dans le rythme incessant des *différences* et des *relations* »⁷¹. Il insiste sur la nature gestuelle du montage d'images, qui est à la fois une « méthode de connaissance » et une « procédure formelle »⁷². Cette pensée du montage est omniprésente dans l'art contemporain, par le truchement d'un imaginaire cinématographique, notamment, et de la fascination pour la figure d'Aby Warburg, souvent médiatisée à travers le regard de Didi-Huberman. Mais qu'en est-il pour les écrivains ? En quoi la pratique du mur d'images est-elle le signe d'une pensée du montage chez eux ? Comment un détour par les pratiques de montage de certains artistes peut-il nous éclairer sur les différentes fonctions des murs d'images d'auteurs et d'autrices ?

Assemblage et bricolage chez Claude Simon

Sebald, Bouvier, Aragon : plusieurs écrivains qui ont utilisé l'image comme matériau de création ont aussi conceptualisé le montage pour en faire un geste créateur, poétique. Parmi ceux-ci, se trouve Claude Simon (1913-2005). Ce dernier revient, dans une communication au colloque de Cerisy sur *Le Nouveau Roman* en 1972, sur la façon dont son écriture naît de l'image. Il donne l'exemple du peintre américain Robert Rauschenberg qui a présidé à l'écriture des *Corps conducteurs*, permettant de faire surgir « d'autres images », « d'autres figures »⁷³.

69 Voir G. Chabert et A. Mole, *Les Artistes iconographes*, Paris, Les presses du réel, 2018, et « Artistes iconographes », *Art21*, n° 25, 2009, p. 18-27. Voir aussi la conférence de Garance Chabert, « Qu'est-ce qu'un "artiste-iconographe" ? », journée d'études *L'Écrivain iconographe : manipulation et agencement d'images*, 9 septembre 2019, UCLouvain.

70 G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op. cit., p. 60.

71 *Ibid.*, p. 239.

72 *Ibid.*, p. 86.

73 Cl. Simon, « La Fiction mot à mot », communication au colloque de Cerisy *Le Nouveau Roman*, en

Dans le commentaire de son travail de composition, qu'il qualifie de « bricolage », l'image joue un grand rôle :

Et pour qualifier ce travail de l'écrivain (qui, dans son détail ou son ensemble, me fait toujours penser au titre de ce chapitre du cours de mathématiques intitulé : « Arrangements, permutations, combinaisons »), il existe un mot lui convenant admirablement. Il a été employé par Lévi-Strauss mais, je crois, avant lui déjà, par le cercle de Prague ; c'est celui de *bricolage*⁷⁴.

Dans cette réflexion sur sa pratique, il n'est pas question à proprement parler de mur d'images, mais d'autres témoignages visuels montrent à quel point la relation de Claude Simon aux images passait par le geste du montage et l'agencement vertical. Entre les années 1950 et 1960, l'auteur réalise quatre grandes compositions – trois paravents et une toile – à l'aide d'images découpées et réassemblées par des punaises métalliques (toutes identiques). Les paravents sont de tailles différentes ; un premier s'étend sur six panneaux de 199 x 55 cm et était installé dans le séjour de la maison de Salses. Le second se trouvait dans la chambre de cette même maison et se présente sous la forme de trois panneaux de 146 x 55 cm. Le dernier, composé de quatre panneaux de 206 x 70 cm, trônait au 3, Place Monge près de la table d'écriture de l'auteur. Quant à l'unique toile, sans titre, elle se trouvait également dans le séjour de la maison de Salses et mesure 114 x 117 cm. En outre, il était courant pour l'auteur de revenir sur ces productions, déplaçant certaines images ou en ajoutant d'autres, transformant ces assemblages en lieu d'expérimentation qu'il prenait régulièrement en photo afin d'en suivre l'évolution. Réservées à la sphère privée, ces compositions l'ont entouré pendant l'écriture de tous ses romans⁷⁵.

L'assemblage du paravent en trois panneaux⁷⁶, très foisonnant, semble à première vue complètement désordonné et discordant, tant les univers convoqués sont différents. Or, si l'on analyse la composition plus précisément, il s'avère qu'elle répond à une organisation prédéterminée. Le premier élément qui apparaît est l'importance de la dimension verticale ; les différents panneaux du paravent structurent le collage. Simon s'est donc approprié la contrainte du support afin d'en faire un élément à part entière. De cette manière, ce qui aurait pu

1972, reprise dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2006, p. 1195.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1201-1202.

⁷⁵ M. Calle-Gruber et Cl. Muchir, *Claude Simon, de l'image à l'écriture*, Auxerre, HDiffusion, 2021, p. 87.

⁷⁶ Il ne s'agit pas de collage, mais bien d'un assemblage puisque les différentes images sont accrochées à l'aide de punaises et sont donc repositionnables.



constituer une limite devient une invitation à la créativité. En outre, les œuvres n'ont pas été découpées et recollées au hasard : les agencements permettent de recréer des scènes indépendantes, s'intégrant dans l'ensemble plus large du panneau et du paravent. La récurrence de certains éléments, voire de certains tableaux, achève de donner une relative unité à l'ensemble. Les tableaux mettant en scène des corps sont en effet particulièrement présents et sont parfois découpés de sorte à n'en donner à voir qu'une partie. Enfin, si une certaine unité se révèle, le paravent n'en joue pas moins sur les oppositions : les reproductions d'œuvres d'art découpées et réassemblées côtoient des images militaires – une marche de soldat, la bombe atomique – ou des paysages, créant ainsi un contraste fort.

Ces paravents, initialement destinés à demeurer dans la sphère privée, ont récemment été exposés au Musée d'Art Moderne de Collioure⁷⁷.

Claude Simon,
Assemblage d'images
sur paravent en trois
panneaux, Salses.

⁷⁷ M. Calle-Gruber et Cl. Muchir, *Claude Simon, de l'image à l'écriture*, exposition au Musée d'Art Moderne de Collioure, du 12 juin au 19 septembre 2021.

Claude Simon à sa table d'écriture en 1983, près du paravent en quatre panneaux, au 3, place Monge, Paris.



Ces œuvres, jusqu'alors peu connues, ont ainsi été révélées à un public plus large. Si elles retiennent l'attention pour elles-mêmes, elles permettent également d'éclairer les principes de la création simonienne. Sur une autre photographie, on peut voir que le collage se trouve dans le bureau de Simon, dans le prolongement de sa bibliothèque. Ainsi, il fait partie intégrante de l'environnement visuel de l'auteur lorsqu'il écrit. Or, à l'occasion de la préface d'*Orion aveugle*, ce dernier est revenu sur l'importance, pour lui, de voir les mots, usant d'un vocabulaire qui interpelle en regard du dispositif du mur d'images : « ou peut-être ai-je besoin de *voir* les mots, comme épinglés, présents et dans l'impossibilité de m'échapper ? »⁷⁸. Cette préface, sous forme d'un fac-similé d'un texte manuscrit de Simon, explique longuement la manière dont celui-ci conçoit la création littéraire et les liens qu'il fait entre littérature et arts visuels. Le toucher intervient aussi dans le processus puisque les mots ne sont pas seulement vus, ils sont épinglés et donc manipulés. Plus loin, l'auteur revient sur la question du bricolage, à distinguer de la question du montage en ce que l'image reste ici à l'extérieur du texte, à son seuil :

C'est ainsi qu'ont été écrits *La Route des Flandres*, *Le Palace*, et plus encore *Histoire*, et plus encore (il faut du temps pour se débarrasser peu à peu des mauvaises habitudes inculquées) les pages que voici, nées du seul désir de « bricoler » quelque chose à partir de certaines peintures que j'aime. Textes qui, tous, se sont faits d'une façon absolument imprévue de moi au départ, les quelques images initiales s'étant, en

⁷⁸ Cl. Simon, *Orion aveugle*, Paris/Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1970, p. 8 (préface). Simon souligne.

cours de route, précisées et augmentées de toutes celles que l'écriture et les nécessités de construction leur ont adjointes⁷⁹.

Les images semblent préexister au texte, l'auteur ne pouvant que « bricoler quelque chose » à partir de ces dernières en étant incapable de prévoir où elles vont le mener. À première vue sources de déroutes, emmenant l'auteur dans un chemin incertain, elles sont pourtant un élément structurant de l'écriture. Les procédés de création plastique rejoignent ici le processus de création littéraire, ce qui se comprend dans le cas d'un auteur comme Claude Simon puisque ce dernier était plasticien avant d'être écrivain. En effet, sa première œuvre publiée n'est pas un texte, mais bien une photographie intitulée *Les Danseuses*. Celui qui fut également peintre, collagiste, photographe et dessinateur⁸⁰ importe les spécificités de ses autres pratiques dans son écriture au point que les procédés créatifs se confondent et qu'ils permettent à l'harmonie de naître de l'hétéroclite, comme Mireille Calle-Gruber le rappelle lorsqu'elle évoque l'attrait de Simon pour les *ex-voto* :

Claude Simon est fasciné par la collecte d'objets hétéroclites qu'il aime assembler : leur composition relève du « bricolage » au sens où l'entend l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. L'écrivain se décrit en artisan qui « fabrique » un récit en rassemblant des éléments épars auxquels il donne forme et harmonie⁸¹.

Comme le montre le célèbre plan de montage de *La Route des Flandres*, l'auteur composait ses romans de la même manière qu'il assemblait les images lors de la création de ses paravents. Le roman se découpe en fragments que l'on peut assembler ou désarticuler à l'envi, comme il s'en explique lui-même dans ses notes sur le plan de montage de *La Route des Flandres* : « C'est de cette façon que, peu à peu, par tâtonnements, en changeant de place mes petites bandes de papier, je suis arrivé tant bien que mal à construire et à ordonner l'ensemble du texte »⁸². Ainsi, l'assemblage des images sur ses paravents incarne un principe de structuration du roman pour Simon qui ne voit pas l'écriture d'un livre comme une création, mais bien comme un travail d'artisan qui demande du temps et qui nécessite de revenir de nombreuses fois sur ce qui a déjà été fait. En outre, si ces assemblages ont été réalisés au tout début de la carrière de l'auteur, circonscrite entre 1950 et 1960, ils n'ont eu de cesse d'influencer le processus créatif de l'auteur, comme l'explique Mireille Calle-Gruber :

79 *Ibid.*, p. 10-11.

80 M. Calle-Gruber, *Claude Simon : être peintre*, Paris, Hermann, 2021, p. 23.

81 M. Calle-Gruber et Cl. Muchir, *Claude Simon, de l'image à l'écriture*, op. cit., p. 71.

82 Cl. Simon, « Notes sur le plan de montage de *La Route des Flandres* » dans *ibid.*, p. 129.

Comme si, peut-être, aussi, il s'agissait d'un espace d'expérimentation permettant de supputer les effets de montage d'éléments hétérogènes, analogies et contrastes, variantes et répétitions : autant d'observations constitutives de modèles d'écriture. Le paravent auprès de la table d'écrivain devenant un *memento* : ne pas oublier que le livre est lui aussi un assemblage de fragments mouvant dans le parcours toujours différent des lectures⁸³.

Les chambres-ateliers de Ramón Gómez de la Serna

Les photographies de l'intérieur de Claude Simon ressemblent formellement aux photographies qui existent des différents bureaux de Ramón Gómez de la Serna. Le mur d'images est utilisé chez l'écrivain français comme chez l'auteur espagnol comme un atelier de création où se met en œuvre une poétique du montage. C'est là la fonction reconnue des murs entièrement recouverts d'images que Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) a fabriqués tout au long de sa vie, à Madrid ou à Buenos Aires⁸⁴. Dans *Automoribundia* (1948), son autobiographie traduite en français en 2020⁸⁵, Ramón Gómez de la Serna décrit plusieurs de ses bureaux en les qualifiant d'« *estampario* », c'est-à-dire d'album d'imagier ou, plus littéralement, de collection de vignettes. Il explique que cette habitude lui vient de sa grand-mère, qui recouvrait les murs de ses toilettes de vignettes publicitaires distribuées par les parfumeurs, chocolatiers ou libraires⁸⁶.

Plusieurs photographies de ses murs d'images sont restées dans l'histoire. Dans celle prise par Alfonso Sanchez Portela où il pose à son bureau de la rue Villanueva, à Madrid, on remarque que, dans ses assemblages, le poète espagnol fait voisiner, comme Claude Simon, des reproductions de peinture du Greco, de Rembrandt, de Goya, mais aussi de Picasso, Dalí, Duchamp ou Magritte, avec des images découpées de cinéma (Chaplin, en particulier) et des illustrations botaniques, des cartes à jouer ou encore des photographies de paysages urbains. L'ensemble de ces images découpées dans la presse ou

83 *Ibid.*, p. 87.

84 « Le bureau le plus célèbre est le *Torreón* de la rue Velázquez, à Madrid, que l'auteur espagnol occupe de 1922 à 1933. Ramón Gómez de la Serna évoque jusqu'à cinq "bureaux illustrés" madrilènes. On sait par ailleurs qu'il s'efforce de reconstruire son bureau à Buenos Aires, dans son domicile de l'avenue Hipólito Yrigoyen où il vit jusqu'à sa mort, en 1963 » (L.-A. Laget et A. Reverseau, « Le mur d'images », dans N. Cohen et A. Reverseau, *Petit musée d'histoire littéraire : 1900-1950*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015, p. 260-265).

85 R. Gómez de la Serna, *Automoribundia ; 1888-1948*, trad. de l'espagnol par C. Vasseur, Paris, Table Ronde Quai Voltaire, 2020. Voir aussi sur les différents bureaux et leur conservation : E. Alaminos López, *Los Despachos de Ramón Gómez de la Serna : un museo portátil « mostroso »*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2014.

86 « Là [chez sa grand-mère], l'imagination se dédommageait de sa veille austère, et là, je contractai la passion de couvrir les murs des maisons où je vis – plafonds et portes inclus – de toutes les images que je collectionne dans les livres et les revues » (*ibid.*, p. 112).



dans des livres illustrés, dont beaucoup de portraits, agencées par juxtaposition et superposition, crée une impression de *all-over* à la façon Jackson Pollock⁸⁷, de tourbillon d'images d'une variété et d'une densité étourdissantes.

Dans ses Mémoires, Ramón Gómez de la Serna qualifie son bureau de « laboratoire » et d'« atelier de création ». Il consacre le chapitre LXVIII à son emménagement au 38, rue de Villanueva, « habitacle » où il « traque les idées » et attend « l'inspiration » grâce à des photographies, des tableaux et des gravures « assemblés au hasard » parmi lesquelles on trouve par exemple des portraits de Landru, Charlot ou Mata Hari. Il appelle l'ensemble un « photomontage monstrueux » ou son « décor suprême ». On apprend aussi dans ce chapitre que Ramón Gómez de la Serna avait recouvert le sol d'images grâce à du verre belge qui ne se raye pas et que, sur les murs, les images étaient non seulement collées, mais aussi clouées⁸⁸. Voici la façon dont il explique l'usage thérapeutique qu'il fait de tels agencements iconographiques :

J'avoue que plus je couvrais les murs blancs d'images, plus ces représentations me causaient des suffocations, et j'ai parfois dû m'asseoir,

Alfonso Sanchez Portela,
*Ramón Gómez de la
Serna à son bureau
de la rue Villanueva, à
Madrid.*

87 L'auteur espagnol entassait aussi chez lui les objets les plus hétéroclites – un mannequin de cire grandeur nature, des boules de verre suspendues au plafond, ou encore un réverbère.

88 Les citations proviennent de *Automoribundia*, trad. fr., op. cit., p. 623 et 629. Le chapitre se termine même par un « décalogue du cloueur de clous ».

Ramón in his Study,
Ramón Gómez de
la Serna Papers,
1906-1967.





au bord de l'évanouissement, malade d'un cauchemar sans fièvre ni neurasthénie.

Mais c'est cette intensité de la pression métaphorique qui me sauva l'heureux jour où tout fut recouvert.

À présent, quand je suis malade, ce sont les murs qui m'encouragent à sortir de la maladie [...], ils me guérissent⁸⁹.

L'auteur espagnol insiste beaucoup sur le rôle du hasard dans ces montages. Même s'il ne nie pas « qu'il [lui] est arrivé de vouloir, en collant [s]es coupures, corriger la beauté ou la présomption d'une chose en la plaçant à côté d'une autre, grotesque ou laide », il affirme que « c'est en général le sort qui a produit les contrastes ». C'est aussi le hasard qui domine dans le regard que ses visiteurs posent sur ses murs d'images et « Ramón » aime particulièrement qu'ils se perdent dans ce paysage. Lui-même, écrit-il, se plaît à s'y égarer et à oublier « ce que signifie telle image ou de qui est tel ou tel portrait ».

Il revient en détail dans le chapitre LXXXV sur son goût pour les murs d'images lorsqu'il raconte l'installation de son « antre illustré » à Buenos Aires. C'est pour lui l'occasion d'analyser plus avant le rôle de cette manie qu'il appelle sa « collagioscopie » et notamment l'importance du « carambolage des images les plus disparates » :

Ce dont nous avons besoin, c'est de stimulations choisies avec discernement et d'une juste dose de contemplation polyvalente.

Nous sommes devenus insensibles aux images simples qui ne remettent pas en question les images familières, anodines, récemment expérimentées. [...]

Il faut introduire [...] cet élément tragi-comique d'association d'images éparses, qui ouvre le champ à d'autres possibilités, à ce qui demeure flottant dans la vie et que seul rassemble l'appel spiritiste⁹⁰.

Si la fonction de ces murs d'images est d'une certaine façon de lutter contre la mort et l'oubli (« Les illustrations agrandissent la vie et ravivent des souvenirs qui seraient autrement voués à mourir ou à rester enfermés entre les pages d'un livre »⁹¹), elle est aussi éminemment poétique. Elle peut ainsi facilement être rapprochée de la forme littéraire des *Gregerías* que Gómez de la Serna a inventée et pour laquelle il est un poète hispanophone reconnu, à savoir des poèmes courts, volontiers discordants, qui jouent sur des effets de surprise. L'exposition permanente d'images sous ses yeux et dans son espace de travail est la source de libres associations d'idées et correspond à un attrait théorique pour la notion de « superposition », un concept qu'il

⁸⁹ *Ibid.*, p. 623.

⁹⁰ Les citations qui précèdent proviennent de *ibid.*, respectivement p. 624, 628, 816, 807, 810 et 812.

⁹¹ *Ibid.*, p. 624.

explique élaborer, parmi d'autres théories comme le « spirralisme », dans sa jeunesse, au moment de ses débuts littéraires. Ses murs d'images lui inspireront même une théorie de l'image exposée dans un article paru en 1936, « Les mots et l'indicible »⁹². Suivant la logique fortuite du mur d'images, l'auteur appelle de ses vœux une littérature éloignée du « réel visible et descriptible » qui transmette au lecteur, par le biais de l'hybridation et de la juxtaposition, une perception renouvelée de la réalité, c'est-à-dire « l'indicible », qui est ce qui « est donné comme tel parce que le mot s'abstient, parce que même s'il peut le coordonner, l'étonnement ou la timidité l'en empêche ». Cette rupture de coordination grammaticale et syntagmatique qui ouvre la voie à la poésie renvoie à ce que Laurie-Anne Laget a pu mettre en avant au sujet des murs du poète :

Le bureau ramonien, saturé de stimulations visuelles, ouvre sur un espace d'imagination, dans lequel la surface des choses s'efface pour laisser affleurer les « rapports insoupçonnés entre les choses » le réel ainsi observé devient un champ des possibles, qui promet au spectateur-écrivain une perception renouvelée de la réalité⁹³.

Le fait que les murs soient recouverts d'images sur toute leur hauteur, et que les images envahissent aussi les plafonds et le paravent que l'on voit derrière l'écrivain sur certaines photographies crée un effet de saturation extrême. Ce type de murs d'images est à l'opposé d'autres exemples où les interstices, les blancs, jouent un rôle déterminant : « [L]oin de se limiter à un rôle inerte de séparation, [les espaces entre les images] deviennent les lieux d'une interposition capable d'activer la production visuelle du sens », analysent les auteurs d'*Interpositions. Montage d'images et production de sens* qui abordent le sujet avec leur regard d'historiens de l'art⁹⁴.

Le mur, un dispositif de prédilection pour les artistes visuels

Parce que les artistes sont plus nombreux que les écrivains à utiliser des murs d'images dans leur création, un détour par les pratiques iconographiques de plasticiens s'impose pour mieux comprendre la

92 R. Gómez de la Serna, « Las palabras y lo indecible », *Revista de Occidente*, n° 151, 1936, p. 64. Les deux extraits ensuite cités proviennent des pages 79 (« real visible y descriptivo ») et 66 (« se da [...] »). Traduction par A. Franco Harnache.

93 L.-A. Laget, « La bibliothèque de travail de Ramón Gómez de la Serna : portrait de l'artiste en collectionneur », *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 25, 2016. La citation provient de R. Gómez de la Serna, « Las palabras y lo indecible », art. cité, p. 64.

94 A. Beyer, A. Mengoni et A. Von Schöning (dir.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, op. cit., p. 11.

spécificité du mur d'images d'écrivain. Dans *More than One Picture. An Art History of the Hyperimage*, l'historien de l'art Felix Thürlemann a montré en détail comment les artistes visuels qui produisent ce genre d'arrangement le font pour prendre du recul sur leur production, afin d'opérer ce qu'il appelle une « pause créative » ou dans l'optique de poser les bases d'un nouveau chantier, comme la préparation d'une exposition ou d'un livre⁹⁵. L'exemple de Pierre Bonnard (1867-1947), qui a créé un singulier « cosmos visuel » dans son grenier, avec des reproductions d'œuvres qu'il admirait, des éléments tirés de son propre travail, mais aussi des cartes géographiques et des cartes postales de la région où il habitait, montre selon lui comment ce type d'agencement d'images peut être une « source d'inspiration » et « mener à la production de nouvelles œuvres »⁹⁶. Le mur d'images se présente alors comme un « répertoire esthétique »⁹⁷ qui est à la fois une aide à la création et une « hyperimage » critique, qui permet d'affirmer sa place dans l'histoire de l'art, de se situer dans une généalogie, comme le faisaient André Breton et d'autres surréalistes avec les pêle-mêle de figures tutélaires⁹⁸.

La photographe d'origine autrichienne et basée à Bruxelles Aglaia Konrad (1960°), grande utilisatrice du dispositif du mur d'images, est une autre héritière de ce type de pratiques. Cette spécialiste des images d'architecture ne se lance pas dans un projet sans en passer par l'étape du mur d'images. Dans son atelier, elle utilise de grands panneaux de polystyrène (ou *styrodur*) où elle épingle des photocopies de ses propres photographies, faites en général en noir et blanc. Les murs d'images, omniprésents dans son espace de travail, sont utilisés en vue de tel ou tel projet plastique mais aussi de manière moins fermement établie, pour lui permettre de « voir son travail » ou plus exactement le matériau possible de son travail. La photographe a en effet besoin

95 F. Thürlemann, *More than One Picture. An Art History of the Hyperimage*, op. cit., p. 141.

96 *Ibid.*, p. 159 (« source of inspiration » et « lead to the production of new works »).

97 Du nom de son chapitre, « Pierre Bonnard, 1944/1946 : The studio Wall as aesthetic repository », p. 159-171.

98 Felix Thürlemann écrit par exemple : « The complex hyperimage that Pierre Bonnard, toward the end of his life, fastened to the wall above his working instruments was divided in two parts and had two functions to fulfill: the image arrangement on the left side served him determining his own place in the world of art. The silver papers and the city map on the right side, however, as modest and unspectacular as they were – Cartier Bresson and Brassai overlooked them – had a programmatic character. The two sides of Bonnard's picture wall complete each other and must be viewed together » (p. 171). « L'hyperimage complexe que Pierre Bonnard a, vers la fin de sa vie, accrochée au mur au-dessus de ses instruments de travail, était divisée en deux parties et remplissait deux fonctions : du côté gauche, l'arrangement d'images lui servait à déterminer sa place dans le monde de l'art. Du côté droit, en revanche, les papiers argentés et le plan de la ville, avaient un caractère programmatique, aussi modestes et non spectaculaires qu'ils aient été – au point que Cartier Bresson et Brassai sont passés à côté. Les deux côtés du mur d'images de Bonnard se complètent donc et doivent être envisagés ensemble ». Traduction par A. Reverseau.



Deux pans des murs
d'images d'Aglaia
Konrad, 2022.

d'avoir ses images sous les yeux, et, en les déplaçant, en les manipulant, elle les perçoit différemment : leur agencement lui permet, en prenant de la distance, de « voir quelque chose qu'elle n'a jamais vu jusque-là »⁹⁹, comme, par exemple, de trouver le bon rythme pour son exposition au Musée M de Louvain et un ordre qui lui convienne pour la constitution de son catalogue *From A to K* en 2016¹⁰⁰.

Le mur d'images n'est pas pour Konrad une œuvre en elle-même, mais une méthode de travail qui lui permet de saisir des connexions qu'elle n'aurait pas pu imaginer autrement. S'il lui est déjà arrivé de montrer certains de ses panneaux, c'était à titre de coulisses et non d'œuvres. Cette question de la frontière entre esquisse préparatoire et œuvre se pose en effet souvent chez les artistes visuels dans le cas

⁹⁹ Entretien d'Aglaia Konrad par Anne Reverseau, 4 septembre 2019 : « It's not a work yet, it's material to become a work ».

¹⁰⁰ Exposition *Aglaia Konrad. From A to K*, M Museum, Leuven, du 29 avril au 18 septembre 2016.

du mur d'images¹⁰¹. Du côté des écrivains, la question ne se pose a priori pas : le mur d'images est une sorte d'avant-texte, d'hypotexte ou de péritexte. S'il en vient à être considéré comme une œuvre à part entière, il s'agit alors d'une œuvre à côté de l'activité principale qu'est la pratique littéraire. Le statut secondaire du mur d'images semble favoriser, chez les écrivains, des pratiques d'une grande liberté. C'est qu'en effet, pour les auteurs et les autrices, le mur d'images est le lieu où jouer avec ce qu'Arnaud Rykner a appelé l'« *autre du langage* »¹⁰², le lieu d'une logique iconique, radicalement éloignée de la logique discursive¹⁰³. Cette projection sur un espace et dans une dimension qui lui sont extérieurs est selon lui indispensable à la création littéraire. C'est aussi une façon de créer du lien entre ces deux logiques.

Du mur au livre chez Marcel Mariën

Le mur d'images comme dispositif instigateur de la création s'il lustre de façon remarquable dans le cas du surréaliste belge Marcel Mariën (1920-1993), dont les murs de l'appartement entier au 39, rue van Hasselt à Bruxelles étaient recouverts d'images hétéroclites : affiches, photographies, reproductions d'œuvres d'art, dessins, collages se côtoyaient dans son atelier, mais aussi dans les espaces de vie tels que le salon. Bien qu'il ait produit de nombreuses œuvres poétiques, Mariën a également connu une activité artistique prolifique. Plutôt qu'une collection, ces murs d'images sont dans un premier temps un lieu vertical de stockage de ses œuvres – en effet, la productivité de l'écrivain et artiste nécessite une place considérable et toujours croissante pour accueillir les fruits de son travail poético-visuel. Investissant – voire envahissant – les pièces de la vie quotidienne de Mariën, ces images transgressent la sphère privée en « coulisses » lorsqu'elles sont exhibées par l'écrivain en tant qu'ensemble dans le cadre de l'exposition *Chambre d'ennemi* (1991), qui affichait des photographies de Mariën en plein travail devant ses murs d'images.

101 Sur cette frontière entre archive et œuvre, le cas de Gerhard Richter est passionnant. Ce qui était au début une simple source devient œuvre, quand il rebaptise sa documentation « Atlas ». Au début des années 1970, « *Atlas* devient aussi un objet destiné à être exposé dans l'espace public en pleine autonomie » (A. Mengoni, « Re-monter l'archive. Montage et travail de mémoire dans *Atlas* de Gerhard Richter », dans *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, op. cit., p. 134). L'œuvre de Wolfgang Tillmans, étudiée par Felix Thürlemann dans *More than One Picture* (op. cit., p. 172-182) soulève des enjeux similaires.

102 A. Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, Corti, 2004, p. 93 (« l'image s'est, à partir du XVIII^e siècle, constituée en cet *autre du langage* »). Il souligne.

103 *Ibid.*, p. 50.



Marcel Mariën dans son bureau.

Disposées comme pour répondre à un *horror vacui*¹⁰⁴, ces nuées d'images entrent, comme l'écrit Mieke Bleyen dans sa riche analyse du mur d'images de l'écrivain, en opposition avec la thèse formulée par Mariën au sujet de la peinture de Magritte, postulant qu'une œuvre d'art nécessite de l'espace pour s'y déployer pleinement. Tout se passe alors comme si par leur proximité, « s'éliminant les unes les autres par le manque d'espace nécessaire pour respirer, ces œuvres [semblaient] avoir peu de valeur artistique propre »¹⁰⁵. Pourtant, c'est précisément l'expansion continue de cette multitude d'images, et surtout leur agencement, leur montage, qui deviennent le mécanisme sous-jacent à la création artistique de Mariën, verbalisée dans le titre de son « exposition sur papier » : *Mise en œuvre* (1974). Dans cet album figurent des images juxtaposées de natures diverses, qui entrent en dialogue sur les pages du livre. Si ce dispositif suit les règles de l'album photographique, sa réalisation a manifestement été inspirée par les murs d'images de l'écrivain, ce qu'il revendiquera plus tard explicitement en opérant un glissement intermédial de la page vers le mur dans le titre du volume paru en 1990 et qui répond au même principe esthétique, *Le Mur illustré*. Dans cet album-« bricolage », des photographies d'objets,

104 Voir M. Bleyen, *Minor Aesthetics. The Photographic Work of Marcel Mariën*, Leuven, Leuven University Press, 2014, p. 266.

105 *Ibid.*, p. 266-267. Traduction par M. Scibiorska.

collages et diverses réalisations de l'écrivain-artiste se côtoient sur les pages dans un ordre qui défie toute chronologie – comme le souligne Mariën lui-même dans l'introduction : « L'ordre chronologique n'a pas été respecté parce qu'un tel ordre n'intéresse que ceux auxquels cet ouvrage ne s'adresse pas ». L'album propose ainsi une sorte de rétrospective de la création plastique de Mariën, dans laquelle le hasard des rencontres entre les images est privilégié par l'abolition de toute ligne du temps. Cet ensemble n'est pas destiné aux yeux des historiens ; il vise un regard capable d'embrasser le désordre. Le montage qui compose *Le Mur illustré* devient, à l'instar des murs de l'appartement de Mariën, « l'espace neutre où l'hétérogénéité peut se déployer »¹⁰⁶. Le mur et la page blanche remplissent pour le poète un rôle similaire, celui d'un canevas sur lequel les images s'entrechoquent dans des configurations inattendues – c'est l'entremêlement, chronologique et esthétique, des éléments qui est au cœur de ces montages, qui reflètent pourtant une œuvre construite au fil d'une vie.

Le mur d'images comme œuvre :

Philippe De Jonckheere (d')après Diane Arbus

Après Aglaia Konrad et Marcel Mariën, la photographe américaine Diane Arbus constitue un nouveau détour par les arts visuels. Sa pratique personnelle (et non directement artistique), développée dans son atelier, a seulement été découverte après sa mort en 1971. Celle-ci a subjugué et inspiré Philippe De Jonckheere (1964^o) pour la relance d'un de ses projets poético-visuels au long cours, « qui a le plus souvent changé de forme et d'aspect » : *La Vie* (2003-2019). Le web-écrivain la commente en ces termes :

C'était au-dessus de son lit. Elle y collait toutes sortes d'images, des tirages, des épreuves refusés, des bouts d'essai, des articles de journaux, des images de presse, tout un monde curieux qu'elle faisait et défaisait tous les mois. À la recherche inconsciente de nouvelles voies. [...] Toutes proportions mal gardées, j'ai affiché cette image du dernier mur de Diane Arbus dans un coin du garage il y a des années sur le tableau magnétique des projets en cours, comme une exhortation personnelle à garder les yeux ouverts sur la totalité de mon environnement et de ne rien négliger comme nouvelle piste.

La perspective sur laquelle se clôt le commentaire de De Jonckheere, le fait que le montage permettait de continuellement envisager de nouvelles pistes, représente en réalité l'un des gestes-phares prôné

¹⁰⁶ Les courts segments précédemment cités sur cette page proviennent d'*ibid.*, p. 271 et 272.
Traduction par M. Scibiorska.

et investi par ce dernier dans ses œuvres et projets. Et le dispositif du mur d'images est utilisé à l'avenant comme principe structurant pour la (foisonnante) page d'accueil de son site-œuvre *Désordre*, qui offre au regard un ensemble d'images disparates, une constellation de

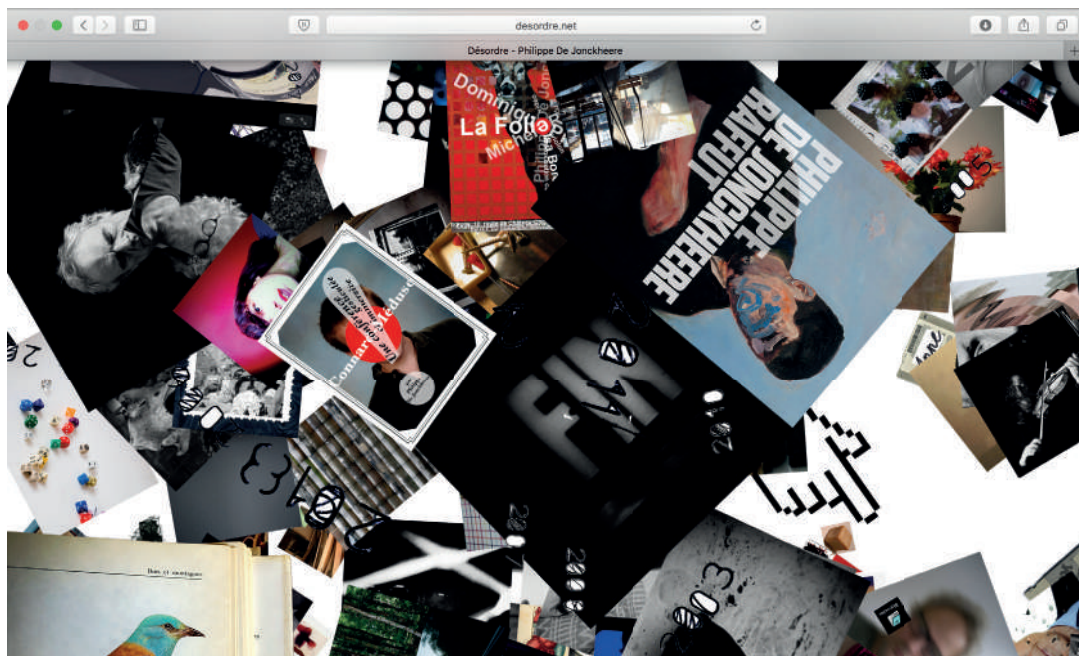


Philippe De Jonckheere,
«*A Song for Diane Arbus*», bloc-notes,
desordre.net.

I like to put things up around my bed all the time,
pictures of mine that I like and other things and I change it every month or so.
There's some funny subliminal thing that happens.
It isn't just looking at it. It's looking at it when you're not looking at it.
It really begins to act on you in a funny way.

Diane Arbus





Philippe De Jonckheere,
Page d'accueil de
desordre.net.

photographies, formant autant de portes ouvertes sur des mondes – que sont les différents projets menés par De Jonckheere depuis le tout début des années 2000 –, et cela, en s'affranchissant des contraintes du sens et de l'unité.

Ce procédé du montage, qu'il adapte à l'écran, est pour lui à la fois une vitrine de ses créations – qui composent la méta-œuvre *Désordre* –, mais aussi une preuve que l'image est là, vivante, inspirante, inductrice, avant tout déploiement créatif. C'est aussi une forme de création, à l'instar du potentiel qu'il percevait dans la pratique développée par Diane Arbus : un moteur, quelque chose d'inchoatif, et, surtout, une façon de faire, un protocole perpétuellement en devenir, engagé dans un processus d'expansion continue. Celui-ci se voit d'ailleurs remodulé diverses fois au sein de ses œuvres-projets, notamment dans *Mon oiseau bleu* (2020) où il accompagne en arrière-fond, et colore ainsi d'une manière singulière, le long poème composé de haïkus peu conventionnels qui viennent retracer les faits saillants ou, au contraire, complètement dérisoires – de l'ordre de l'épiphénoménal –, de chacune des journées de l'auteur de même que les pensées qui ont pu le traverser entre juin 2017 et avril 2018.

En effet, une fluence permanente et multidirectionnelle caractérise le travail de De Jonckheere¹⁰⁷ que la page d'accueil de son site illustre

107 Voir C. Lahouste, « Puissance de l'informe et de l'advenir dans l'œuvre de



parfaitement, les images qui s'y trouvent s'y disposant différemment (et aléatoirement) à chaque nouvelle actualisation. La pensée du montage est au cœur de son œuvre maîtresse, le site web *desordre.net*, tout comme l'idée de hasard, mais elle se concrétise chez lui en un imaginaire du mouvement et de la durée plutôt qu'en un imaginaire du choc cher aux surréalistes :

Philippe De Jonckheere,
Mon oiseau bleu,
desordre.net.

La page d'accueil du *Désordre* étant ce qu'elle est également, extrêmement résistante au calcul de probabilités, et qui envoie vers autant de pages qui sont faites de cette façon désormais curieuse et non fixe, autant vous dire que dorénavant plus personne ne voit la même chose sur le site du *Désordre*. [...] Sans compter qu'aussi nombreux que vous soyez à regarder cette page, et même plusieurs propositions de cette page, il est peu probable que deux visiteurs voient, ne serait-ce qu'une seule fois, la même combinaison. [...] Et vous n'imaginez même pas à quel point cette pensée m'est agréable¹⁰⁸.

Comme tout mur d'images (où les éléments qui le composent sont rarement figés), *Désordre*, en tant que perpétuel *work in progress* mû par une esthétique du brouillage et de la bifurcation, se veut une œuvre en mouvement, marquée par une esthétique du flux continu

Philippe De Jonckheere », dans C. Buignet, A. Favier et C. Nosella (dir.), *Variabilité, mutation, instabilité des créations contemporaines*, Aix-en Provence, Presses universitaires de Provence, 2021, p. 51-63.

108 Ph. De Jonckheere, « Le quotidien », *Désordre*, janvier 2014 [en ligne].

et de la reconfiguration perpétuelle. Il offre en effet une expérience de déambulation, de musement, dans un espace labyrinthique en transformation constante, en perpétuel réajustement. Avec le concepteur de *Désordre*, le mur d'images se trouve par ailleurs saisi sur la ligne de crête entre coulisses (arrière-plateau génétique) et œuvre à part entière¹⁰⁹. Mais cette idée du mur de création qui devient œuvre d'art est une idée intrinsèquement contemporaine. Pour Diane Arbus, il n'était pas pensable qu'un tel dispositif puisse être considéré comme une œuvre en tant que telle et De Jonckheere, dans son commentaire cité précédemment, pose en réalité un regard anachronique sur la pratique de la photographe américaine, notamment instruit par la perspective, déterminante chez lui, que le processus créatif (entre autres du montage) importe plus que l'œuvre elle-même.

Le mur d'images, par l'ensemble des gestes qu'il suppose dans sa constitution, est la preuve matérielle que son concepteur ou sa conceptrice pense avec ses mains et a besoin de spatialiser sa pensée, comme dans une sorte de carte mentale en images. La pensée du montage, indispensable pour bien des artistes visuels, est également à l'œuvre, on l'a vu, chez de nombreux écrivains, notamment chez Claude Simon et Ramón Gómez de la Serna. Un tel dispositif peut favoriser l'imprégnation iconologique, accueillir une documentation que l'écrivain accumule, sans orientation précise de projet, ou de manière plus ciblée, voire représenter un ensemble visuel qu'il s'agit de « transposer » d'une manière ou d'une autre, en texte. Le mur d'images permet également à l'écrivain de penser de nouvelles associations, ou de faire naître des idées et des images par chocs ou par analogies. Il s'agit de (re)créer du sens à partir de l'association inattendue d'images et du discontinu, du fragmentaire.

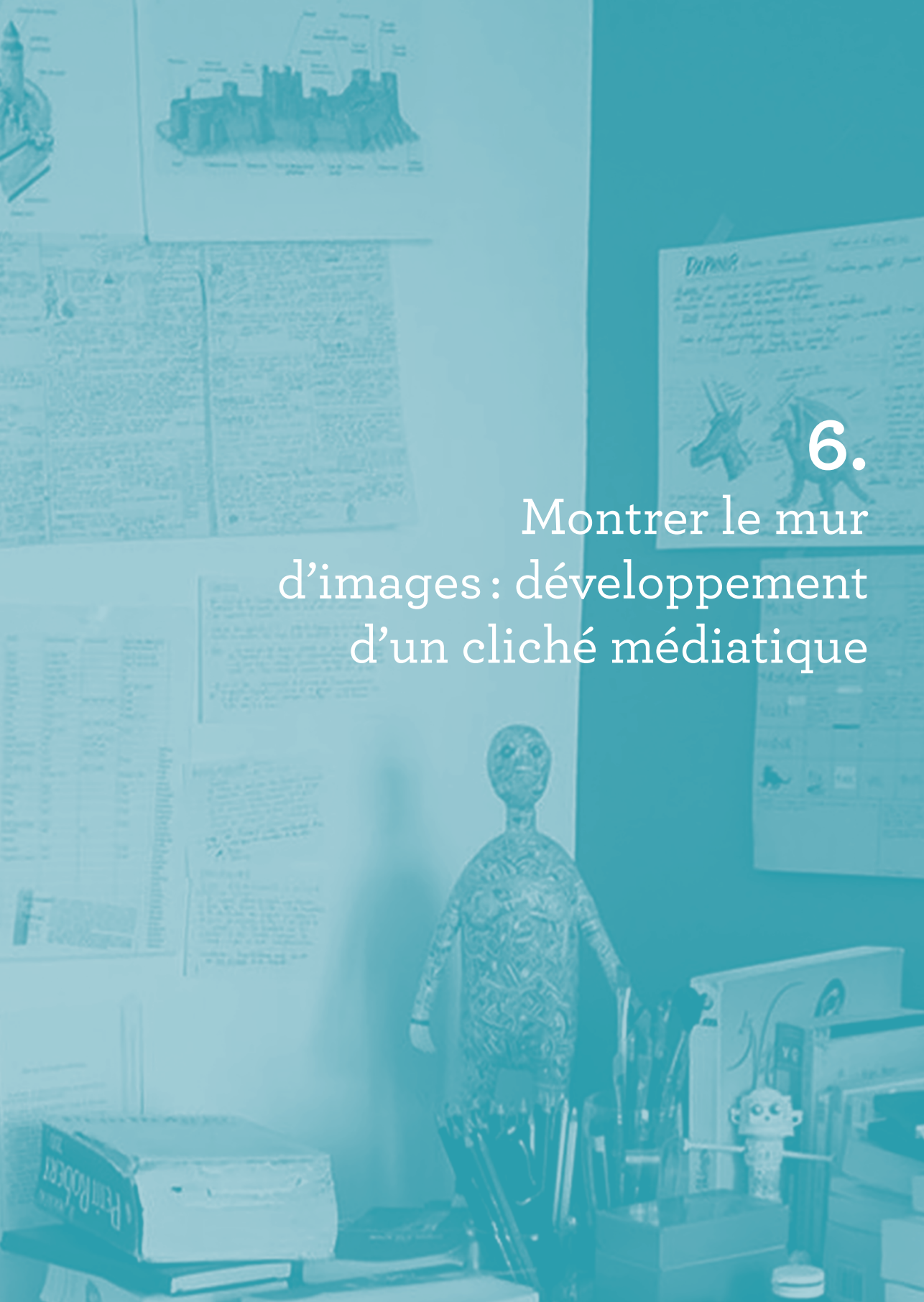
Le mur d'images appartient ainsi au laboratoire de création de l'écrivain comme de l'artiste : il est une extension de la table de travail. Marcel Mariën, Claude Simon, Ramón Gómez de la Serna forment une lignée actuellement très féconde, dont bien des artistes et écrivains contemporains pourraient revendiquer l'héritage. Dans le travail critique comme dans l'œuvre poétique de Muriel Pic par exemple, le geste du montage (de matériaux hétérogènes et disparates) constitue en effet un principe d'écriture déterminant. Par l'entrechoquement qu'il engendre de même que par les continuités et discontinuités qu'il fait saillir, il permet de prendre à revers les limites et du regard

¹⁰⁹ L'écrivain-artiste décline en effet cette forme non seulement pour la page d'accueil de son site, mais aussi comme principe structurant du dispositif « *Ursula* » qu'il a façonné depuis 2014.

et de la parole. En tant que recomposition affectivement investie, ou *contre-ordre*, ce procédé ouvre à des investigations multidimensionnelles innovantes, qui, à l'instar du mur d'images, ménagent « des chocs, des surprises, des étonnements »¹¹⁰ potentiellement stimulants.

Cette lignée d'écrivains qui utilisent des images concrètes dans leur travail, comme inspiration, comme documentation, comme matériau à transposer, est si forte dans la littérature contemporaine que l'on en vient à se demander s'il ne s'agit pas parfois d'une posture d'auteur. Des pratiques souvent confidentielles comme celles du mur d'images, qui, si elles n'étaient pas sciemment cachées, n'étaient pas toujours mises en avant, sont aujourd'hui revendiquées par un courant archiviste et documentariste de la littérature, tout comme par une partie des acteurs des littératures expérimentales et hybrides. Néanmoins, un regard plus historique sur les portraits d'écrivains montre que le mur d'images s'est imposé comme un élément de l'iconographie de l'auteur dès la fin du XIX^e siècle. Le chapitre suivant retrace la naissance de ce cliché médiatique pour analyser ses enjeux et son renouvellement au cours des XX^e et XXI^e siècles.

110 M. Pic, *En regardant le sang des bêtes*, Lyon, Trente-trois morceaux, 2017, p. 82. Voir aussi l'entretien paru dans *Place*, *op. cit.*



6.

Montrer le mur
d'images : développement
d'un cliché médiatique

Les images ont longtemps été considérées en marge dans l'étude de la littérature, centrée sur le livre dans l'histoire littéraire traditionnelle, puis sur le texte (rien que le texte), dans les nouvelles pensées de la littérature qui se sont développées dans la deuxième moitié du ^{xx}e siècle. Or, si l'on y regarde de plus près, les auteurs nous apparaissent sur fond d'images : celles-ci ont toujours été à l'arrière-plan de la vie et de la création littéraire. Aussi, comme tant d'autres gestes et pratiques iconographiques d'écrivains, les murs d'images ont fait et font encore l'objet d'une médiatisation qui peut en passer par de multiples canaux tels que les biographies, la presse, le film, la télévision ou, plus récemment, Internet. Les médias jouent un rôle crucial dans cette mise en avant du décor en tirant profit de la curiosité du public pour les intérieurs d'écrivains. Ils se saisissent en effet volontiers de tout ce qui dans l'atelier des auteurs et autrices est transmissible par le sens de la vue car l'écrivain, à cause d'une activité en général solitaire, est un personnage public particulièrement difficile à rendre visible.

Du côté des auteurs, en donnant à voir leurs murs d'images privés à un public au-delà de leur cercle intime, ils peuvent instrumentaliser ce dispositif dans le but d'en faire un canevas sur lequel se dresse leur portrait en « écrivain iconographe ». Une continuité s'opère alors entre la façon dont certains auteurs se présentent comme utilisateurs d'images aussi bien dans leurs textes qu'en dehors de l'œuvre, notamment par les circulations de leurs portraits et autoportraits pris devant des murs d'images. La médiatisation volontaire d'un mur d'images par

un écrivain contribue ainsi à la construction ou l'affirmation de sa *posture*, c'est-à-dire de « la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques », qui est « co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics »¹. Il arrive ainsi que, cherchant à échafauder une posture spécifique, les auteurs donnent rétrospectivement aux images un rôle plus important que celui qui a été le leur dans l'écriture même. C'est le cas d'Aragon dont Hélène Védrine a montré qu'il avait pensé a posteriori les illustrations de son ouvrage pour Skira, *Je n'ai jamais appris à écrire*, comme de fictifs incipits².

Chez d'autres auteurs, le mur d'images est médiatisé par l'œuvre littéraire elle-même. En effet, dans le cas d'écrivains comme Georges Perec, chez qui l'on peut identifier une contamination voire une transposition du mur d'images dans l'œuvre, le dispositif intègre l'*ethos*, ou l'« image de soi que le locuteur produit dans son discours »³. L'*ethos* est le fait d'un énonciateur textuel, mais, d'après Jérôme Meizoz, il « constitue [...] un des éléments de l'image d'auteur, car celle-ci est tissée de plusieurs types d'informations, intra- et extratextuelles »⁴. D'autres exemples, qui ne rentrent pas entièrement dans la définition des notions ici proposées, seront néanmoins considérés dans ce chapitre, à savoir les œuvres dans lesquelles le mur d'images est fictionnalisé, voire devient une matrice du récit.

En outre, au-delà d'une exhibition ou d'une mise en récit du mur d'images par les écrivains, une telle médiatisation peut également être opérée par des tiers sans le concours de l'auteur, par exemple après sa mort – on le verra avec La Maison de Colette dans le prochain chapitre. Dans ce cas, l'exposition ou la mise en circulation du mur d'images par d'autres s'inscrit aussi dans la construction plus large de l'*image d'auteur*, qui, d'après Dominique Maingueneau, « n'appartient ni au producteur du texte ni au public [et] constitue une réalité instable, le produit d'une interaction entre des intervenants hétérogènes »⁵. Bien qu'elle englobe la posture forgée par l'écrivain de son vivant (mais s'y

1 J. Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009.

2 H. Védrine, « L'illustration de *Je n'ai jamais appris à écrire* d'Aragon ou les incipit visuels », dans M. Hilsum, C. Trevisan et M. Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Champion, 2000, p. 389-402. L'autrice y montre notamment comment Calypso par Matisse est rêvé comme incipit de son propre texte *Les Aventures de Télémaque* ou un frontispice de Picasso comme un incipit de *Feu de joie*.

3 R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999.

4 J. Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », art. cité.

5 D. Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009 [en ligne].

oppose parfois, c'est le cas de Colette...), l'image d'auteur échappe à son contrôle et évolue au fur et à mesure des réappropriations de son héritage au cours de l'histoire.

Qu'elle soit avalisée par l'écrivain, qu'elle relève d'une pratique consciente ou qu'elle soit le fruit d'une médiatisation par autrui, la monstration d'un mur d'images amorce un entrecroisement des trois instances autoriales telles que les définit Dominique Maingueneau : la personne civile dans son intimité, l'écrivain ou « fonction-auteur » dans le champ littéraire, et, dans les cas où le mur d'images intègre l'œuvre de manière explicite, l'inscripteur au sein du texte⁶. Nous verrons à travers différents exemples comment cette mise en circulation de l'environnement visuel des écrivains – élaborée de façon consciente ou fortuite – s'inscrit dans les pratiques de mise en scène de soi des auteurs et de leur inscription dans l'histoire littéraire.

Le mur d'images, cliché médiatique

Le portrait d'écrivain : le mur d'images, un élément de son iconographie ?

Le portrait d'écrivain, où ce dernier pose à son bureau, une plume, un stylo ou une machine à écrire à portée de main, avec en arrière-plan sa bibliothèque, est devenu un cliché du genre : le cadre de travail et les outils symboliques de la profession exercée se sont imposés comme des éléments constitutifs de la représentation du lettré. Dans cette iconographie de l'écrivain, les images n'y figurent pas toujours, contrairement au portrait d'artiste, où elles constituent un élément symbolique attendu évoquant le métier du sujet, constituant le pendant des livres pour l'écrivain. Songeons par exemple à l'*Autoportrait* de 1650 de Nicolas Poussin où le peintre se représente dos à une série de cadres, probablement ses œuvres, ou encore au *Triple autoportrait* (1960) par Norman Rockwell, où l'artiste a punaisé sur le bord droit de sa toile quatre reproductions de tableaux anciens, les autoportraits de Dürer, de Picasso, de Rembrandt et de Van Gogh⁷. Le portrait d'écrivain, du moins jusqu'au XIX^e siècle, s'inscrit plutôt dans la tradition du portrait du philosophe ou du lettré savant : le portraituré est entouré de livres, d'objets de savoir issus d'un cabinet de curiosités, et non d'images. Il regarde du côté des portraits de *Saint Augustin* et de *Saint Jérôme* peints par Vittore Carpaccio et Antonello da Messina, ou du *Philosophe* de

6 Id., *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U », 2004.

7 Voir également H. Jagot et A. Bonnet (dir.), *L'Artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage, 2012.

Rembrandt, représentations symboliques au cœur de la mythologie du lettré selon William Marx⁸. Van Loo peint ainsi *Denis Diderot*, la plume à la main à sa table de travail, mais dans un espace abstrait, tout comme Maurice Quentin de La Tour représente Voltaire debout tenant *La Henriade*, avec en guise de fond un rideau mi-ouvert sur un ciel dégagé. En 1848, Gustave Courbet peint avec plus de réalisme Charles Baudelaire en lecteur attablé à son bureau, situé dans un intérieur, une chambre au mur nu, où livres, plume et carton (à estampes ?) s'empilent sur la table. Le portrait photographique d'Étienne Carjat, dit « Baudelaire aux gravures » détonne en 1863, en saisissant peut-être moins le poète que le critique d'art, posant devant un mur couvert d'estampes⁹.

Les photographies que Paul Cardon (parfois Marsan), dit Dornac, réalise entre 1887 et 1917¹⁰, dans la série « Nos contemporains chez eux », composée de près de 400 clichés, renouvelle quelque peu le genre du portrait d'écrivain, moins par la pose – le portraituré est le plus souvent assis à son bureau avec les outils de travail attendus – que par l'importance accordée au cadre : le mur à l'arrière-plan devient un élément très présent, qui attire les regards, rompant avec le fond sombre neutre des portraits-cartes d'écrivain réalisés dans les ateliers des maisons photographiques, notamment chez Nadar. Or, ce qui frappe dans les clichés de Dornac est l'importance des images que l'observateur découvre dans l'environnement de travail des écrivains. Ainsi, Alexandre Dumas fils (1824-1895) est



Étienne Carjat,
Baudelaire aux gravures, vers octobre 1863.

⁸ W. Marx, *Vie du lettré*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, chap. VII et p. 85-87. Voir aussi M. Labbé, « Portrait de l'écrivain en Saint Jérôme : figurations du travail littéraire dans la collection "Écrivains de toujours" », dans *L'Écrivain vu par la photographie*, op. cit., p. 245-254.

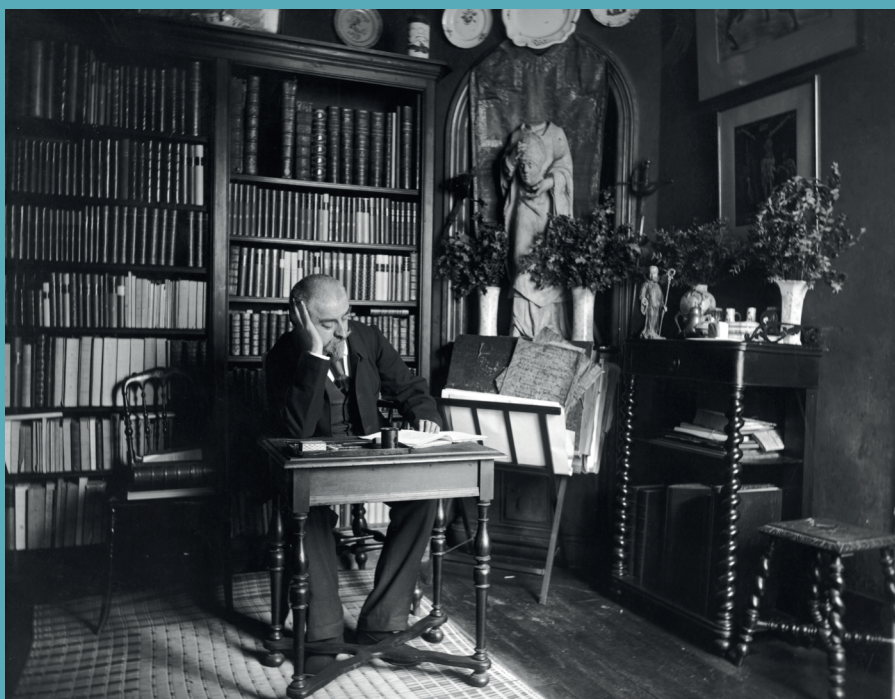
⁹ Voir A. Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, p. 165 ; Cl. Chagniot, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, PU Paris-Sorbonne, « Lettres françaises », 2016.

¹⁰ Selon P. Durand, « De Nadar à Dornac », *Contextes*, 2014, n° 14, J.-P. Bertrand, P. Durand et M. Lavaud (dir.), « Le portrait d'écrivain » [en ligne]. Voir aussi D. Martens, J.-P. Montier et A. Reverseau (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie*, op. cit.



Paul Marsan, dit Dornac,
Alexandre Dumas fils,
«Nos contemporains
chez eux», 1891.

Paul Marsan, dit Dornac,
Octave Mirbeau, «Nos
contemporains chez
eux», 1897.



Edmond de Goncourt
devant ses cartons à
estampes («Edmund De
Goncourt in his Study.
English Photographer,
Private Collection»).

Paul Marsan, dit Dornac,
Joris-Karl Huysmans,
«Nos contemporains
chez eux», 1903.

installé à son bureau, encadré par deux murs entièrement couverts de tableaux sur plusieurs rangs, selon l'accrochage chargé qui a cours au Salon et au musée, avec en guise de cimaise une rangée de livres posée sur un meuble bas. Le mur devant lequel Octave Mirbeau (1848-1917) pose est plus aéré : trois cadres comprenant des dessins ou des gravures se détachent sur les larges rayures du papier peint. Cet agencement est plus en accord avec les principes qu'il défend en matière de ce que l'on n'appelle pas encore la muséographie : « Une petite salle, sobrement décorée, où les toiles n'apparaissent plus sur ces fonds de rouge crapuleux ; dans cette petite salle, quelques œuvres seulement, choisies et curieuses, tel est le rêve »¹¹. Joris-Karl Huysmans, sur l'une des photographies de la série prise par Dornac, datée du 14 avril 1903, est assis à son bureau, avec à portée de main, à gauche de sa table, un carton à estampes, placé entre sa bibliothèque et des images encadrées au mur. Edmond de Goncourt pose lui plus crânement : tantôt allongé sur le divan du grenier, un livre à la main sous la chapelle à l'ami Gavarni, tantôt à califourchon sur une chaise, tournant le dos à sa bibliothèque remplie de cartons à dessins, mur de stockage d'images plutôt que d'exposition de celles-ci.

Plus tard, le mur de l'atelier d'André Breton a rempli un rôle similaire avant d'être immortalisé derrière une vitrine au Centre Pompidou. Au cours de la vie de Breton, cet atelier, rempli de peintures et d'objets de toutes sortes dont le seul lien est leur hétérogénéité, fonctionne comme autoportrait de l'écrivain, aux apparences éclatées mais dont la logique d'agencement des éléments centralise les moteurs de sa pensée créative. Breton s'était amusé, en parodiant l'écriture journalistique, à brosser pour Marianne Oswald une description de son propre atelier (1959) :

Tout un angle de la pièce est tapissé de livres. Un coup d'œil à la dérobée : les œuvres des poètes et encore des poètes, mais aussi Hegel et Freud au grand complet, les sociologues, maint et maint ouvrage d'ethnologie, quelques occultistes¹².

Dans l'ensemble de cette collection s'intègre donc une bibliothèque, qui, d'après Pierre-Henri Kleiber, fonctionne comme un prolongement symbolique de ce portrait composite :

[...] Breton est ainsi entouré des visages de tous ces masques, objets anthropomorphes, statuettes, figurines, poupées, moulages (dont sa propre figure, voisine de celle de Paul Éluard) qui peuplent cet atelier. On croirait volontiers qu'entre le visage de ces totems et le visage

¹¹ O. Mirbeau, « Néo-impressionnistes », *L'Écho de Paris*, 23 janvier 1894.

¹² A. Breton, *Entretien avec Marianne Oswald, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1999, p. 1113.

constitué mentalement des livres il n'y avait que la différence de l'icône au symbole, la différence de l'incarnation¹³.

L'écrivain se laissait d'ailleurs volontiers prendre en photo dans son atelier, entouré des images et objets qu'il avait amassés. Ces portraits, au cœur desquels il pose non pas « en Saint-Jérôme », au travail dans son atelier, mais immobile au milieu de ses artefacts, le regard tourné vers l'objectif, montrent Breton, plutôt que dans son rôle d'écrivain, comme un collectionneur, fier d'exhiber ses trésors. Cette mise en scène de soi donne à voir un environnement de création au sein duquel la sphère privée et l'image publique s'interpénètrent, comme si le mur d'images traduisait la richesse des idées qui bouillonnent dans l'esprit de Breton. Simultanément, prenant pour fond un tableau synoptique du surréalisme, l'écrivain se positionne dans ces portraits en chef de file du mouvement, se présentant comme figure de proue à la tête d'un héritage surréaliste, soigneusement sélectionné, dont la dimension collective se déploie sous une forme matérielle à travers l'hétérogénéité du mur.

S'il s'agit dans ces cinq cas de collectionneurs, tous les écrivains photographiés chez eux et médiatisés dans la presse ne le sont pas. Les photographes qui illustrent les articles de « Visite chez... », étudiés par Elizabeth Emery¹⁴, adoptent les mêmes codes que Dornac. Ainsi nombre de portraits de Maurice Barrès, pris par différentes personnes, mettent en valeur la frise des reproductions de Michel-Ange par Braun en arrière-plan, sans pour autant que l'écrivain, certes amateur d'art, ne soit un collectionneur.

Les images au mur deviennent donc un nouvel élément des portraits d'écrivains, sous-genre qui suscite alors un intérêt grandissant – la galerie Georges Petit ne consacre-t-elle pas en 1893 une exposition aux « Portraits des écrivains et journalistes de ce temps (1793-1893) »¹⁵? –, un élément non systématique, mais relativement répandu, parfois doublé ou concurrencé par le carton à estampes. Est-ce pour autant un détail symbolique, au même titre que le livre ou la plume, qui apparaît dans des médias – presse ou photographie – plus propices au traitement réaliste? Le photographe enregistre-t-il simplement une donnée culturelle, l'importance croissante des images dans des intérieurs relativement bourgeois? Affectionne-t-il cette composition

13 P.-H. Kleiber, « André Breton en sa bibliothèque : rien de trop », dans O. Belin, C. Mayaux et A. Verdure-Mary (dir.), *Bibliothèques d'écrivains*, op. cit., p. 334.

14 E. Emery, *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains (1881-1914)*, op. cit.

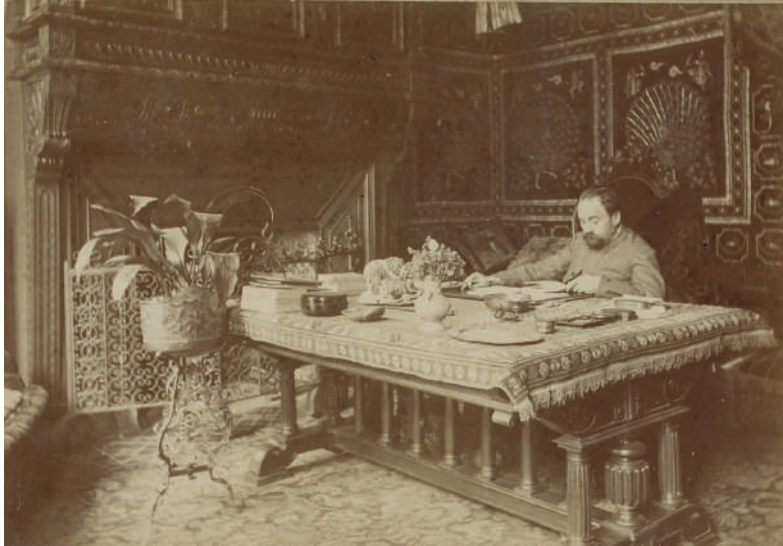
15 *Catalogue de l'exposition des portraits des écrivains et journalistes du siècle (1793-1893), ouverte dans les galeries Georges Petit*, Paris, imp. de Morris père et fils, 1893. Voir à ce sujet, et plus largement, l'important travail d'Adeline Wrona sur le succès du genre journalistique du portrait : *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, « Cultures numériques », 2012.

Édouard Manet, *Émile Zola*, 1868, huile sur toile, musée d'Orsay.



qui met en valeur le mur pour le jeu d'emboîtement d'images qu'elle permet ou participe-t-il à la création d'une nouvelle posture de l'écrivain, non seulement en critique d'art, en collectionneur ou amateur d'art, mais avant tout en iconographe ? Le portrait d'Émile Zola peint par Édouard Manet en 1868 est de ce point de vue intéressant, car il témoigne que le motif du mur d'images apparaît également dans une peinture offrant une représentation symbolique de l'écrivain, avant même la série réalisée par Dornac : Zola, l'*Histoire de la peinture* de Charles Blanc à la main, se tient de profil sur sa chaise face à sa table d'écriture, sous un panneau comprenant une reproduction d'*Olympia* de Manet, une estampe d'Utagawa Kuniaki II et une gravure, *Le*

Triomphe de Bacchus d'après Vélazquez¹⁶. Contrairement aux photographies décrites, l'écrivain ne tourne plus le dos aux images, mais son regard et sa main sont orientés vers elles. Il s'agit là d'un mur imaginaire, symbolique des combats artistiques de Zola et des goûts de Manet, offrant un visage de l'écrivain différent de ceux des clichés que Dornac prendra chez lui.



Paul Marsan, dit Dornac, *Émile Zola*, « Nos contemporains chez eux », vers 1893.

Comme avec la photographie de Baudelaire prise par Carjat, le portrait de Zola montre que dans les années 1860, l'iconographie du mur d'images prend une valeur symbolique, faisant écho ici au travail de critique d'art plus qu'à celui du romancier.

De la « visite à l'écrivain » à « la maison d'écrivain »

Les reportages chez les écrivains publiés dans la presse, sous forme d'enquêtes avec Jules Huret ou sous forme de série de chroniques de visite¹⁷, favorisent également la diffusion d'une représentation, cette fois discursive, du portrait de l'écrivain travaillant entouré d'images. Les agencements d'images faits chez eux par les écrivains du passé nous apparaissent à travers les portraits photographiques ou picturaux, mais aussi à travers les descriptions d'intérieur, moments attendus de « La visite à l'écrivain », genre journalistique et testimonial devenu à la mode à la Belle Époque et encore très courant dans les années 1920 et

¹⁶ Voir l'étude sur les portraits de Zola de Virginie A. Duzer, « Impressions d'âmes écrivant », dans *L'Écrivain vu par la photographie*, op. cit., p. 135-142.

¹⁷ Pour la période de la Belle Époque, voir E. Emery, op. cit.

1930¹⁸. Dans l'entre-deux-guerres, cette curiosité pour l'intérieur et le bric-à-brac des écrivains s'épanouit dans la presse¹⁹. Elle était accueillie avec complaisance par certains écrivains, comme Léon-Paul Fargue à qui plusieurs articles de ce type ont été consacrés, par Nino Frank par exemple, qui insiste sur le désordre de sa « chambre d'étudiant » au mur de laquelle se trouvent des « gouaches » et des « photos »²⁰. Les journalistes aiment alors identifier les œuvres qui sont accrochées aux murs des auteurs chez qui ils se trouvent, tout comme les « figures tutélaires ». Ces mentions permettent en effet de justifier la « visite » sur un plan esthétique, en faisant apparaître des rapprochements, voire des jeux d'influence parfois peu connus. Le voyeurisme inhérent à la visite au grand homme est alors atténué, voire racheté par le louable souci de l'historien. Lorsqu'un autre journaliste, Chamine, fait visiter aux lecteurs et lectrices de *L'Intransigeant* la chambre de Fargue, en 1933, il évoque lui aussi les piles de journaux, livres et vieilles lettres, et le canapé « saupoudré de mégots, de cravates, de tubes d'aspirine, de cartes postales sentimentales, de pinceaux dorés, de palettes fleuries », avant de décrire les images aux murs :

Voici le portrait de Gide à quinze ans, chevelu, fiévreux et noir. Voici le dernier portrait de Rilke, visionnaire cireux aux yeux pleins d'eau. Voici des dessins de Marie Monnier pour le « Vulture » de Fargue. Voici des dessins de Braque, de Picasso, quelques centaines de volumes offerts avec des dédicaces soumises²¹.

Cette fascination pour les intérieurs d'écrivains ou d'écrivaines reste une marotte journalistique bien tenace de la presse culturelle, ainsi qu'en témoignent certains articles ou rubriques des revues *Lire* (avec la section « L'univers d'un écrivain »²², qui connaît déjà plus de quarante occurrences), *Décapage* (« Des bureaux d'écrivains ») ou *Diacritik*. Il convient également de mentionner le projet *Au lieu d'écrire* (2014-2018) du photographe Benoît Galibert qui, en prenant le contre-pied de l'imagerie médiatique dominante, donne à voir les bureaux et antres de création de trente-sept écrivains et écrivaines contemporains qui restent, elles et eux, absents du champ. On remarque aujourd'hui que cet intérêt est aussi relayé par les éditeurs eux-mêmes, qui, dans le but

18 L'Enquête de Paul Huret en 1891 y contribua beaucoup. Voir O. Nora, « La visite au grand écrivain », dans P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. II. *La nation*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 563-587.

19 Voir, sur cette question, M.-Cl. Régnier, « Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien : de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840-1903) », *Romantisme*, vol. 168, n° 2, 2015, p. 71-80.

20 N. Frank, « Chez eux... Léon-Paul Fargue », *Les Nouvelles littéraires*, 27 octobre 1928, p. 4.

21 Chamine, « En visite chez Léon-Paul Fargue », *L'Intransigeant*, 27 août 1933, p. 5.

22 À ce sujet, lire le deuxième point de l'article d'I. Laborde-Milaa et M. Temmar, « La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique », *Semen*, n° 26, 2008.

En visite chez

Léon-Paul FARGUE

Dependant la terre gronde
Et dans cette dame blonde
Et dans ce monsieur qui ment
la Mort, l'âme d'ossement,
consomme l'huile qui tombe...

Un lavoir municipal avec son drapeau de fer, un hôpital, un bistrot, un pauvre mur plein d'inscriptions obscures, voilà le désol du quartier de Léon-Paul Fargue. Il rûde des souvenirs de la Commune. On se croirait dans une gravure déserte sans soleil et sans ombre, dans le calme terrible des lendemains d'émeute. En fait, Fargue est ailleurs.

ooo

Une antichambre délabrée d'une maison pleine de débris et de tristes lésives, une chambre remplie à deux mètres de hauteur de journaux, de livres et de vieilles lettres, sur lesquels surjaillait seul le téléphone, des fauteuils éventrés dont le crin passe, surchargés eux aussi de brochures poussiéreuses, des murs bleus et gras à hauteur d'homme — la hauteur de la tête de Fargue, éternel ébloui qui s'appuie aux murs pour rester droit, — un canapé où il dort et le tout, canapé compris, saupoudré de mégots, de cravates, de tubes d'aspirine, de cartes postales sentimentales, de pinces à linge dorées, de pelottes fleuries, voilà le décor de Fargue.

En fait, Fargue est encore ailleurs.

ooo

Mais Fargue est toujours ailleurs ? Il est celui qui a dit : « J'ai tant rêvé que je ne suis plus d'ici. »

Fargue use une à une toutes les chambres de sa maison. Quand l'une est pleine, il la ferme à clef et commence l'autre. Quand elles sont toutes pleines et qu'il ne peut plus entrer



nielle part, chassé par lui-même jusqu'au couloir et jusqu'à la porte, il déménage, c'est-à-dire qu'il va recommencer plus loin.

ooo

Léon-Paul Fargue tente d'être deviant moi, mais je le sens déjà loin, reparti dans son cercle. Ce que j'ai, c'est une apparence ingrate de vieux musicien contrebandiste affligé d'un timide strabisme. Cette... particularité n'a rien d'agressif : ce n'est pas cet œil qui dit zut à l'autre, mais plutôt « un regard qui se croise les bras ». Une manière d'être tournée en dehors de soi et de suivre les fantaisies de ses ludions personnels.

Léon-Paul Fargue me fait d'abord les honneurs du tour de sa chambre. Ce voyage est plus long qu'on ne l'aurait cru. Voici le portrait de Gide à

quinze ans, chevelu, névrosé et noir. Voici le dernier portrait de Rilke, visionnaire cirieux aux yeux pleins d'eau. Voici des dessins de Marie Monnier pour le « Vulture » de Fargue. Voici des dessins de Braque, de



Léon-Paul Fargue
et notre collaboratrice Chamine.

Picasso, quelques centaines de volumes offerts avec des dédicaces soignées. « J'ai des merveilles, ici », me dit Fargue. Il cherche dans le tas de papiers. « Je retrouverai les autres en déménageant », prophétise-t-il, les mains noires.

Sur la table de chevet, seul sauté, un gros cahier manuscrit : « Mon prochain ouvrage, dit Fargue, une « vue du monde » en 300 pages. Beaucoup pour moi, vous ne trouvez pas ? »

Il interroge sur son tourment, comme le sphinx, le premier passant venu.

— En vers ?

En prose pansonnée de vers. Les vers, c'est la prose qui décolle. C'est l'instant où l'homme assis se met de haut et chante...

Qui pouvait croire que Fargue était enfin rejoint ? Déjà son apparence nichappe. Le seigneur s'est levé de sa chair assise. Il s'est mis debout complètement et lourdement comme un grand tigre, un grand tigre aux yeux brûlés de coups de feu. Les paupières bridées et sensibles ne laissent passer que par intermittences le fil d'un regard important, gras et doré.

« Ma vue du monde, continue ce regard qui pèse de plus en plus, se nomme l'homme qui n'est pas assez mort. C'est l'aventure d'un qui, séparé de la terre, n'accède cependant pas aux rouches de l'éternité. Il n'accepte pas de mourir et son refus fausse la trappe. On le renvoie sur terre pour qu'il y apprenne à connaître l'envers des choses et qu'il consente enfin à mourir. »

Qui sort sauf d'un livre de Léon-Paul Fargue ? Il n'y a pas d'art sans danger. Je vois se préparer dans la chambre les pétards qui feront voler en éclats les petites consciences pâles et pures, les petites installations de cœur et de vie avec chauffage central et tout-à-l'égout. Rares seront les rescapés. Fargue a une telle adresse, une telle passion. Certes, depuis le temps que vous vivez, vous n'avez pas été sans vous faire une petite tanière où vous êtes bien accroché des pattes et du bec. Fargue vous décolle bien délicatement et vous rejette sur le dos au milieu de la cuve, avec les valeurs du monde, remises en question.

Et moi ? Un retour piteux sur la conscience me balance jusqu'au mal au cœur.

Du moins, Léon-Paul Fargue est rejoint. Je rencontre son reflet insistant et lamentable sur la suite nostalgique des persiennes, sur le lavoir désert, sur la rue vide, où courent « le soufflé cuve des trains pauvres qui dorment en changeant de mouches » et les cris du canal Saint-Martin.

« Je suis sorti, un soir, saoul de



malheur, dit Fargue, et j'ai découvert les ponts de ce quartier, des ponts sur des voies de chemin de fer. Les trains passaient en soufflant des chiens blancs qui bondissaient autour de moi, dans mes jambes. »

C'est le chat, aujourd'hui, un gros chat tigré — il a fini par ressembler à Fargue — qui vient parler à mi-voix à son ami un langage d'ennui.

« Vous êtes, dit Fargue, l'œil carissant, un joli gouffon, une mougonne barbacane et un beau léopon. »

Fargue emploie volontiers ce qu'il nomme « le patois de l'âme ».

Le chat ronronne. C'est pourtant à Fargue que je demande doucement : « Êtes-vous heureux ? »

Non ! Non ! (Fargue agite les mains) Mais je ne me sens pas un appétit irrésistible de bonheur. Je n'ai pas la vocation. D'ailleurs, moi, je suis un solitaire...

— Un solitaire volontaire ?

— Non.

Une voix d'enfant sort de ses livres et répète la petite phrase terrible : « Mes sens roulement, avec un zèle immense, composaient déjà les redoutables traces, modelaient déjà les germes ardents qui devaient me rendre la vie si dure. »

Fargue a cinquante-cinq ans et se débat encore dans le même air magnétique et empoisonné.

Soudain, un silence. Le chat se tait. Fargue lève la tête. Il a entendu une petite toux. Il sourit. C'est sa vieille petite mère qui s'ennuie un peu, là-bas, dans l'appartement. Quelques choses sonnent. Une petite poignée de grâces descend.

C'est peut-être le rappel de sa mère qui encourage Fargue à cette timide vanité. « Vous savez, dit-il, que j'ai fait de très hautes études, que je ne suis pas un bohème, que ma famille compte Pierre Lescol. »

Voyons, Léon-Paul Fargue, quelle importance cela a-t-il lorsqu'on a écrit « Vulture », « Gares », « Epais-seurs » et « D'après Paris » ?

CHAMINE.

Chamine, « En visite
chez Léon-Paul Fargue »,
L'Intransigeant, 27 août
1933.

de créer de la proximité entre les auteurs et leurs lecteurs, n'hésitent plus à faire circuler des images des intérieurs de ceux qu'ils publient, à l'instar des éditions belges L'Esperluète²³.

La représentation dans les médias d'un bureau d'écrivain est particulièrement empreinte de sens, puisqu'elle a trait non plus à la personne, mais à l'homme ou à la femme de lettres qui « incarne les écrivains et, au-delà, la littérature »²⁴. En guise d'un dévoilement de l'espace intime de celui-ci, l'environnement privé et le cadre professionnel se voient ici confondus et font advenir un tableau dans lequel chaque détail devient interprétable parce qu'il a trait à la confection de l'œuvre. La mise en visibilité du lieu de travail d'un auteur s'inscrit dans une logique de double représentation, qui, en créant une illusion de proximité, contribue réellement à affirmer son caractère inatteignable. En effet, comme le constate Roland Barthes dans *Mythologies*, « rien n'expose mieux la singularité d'une "vocation" que d'être contredite – mais non niée, bien loin de là »²⁵. Par la médiatisation des lieux où se déroule un quotidien dont les médias s'efforcent de souligner la banalité, un fossé se creuse en réalité entre le spectateur, dont la fascination pour les écrivains se voit momentanément assouvie par ce dévoilement des coulisses de l'écriture, et le *grantécrivain* dont l'espace de création est mythifié par cette exhibition.

À l'heure actuelle, la façon dont les écrivains et écrivaines se saisissent des outils numériques, en particulier visuels, et des réseaux sociaux, va aussi dans ce sens d'une reprise en main de leur représentation, cette fois sans l'intermédiaire d'un journaliste. Sur les écrans, ils et elles donnent volontiers à voir leurs intérieurs, leurs bibliothèques, voire leurs murs d'images, comme Gilles Bonnet l'a montré dans le chapitre « La maison d'écranvain » de *Pour une poétique numérique*²⁶. À propos de ces représentations d'intérieurs d'écrivains, il n'hésite pas à parler de « muséalisation », voire de « muséalie »²⁷. C'est notamment la mise en avant de collections concrètes et des environnements visuels qui peut être rattachée à l'intérêt historique des médias pour le « décor » des écrivains. Par ces quelques cas décrits, on voit combien la curiosité pour les lieux de travail des écrivains de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, comme la façon dont on se les représente, et

23 Voir par exemple les photographies de bureaux des écrivains et artistes rattachés à la maison d'édition belge L'Esperluète insérées dans leurs newsletters pendant le confinement de 2020-2021, et reprises sur leur page Facebook.

24 D. Martens, J.-P. Montier et A. Reverseau, « La littérature n'est pas une culture "hors sol" », dans *L'Écrivain vu par la photographie*, op. cit., p. 23.

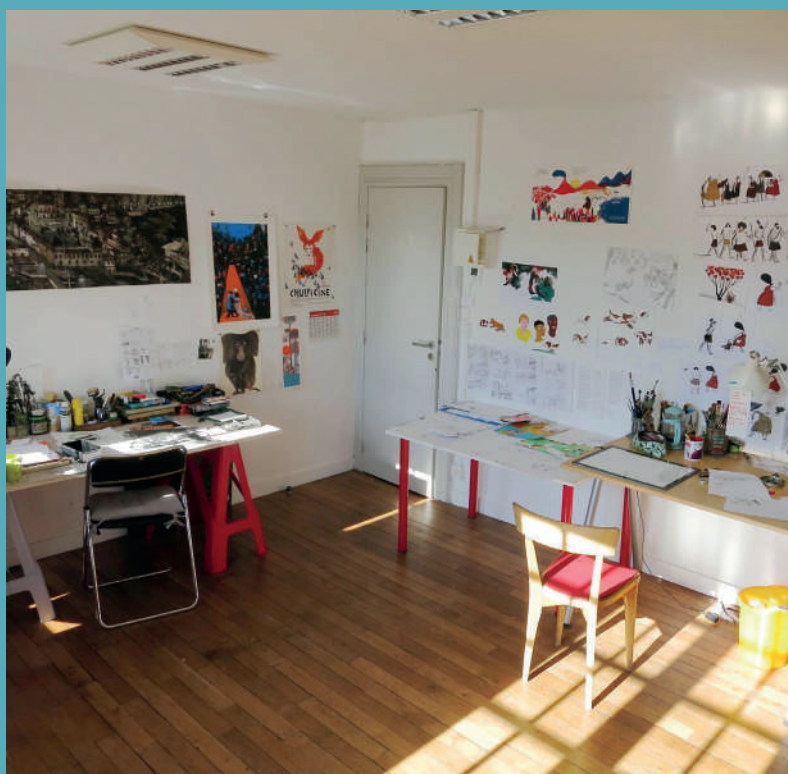
25 R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 32.

26 G. Bonnet, *Pour une poétique numérique*, op. cit., p. 265 et suiv.

27 *Ibid.*, p. 287.



Page Facebook de
L'Esperluète: *Fairelien*
#15: bureau de Thomas
Lavachery.



Page Facebook de
L'Esperluète: *Fairelien*
#16: atelier d'Alice
Bossut et de Marco
Chamorro.

dont eux-mêmes s'en saisissent, héritent d'une tradition relativement récente concernant la place des images.

Mises en scène de soi en agenceur et regardeur d'images

La mise sur pied d'une « posture littéraire » en passe ainsi d'abord par la construction d'une identité de l'écrivain, notamment par l'auto-portrait, que celui-ci se réalise en interaction avec un artiste visuel ou dans un geste de médiatisation de soi à soi parfois resté secret. Mais il arrive que ce rôle symbolique soit assumé par le mur lui-même. En tant que prolongement du bureau, le mur est-il un refuge ou une vitrine de soi pour l'écrivain ? Un ensemble d'images hétéroclites peut dessiner un portrait éclaté de soi de manière indirecte, un portrait par le regard. C'est là une alternative au portrait frontal, une manière de donner à voir son intériorité, un univers imaginaire. Paul Bourget se présente par exemple ainsi en écrivain esthète voyageur, on l'a vu, et Pierre Loti apparaît comme un homme social qui se crée une famille par les cadres de célébrités rencontrées. Lorsque le portrait est un autoportrait, on assiste à une sorte de reprise en main des images d'auteur : l'écrivain insiste alors sur des aspects peu connus ou peu médiatisés de sa personne, jouant volontiers sur la dialectique entre le cacher et le montrer.

Autoportraits en iconographe : être William Burroughs

Le cas de l'écrivain et artiste américain William Burroughs (1914-1997) montre comment le mur d'images sert la figuration de soi sans être nécessairement médiatisé. L'auteur du *Festin nu* a en effet développé une pratique plastique individuelle qui a tourné à l'obsession lors de son voyage à Tanger d'abord, et de son séjour à Londres, ensuite, en cure de désintoxication. Celui qui avait découvert la photographie en 1945, pendant son voyage à la recherche du *yage*, breuvage hallucinogène, a commencé à assembler ses images sur des panneaux dans les années 1950 : les murs de sa chambre à l'hôtel Muniria de Tanger se virent ainsi « tapissées de panneaux de photos » alors qu'il les « assemblait avec du scotch sur le mur, faisant disparaître et glisser les scènes les unes sous les autres »²⁸, décrit Philippe-Alain Michaud. Il semble qu'il ait ensuite perfectionné sa technique de superposition en utilisant des plaques de verre pour disposer des photographies qu'il

²⁸ Ph.-A. Michaud, « Odds and ends », dans *Beat Generation, New York, San Francisco, Paris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016, p. 46.



William S. Burroughs,
Self-Portrait III. Tangier,
1964.

rephotographiait, parfois, dans un miroir. Plusieurs photographies datant de 1964, présentées à Paris dans l'exposition *Beat Generation* au Centre Pompidou, témoignent de ces expériences visuelles. Sur l'une, les plaques sont disposées horizontalement, sur une table basse cubique en verre, par exemple ; sur une autre, l'agencement est vertical, contre le mur, et on aperçoit sur un cliché l'ombre de Burroughs en train de photographier son mur d'images. Lors de cette époque riche en expériences visuelles de ce type, il lui est arrivé de réaliser des autoportraits, notamment deux où il apparaît en train de disposer des images sur une plaque qui ressemble à une vitre mais qui est sans doute un miroir. Les mains, qui sont au premier plan, manipulent des images, tandis que le visage est dissimulé, parfois entièrement, parfois partiellement. Ces portraits de 1964 sont une façon de se présenter comme un manipulateur d'images. Son autoportrait est un mur d'images en cours de construction que la photographie vient figer en de possibles agencements.

Cet usage du mur d'images à partir de ses propres photographies résonne avec plusieurs pratiques collectives de la Beat Generation. En effet, lors de leur séjour parisien dans les années 1960, Brion Gysin, William Burroughs et Ian Sommerville s'amuse à projeter « dans les chambres austères du Beat Hotel [...] des collages et des photographies



William S. Burroughs,
scrapbook.

sur les murs et au plafond avec un projecteur de diapositives et un épidiastroscope »²⁹. Ils créent ainsi des murs d'images éphémères et mobiles, propices aux hallucinations et font aussi l'expérience de devenir eux-mêmes écrans, par la projection des images sur leurs corps et vêtements. Cet intérêt pour les expériences de projections d'images est une sorte de prolongement des multiples pratiques de collage, de prélèvement et d'enregistrement tant visuels que sonores qui occupèrent les artistes et écrivains de la Beat Generation. Il fait par ailleurs signe vers l'épisode proustien de la lanterne magique évoqué dans les premières pages de ce livre, lorsque le mur d'images excède son médium de base et se fait immatériel, presque spirite.

L'exemple de Burroughs permet en outre de remarquer que le mur d'images est fréquemment utilisé par des écrivains qui sont aussi artistes, des auteurs qui ont développé, à différents degrés, en secret ou de manière pleinement reconnue, une pratique plastique. C'est le cas de bien des acteurs des avant-gardes historiques, tel qu'en témoignent les nombreux collages et montages surréalistes souvent restés dans la sphère privée, comme des protagonistes de la Beat Generation.

Duras en regardeuse d'images

Parmi les grands schèmes de la médiatisation de l'écrivain, celui de l'intimité sert à toucher celui ou celle qui regarde, qui se sent ainsi privilégié(e) de pouvoir pénétrer dans l'antre du créateur ou de la créatrice et effleurer dès lors les secrets de fabrication d'une œuvre. C'est peut-être dans cette optique qu'il faut interpréter une étrange photographie de 1983, non signée, montrant Marguerite Duras (1914-1996) en train d'observer des photographies sur un mur.

²⁹ *Ibid.*, p. 48.

Assembler des images ou même des objets est une pratique courante chez Marguerite Duras, comme en témoigne le pêle-mêle accroché au mur de l'entrée de l'appartement rue de Saint-Benoît. Prenant des objets épars – des photographies, des fleurs séchées ou encore des fragments de texte –, elle les assemble et les fait se rencontrer. De la même manière, des portraits de l'autrice à divers âges ont été utilisés. S'il s'agit toujours, dans ce cas précis, d'une mise en scène de soi – cette fois au sein de son noyau familial – des différences sont tout de même notables. Les objets sont intégrés, à l'aide de papier collant, dans un cadre, ce qui en délimite et pérennise le contenu. Si les cas de pêle-mêle et d'assemblages d'images sont nombreux chez cette autrice, certains ne contiennent aucune photographie d'elle ou de sa famille, comme le mur de la cuisine du même appartement, déjà évoqué (voir chap. 4), véritable mosaïque d'images de toutes sortes, où les reproductions d'œuvres d'art côtoient des photographies et des cartes postales. La récurrence de cette pratique, de même que son hétérogénéité, laissent penser qu'il ne s'agit pas uniquement de se mettre en scène et de jouer avec les codes de la médiatisation. L'assemblage d'images, chez Duras, fait partie d'un mouvement plus large, d'une pensée qui se construit par association et composition de fragments.

Marguerite Duras
chez elle (à Neauphle-
le-Château), observant
ses photos, 1983.





Marguerite Duras,
pêle-mêle.

Néanmoins, pour revenir à la photographie de 1983, le portrait de l'autrice en train d'observer ses images permet d'asseoir une posture plurielle pour Duras : celle d'une écrivaine, mais également d'une scénariste et d'une réalisatrice. En effet, cet instant particulier de l'intimité de Duras a été capté à Neauphle-le-Château, dans la maison qui a accueilli le tournage du film *Nathalie Granger* (1972) dont elle était la réalisatrice³⁰. On peut y voir que Duras observe plusieurs portraits ; à la fois d'elle-même à différents âges, mais également ceux des actrices qui ont interprété les rôles principaux de ses films (comme Delphine Seyrig). Mettre ces photographies ensemble, sur un même plan, n'est pas anodin, surtout lorsque l'on connaît l'intérêt de l'autrice pour l'autofiction : ces portraits peuvent être vus comme autant d'incarnation de « la créatrice Duras », autant d'instantanés marquants de sa vie,

moments appartenant à l'oubli si l'on se réfère à sa vision de la photographie : « Je crois qu'au contraire de ce qu'auraient cru les gens et de ce qu'ils croient encore, la photo aide à l'oubli. Ça confirme la mort »³¹. À ce propos, Jérôme Beaujour souligne que « [c]omme duplication du réel, la photographie ne représente pas, ce qui suppose un écart, elle est plus essentiellement présentation morte... La chose est bien là, mais morte »³². Pour Duras, la photographie, parce qu'elle fige des instants déjà passés et donc déjà morts, a trait à l'oubli, plus qu'au souvenir.

Or, parmi ces portraits, l'un se détache particulièrement car le sujet semble en mouvement. En effet, l'autrice ne se fait pas seulement prendre en photo en train d'admirer d'autres photos, elle est face à un miroir, ce qui veut dire qu'elle se regarde en train de regarder :

30 M. Duras et M. Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2014, p. 262.

31 M. Duras, « Les photographies », dans *La Vie matérielle*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2014, p. 362.

32 J. Beaujour, « L'oubli de la photographie », *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 50.

l'assemblage d'images et le miroir fonctionnent de concert, comme dans le bureau de Romain Gary, en offrant une figuration de soi diffractée dont le regardeur et la regardeuse, au centre du dispositif, sont en même temps le sujet et la matrice. En effet, selon Anne-Cécile Guilbard, ce qui différencie le regardeur du spectateur réside en ce que les images sont fixes pour le premier cas³³. Duras, lorsqu'elle admire ces portraits, est bien regardeuse, mais, grâce au miroir, elle observe également une image mouvante, la sienne, elle est donc aussi spectatrice. Ce portrait mouvant qui se distingue des autres permet non seulement de sans cesse réactualiser ce mur d'images, mais également de mettre en scène le corps de l'écrivain à son domicile, comme souhaitaient sans doute le faire les photographes qui ont réalisé les portraits de Romain Gary, comme Jean-Claude Deutsch, ou Bettina Flitner chez Simone de Beauvoir. Lorsque nous parlons de mise en scène, le terme peut sembler fort, pourtant il se justifie pleinement. Duras, qui ne pouvait écrire que chez elle, agençait l'espace de sorte à permettre à la création d'advenir :

[la création] ne s'ouvrait devant elle que dans des endroits familiers, dont tous les détails avaient été agencés par elle ou pour elle : à Neauphle-le-Château, le camélia planté par Dionys Mascolo jouait un rôle aussi important dans la création de cette atmosphère propice que l'emplacement de sa table bureau, face à la fenêtre de sa chambre, que la lumière venue des lampes ou de la fenêtre, tamisée par des tissus légers, ou que les photos de famille, alignées comme des icônes sur une crédence posée sur une commode³⁴.

Chaque détail était donc pensé par et pour elle afin de réunir les conditions nécessaires à l'écriture. On peut donc estimer que ce n'est pas un hasard si ces photographies ont été disposées, ensemble, devant un miroir³⁵.

Face à une telle image, l'on ne sait pas si la photographie est un instantané offrant une tranche de vie de Marguerite Duras ou si le portrait est posé et que l'autrice se met sciemment en scène comme regardeuse. Mais ce qui importe est justement le geste de la regardeuse, qu'il soit intentionnel ou non. La posture d'un écrivain se construit

33 A.-C. Guilbard, « Le regardeur et la matérialité des photographies : une posture engagée devant des images », art. cité, p. 58.

34 A. Armel, « Pouvoir des objets, puissance de l'écrit », dans *Duras, L'œuvre matérielle*, Caen, IMEC éditeur, 2006, p. 20.

35 D'autant plus que Duras connaissait et maniait les codes de la médiatisation. À ce sujet, voir M.-L. Rossi, *Écrire en régime médiatique. Marguerite Duras et Annie Ernaux, autrices et spectatrices de la communication de masse*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2015 ; Chr. Meurée, « "Mais tout en te questionnant, je dis des choses". Réinventer l'entretien d'art », dans M. Royer et L. Upadhyay (dir.), *Marguerite Duras à la croisée des arts*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 15-39.

en effet aussi en dehors de la médiatisation : on peut développer une image de soi pour soi³⁶. Notons également que la photographie est datée de 1983, avant que Duras ne devienne le personnage médiatique célèbre qu'elle sera à la fin des années 1980. Le portrait a été pris quelques mois avant la parution de *L'Amant*, roman dans lequel le geste de regarder des photographies – qui ne figurent cette fois pas au mur – est si important qu'il en est considéré comme une des matrices. *L'Amant* est en effet un cas d'école en matière de documentation visuelle : « Le livre devait, primitivement, paraître sous les espèces d'un album photographique commenté, à la manière de celui que l'écrivain avait composé à partir du film de Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* », écrit Christophe Meurée³⁷, mais cet exercice de transcription où le texte est soumis à l'image prend son autonomie et l'ensemble d'image devient une documentation, un « paratexte iconographique »³⁸, évoqué dans le célèbre incipit du roman de famille³⁹. On peut également remarquer à quel point s'est développé à cette période, probablement sous l'influence du Barthes de *La Chambre claire*, un imaginaire de la contemplation créative de la photographie de famille⁴⁰.

Dans cette photographie de Duras à Neauphle-le-Château, ce n'est pas le mur d'images qui est exhibé, comme dans les portraits d'écrivains de Dornac et de la presse de la Belle Époque, mais le geste du regardeur d'images, dont le dispositif du mur permet de figurer facilement la présence, le geste d'approche et parfois de saisie des images.

Murs d'images textuels : fictionnalisation du dispositif

La fictionnalisation du mur d'images est une autre façon d'exhiber ce dispositif visuel qui fonctionne de concert avec les processus de médiatisation que nous venons de voir. Les œuvres littéraires contemporaines sont nombreuses à mettre en scène, dans la fiction, le dispositif du mur d'images, c'est-à-dire qu'elles font apparaître celui-ci comme un élément de l'intrigue ou du décor de leurs univers

36 Voir A. Reverseau, « "Toi mon sublime moi réalité de mon image dans la réalité du poème". À propos des autoportraits de Pierre Albert-Birot », *Image & Narrative* [en ligne] vol. 13, n° 4, 2012, D. Martens et A. Reverseau (dir.), « Figurations iconographiques de l'écrivain », 2012, p. 33-47.

37 Chr. Meurée, « Lis tes ratures : Duras au miroir du messianisme », *Interférences littéraires*, n° 2, 2009, p. 145.

38 *Ibid.*

39 Voir aussi V. Sperti, « La description du portrait photographique : *L'Amant*, autobiographie et narration », dans P. Ligas et A. Giaufret (dir.), *(D)écrire, dit-elle. Éthopée et prosopographie*, Verona, Quiedit, 2008.

40 Voir les travaux d'A.-C. Guilbard sur l'imaginaire de l'argentique dans les années 1980.

diégétiques. En plus de Perec, nous en évoquerons surtout deux issus, de la production francophone et anglophone contemporaine.

La mosaïque d'écrans chez Théo Casciani

Dans *Rétine*, premier roman de Théo Casciani (1995°) paru en 2019, le narrateur, un jeune adulte qui est depuis quelque temps le collaborateur d'une artiste internationale de premier plan (Dominique Gonzalez-Foerster, désignée par ses initiales) a pour tâche de composer un « catalogue visuel », une « banque iconographique », en épinglant, au gré de ses recherches sur Internet, certaines images bien spécifiques – « clichés de tapisseries, d'ongles vernis ou de néons clignotants », notamment –, qui seront ultimement intégrées à une installation, intitulée *Visuel Purple* :

Chacune de mes soirées se déroulait au rythme de longues navigations parmi des images en tous genres. [...] En rentrant dans mon appartement, je rejoignais mon bureau pour me lancer à la recherche de ces innombrables captures qui formeraient la matrice de l'exposition [...]. Mon entreprise visait alors à tisser des correspondances entre des mots épars et leurs possibles équivalences visuelles, à cerner les résultats cohérents avec mes quelques coups de feutre dans des galeries sans fin⁴¹.

L'installation, qui constitue un des objets-phares du livre, joue avec le motif du mur d'images – numériques ici – en ce qu'elle est composée d'une « mosaïque d'écrans accrochés aux murs de la salle [d'exposition] », de « centaines de tablettes numériques garnissant [s]es parois sous des lumières carminées ». Le mur d'images devient ainsi matière littéraire en tant que telle, qui n'existe qu'à travers la manipulation d'un matériau verbo-poétique :

Les tablettes numériques s'allumaient désormais zone après zone, tous les écrans d'une paroi quittaient leur noirceur le temps que les ingénieurs effectuent quelques réglages puis c'était le mur voisin qui se couvrait d'images, ébauchant la concrétisation de l'œuvre tout en me replongeant dans ma collecte.

Je basculai prudemment les commandes du boîtier de sorte que les voix se turent pour laisser place à l'intégralité de ma banque visuelle, et de nouvelles nuances firent leur apparition sur les parois tandis que la tension grandissait encore dans la pièce.

De manière renversée, c'est ici un texte littéraire, à l'écriture très visuelle, qui fait advenir le motif du mur d'images, si prégnant dans l'imaginaire contemporain justement marqué par la sursaturation

⁴¹ Les citations de cette page proviennent de T. Casciani, *Rétine*, Paris, P.O.L., 2019, respectivement p. 27, 76, 86 et 27-28.

visuelle où « [l]es photographies se développ[ent] de manière virale, prises par chacun et diffusées à l'infini »⁴². C'est un assemblage de mots qui construit de la visualité, et plus encore spatialise et rend compte d'un procédé – la constitution d'imposants murs d'images virtuels (la virtualité concernant ici tant les murs que les images) – qui est le propre d'un des réseaux sociaux les plus importants de la dernière décennie, Instagram, cité à plusieurs reprises dans le texte. Casciani évoque cette dynamique – que l'on retrouve également chez Jean-Philippe Toussaint⁴³, une figure et une référence tutélaires pour lui – dans un entretien donné à l'occasion de la parution de *Rétine* :

Je voulais ausculter le rapport du texte et du visible, voir ce dont les mots sont capables face aux images, sonder par le récit tout ce qui fait écran entre le réel et les représentations que l'on s'en fait ou qu'on nous en donne aujourd'hui. C'est ainsi qu'a germé l'idée de créer une collection visuelle sans autre matériau que des phrases, une ponctuation, de l'encre et du papier⁴⁴.

Tom McCarthy et la lanterne magique contemporaine

Comme Casciani, l'écrivain anglais Tom McCarthy (1969°) fictionnalise le mur d'image dans *Satin Island* (2015). Ce roman, finaliste du Booker Prize l'année de sa sortie, traite, à l'instar de *Rétine*, de la crise actuelle que peut connaître la littérature vis-à-vis de l'inflation exponentielle des images tout particulièrement accentuée par le développement d'Internet et des réseaux sociaux. Avec un style minimaliste et au travers d'une trame volontairement fragmentaire, le roman raconte, à la façon d'un journal intime, le processus d'écriture d'un rapport anthropologique rédigé par U., personnage principal de l'intrigue. De formation universitaire, ce dernier se sert des outils ethnographiques – enquêtes, analyse de données, et, particulièrement, étude d'images – pour produire des analyses d'ordre culturel ultérieurement vendues à des entreprises. L'enquête que mène U. l'entraîne dans un parcours réflexif construit à partir d'images hétérogènes arrachées au web, un essai d'analyse totalisante de la culture occidentale du début du XXI^e siècle, faisant du personnage « un Lévi-Strauss 2.0 »⁴⁵.

Au sein de cette intrigue, le mur d'images occupe une place prépondérante : il est l'outil de travail de prédilection du personnage,

42 Les citations du livre reprises sur cette page proviennent de *ibid.*, respectivement p. 76, 106, III, 165 et 257.

43 Voir notamment A. Albright, « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du livre », *Textyles*, n° 40, 2011, p. 65-74.

44 « Théo Casciani : conversation avec Olivier Steiner », *Diacritik* [en ligne], 10 septembre 2019. Nous soulignons.

45 T. McCarthy, *Satin Island*, London, Jonathan Cape, 2015, p. 46.

présenté de plus en plus comme un écrivain à mesure que sa tâche se résume en la production de « récits »⁴⁶. Cette dynamique renvoie au fait, mis en avant par Valentin Nussbaum, qu'en l'espace de deux décennies le mur d'images est devenu

un motif privilégié propre au petit et au grand écran permettant de projeter littéralement et métaphoriquement le travail d'enquête ou de résolution de problèmes. À la croisée de différentes cultures de visualisation, telles que les panneaux d'affichage, collages, cartes heuristiques, story-boards ou écrans d'ordinateurs, [il] sert d'écran sur lequel projeter le processus de réflexion mentale des protagonistes et constitue [par ailleurs] un outil de mise en abyme de la création [qu'elle soit] cinématographique et télévisuelle⁴⁷.

... Et également littéraire, pourrions-nous ajouter. C'est donc depuis des murs d'images qu'U. appréhende le monde qui l'entoure et qu'il le structure du mieux qu'il peut sous sa casquette d'anthropologue. La surabondance d'images et d'écrans dont le personnage s'entoure au quotidien nourrit son imaginaire visuel au cours de sa recherche. Les murs d'images se composent de bouts de papier imprimés accompagnés de clichés – en premier lieu, de taches de pétrole, puis de parachutes et parachutistes morts (l'enquête au sujet de l'assassinat de l'un d'eux obsédant le personnage), ainsi que de poulpes et de méduses – qui donnent lieu à un « photomontage »⁴⁸ accroché aux murs de son bureau londonien. Ce dispositif renvoie toutefois à une démarche assez répandue en anthropologie, ainsi que le souligne un extrait du texte : « Ethnographers do field research, creating photo-montages out of single moments captured in a street or café ; or they get sample citizens – teenagers, office workers, mums – to produce video-diaries for them, outlying their daily routines in intimate detail [...] »⁴⁹. Le mur d'images permet de mettre sur pied, en faisant de chaque cliché une trace documentaire, un système se disant « objectif » qui rend possible une lecture globalisante du monde. De Lévi-Strauss, dernier membre de l'anthropologie classique, le personnage dit : « he'd remade the entire globe into a collage of recurring colors, smells and patterns »⁵⁰. Mais, ne croyant pas au projet anthropologique

46 *Ibid.*, p. 14.

47 Voir V. Nussbaum, « Le mur d'images au cinéma et à la télévision : mise en lumière d'un dispositif de projection mentale », *Intermédialités/Intermediality* [en ligne], n° 24-25, printemps 2015.

48 T. McCarthy, *Satin Island*, *op. cit.*, p. 21.

49 *Ibidem*. « Les ethnographes font de la recherche de terrain, créent des photomontages à partir de scènes de rue ou de café, ou alors ils demandent à des citoyens lambda – des adolescents, des employés de bureau, des mères de famille – de réaliser des vidéo-journaux qui révèlent leurs routines quotidiennes dans les moindres détails [...] ». Traduction par A. Reverseau.

50 *Ibid.*, p. 29. « [Il] a recréé le globe entier dans un collage de couleurs, d'odeurs et de motifs récurrents ».

positiviste du XIX^e siècle, l'approche de U., erratique, postmoderne, est tout sauf classique et se révèle *in fine* vouée à l'échec, car aporétique. « Why are your walls covered in pictures of parachutes ? »⁵¹, lui demande notamment l'un de ses collègues, impressionné si ce n'est affolé. À mesure que les images prennent tout l'espace de travail dont le personnage dispose, il se trouve dans l'impossibilité de rédiger son rapport. L'écriture se résume dès lors au journal que nous lisons et qui duplique la structure erratique de sa recherche et de son mur d'images.

Georges Didi-Huberman, en parlant du montage texte-image réalisé par Bertolt Brecht dans *Arbeitsjournal*, affirme, avec Blanchot, que le montage est là, comme la poésie, pour nous faire voir autrement. Le montage est ainsi un chaos composé, où se révèle un certain ordre⁵². À la différence du journal de Brecht, *Satin Island* ne comporte pas d'images reproduites dans la trame du texte qui rendraient la dynamique texte-image évidente, mais le montage est là dans les *ekphrasis* du mur d'images opérées par le personnage-narrateur, et, plus remarquablement, dans la structure-montage du roman. Composé de courts chapitres numérotés qui se suivent sans connexion évidente, *Satin Island* lui-même prend la forme d'un mur d'image. En parlant de sa méthode, U. allègue d'ailleurs, comme s'il évoquait le roman : « My dossiers largely consisted of scraps of paper stuck around my walls, with lines connecting them and annotations, legible only to me, scrawled at the margins »⁵³.

L'exemple de *Satin Island* est particulièrement intéressant puisque le mur d'images fictionnel dont il y est question possède des avatars bien tangibles, en amont comme en aval de l'écriture du roman. Il provient en réalité d'une expérimentation plastique réellement menée par l'auteur lors d'un séjour à l'IASPIS Studio Residency de Stockholm en 2010. Là, Tom McCarthy a projeté des images de taches de pétrole, comme celles qu'U. voit au début du roman dans l'aéroport de Turin, sur les murs de l'institution suédoise, mur d'images éphémère et lanterne magique contemporaine. Par la suite, fidèle à l'énoncé de J.G. Ballard qu'il admire – « la tâche de l'écrivain est d'inventer la réalité et non de la reproduire »⁵⁴ –, Tom McCarthy a matérialisé le mur d'image fictionnel d'U. en reconstituant le bureau de son personnage dans la galerie londonienne ICA Studio en 2015. Cette installation, faite en

51 *Ibid.*, p. 80. « Pourquoi tes murs sont-ils recouverts d'images de parachutes ? ».

52 G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op. cit., p. 77-79.

53 T. McCarthy, *Satin Island*, op. cit., p. 33-34. « Mes dossiers consistaient en grande partie en des morceaux de papier collés sur mes murs, reliés par des lignes, avec des annotations gribouillées dans les marges et lisibles par moi seul. » Traduction par A. Reverseau.

54 J. G. Ballard, *Crash* [1973], London, Vintage, 1995 (« the writer's task is to invent the reality »).



Sylvain Deleu, *Tom McCarthy installation views* at ICA, London, 2015.



collaboration avec la graphiste Laura Hopkins, a été photographiée et publiée sur le site de la galerie. On y voit un espace souterrain où des images accrochées aux murs sont liées entre elles par des fils rouges et mots-clés, comme le font les détectives dans les films noirs. Ce mur d'images physique est accompagné par des images numériques présentes sur les écrans des multiples ordinateurs de la salle, donnant lieu à une nouvelle forme de murs d'images mouvant, dans le sillage des projections de Proust ou de Burroughs.

McCarthy est écrivain mais il développe également une pratique artistique plus large⁵⁵. Cet exemple montre comment le mur d'images peut voir se croiser les arts du temps (la littérature) et les arts de l'espace (la peinture, la photographie, le collage, etc.). Né d'une installation et ensuite concrétisé en une autre, *Satin Island* n'oblitére pas sa relation avec la physicalité des images. Le mur d'images n'est plus un espace privé de création, mais une partie constitutive de l'œuvre, un de ces prolongements extra-textuels même, pouvant être rapprochés des reconstitutions des musées ou des maisons d'écrivains qui seront évoquées dans le prochain chapitre. Il ne s'agit plus d'un pur univers textuel, mais aussi du paratexte visuel, concret, qui lui appartient et qui sert en même temps à sa médiatisation. McCarthy n'est que l'un des cas de plus en plus courants d'écrivains-artistes ou artistes-écrivains dont l'œuvre sort (au sens concret comme au sens abstrait) de la forme livresque.

Perec sur plusieurs tableaux: jeux avec murs d'images

L'étrange nouvelle que Georges Perec compose en 1979, *Un Cabinet d'amateur*, peut également se lire comme la fictionnalisation d'un mur d'images puisqu'elle consiste à décrire un tableau, censément signé Heinrich Kürz, représentant cent tableaux dans une disposition typique des cabinets d'amateur dont on ne voit plus les murs : « la toile représente une vaste pièce rectangulaire, sans portes ni fenêtres apparentes, dont les trois murs visibles sont entièrement couverts de tableaux », mentionne sobrement un catalogue⁵⁶. Ce tableau et conséquemment cette description (puisque les deux portent le même titre, *Un Cabinet d'amateur*) apparaissent comme une histoire de l'art

⁵⁵ En 1999, Tom McCarthy a publié avec Simon Critchley dans *The Times* le manifeste fondateur de l'*International Necronautical Society* (INS), une exploration du manifeste comme genre littéraire et une parodie du champ artistique londonien. Même s'il s'agissait bien d'une blague avant-gardiste, McCarthy et Critchley ont été invités par différents musées et galeries tout au long des années 2000 pour présenter des œuvres et performances, y compris à la Tate Britain de Londres en 2009. Un recueil avec les textes théoriques du groupe a été publié chez Sternberg Press en 2012 sous le titre *The Mattering of Matter: Documents from the Archive of the International Necronautical Society*.

⁵⁶ G. Perec, *Romans et récits*, Paris, Le Livre de Poche, « Pochothèque », 2002, p. 1376.



encyclopédique et synthétique, qui sous les apparences de l'érudition, est rigoureusement inventée. Cette mise en scène d'un mur de tableaux fictionnel, est liée génétiquement à *La Vie mode d'emploi* (1978) dont elle forme le pendant artistique⁵⁷. Ce roman mythique, dont l'exergue intime précisément « Regarde de tous tes yeux, regarde », pourrait d'ailleurs être appréhendé comme un exemple de *roman-mur d'images*, comme un livre qui agence un mur d'images immatériel, de par la narration figurative qui le caractérise⁵⁸ et le modèle de narration qu'il se donne : un grand tableau (abstrait) qui présente le plan d'un immeuble parisien, reproduit à la toute fin du texte.

Dans la liste des dix œuvres picturales à nécessairement mentionner (vingt-septième contrainte qu'il se donne) dans *La Vie mode d'emploi*, figure une toile de da Messine dont on voit par ailleurs une reproduction accrochée au mur dans une photographie de 1965 où le futur romancier pose avec son épouse.

Jean-Claude Deutsch,
Georges Perec, écrivain,
et son épouse Paulette,
sur leur lit, chez eux, le
23 novembre 1965.

⁵⁷ B. Magné, notice d'*Un Cabinet d'amateur*, *ibid.*, p. 1367.

⁵⁸ Voir J.-P. Meyer, « Images de l'immeuble dans "La Vie Mode d'emploi" : une BD de façade ? », *Formules, revue des littératures à contraintes*, 2005, p. 146.

Au contraire de Duras par exemple, Perec ne pose pas ici en regardeur, mais la présence de cette image à son mur (même s'il ne s'agit pas d'un mur d'images à strictement parler, puisque l'image est isolée) acquiert une présence symbolique, participant à la construction d'une « posture », tout en nourrissant l'imagination du romancier. Cette figuration de soi devant une image au mur, la description d'un mur d'images dans une fiction, et la structuration d'un roman selon ce dispositif sont pour Perec trois facettes d'une même activité littéraire, aux croisements du texte et de l'image.

Le mur d'images n'est donc pas *stricto sensu* fictionnalisé dans *La Vie mode d'emploi*, comme cela est le cas dans d'autres œuvres contemporaines évoquées, mais il peut apparaître comme un plan symbolique sous-jacent du roman dont le bric-à-brac textuel fait intrinsèquement écho au bric-à-brac visuel propre au mur d'images, là où, comme pour le principe-clé du livre évoqué dans le préambule, « ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments »⁵⁹. Cette lecture possible a d'ailleurs été mise en application par le journaliste et dessinateur Alain Korkos qui a entrepris, une première fois en 2007 et une seconde fois en 2020, de « recenser » « toutes les images contenues dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », c'est-à-dire de retrouver la trace des images mentionnées comme d'imaginer quelles pourraient être celles qui sont simplement évoquées dans le roman. L'ensemble, mis en ligne, forme ce qu'il appelle sa « tentative de recensement d'une iconographie perecquienne »⁶⁰. Cette transposition, largement tributaire du regard et des recherches de leur instigateur, prend une forme numérique de mur d'images.

L'exemple de Perec montre le lien entre la médiatisation du mur d'images et son existence fictionnelle. Ces deux façons de mettre en avant les environnements visuels des écrivains, de leur propre volonté ou non, à l'intérieur ou en dehors de l'espace canonique de l'œuvre, sont en effet très différentes, mais les questions relatives à la posture, qui ont pris l'importance que l'on sait dans les études littéraires, invitent à les rapprocher. Avec le mur d'images, on comprend en effet combien l'environnement privé et le cadre professionnel se confondent chez les auteurs et autrices et combien existence fictionnelle et présence médiatique se nourrissent l'une de l'autre. La « muséalisation » que pointait Gilles Bonnet chez les écrivains et écrivaines d'aujourd'hui

59 G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, dans *Romans et récits*, op. cit., p. 653.

60 Voir laviemodedemploi.alainkorkos.fr.

a pleinement à voir avec le mur d'images, symbole de la sursaturation visuelle prégnante dans l'imaginaire contemporain.

Les deux phénomènes qui ont fait l'objet de ce chapitre (le mur d'images mis en scène par l'image – médiatique ou personnelle –, puis par le texte littéraire) convergent dans les dispositifs d'exposition qui reconstituent toujours autant qu'ils réinventent des agencements pensés par des écrivains. Ces expositions de murs d'images d'auteurs et d'autrices doivent donc être considérées comme des formes de remédiation, à l'instar de ce que fait Alain Korkos avec l'œuvre de Perec : une adaptation autant qu'une (ré)invention.

Il a souvent été question dans les chapitres précédents du devenir-œuvre des murs d'images d'écrivains : parmi les nombreux exemples analysés ou simplement évoqués jusque-là, certains murs ont été considérés, dès leur création ou dans un après-coup, comme des œuvres d'art. Plusieurs cas de murs d'images sont en effet le fait d'écrivains-artistes. Ceci est non seulement imputable à une forme de brouillage actuel des frontières et des statuts entre artistes et écrivains, mais relève aussi du fait que le dispositif du mur d'images pousse les auteurs et autrices vers les espaces d'exposition, de leur vivant comme de manière posthume. La potentielle artialisation des murs d'images d'écrivains, que l'on a rencontrée en filigrane dans cet ouvrage, nous entraîne dans ce chapitre final à réfléchir à ces objets singuliers en termes de « muséalisation », notion que François Mairesse définit comme « l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, la transformer en *musealium* ou *muséalie*, objet de musée, soit à la faire entrer dans le champ du muséal »¹. Il s'agit donc ici de réfléchir à la valorisation de ces objets, de manière à percevoir, dans le regard non plus des auteurs ou des critiques, mais cette fois des conservateurs ou des scénographes, la singularité de ce dispositif.

¹ Fr. Mairesse, « Muséalisation », dans A. Desvallées et Fr. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 251, cité dans M.-Cl. Régnier, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 16, 2015, p. 9.

On l'a vu dans l'introduction, l'expression « mur d'images » est étroitement liée à l'univers muséal. Elle est aujourd'hui en usage dans ce domaine spécialisé où elle désigne un dispositif muséographique, une galerie virtuelle d'œuvres, constituée le plus souvent d'écrans numériques couvrant une large surface, comme le mur « ArtLens » du Cleveland Museum of Art, dédié à sa collection permanente². Mais cette utilisation des murs d'images ne date pas de l'ère numérique : ceux-ci ont fait, grâce aux progrès de l'impression et des techniques de reproduction photographique, une irruption remarquée dans les expositions dès l'entre-deux-guerres, notamment dans les Expositions universelles et les Expositions des sciences et techniques dans lesquelles l'historienne de la photographie Dominique Baqué remarque « [une] extension du photomontage, [un] usage monumental de la photographie, [un] développement de la fresque »³. L'Exposition universelle qui se tient à Paris en 1937 fait par exemple un usage important des images imprimées reproduites à très grande échelle et à la verticale, usage critiqué par Gisèle Freund dans la revue *Arts et métiers graphiques*⁴.

Dans le cas spécifique qui nous occupe, l'exposition des murs d'images d'écrivains, trois types de situations se présentent : soit le mur est conservé en son lieu d'origine, dans une maison devenue lieu d'exposition, muséifié ou non ; soit le mur d'images est déplacé, en partie ou en totalité, et reconstitué ailleurs ; soit le mur d'images n'est qu'un dispositif scénographique, sans ancrage archivistique ou biographique. Ce sont bien sûr les continuités et les effets de glissements entre ces trois cas de figures qui sont intéressants. C'est ainsi dans leurs résistances à la muséalisation que les murs d'images révèlent leur nature mouvante. Là où les images bougent, sont soumises au hasard des visites et des déménagements, à l'intuition aussi, la muséalisation fige nécessairement, arrête le mouvement d'extension ou de modification du mur d'images. En cela, elle souligne à quel point celui-ci est un objet vivant, lié aux gestes des auteurs et autrices, à leurs corps, aux idées qui les traversent, à leurs déplacements, à leurs lieux de vie et

2 Le site Internet officiel du Cleveland Museum of Art décrit ce mur en ces termes : « The ArtLens Wall, a 40-foot interactive, multi-touch, MicroTile wall, displays in real time all works of art from the permanent collection currently on view in the galleries – between 4 200 and 4 500 artworks at any given time » (« Le Mur ArtLens, long de plus de 12 mètres, est fait de dispositifs tactiles MicroTiles interactifs et multipoints. Il présente en temps réel toutes les œuvres de la collection permanente qui sont exposées au musée, soit entre 4 200 et 4 500 pièces à la fois ». Traduction par A. Reverseau).

3 D. Baqué, *Les Documents de la modernité. La photographie en France, une anthologie 1919-1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 478.

4 G. Freund, « La photographie à l'Exposition », *Arts et métiers graphiques*, n° 62, 1938, p. 37-41. Sa critique de la « fresque photographique » est pour elle « un procès du totalitarisme » (D. Baqué, *op. cit.*, p. 480).

même aux personnes qu'ils ou elles fréquentent. Ce chapitre compte ainsi aborder frontalement la question de la reconstitution : comment reconstituer les gestes d'écrivains avec les images ? Comment les faire imaginer par des visiteurs, spectateurs ou spectatrices ? Comment les institutions, les commissaires et les scénographes, accompagnent-ils ce que Guillemette Bolens appelle la « simulation perceptive »⁵ de ces objets si mouvants ?

En effet, le choix peut être fait de présenter comme des œuvres à part entière – et par conséquent de figer – des dispositifs souvent transitoires et personnels. Dans d'autres cas, les murs d'images peuvent être utilisés comme des décors : qu'il corresponde ou non à une réalité dans l'environnement visuel de l'écrivain, qu'il soit sur place ou déplacé, un mur d'images est perçu comme un arrière-plan dont on attend des effets. Quels sont alors pour les responsables des lieux d'exposition les intérêts et les enjeux de ce genre d'agencements ? Quels environnements didactiques, immersifs, intimistes, les murs d'images permettent-ils de créer ?

En général, l'exposition des intérieurs d'écrivains se situe dans une volonté de mise en avant des coulisses et de la fabrique de l'œuvre. Ainsi, ce chapitre rejoint aussi un domaine de recherche aujourd'hui en plein essor, celui de l'exposition du fait littéraire, qui intéresse de plus en plus les historiens et historiennes de la littérature (rôle des expositions monographiques dans la réception d'un auteur ou d'une autrice, par exemple) comme celles et ceux qui réfléchissent aux hybridations de la littérature et de l'art contemporain (cartes blanches confiées à des écrivains par des musées, écrivains-commissaires, collaborations écrivains-artistes dans l'espace muséal, etc.)⁶. Des questions qui appartiennent plus largement aux études muséales, par exemple l'importance du travail collectif, de la chaîne des acteurs de l'exposition, des continuités entre lisible et visible, des différentes strates de lecture d'une exposition, nous permettent de la sorte de réfléchir aux enjeux et aux statuts de notre objet.

L'écrivain dans ses murs

Présentes dans un grand nombre de maisons-musées d'écrivains, les images sur les murs créent un effet de réel et d'intimité au même

5 A. Berthoz, préface à G. Bolens, *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, « Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé », 2008, p. 19.

6 Sur ces questions, peut être consultée la bibliographie mise sur pied par le groupe de recherches RIMELL (Recherches interdisciplinaires sur la muséographie et l'exposition de la littérature et du livre), sur le site www.litteraturesmodesdemploi.org.

titre qu'un papier peint, des assiettes de collection ou des bibelots conservés à travers le temps. C'est là une forme de présence indicielle de l'écrivain, une présence par procuration. Cet effet recherché est néanmoins souvent fabriqué, en particulier dans les lieux qui ont été aménagés et ouverts au public récemment. Les demeures de famille, où les écrivains ont réellement vécu, quoique parfois très brièvement le temps de vacances, deviennent le but de pèlerinages littéraires, voire de commémorations. Le visiteur s'y rend pour s'imprégner de l'atmosphère d'un auteur aimé, retrouver les plaisirs de sa lecture, entrer dans une œuvre par une facette plus biographique et anecdotique, voir ce que l'écrivain vit, toucha, sentit. L'expérience recherchée est bien celle de l'immersion, qui fait appel à tous ses sens et à sa mémoire de lecteur. L'origine des collections exposées, notamment iconographiques, est variée et répond à des stratégies différentes : conservation d'une matière retrouvée sur place, ayant le statut de relique ; reconstitution d'un décor à partir de dons et d'acquisitions, documenté par des témoignages ; ou fabrication d'une maison, réinventée à partir des écrits pour susciter les souvenirs littéraires du visiteur. Les images aux murs sont rarement le figement d'un état conservé tel quel à la mort d'un auteur. Si elles peuvent être le fruit d'un accrochage documenté par des archives et provenir de dons, elles répondent souvent à une scénographie de type *period room* ou « pièce d'époque » – l'installation muséale évoque un moment historique, où le plaisir de la visite provient de cette expérience d'un temps autre⁷. Ce type de scénographie est aussi une reconstitution « littéraire », la muséographie cherchant à provoquer la mémoire littéraire du visiteur, en s'inspirant des œuvres d'un écrivain pour recréer un environnement visuel.

L'exemple de La Maison de Colette, demeure natale de l'écrivaine à Saint-Sauveur-en-Puisaye, dans l'Yonne, achetée par la Société des amis en 2011 et ouverte au public en 2016, après d'importants travaux, est emblématique de ces différents enjeux au cœur de la restitution du décor. Dans cette

La Maison de Colette, chambre, Saint-Sauveur-en-Puisaye.



⁷ R. Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles. Temps historique et temps vécu de l'expérience historique », art. cité, p. 78.

habitation où l'écrivaine passa ses dix-huit premières années et qu'elle immortalisa dans plusieurs ouvrages (*La Maison de Claudine*, *Sido...*), les images sur les murs – gravures, tableaux ou photographies –, peu nombreuses, souvent isolées sur un pan, sont concurrencées par les motifs fleuris des papiers peints aux couleurs chatoyantes et précieuses. Elles ne font pas « murs » au sens défini dans cet ouvrage, du fait que leur agencement ne forme pas un ensemble où elles interagissent entre elles sur un seul panneau, mais leur interaction est diffractée sur l'ensemble des parois de la maison. Elles sont au cœur des deux types de scénographie évoqués, qui répondent aux deux objectifs majeurs présentés sur le site officiel : « En entrant dans la maison, vous êtes invité à un voyage dans le temps et dans l'œuvre d'un de nos plus grands écrivains » ; « La Maison de Colette se visite comme on tourne les pages d'un livre »⁸. Il s'agit d'une « maison-livre » où le lisible devient visible et inversement. La dernière image acquise et accrochée en 2021 dans le couloir attenant à la salle à manger le montre. Il s'agit d'une estampe du XVIII^e siècle, *L'Enlèvement nocturne*, d'après Pierre-Antoine Baudouin, gravée par Nicolas Ponce. L'image correspond bien à la description du texte que Colette en donne dans *La Maison de Claudine* (1922), mais nulle certitude qu'il s'agit de cette œuvre précise :

Une petite gravure ancienne, dans l'ombre du corridor, m'intéressa soudain. Elle représentait une chaise de poste, attelée de deux chevaux étranges à cous de chimères. Devant la portière béante, un jeune homme habillé de taffetas portait d'un seul bras, avec la plus grande facilité, une jeune fille renversée dont la petite bouche ouverte en O, les jupes en corolle chiffonnée autour de deux jambes aimables, s'efforçaient d'exprimer l'épouvante. « *L'Enlèvement !* » Ma songerie, innocente, caressa le mot et l'image⁹...

Le cas, loin d'être unique, témoigne de la frontière poreuse entre la reconstitution historique et la restitution littéraire. La Maison de Colette rappelle ainsi le type de scénographie adoptée dans la « Maison de Tante Léonie » inaugurée en 1954 et rebaptisée Musée Marcel Proust à Illiers-Combray.

D'autres lieux, plus rares, ont conservé à l'identique l'intégralité d'un agencement iconographique réalisé par l'écrivain. C'est le cas du bureau et de la bibliothèque de Roger Martin du Gard au château du Tertre, dans le Perche, un vaste domaine resté dans la famille de l'écrivain français. À sa mort en 1958, sa fille Christiane Martin du

⁸ Discours de présentation sur le site officiel de La Maison de Colette (www.maisondecolette.fr/).

⁹ Colette, *La Maison de Claudine* [1922], éd. M. Delcroix, dans *Œuvres*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1986, p. 983-984.



L'Enlèvement nocturne,
d'après Pierre-Antoine
Baudouin, gravée par
Nicolas Ponce. Estampe
du XVIII^e siècle.

Gard a choisi de tout conserver tel quel, même si, selon sa petite-fille Anne-Véronique de Coppet, cela n'a pas été un choix délibéré, mais plutôt une continuation : « Pourquoi aurait-on retiré tout cela ? Pour en faire quoi à la place ? », s'interroge ainsi aujourd'hui son héritière. Il s'est donc agi pour les responsables de ce lieu de trouver un équilibre entre les espaces privés et ceux pouvant être ouverts aux visites : le château du Tertre est encore habité par les descendants du romancier, mais les deux espaces de travail de Martin du Gard ont été conservés à l'identique et sont visitables sur demande ou lors d'animations scolaires. Le bureau et la bibliothèque de Roger Martin du Gard forment dès lors un « témoignage » et non un « musée » dans la mesure où la famille de l'écrivain défunt continue d'occuper la plus grande partie des lieux et que les livres et objets n'ont pas été mis à l'abri, mais simplement protégés du soleil. Ce choix de la conservation répond à une préoccupation de l'écrivain lui-même, qui avait pris la peine de



Camille Villegas, Détail de la bibliothèque de Pierre Loti, 2009.

faire venir, dans les années 1950, un professionnel « pour photographier son mur et sa bibliothèque », afin de garder « un témoignage de toute cette disposition particulière »¹⁰. Ces photos témoins ont servi à sa fille et à sa petite-fille de supports et de preuves pour leur travail – amateur – de conservation de l'aménagement d'époque.

Le soin accordé par l'écrivain à la mise en scène de ses intérieurs peut évoquer – toutes proportions gardées – la célèbre maison de Pierre Loti à Rochefort, qui en a fait un véritable musée¹¹. Le sens du décor et du spectacle, particulièrement développé chez l'écrivain, est une matière de premier choix pour la médiatisation par ses contemporains, comme pour la suite, après son décès. La maison de Pierre Loti est en effet devenue un « musée municipal » de la commune de Rochefort en 1973

et c'était, jusqu'aux travaux de rénovation qui ont débuté en 2012 et qui doivent prendre fin en juin 2023, un lieu touristique important. L'exemple de Pierre Loti, souvent abordé dans les études portant sur le collectionnisme, montre alors combien la question de la médiatisation et de la patrimonialisation sont liées : la célébrité de la maison de Rochefort, dès le vivant de Pierre Loti, sert de terreau à sa patrimonialisation. Comme chez Martin du Gard, les photographies d'époque accréditent les choix faits pour la reconstitution. La rénovation actuelle, pilotée par Laurence Lévy avec la Fondation du Patrimoine, a d'ailleurs pour but de « reconstituer l'état de la maison à la mort de Pierre Loti »¹².

¹⁰ Entretien avec Anne-Véronique de Coppet (juillet 2021). Voir la visite virtuelle réalisée par le groupe Handling sur le site www.bureauamartindugard.com.

¹¹ Un musée, mais un musée privé. Il s'agit en réalité d'un ensemble de deux maisons que Loti a passé une grande partie de sa vie à transformer, à mettre en scène. Voir T. Liot, *La Maison de Pierre Loti à Rochefort*, op. cit.

¹² Voir le site de la maison de Pierre Loti, « le chantier des collections » (www.maisondepierreloti.fr/restauration-de-la-maison/).

Pour la maison de Michel Butor à Lucinges, qui a rejoint en octobre 2020 un projet plus large, l'*Archipel Butor*, piloté par Aurélie Laruelle¹³ et l'agglomération d'Annemasse, le choix a également été fait de conserver le bureau de l'écrivain tel qu'il se présentait du vivant de l'auteur et d'en permettre la visite. Cet espace a pour vocation d'accueillir des artistes et des chercheurs en résidence et de donner accès aux livres et aux images accumulés dans le bureau de l'écrivain, déjà évoqué précédemment (chap. 4). Un tel choix de conservation peut étonner car ce bureau contient de nombreuses œuvres d'art et objets fragiles, tels que les cadeaux-origami que Butor offrait à son épouse pour leurs anniversaires de mariage, mais il répond à une volonté forte des filles de Butor : ouvrir cet univers et tout ce qu'il contient au public. Si cela n'a pas été entièrement possible, une captation a été réalisée pour en garder une trace et permettre une visite virtuelle.

Le cas de la maison du poète gallois Dylan Thomas (1914-1953) est une autre manière de percevoir les limites de la conservation des images sur les murs des écrivains. De nombreuses images sont accrochées, encore aujourd'hui, au mur de la pièce où il écrivait, dans ce modeste hangar à bateau, la *Boat House*, qu'il appelait littéralement sa « cabane d'écriture » (« *The Writing Shed* »), située à Laugharne, à l'ouest de Cardiff. En raison de sa situation exceptionnelle, sur la mer, de l'originalité de son architecture, mais aussi de la place particulière qu'avait cette dernière demeure galloise pour le poète, la *Boat House* est depuis longtemps un lieu de pèlerinage et un lieu touristique, lié à plusieurs restaurants, hôtels et B&B des alentours au cours de son histoire¹⁴. Ce succès comme lieu de visite explique le grand nombre de photographies prises par les visiteurs, parfois mises en ligne sur le site de la maison aujourd'hui transformée

Kenny Hemphill, *Bureau de Dylan Thomas*, 2008.



¹³ Conservatrice et historienne de l'art de formation, Aurélie Laruelle a fait appel à des consultants en conservation du patrimoine afin de trouver les meilleures solutions pour parvenir à ce projet ambitieux. Entretien, août 2021.

¹⁴ Le lieu a par exemple fait l'objet d'une importante transformation en 2009 au sein d'un restaurant et hôtel conçu par les architectes Graham and Jan Milsom.

en musée¹⁵. Sur la plupart, on reconnaît, sur le mur de gauche, au-dessus de l'étagère pleine de livres en désordre, une reproduction de la *Vénus d'Urbino* de Titien, une reproduction plus grande d'un portrait d'homme, bleu, à la façon de Van Gogh, au mur à droite du bureau, et d'autres reproductions plus petites. Au-dessus du bureau, des portraits sur feuilles volantes sont suspendus à une poutre accotée à la traverse haute de la fenêtre : on y repère notamment là le Rimbaud de Fantin Latour isolé du reste de la tablée. Des reproductions de peintures classiques voisinent avec des photos de bateaux sur sa droite et, avec, à gauche, des clichés personnels.

Dans la reconstitution actuelle, réalisée en 2003, le bureau de Dylan Thomas est donc mis en scène comme s'il venait de le quitter, comme une « fiction vraie », commente Linda Young¹⁶. Sa veste est posée sur la chaise, sa table de travail encombrée de bouteilles vides près de l'encrier, des boules de papier négligemment jetées à terre. Tout est là pour sursignifier la présence de l'écrivain au travail, et, en la matière, les stéréotypes sont à l'œuvre. On remarque en outre que l'agencement des images a bougé entre les photographies de la reconstitution et celles prises du vivant de l'auteur, comme le portrait de l'homme bleu qui était autrefois sur le mur de gauche, vers le poêle. Les images au mur participent ainsi à l'aura du lieu, à cette impression soigneusement composée que l'écrivain n'est que momentanément absent. S'il s'agit bien de conservation, l'ensemble relève aussi d'un processus de réinvention. L'état dans lequel on découvre ce genre

Hannah Ellis au bureau
de son grand-père,
2 septembre 2014.



¹⁵ Voir www.dylanthomasboathouse.com.

¹⁶ L. Young, « Literature, Museums, and National Identity ; or, Why are there So Many Writers' House Museums in Britain ? », *Museum History Journal*, n° 8, 2015, p. 241.

d'espaces au moment où ils sont ouverts à la visite est en effet figé de manière artificielle : ce n'est qu'un des états possibles, même s'il s'agit du dernier état d'un espace de travail à la mort d'un écrivain. Le « *Writing Shed* » de Dylan Thomas est un lieu de mémoire, mis en scène comme tel par le conseil municipal qui en a la propriété et le conseil régional du Carmarthenshire qui en assure la gestion, avec la collaboration étroite de la famille. La conservation et la transmission ont en effet été assurées, comme pour la maison de Martin du Gard, d'abord par la fille du poète, Aeronwy, puis, depuis sa mort en 2009, par sa petite-fille Hannah Ellis qui n'hésite pas à se mettre elle-même en scène dans le bureau de l'écrivain¹⁷.

Ces quelques exemples montrent l'importance des descendants (souvent des filles) qui agissent pour la conservation des lieux de travail de leurs parents écrivains. Que les lieux soient grand ouverts au public ou seulement accessibles à des publics choisis et restreints, ces héritiers agissent en gardiens du temple, ce qui s'accompagne souvent d'une forme de sacralisation de l'espace de travail. Or, le second cas que nous voudrions examiner, celui de la reconstitution de murs d'images déplacés dans un nouveau lieu, n'est pas exempt non plus de sacralisation, parfois visible dans le processus même de la recomposition.

Reconstitutions de murs d'images

La muséalisation des murs d'images impose souvent un changement de lieu, un déplacement, et donc une reconstitution qui se fait sur base d'artefacts ou de fac-similés. Certaines de ces reconstitutions se présentent comme des espaces conservés, même s'ils ont été largement remaniés voire déplacés. La reprise des ensembles d'images qui figuraient aux murs des lieux fréquentés par les écrivains est alors utilisée comme un argument en faveur de la fidélité des reconstitutions de ces espaces singuliers.

Bibliothèques imagées de Valéry Larbaud et Henri Pollès : rendre l'amour des livres

Les bibliothèques publiques apparaissent comme un des lieux de prédilection de ces créations « hors les murs ». L'impressionnante bibliothèque de Valéry Larbaud (composée de près de 15 000 volumes), enfant du pays, a par exemple été donnée à la Médiathèque de Vichy,

¹⁷ Voir le reportage en images de Saffron Jenkins, « A replica of Dylan Thomas' writing shed has been unveiled », publié le 14 février 2014, www.walesonline.co.uk.



Bibliothèque de
Valéry Larbaud.
Médiathèque de Vichy.

qui l'a reconstituée en ses murs lors de la construction des nouveaux bâtiments en 1985. Les ensembles de portraits d'écrivains, qui figuraient dans l'espace de travail de Larbaud, déjà évoqués dans le troisième chapitre, ont alors été reportés aux murs dans leur disposition d'origine. Aujourd'hui, seul le « mur de photos des auteurs français » a été conservé. Dans ce cas-ci, les responsables de la bibliothèque ont fait le choix de garder au mur cette série de portraits d'écrivains, dans leurs encadrements anciens, et non de les ranger pour mieux les préserver (comme ils l'ont fait pour le domaine anglais) car « cela permet de mettre un visage sur des noms qui sont parfois connus du grand public, comme Paul Morand, et d'autres moins, comme Marguerite Audoux », et même de « rendre plus humaine une bibliothèque parfois impressionnante par le nombre de livres présentés », explique la responsable du fonds, Martine Chosson¹⁸.

Quant au Musée du Livre et des Lettres Henri Pollès, dont on a déjà décrit l'extraordinaire entremêlement de livres et d'images, sa reconstitution a été actée dans la donation, qui courait depuis 1991 : avec l'accord et le soutien bienveillant de ses quatre enfants, la bibliothèque de Rennes a recréé une partie des pièces en 2005-2006 lors

¹⁸ Martine Chosson, entretien par courriel, octobre 2021.

de la construction du bâtiment des Champs Libres¹⁹. Pilotée par un conseil scientifique qui comprenait Sarah Toulouse, directrice adjointe de la bibliothèque, et réalisée par la scénographe Marie-Camille Le Baccon pour le cabinet Proscenium, cette reconstitution s'est faite sur la base de films, de photographies et de souvenirs des témoins visuels, puisque la maison elle-même avait été en partie détruite par un incendie qui a emporté son propriétaire en 1994. La donation de 20 000 livres et de 10 000 objets ayant été effectuée en grande partie avant la mort de l'auteur, une sélection de livres originaux (des doublons, souvent) et d'objets a pu être faite dans les réserves. Les très nombreux dossiers d'archives recouverts de collages originaux, traités comme des dossiers documentaires par la bibliothèque, ont également pu être utilisés directement dans le lieu de l'exposition, permettant d'obtenir l'effet de saturation visuelle originel. Une autre partie de l'ensemble – la baignoire, par exemple – est de l'ordre de la réinvention, mais a été validée pièce par pièce par le conseil scientifique. L'espace du musée, enfin, diffère de la maison puisque les proportions sont réduites : la bibliothèque du grenier n'a qu'un seul mur par manque de place et la chambre est recrée en de plus petites dimensions, mais dans un dispositif intelligent où le visiteur doit se faire voyeur pour entr'apercevoir l'espace à travers deux panneaux. L'escalier y est moins pentu que dans la maison originelle et certaines pièces ne sont pas reprises, comme la chambre de Madame (consacrée à la religion et à l'amour) et la chambre des enfants (dédiée à la littérature enfantine). Si la bibliothèque chinoise, particulièrement encombrée sur les photographies d'époque, paraît plus sobre dans l'exposition (seul un mannequin a été placé devant le mur), au contraire, dans d'autres pièces, il a été choisi de placer par terre brochures, livres, images afin de recouvrir chaque centimètre carré. L'effet fonctionne toutefois parfaitement : le visiteur ou la visiteuse a l'impression, selon les témoignages recueillis lors de l'inauguration et des nombreuses visites scolaires et individuelles, de pénétrer chez Henri Pollès, une figure excentrique locale souvent connue par ouï-dire.

L'équipe de la bibliothèque a d'ailleurs été surprise de la foule venue découvrir le musée, « pris d'assaut » à l'ouverture : l'afflux de visiteurs a été tel qu'il a rapidement fallu fermer l'espace pour le sécuriser, en y ajoutant vitres et caméras. Selon Jacqueline Le Nail,

¹⁹ Le bâtiment emblématique des Champs Libres qui regroupe une bibliothèque, le musée de Bretagne, et l'espace des Sciences, inauguré en 2006, a été conçu et construit par le bureau d'architecture de Portzamparc. À la fin de sa vie, Henri Pollès a fait don à la ville de Rennes de son trésor contre la promesse de créer un musée présentant ses collections. Entre temps, dans les années 1980 et 1990, la bibliothèque de Rennes a organisé, avec son aide, plusieurs expositions sur la reliure ou le livre 1900.

Musée du Livre et des
Lettres Henri Pollès, Les
Champs Libres, Rennes.



ces transformations ont été bénéfiques puisqu'elles ont imposé que les visites soient faites en groupes, ce qui a permis de recueillir les réactions du public découvrant ce lieu, qui, selon elle, ne « laisse personne indifférent » par sa fantaisie, son désordre et son intimité. Elle a ainsi notamment remarqué que le musée Pollès devenait un décor pour des jeunes qui s'y photographiaient ou se filmaient et postaient leurs clichés sur les réseaux sociaux.

Un tel lieu permet aussi à la bibliothèque de mener des actions de médiation et des « projets transversaux ». Pour une bibliothèque, avoir un tel espace saturé d'ouvrages et d'images est en tout cas « précieux » en période de dématérialisation, explique Jacqueline Le Nail. Un curieux mélange de respect et d'irrespect du livre (comme le fait qu'il arrivait à Pollès de déchirer des couvertures) suscite par exemple des débats chez les visiteurs puisque celui-ci y est à la fois sacralisé et démythifié. L'objectif de la reconstitution est donc atteint pour la bibliothèque, pour qui il s'agissait, en accord avec l'auteur et ses héritiers, de créer un espace de valorisation de l'objet-livre plutôt qu'un espace dédié à la gloire d'un seul écrivain²⁰. Pour le Musée du Livre et des Lettres Henri Pollès, la volonté muséale se situe alors à deux niveaux : l'ambition est d'abord celle de l'écrivain – qui a pensé son espace privé comme un lieu d'exposition –, mais cette dernière se trouve exaucée et redoublée par l'institution rennaise. La reconstitution de cette maison-musée s'avère donc une exposition du livre au carré²¹.

Le « Mur Breton », de l'appartement au musée

Le mur de l'atelier d'André Breton, un lieu privé lui aussi reconstitué dans une institution publique et transformé en espace d'exposition, est beaucoup plus connu, mais il soulève le même type d'enjeux. Le « Mur Breton » a été composé par l'écrivain pendant de longues années dans son appartement au 42, rue Fontaine à Paris, où il a vécu et travaillé de 1922 à sa mort en 1966. Dans sa version finale désormais immortalisée derrière une vitrine au Centre Pompidou, le mur comprend des peintures, mais aussi des masques africains, des boîtes ornementales de toutes sortes ramenées de voyages, des animaux fossilisés, et une multitude d'autres artefacts dont l'abondance, du

20 Ce qui précède est largement nourri d'un entretien téléphonique mené en novembre 2021 avec Jacqueline Le Nail, bibliothécaire patrimoine. Elle précise aussi que les demandes de tournages sont fréquentes.

21 Ces informations et citations sont issues du matériel de communication de la bibliothèque des Champs Libres à Rennes. Voir aussi le compte rendu de l'exposition par A. Reverseau, dans le « Carnet de visites », *L'Explorateur littéraire*, 2016, en ligne sur le site www.litteraturesmodesdemploi.org.

sol jusqu'au plafond, évoque une sorte de jungle d'objets insolites. Dans son texte « Chez André Breton », Julien Gracq écrit ainsi : « Le foisonnement des objets d'art cramponnés de partout aux murs a rétréci peu à peu l'espace disponible ; on n'y circule que selon des cheminements précis, aménagés par l'usage en évitant au long de sa route les branches, les lianes et les épines d'une sente de forêt »²². Le poète croate Radovan Ivšić en parle à son tour, dans *Rappelez-vous cela, rappelez-vous bien tout*, comme d'une « forêt de présences » et le décrit de la sorte :

[...] petites ou grandes statues polynésiennes, mélanésiennes, masques eskimos, poupées hopi, objets trouvés... répondent aux livres, aux tableaux qui les entourent. De proche en proche se réveillent les forces dont les uns et les autres sont chargés. Ce n'est plus qu'un échange de frémissements et d'échos multipliés par leur proximité²³.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un mur d'images *stricto sensu*, puisque les tableaux intègrent un ensemble d'objets de natures diverses disposés sur des étagères, le caractère hétérogène de cette composition permet justement d'interroger la frontière entre l'image, considérée dans sa matérialité en tant qu'artefact mis en exposition, et l'objet. Au sein de cette constellation, l'image, au-delà de ce qu'elle figure, devient un objet documentaire témoin d'une époque, mais aussi l'outil d'un procédé poétique surréaliste en raison de sa mise en relation avec les choses qui l'entourent. Simultanément, au moyen du dispositif du mur, les objets exposés prennent certaines caractéristiques des images puisque l'ensemble, méticuleusement agencé au fil des ans pour donner l'illusion d'une disposition aléatoire, *fait image* : l'image d'un mouvement littéraire et artistique, tout autant que l'image d'un écrivain.

Avant d'être exposé au Centre Pompidou, le mur de l'atelier d'André Breton a été un laboratoire créatif pour l'écrivain. Des photographies prises à des moments différents de sa vie montrent les réagencements successifs auxquels était soumise la collection qui ne cessait de s'agrandir, mais qui s'adaptait aussi aux changements de l'espace qui lui était dédié, notamment à la suite d'un déménagement au sein du même immeuble en 1949. Le mur constituait ainsi un espace plastique, malléable, qui accompagnait Breton dans son évolution en tant qu'écrivain, tout en lui fournissant un ancrage visuel sous la forme d'une cartographie de l'imaginaire surréaliste²⁴.

22 J. Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1980, p. 249.

23 R. Ivšić, *Rappelez-vous cela, rappelez-vous bien tout*, Paris, Gallimard, 2015, p. 35.

24 Le mur s'agrandissait surtout au fil des voyages de Breton, dont il ramenait principalement des objets d'art populaire. Des tableaux peints par des amis de l'écrivain s'ajoutaient également à la

L'association d'objets et d'images déracinés de leurs contextes au sein d'une constellation agencée dans l'espace rappelle en effet le principe du « hasard objectif » exploré par Breton et qui était central pour le mouvement surréaliste. Les rencontres entre les objets hétéroclites permettent au « merveilleux » de se déployer à travers leurs possibilités combinatoires. Ainsi, Breton écrivait dans « La confession dédaigneuse » : « [...] la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure ? »²⁵ C'est donc le geste du collectionneur qui donne ici lieu, par les associations qu'il engendre, à la naissance d'une œuvre d'art répondant aux principes de création prônés par le surréalisme. Dans la présentation qu'en propose le Centre Pompidou, le mur est d'ailleurs décrit comme une « œuvre ». Cette dénomination sous-entend une certaine intentionnalité dans l'agencement de l'espace de travail, comme si Breton avait envisagé la muséalisation de son atelier à l'époque où il s'en servait comme espace de création²⁶.

Dans un même temps, le réinvestissement par une institution muséale du mur de l'atelier de Breton, inlassablement mouvant au fil de son existence, cimente la fonction du mur d'images en tant que monument documentaire qui témoigne d'une époque, d'un courant artistique et littéraire, et de sociabilités qui se sont développées en son sein, véhiculées notamment par les tableaux offerts par des contemporains de l'écrivain tels que Francis Picabia, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp ou encore Alberto Giacometti. Cette mise en exposition du mur est dédoublée dans l'espace virtuel, sur le site Internet andrebreton.fr, qui propose au visiteur de cliquer sur chaque image ou objet pour obtenir des informations fouillées à son sujet.

collection au fur et à mesure de leur réalisation, reflétant les évolutions esthétiques du mouvement et offrant ainsi une sorte de coupe transversale éclatée du surréalisme. L'on peut ainsi lire sur le site andrebreton.fr : « [L]es premières photographies du "mur" témoignent de sa plasticité. On le voit dépourvu des boucliers de Papouasie et de Nouvelle-Guinée. Le tableau de Picabia (*Le Double Monde*, 1929) apparaît à la droite de la *Tête* (1927) de Miró. La datation de certains objets qui entrent dans la composition du "mur" confirme que sa forme actuelle date, au mieux, du milieu des années 1950. L'œuvre de Jean Degottex (*Pollen noir*) qui le couronne, celle de René Duvillier (*Fleur d'écume*) ont été peintes en 1955. Une pierre (*Souvenir du paradis terrestre*) est datée, par Breton lui-même, de 1953 ». Et, plus loin : « Le "mur" résume l'histoire du surréalisme. Les trois peintures qui le couronnent rappellent les trois phases esthétiques du mouvement. *Le Double Monde* de Picabia (1919) en rappelle la "préhistoire" dadaïste. Miró, qualifié par Breton en 1925 de "plus surréaliste de nous tous", témoigne de son épanouissement. Le *Pollen noir* de Degottex (1955) la réinterprétation de l'automatisme par la peinture surréaliste d'après-guerre ».

25 A. Breton, « La confession dédaigneuse », dans *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 198. Cité sur andrebreton.fr.

26 Cela ne semble pas être le cas : le mur a été reconstitué par le Musée National d'Art Moderne au Centre Pompidou à l'aide d'Elisa Breton, la troisième épouse de l'écrivain, et d'Aube Ellouët-Breton, sa fille.



André Breton, Mur de l'atelier, Centre Georges Pompidou, Paris.

Ce dispositif du site web, qui, d'après Gilles Bonnet, s'inscrit « dans la lignée d'une expérience muséale », « apparaît dans un rapport de similitude, et de forme et de fonction, avec le nuage de tags »²⁷. Le mode d'utilisation est donc interactif dans la mesure où il permet à l'internaute d'examiner de plus près les objets choisis, mais les actions du visiteur ne peuvent affecter ou altérer les artefacts exposés. L'objectif demeure celui d'une conservation et d'une médiatisation de l'espace de travail de l'écrivain. Figé dans le temps, que ce soit derrière une vitrine ou sur une interface qui crée l'illusion d'une manipulation des documents par le spectateur, l'atelier de Breton synthétise la tension entre le lieu de travail malléable et celui de l'exposition au musée, immuable, au sein duquel le lieu d'incubation littéraire et artistique devient patrimoine au même titre qu'un objet d'art²⁸.

²⁷ G. Bonnet, *Pour une poétique numérique*, op. cit., p. 278.

²⁸ Sur le caractère figé et volontiers mortuaire de la reconstitution des cabinets d'écrivain, voir A. Reverseau, « La bibliothèque entre représentation et reconstitution du "biotope" de l'écrivain », *Textyles*, n° 61, *Penser la bibliothèque*, 2021, p. 91-107.

La reconstitution du bureau d'André Breton au Centre Pompidou à Paris comme celle de la maison-bibliothèque d'Henri Pollès à Rennes donnent une forte impression d'accumulation et de prolifération. Cette impression est d'autant plus appuyée que les visiteurs découvrent ces agencements d'objets et d'images dans un contexte muséal, fait de panneaux blancs, d'espaces vides et de grands dégagements aérés. Le contraste ne peut que frapper le visiteur et lui rappeler qu'il se trouve dans un espace très éloigné de la maison d'écrivain, un environnement radicalement autre, comme le signifient d'ailleurs les vitres rendant la déambulation dans l'espace difficile (chez Pollès) ou impossible (chez Breton). Ces dispositifs disent ainsi la force du geste de l'exposition, c'est-à-dire de la transition entre la maison et le musée, entre l'intimité et l'espace public. Dans ces déplacements de murs d'ateliers de créateurs, dans la reconstitution de ces murs d'images, ne perd-on pas alors une partie de l'intérêt d'une visite dans une maison d'écrivain, notamment un rapport d'intimité ? Comment suggérer une telle intimité dans un lieu public, pensé pour l'exposition, la conservation et la transmission ? Qu'est-ce qui se prête le plus à cet effet d'intimité, nécessairement artificiel : une mise en avant des originaux à tout prix ou une utilisation intelligente de fac-similés ?

Ramón Gómez de la Serna, laboratoire des reconstitutions de murs d'images

Que reconstituer, par exemple, dans le cas de Ramón Gómez de la Serna qui a eu plusieurs espaces de travail successifs au long de sa vie, qu'il s'est appropriés à chaque fois de manière personnelle et imagée ? Eduardo Alaminos López, chercheur chargé de la reconstitution du bureau ramonien au *Museo de Arte Contemporáneo* (MAC) de Madrid insiste en effet sur la diversité des bureaux de l'écrivain-collectionneur, que l'on a déjà rencontrés dans ce livre²⁹. Chaque fois que celui qu'on appelle « Ramón » déménageait, à Madrid et outre-Atlantique, en Argentine, il prenait avec lui ses objets récoltés au marché aux puces ou lors de ses voyages à Paris, ainsi que ses paravents recouverts d'images découpées, ses célèbres « *estamparios* ». Du dernier bureau ramonien, situé dans la *Calle Hipólito Irigoyen* à Buenos Aires, une vidéo réalisée par Oasias Wilenski en 1967³⁰ montre un espace de travail empli d'une grande profusion d'images et d'objets, commentée

29 E. Alaminos López, *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna : un museo portátil « mostruoso »*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2014. Ce passage est aussi nourri d'une rencontre avec la directrice du MAC de Madrid, María Ángeles Salvador, en novembre 2021.

30 O. Wilenski, *El mundo mágico de Ramón*, Madrid, Archivo de Radio Televisión Española, 1967.



Objets, paravents et volet originaux du dernier bureau de Ramón Gómez de la Serna à Buenos Aires conservés au Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (MAC).

en voix off par sa veuve, Luisa Sofovich³¹. Même si chaque bureau de Ramón était différent, tous faisaient partie du même espace mental et littéraire devenu pièce de travail, un « *museo portátil* » pour l'écriture³². Pour Alaminos, la reconstruction du bureau ramonien ne doit donc pas être littérale, mais plutôt relever d'un exercice de réverbération de l'imaginaire de l'auteur³³.

Au centre d'une salle du premier étage de l'ancienne caserne du roi Felipe V, au cœur de Madrid, se trouve depuis 2014 la reconstitution du bureau de Ramón Gómez de la Serna. La pièce de travail se présente au public derrière une vitrine qui empêche la circulation dans l'espace, sur le modèle pratiqué dans les musées de sciences naturelles, comme une sorte de terrarium ou d'aquarium littéraire. Elle contient quatre paravents, des dizaines de poupées, des masques, des figurines en porcelaines et des tableaux, des objets originaux qui, envoyés à Madrid après la mort de Ramón par Luisa Sofovich, sont

31 Parmi eux, le buste de la poupée de cire que Ramón a trouvé dans les années 1910 à Paris et que l'on voit sur les photos de ses différents bureaux, comme ceux de la Calle Velázquez prises par Alfonso Sanchez Portela dans les années 1930, où il pose aux côtés du mannequin.

32 À son déménagement à Buenos Aires lors de la Guerre Civile en Espagne, Gómez de la Serna avait une quantité réduite de son *museo portátil* avec lui ; la plupart des objets, ainsi que les *estamparios* de son dernier bureau, ont été rachetés ou refaits.

33 E. Alaminos López, *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna : un museo portátil « mostruoso »*, op. cit., p. 13-30.



passés par plusieurs musées jusqu'à leur exposition finale au MAC. Pour les agencer, Alaminos s'est inspiré des différentes œuvres de Gómez de la Serna, comme *El Rastro*, son éloge du marché aux puces, ou *Automoribundia*, où le bureau et ses *estamparios* sont souvent mentionnés, ainsi que de plusieurs livres critiques et de différents registres photographiques de l'époque conservés dans l'*Archivo de Alcalá*³⁴. Cependant, en comparaison avec le bureau de Buenos Aires (que l'on peut voir dans une salle adjacente grâce à une projection de la vidéo de Wilenski) ou avec les photographies du *Torreón* de la rue Velázquez (le bureau le plus abouti de la période madrilène de Ramón), la reconstitution d'Alaminos apparaît comme relativement

Photographies documentant la fabrication du fac-similé de Gómez de la Serna avec la technique dite « du Dr Clauss » par FACTUMArte (Madrid, 2011).

³⁴ *Ibid.*, p. 141-148.

pauvre, avec ses quatre paravents. Bien qu'elle permette au visiteur de se faire une idée de l'univers de l'écrivain madrilène, il est clair que l'on ne se retrouve pas face aux extraordinaires bureaux ramoniens. Les originaux, comme l'œuvre de Ramón, étaient d'un baroque tel qu'il n'y avait aucun espace vide. Fidèle à cette horreur du vide, Ramón recouvrait en effet ses murs, ses plafonds et même ses sols de multiples collages.

Ainsi, le bureau de Gómez de la Serna au MAC soulève un problème crucial pour la reconstitution muséale des murs d'images : est-ce qu'utiliser des originaux lorsqu'il en manque une grande partie est forcément la meilleure solution ? Cette question se pose face à l'un des paravents exposés, en particulier. Il s'agit de *Contraventanas*, un collage réalisé sur les volets de la fenêtre du bureau de l'auteur, arrachés de l'immeuble argentin et envoyés à Madrid avec le reste des objets. Ce sont les seuls fragments de ces murs d'images mobiles que l'on a pu conserver. Or, actuellement, avec des technologies numériques (via un système de capture panoramique), on peut envisager de créer des fac-similés et tenter de reconstituer des murs perdus. Concernant les murs d'images anciens pour lesquels on ne dispose que de photographies de basse qualité, cela s'avère difficile de ne pas rapidement se faire infidèle à l'œuvre originale. Cependant, des techniques de reproduction peuvent aider à conserver ces bribes qui, constituées d'images fragiles, sont destinées à disparaître. C'est ce qu'un autre musée, le Reina Sofía de Madrid, a choisi de faire avec le mur *Contraventanas*, en commandant en 2011 un fac-similé au studio de médiation numérique de la fondation FACTUMArte, qui s'est également chargée de reconstituer les miroirs biseautés qui faisaient pleinement partie de l'œuvre³⁵. À l'instar du bureau reconstitué par Alaminos, il s'agit là d'une tentative, d'un essai pour préserver des murs d'images que l'on ne peut qu'imaginer flamboyants.

Louis Aragon : « les murs » en latence

Dans le cas d'Aragon, à plusieurs reprises évoqué dans cet ouvrage, la question de la reconstitution des murs d'images prend une tout autre ampleur, d'abord en raison du nombre et de la taille des fresques que comportait l'appartement de la rue de Varenne, mais aussi en raison des différentes missions de leur lieu de conservation. Le Moulin Elsa Triolet-Aragon, situé à Saint-Arnoult-en-Yvelines, au sud de Paris, conserve en effet la quasi-totalité des images prélevées sur les murs à la mort du poète, décrochées et transmises par ses amis dans des

³⁵ Voir les étapes de la création du fac-similé en 2011 sur le site www.factum-arte.com.

dossiers qui peuvent être appréhendés comme une matrice de reconstitutions potentielles. Outre cette mission de conservation, le Moulin, en la personne de son directeur, Guillaume Roubaud-Quashie, et de sa directrice déléguée, Caroline Bruant, a développé ces dernières années plusieurs projets d'expositions de ces murs d'images, étudiés en parallèle par l'équipe Aragon de l'ITEM.

Après un premier essai au Musée de la Poste en 2009³⁶, ce sont les murs de la chambre d'Aragon qui ont fait l'objet d'un remontage complet lors d'une exposition intitulée *56 Rue de Varenne*, d'abord sur place (du 22 septembre au 30 novembre 2012), puis à l'Espace Oscar-Niemeyer, à Paris, à partir de décembre 2012. Pour ce faire, Caroline Bruant disposait de quatre ensembles de documents : les images originales avec les trous laissés par les punaises (qui avaient parfois été dispersées dans le fonds photographique de la Maison), les dossiers papier format A4 contenant les indications au crayon des amis d'Aragon (notamment des plans sommaires), les photographies en noir et blanc très précises de la « campagne photographique » menée par la DRAC avant la vente du bâtiment³⁷, et la trentaine de photographies en couleur de



Dossiers contenant les « murs Aragon » : la chambre. Cartes postales et portrait de Maïakowski par Rodchenko.

³⁶ En 2009, deux panneaux seulement de la chambre d'Aragon avaient été remontés pour l'exposition *Aragon et l'art moderne* (Josette Rasle, commissaire). Une nouvelle reconstitution est prévue dans le cadre de l'exposition *Murs d'images d'écrivains*, au Musée L de Louvain-la-Neuve, en 2024.

³⁷ Cette campagne photographique a été menée le 10 janvier 1986 comme l'atteste le compte rendu disponible dans les archives du Moulin Elsa Triolet-Aragon.



Claude Gaspari,
exposition *56 Rue de
Varenne*, Espace Oscar-
Niemeyer, Paris, 2012.

Claude Bricage, encadrées avec des polaroids punaisés, un ensemble acquis par le Moulin pour leur valeur esthétique mais aussi pour aider à la recomposition de ces ensembles. Si l'on ajoute à cela les films, comme celui de François Reichenbach, *L'Appartement d'Aragon* (1984), et les témoignages directs, comme ceux de Jean Ristat, fidèle collaborateur du lieu, on se rend compte que les murs d'Aragon constituent un remarquable exemple d'entreprise de récréation. Celle de décembre 2012, la plus photographiée, illustre en effet idéalement les enjeux soulevés dans ce chapitre : elle témoigne d'un compromis entre le fait de montrer des originaux et la volonté de créer un environnement immersif qui permette de comprendre l'entièreté d'un espace. Sur le sol on pouvait deviner un plan de l'appartement esquissé par Caroline Bruant elle-même, tandis que sur les murs, l'artiste Valérie Prazeres avait crayonné les éléments architecturaux de la chambre, lit, cheminées, portes, placards, etc. Il s'agissait donc, pour la commissaire, d'une reconstitution « à trous », sans les meubles, mais avec les originaux punaisés et protégés du vol par du plexiglas³⁸. Parce que la porte d'entrée de la rue de Varenne, très imposante, avait été reproduite à l'entrée de la salle d'exposition, le visiteur avait plus encore la « sensation de rentrer, selon elle, dans l'appartement parisien ».

Confrontée à l'impossibilité de rendre pérenne ce type de reconstitution, en raison de la fragilité des documents³⁹, Caroline Bruant a dès lors opté pour une version numérique de celle-ci, qui concerne

³⁸ Caroline Bruant explique qu'il lui est arrivé toutefois de créer un fac-similé pour un poème à intégrer au mur si le vide était gênant. Propos recueillis au Moulin de Villeneuve de Saint-Arnoult-en-Yvelines le 22 novembre 2021.

³⁹ Caroline Bruant évoque par exemple des trous qui s'élargissent à chaque nouvel accrochage même s'il est important de punaiser les images car c'est là un « fil conducteur dans le travail d'Aragon ». Nous voudrions dès lors souligner que la Maison Elsa Triolet-Aragon accompagne ce travail de conservation et de valorisation d'une intense réflexion critique sur les pratiques iconographiques



l'intégralité de l'appartement. Ce projet, confié au studio strasbourgeois Origin, est déjà bien amorcé. L'objectif consiste, explique-t-elle, à « rendre vivant le puzzle ». Le travail est colossal puisque ce ne sont pas seulement les images sur les murs qu'il s'agit de reconstituer en 3D, à partir des scans fournis par le Moulin, mais également les meubles, les tapisseries et les papiers peints. Il est là aussi question, mais par d'autres moyens, de donner la « sensation d'une immersion », quitte à mettre, avance-t-elle avec malice, un « café sur la table ». Contrairement à d'autres visites virtuelles de musées, celle de la rue de Varenne est une « reconstitution d'un lieu qui n'existe plus » et qui devrait permettre, selon elle, de « donner une vision de cet autre lieu » et de compléter la déambulation au Moulin de Villeneuve, en montrant le pendant parisien de la vie d'Aragon. L'équipe imagine alors proposer une visite virtuelle de vingt ou trente minutes dans une salle du musée, mais aussi laisser la possibilité de la réaliser par soi-même, à un autre moment. Elle devrait ainsi permettre que ces murs soient plus connus, en dehors des chercheurs spécialistes d'Aragon ou travaillant sur les environnements visuels des écrivains, puisque cette numérisation rendra les murs « plus consultables ». Il s'agit aussi, pour ce lieu qui accueille beaucoup de publics scolaires, d'un « bel outil de médiation » pour partir à la découverte d'Aragon.

La question de la fidélité aux « biotopes » originaux des écrivains se trouve alors souvent prise dans une alternative que l'exemple d'Aragon illustre et que celui de Gómez de la Serna vient radicaliser. S'agit-il d'être fidèle à la singularité des objets et images qui se trouvaient dans un environnement d'écrivain, qu'il faut donner à voir, – malgré

du poète, mais aussi sur les enjeux de telles reconstitutions. Voir par exemple la communication de Caroline Bruant « "56 rue de Varenne" à St-Arnould : un nouveau mentir-vrai » à la journée d'études de l'ITEM, page web cit., en 2012.

ce qui s'est nécessairement perdu avec le temps – ou à la multiplicité des objets et des images et aux principes d'agencement de tel ou tel écrivain, pour lesquels la reconstitution doit être une recreation jouant sur des effets d'évocation ?

La reconstitution peut aussi prendre, il faut le mentionner, une direction totalement fictionnelle. Il arrive par exemple que des conservateurs de fonds d'archives littéraires ou des responsables de lieux d'exposition se donnent des libertés dans la présentation des documents iconographiques. C'est ce qu'ont fait, par exemple, les anciens responsables de la Réserve Précieuse de l'Université Libre de Bruxelles lorsqu'ils ont composé la « table d'images » de Marcel Mariën dont il a déjà été question (chap. 5). Sur un bureau de grande dimension, situé au centre de la pièce qui abrite la bibliothèque de l'auteur et artiste, divers documents iconographiques – cartes postales, invitations à des expositions, marque-pages – se trouvaient fixés sous un sous-verre, comme s'ils avaient été agencés par l'écrivain-plasticien lui-même. Si le geste des conservateurs est ici susceptible de choquer, car tout laissait alors à croire que le visiteur se trouvait face à une reconstitution plus ou moins fidèle du bureau de Mariën⁴⁰, ce genre de démarche peut être considérée comme une valorisation créative des fonds iconographiques d'auteurs.

Le bureau Mariën,
ancienne Réserve
Précieuse de l'ULB,
Bruxelles.



⁴⁰ Pour plus de détails sur cette fausse reconstitution, voir A. Reverseau, « La bibliothèque entre représentation et reconstitution du "biotope" de l'écrivain », art. cité.



Il faut noter que les éléments visuels sont particulièrement mis en avant dans les reconstitutions d'intérieurs des écrivains et des écrivaines qui se sont imprégnés pendant leur vie de dessins, de peintures ou de photographies, plus que dans les maisons d'écrivains ou les expositions concernant des auteurs plus traditionnellement centrés sur le texte. À ce titre, l'exemple de Marguerite Yourcenar (1903-1987), non encore évoqué dans ce livre, peut aider à comprendre les fonctions muséales du dispositif du mur d'images. « Petite Plaisance », sa maison dans le Maine (États-Unis), comportait en effet des matériaux visuels que l'écrivaine a utilisés dans son œuvre, de manière directe comme pour ses essais sur Piranèse, Dürer ou Böcklin, mais plus indirectement aussi. Elle avait ainsi constitué un mur d'images de gravures originales de Piranèse dans son salon dont elle s'est imprégnée pour l'écriture de *Mémoires d'Hadrien*. Dans son bureau, ce sont les photographies sepia des *Ignudi* de Michel-Ange qu'elle avait achetées à Florence en 1923, qui marquent visuellement son environnement de travail – qu'elle appelle son « studio » ou son « petit univers ». La pièce majeure de ce bureau



Musée Marguerite Yourcenar à Saint-Jans-Cappel – salle Petite Plaisance.

est, selon Yvon Bernier, une « grande tête d'argile du IV^e siècle av. JC dans un état de conservation exceptionnel » et « quelques statuettes, peut-être issues du même site »⁴¹. Il n'est donc pas étonnant que le Musée Yourcenar situé à Saint-Jans-Cappel, en Flandre française, beaucoup plus modeste que la « maison-musée » américaine, utilise ce type de décor antique dans son évocation – car on ne peut à proprement parler ici de reconstitution – du bureau de Petite Plaisance. Dans la deuxième salle du musée, face à la table de travail, ont été disposées deux reproductions de bustes antiques posées sur des tablettes au mur, et, sur la cheminée, la reproduction photographique du buste de l'empereur Hadrien des musées du Capitole. Le dispositif scénographique utilisé dans cette pièce étroite ainsi que les choix de cadrage des photographies prises par le musée mettent l'accent sur l'importance de cet univers antique pour l'écrivaine, mais plus encore sur le lien entre son écriture et cet environnement visuel, notamment à travers des effets de profondeur de champ faisant la netteté sur la machine à écrire et un portrait de Yourcenar posé sur le bureau, tandis que le mur d'images apparaît dans l'arrière-plan comme un décor flou.

Plus largement, dans les expositions consacrées aux écrivains, les reconstitutions d'environnements existants ne sont qu'une petite partie des visuels présentés. Communément, en contexte d'exposition, les agencements d'images au mur relèvent de scénographies à la façon de murs d'images, mais ce dispositif peut être tout à fait délié de l'impératif biographique et de son ancrage avec le réel. Des archives visuelles d'écrivains mises sur un mur ne sont pas une « reconstitution », mais peuvent former un mur d'images. Ce type d'ensemble iconographique est alors pure scénographie, c'est-à-dire façon de montrer, de rendre compréhensible et clair, un propos curatoriale, loin du souci de la reconstitution.

Les scénographies « à la façon » de murs d'images

De l'usage des images dans l'exposition du littéraire

Les murs d'images, bien avant l'ère du numérique, sont perçus comme un agencement didactique de l'exposition du littéraire, rendant accessible un propos qui par sa nature, selon Paul Valéry, échappe à

⁴¹ Voir *Petite Plaisance : Marguerite Yourcenar, 1903-1987*, texte d'Y. Bernier, éd. Northeast Harbor, Petite Plaisance Trust, 1987, p. 16-17. Nous remercions Bérengère Deprez et Marc-Étienne Vlamincq pour les informations transmises.

l'incarnation : « Quoi de plus abstrait que l'activité littéraire ? que faire voir ? »⁴², s'interrogeait-il en 1937. Il a toujours paru utile, notamment pour exposer des faits littéraires, d'en passer par le visuel, par ce que peut avoir de visuel la littérature, en premier lieu les manuscrits. Invités à réfléchir à cette question pour mettre sur pied un « Musée de la littérature » dans le cadre de l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937, Julien Cain et Paul Valéry proposent une solution sous forme de panneaux verticaux où le texte alterne avec des images, formant ce que l'on peut considérer comme des murs d'images consacrés à des écrivains. Commentant ce dispositif d'exposition, dont on a une idée grâce au catalogue richement illustré, Marie-Clémence Régnier met en avant le « parti-pris des images » et une « muséographie résolument visuelle et pédagogique »⁴³. Les visuels utilisés dans les panneaux schématisant l'histoire littéraire le sont par exemple de façon quasi scientifique, à la manière des tableaux synoptiques de vulgarisation souvent utilisés en contexte scolaire. Les quatre pans de mur consacrés à Marcel Proust sont construits de manière plus fluide, en jouant sur des grands ensembles illustrés dont la composition typographique forme de larges courbes. Les images suivent ce dynamisme : cinq portraits des sources possibles du personnage de Bergotte sont disposés en éventail, de manière faussement désordonnée, et plusieurs reproductions photographiques de lieux sont utilisées pour la section « Évocation des souvenirs ». Les deux créateurs de ce « Musée de la littérature » temporaire privilégient le fac-similé aux documents originaux, « iconiques en plus d'être très contraignants à exposer pour des raisons de conservation et de sécurité », et qui, estime Marie-Clémence Régnier, « “parasitent” en quelque sorte le propos de l'exposition auquel ils font écran »⁴⁴.

Cette pratique, expérimentale en 1937, est devenue répandue. Aujourd'hui, le mur d'images est largement utilisé dans les musées consacrés aux écrivains comme dans les expositions temporaires. Il est notamment précieux pour illustrer les biographies d'auteurs, passages obligés de ce type d'accrochage. On le voit dans l'exposition rétrospective sur Georges Simenon proposée à l'Historial de la Vendée en 2011, scénographiée par Christophe Vital et Ghislaine Pineau et désignée par Les P'tits Papiers. Simenon y était présenté comme un écrivain qui avait traversé le siècle et l'exposition de ses manuscrits

42 P. Valéry, « Musée de la littérature », dans *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature. Exposition internationale des Arts et Techniques, Paris 1937*, Paris, Denoël, 1938.

43 M.-Cl. Régnier, « Le Musée de la littérature de 1937, lieu de transmission de l'histoire littéraire », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 120, n° 2, 2020, p. 451-472. Ici p. 458 et p. 469.

44 *Ibid.*, p. 455.

«Revue, manifestes, Groupements littéraires de 1867 à nos jours», *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature* (Paris, Denoël, 1938), p. 84.



«Marcel Proust», *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature* (Paris, Denoël, 1938), p. 51.



était contrebalancée par une importante présence de matériaux visuels, notamment 7 000 photos inédites, souvent agrandies au mur dans une présentation chronologique monumentale, pour illustrer les événements de la vie de l'auteur et de l'histoire collective. De manière plus récente et plus originale, l'exposition du Centre Pompidou consacrée à la *Beat Generation* en 2016, sous le commissariat de Philippe-Alain Michaud et Jean-Jacques Lebel, présentait la chronologie du mouvement sous forme de larges constellations schématisées et accompagnées d'images aux murs. On peut aussi noter que le Musée Rimbaud de Charleville-Mézières, qui a subi une

profonde rénovation en 2014-2015, a recours pour son exposition permanente à une scénographie elle aussi très visuelle. Le cabinet d'architecture Abinal et Ropars a par exemple fait le choix d'utiliser des murs d'images présentées de manière traditionnelle (encadrées, accrochées de façon rapprochée, sur fond rouge) face à des « murs de texte » plus modernes.

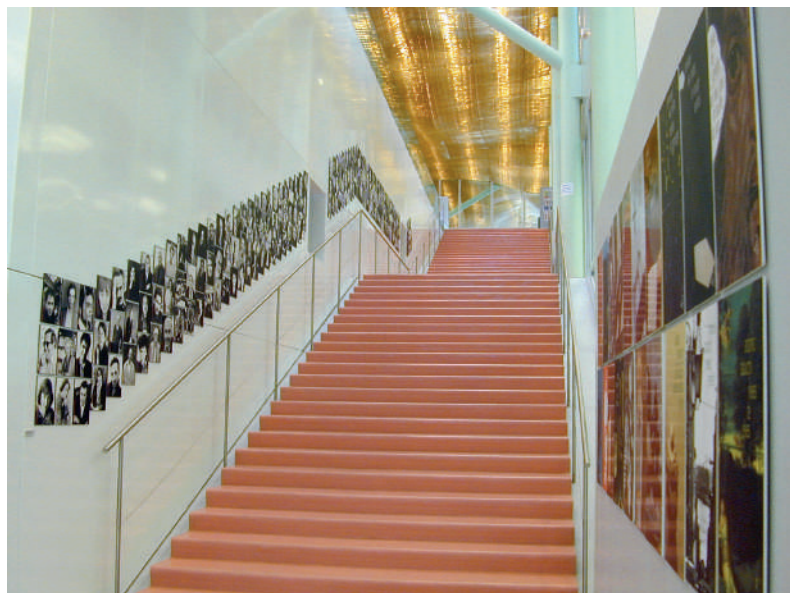
C'est que le mur d'images est, pour ceux qui conçoivent ce type d'espace – en premier lieu pour les scénographes d'expositions littéraires –, de l'ordre de l'évidence. Nous avons à ce sujet interrogé Monique Puzat et Jean-Michel Ponty qui ont travaillé sur plusieurs expositions de la Bibliothèque publique d'information de Paris (BPI) ou de la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (*Georges-Emmanuel Clancier, passager du temps*, en 2013, par exemple). Pour ces deux scénographes habitués à œuvrer ensemble, le mur d'images est



Exposition *Simenon, de la Vendée aux quatre coins du monde*, Historial de la Vendée, du 1^{er} octobre 2011 au 26 février 2012.



Musée Arthur Rimbaud – Salle révolutions, Charleville-Mézières.



un « incontournable » de l'exposition littéraire, un type d'exposition « à fort contenu textuel »⁴⁵, dense et riche. Ce dispositif offre pour eux l'avantage de pouvoir placer un grand nombre de documents et de miser sur l'accumulation. En termes d'effets, il permet de « jouer l'intime » en obligeant les spectateurs à s'approcher et à regarder attentivement. Le mur d'images est, en outre, un attendu de leur métier qui consiste à rendre un propos « lisible-visible ». Bien qu'étant de l'ordre du « cliché », ils ne cherchent pas à le contourner, mais plutôt à le réinventer tant les formes de murs d'images peuvent être multiples. Monique Pauzat et Jean-Michel Ponty ont ainsi pu, selon les cas, faire le choix de projeter des images sur un mur, de façon à renforcer l'immersion, à tirer profit du changement d'échelle et du contraste entre de petites images et des agrandissements de détails, ou encore à aller complètement du côté du trompe-l'œil, en reconstituant par exemple l'espace de travail de Robert Margerie, fait d'objets réels, depuis une photographie de sa bibliothèque à la taille d'origine.

Pour l'exposition sur Clancier, le mur d'images a été utilisé là encore pour la section biographique, de façon déroutante voire radicale puisque 100 années de vie étaient résumées uniquement en images, sans aucun texte. Pour l'exposition sur Christian Bourgois, le mur d'images était une façon de répondre au souhait de l'éditeur lui-même de voir figurer dans l'exposition tous les auteurs et autrices qu'il a

⁴⁵ Entretien avec Monique Pauzat et Jean-Michel Ponty, le 21 avril 2021. Des extraits de cet entretien figurent entre guillemets dans cette section.



publiés au cours de sa carrière. Pauzat et Ponty ont alors choisi de les montrer en « mosaïque », à la façon d'une grille d'échecs en unifiant la présentation (les portraits couleur sont devenus noir et blanc, tous ont été recadrés, etc.). Ce mur de Bourgois, qui représentait ce que l'éditeur appelait sa « famille d'édition », rappelle le fameux *Échiquier surréaliste* de Man Ray mentionné dans le deuxième chapitre, mais de façon plus spectaculaire puisqu'il faisait 11 m de long.

Cette dimension monumentale du mur d'images est largement exploitée par les scénographes d'exposition. Les dispositifs doivent attirer l'œil et les documents iconographiques se faire remarquer, même lorsqu'ils sont de petite taille. En ce sens, Pauzat et Ponty insistent sur l'importance des règles de composition des murs d'images. Même s'il semble chaotique dans un premier temps, le mur comme dispositif scénographique est souvent structuré par le sens de lecture et par le dynamisme que créent les différents formats mis en présence.

Une scénographie d'une artiste : les murs d'images du musée Colette

Comment créer un musée littéraire qui échappe au modèle de la maison-musée et à celui de la collection ? C'est cette gageure qu'a relevée le musée Colette, situé au château de Saint-Sauveur-en-Puisaye, musée distinct de la maison d'enfance évoquée plus haut. Né du désir de Colette de Jouvenel en 1974 de créer un lieu de mémoire

Exposition *Georges-Emmanuel Clancier, passager du temps*, Bfm de Limoges.

à sa mère dans l'appartement du Palais Royal⁴⁶, le projet se heurte à l'absence de disponibilité de la dernière demeure, puis à une matière jugée trop maigre pour créer un musée autonome consacré à une écrivaine qui n'est pas une collectionneuse. Pour pallier ce manque d'œuvres et d'objets, la Direction des musées de France et le Conseil général engagent pour aménager l'espace retenu de l'ancien château de Victor Gandrille, non une scénographe, mais une artiste plasticienne, formée à l'École des Beaux-Arts : Hélène Mugot. De 1992 à 1995, cette dernière crée une « œuvre d'artiste sur une autre œuvre d'artiste »⁴⁷ dans ce qui est considéré aujourd'hui comme le « premier musée littéraire »⁴⁸. Dans le parcours sensuel où l'œuvre et la vie de Colette s'entremêlent, elle propose une réflexion sur le brouillage du vrai et du faux, au cœur de la vie et de la création littéraire de l'autrice. Les différentes stations sont ponctuées par des murs d'images aux formes et effets variés. Le plus remarquable d'entre eux est celui de la « salle de biographie », située au premier étage, avant les espaces du salon et de la chambre de l'appartement du Palais Royal, où la reconstitution du décor visuel est théâtralisée. Près de 250 photographies de Colette, retirages argentiques de portraits en noir et blanc, sont réparties sur six pans de murs, correspondant à six époques décisives de la vie de l'écrivaine, de l'enfance à sa mort, en plus d'une niche – parenthèse thématique consacrée à ses animaux. La saturation d'images s'inscrit dans la continuité des accrochages pratiqués au XIX^e siècle, allant de la cimaise au plafond, tandis que le dynamisme de l'ensemble repose sur l'alternance des formats, des couleurs et des cadres. Il s'agit pour Hélène Mugot de « traduire sur le mode visuel » la vie de Colette, mais une vie posée et mise en scène sous l'objectif⁴⁹, abordée et montrée comme une pièce de théâtre. Dans cet agencement, la multiplicité des images et le choix des maries-louises jouent un rôle central pour « diffracter la vie de Colette dans toutes ses couleurs », « chaque événement ayant sa lumière ». La répartition des images est pensée à l'échelle du mur, qui répond à une composition élaborée sur un croquis, puis testée sur le sol avant d'être reportée sur la paroi. L'enjeu est de produire, selon les vœux de l'artiste, « un clignotement » harmonieux, qui repose sur un subtil jeu de respiration entre les images et de répartition des

46 D'après S. Bordji, « Musée Colette », dans G. Ducrey et J. Dupont (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 773. Notre développement est aussi nourri des informations que Samia Bordji, directrice du musée Colette, nous a données lors d'un entretien en novembre 2021.

47 Toutes les expressions citées sont issues d'un entretien qu'Hélène Mugot nous a accordé en décembre 2021.

48 S. Bordji, « Musée Colette », art. cité, p. 773.

49 Voir G. Ducrey, « Colette et la photographie », dans J. Kristeva (dir.), *Notre Colette*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 95-105.



couleurs des cadres et des maries-louises, dont les teintes significantes vont du jaune de Bourgogne au gris bleu – soit de la terre natale de l'écrivaine au papier où elle couchait ses idées – en passant par une gamme reliant les sensations visuelles aux gustatives, en hommage à la gourmandise de Colette : le vert olive, le lie de vin, les tons de beurre... L'expérience est aussi sonore : chaque mur comportant un petit haut-parleur qui diffuse des extraits de textes de Colette.

Le visiteur est placé en position moins de pèlerin – car nulle relique, nulle œuvre originale où se recueillir ne se trouve dans cette pièce – que d'ami, mettant ses pieds sur le dallage dont les cabochons gris sont gravés des noms des proches qui comptèrent pour Colette. Il peut avoir l'impression d'être comme le héros de *La Fin de Chéri* (1926), qui se remémore la vie de la femme admirée et aimée face « au mur des photographies », dit aussi « mur illustré »⁵⁰, à moins qu'il ne s'identifie à la « Copine », gardienne du temple des images :

Tourné vers la paroi la plus éclairée, tapissée de petits cadres et de photographies percées de quatre punaises, il se tut, et la Copine se mit à rire.

« Quand je te disais que tu serais en pays de connaissance ! J'étais sûre que ça te ferait plaisir. Tu ne l'as pas celle-là ? »

Détail des murs de la salle de biographie Colette. Musée Colette, Saint-Sauveur-en-Puisaye (Yonne).

⁵⁰ Colette, *La Fin de Chéri* [1926], éd. J. Dupont, dans *Œuvres*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1991, p. 267 et 272.



Vue d'ensemble de la
salle de biographie
Colette. Musée Colette,
Saint-Sauveur-en-
Puisaye (Yonne).

Celle-là, c'était un très grand portrait photographique, rehaussé de couleurs d'aquarelle presque éteintes. Des yeux bleus, une bouche riante, un chignon blond, un air de paisible triomphe armé... [...]

« Elle ne te l'avait pas donnée, celle-là, je le parie bien ? Une déesse, une fée, là-dessus ! Elle marche sur les nuées ! Et comme c'est bien elle tout de même ! Cette grande photo, c'est la plus belle à mon sens, mais je tiens tout autant aux autres, tiens, par exemple, cette petite-là, qui est beaucoup plus récente, est-ce que ce n'est pas un plaisir des yeux ? »

Un instantané, assujetti par une épingle rouillée, montrait une femme sombre sur un jardin clair...

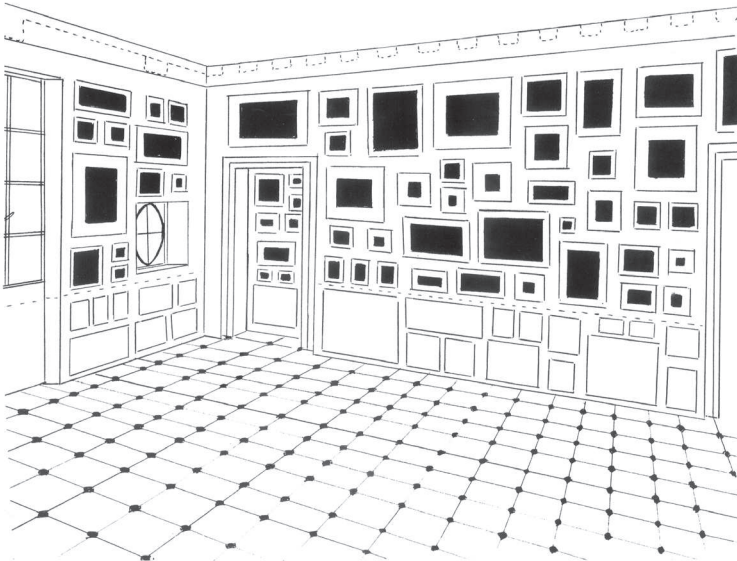
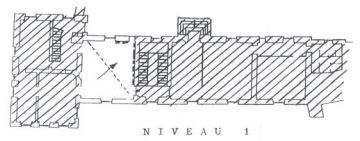
« C'est la robe bleu marine et le chapeau avec les mouettes », se dit Chéri en lui-même.

« Moi, je suis pour les portraits flatteurs, continua la Copine. Un portrait comme celui-ci, voyons, en conscience, est-ce que ce n'est pas à joindre les mains et croire en Dieu ? »

Un art bas et savonneux avait léché le suave « portrait-carte », allongé le cou, rétréci un peu la bouche du modèle. Mais le nez, aquilin juste assez, le nez délicieux et ses conquérantes narines, mais le pli chaste, le sillon de velours qui creusait sous le nez la lèvre supérieure, demeuraient intacts, authentiques, respectés du photographe même...

« Crois-tu qu'elle voulait tout brûler, sous prétexte qu'à présent ça n'intéresse plus personne de savoir comme elle a été ? Mon sang s'est révolté [...] »⁵¹.

⁵¹ *Ibid.*, p. 253-254.



Comme le sol de cette salle, toutes les photos sont en Noir et Blanc. Pour égayer ce contraste austère, les photos seront encadrées simplement d'une Marie-Louise de beau papier pastel. On retrouvera la gamme des couleurs choisies pour les reliures des livres de la bibliothèque. Ces cadres sans baguette seront accrochés très proches les uns des autres, à la mode des musées du XIX^{ème} s. et donneront dans le jeu varié des surfaces colorées l'impression de certaines aquarelles de Paul Klee. Pour rappeler les boiseries basses de la salle avant rénovation et compléter l'accrochage jusqu'en bas des murs, on collera dans les bandeaux des panneaux de carton semblablement colorés.

- Prévoir aussi des stores de voile pour protéger de la lumière les photos et les cadres colorés.



Projet d'Hélène Mugot
proposé au Musée
Colette, p. 2.

Hélène Mugot
travaillant aux murs
d'images du Musée
Colette, 1994.

La monomanie de la « Copine » pourrait être celle du visiteur du musée qui finit son parcours par l'achat d'un portrait-carte postale de Colette, tandis que dans sa contemplation des murs des portraits, dans son plaisir de reconnaissance de clichés connus et de découverte d'autres moins iconiques, se mêle quelque chose du désir amoureux de Chéri : « il attachait encore un regard sur toutes les nuques blondes, tous les yeux bleus qui fleurissaient une paroi de son asile »⁵². L'absorption du regardeur va dans le roman jusqu'à son identification aux clous :

Il releva la tête vers la paroi où devant lui, souriaient tant d'yeux bleus, se rengorgeaient tant de cous moelleux au-dessus de seins impassibles : « j'aurai cela. J'aurai seulement cela. Il est vrai que c'est peut-être beaucoup. C'est une grande chance que je l'ai retrouvée, elle, sur ce mur. Mais après l'avoir retrouvée, je ne veux plus la perdre. Je suis encore accroché, comme elle, à ces quelques clous rouillés, à ces épingles fichées de travers. Combien de temps cela tiendra-t-il ? pas longtemps. » [...] « Je la veux ! Il me la faut ! tout de suite !⁵³ »

Néanmoins, cette mémoire littéraire qui peut surgir dans l'esprit du promeneur, lecteur de Colette, n'est pas au cœur du dispositif tel qu'Hélène Mugot l'a conçu. Le rapprochement entre le roman et la muséographie n'est qu'une heureuse coïncidence, qui rappelle la grande conscience que Colette avait elle-même de l'importance des images, dont la contemplation mène souvent à la manipulation, mais aussi de ses portraits reproduits sur différents supports, pris dans un jeu de brouillage du vrai et du faux, producteurs d'émotions et de souvenirs. La scénographie du musée qui, classée, n'est pas modifiable sans l'accord de l'artiste, se distingue donc de celle de La Maison de Colette, située à quelques pas, sur cette question de la mémoire littéraire déclenchée par les images. « Être en pays de connaissance » répond davantage à l'objectif de la visite au sein de la demeure natale.

Ce chapitre a permis d'appréhender de façon panoramique l'ensemble des possibilités d'exposition des murs d'images d'écrivains en insistant sur les intentions de celles et ceux qui les montrent et sur les effets pour qui les regardent. Nous avons d'abord abordé les enjeux de la conservation de tels ensembles d'images dans les lieux mêmes de leurs accrochages par les écrivains. Ce choix, dans lequel les héritiers prennent une grande part, va parfois avec un refus de la muséalisation (Martin du Gard), au risque de sacraliser un espace

⁵² *Ibid.*, p. 263-264.

⁵³ *Ibid.*, p. 271-272.

qui n'était pas censé l'être, ou du moins de figer des environnements visuels souvent mouvants (chez Colette, par exemple), voire de transformer des lieux de création en lieux touristiques, comme chez Dylan Thomas. D'autres ensembles d'images ont été déplacés loin du lieu de leur premier accrochage, et reconstruits, reconstitués, c'est-à-dire réinventés à des degrés divers. À travers ces exemples de mises en exposition de murs d'images, la question de la fidélité au modèle est prégnante, mais cette fidélité n'est pas forcément là où on l'attend : il apparaît que les fac-similés, les réinterprétations numériques de même que les réappropriations artistiques sont de puissants vecteurs d'immersion pour le spectateur, plus, sans doute, que l'exposition d'originaux ayant fait partie de vastes ensembles aujourd'hui fragmentaires, comme pour Gómez de la Serna. Toutefois, l'effet de présence créé par les images des murs de tel ou tel écrivain, lorsqu'on a sous les yeux les traces matérielles de leur manipulation – comme les trous de punaises qui marquent celles d'Aragon –, est d'une grande force, surtout lorsque le mur est comme en latence, en attente de reconstitutions futures. Dans les deux cas, le mur d'images reconstitué rend visible la dimension mortuaire de l'exposition littéraire : en faisant sentir la présence spectrale d'un écrivain avec l'exhibition d'originaux ou en construisant, par des reproductions, une sorte de monument à la mémoire d'un auteur ou d'une autrice. C'est aussi, face à ces murs d'images reconstitués, un rapport à la mémoire littéraire qui s'engage : le mur d'images se veut parfois un lieu de pèlerinage, un espace de rencontre avec l'auteur ou l'autrice, mais aussi un prolongement, un contrepoint, voire une invite à la lecture.

La question de l'exposition des murs d'images, dans leur contexte originel ou déplacés ailleurs, rend plus vif l'un des constats que l'on a souvent fait au fil du livre. Elle met en avant sa non-fixité, son impermanence. Car, en effet, reconstituer un mur d'images dans une exposition, un musée ou une maison d'écrivain signifie choisir de le représenter à un instant T, figé comme il ne l'a en général jamais été, alors que la mutabilité apparaît finalement et paradoxalement comme l'une des caractéristiques les plus fortes de ces dispositifs. De même, il faut aussi remarquer que malgré les efforts didactiques des maisons, musées et lieux d'exposition, le mur d'images reste un objet mystérieux, qui garde le secret sur certains rapprochements, sur le rôle du hasard, comme sur ses transformations dans le temps.

Par ailleurs, ce chapitre s'est intéressé de manière plus large aux « images aux murs » dans les lieux d'exposition, et non plus seulement aux murs d'images au sens strict. Il s'agissait de voir comment des dispositifs scénographiques à base d'ensembles iconographiques

étaient utilisés dans les expositions portant sur des écrivains. Plusieurs fonctions ont été mises à jour : une fonction didactique (notamment pour ce qui concerne la biographie des auteurs), une fonction de décor, une fonction immersive, mais aussi une fonction critique. L'étude de ces images aux murs pour les expositions littéraires mériterait d'être approfondie, comme l'ont fait par exemple les muséographes travaillant sur l'exposition artistique. Certains spécialistes des expositions contemporaines ont pu ainsi remarquer une utilisation intensive du mur d'images⁵⁴, notamment des photographies d'archives imprimées en grand format recouvrant les murs et cimaises des salles d'exposition à la façon d'un papier peint (les commissaires et les scénographes les appellent d'ailleurs souvent « *wallpapers* », c'est-à-dire « papier peint »). Ce dispositif a l'avantage d'être immersif, une qualité souvent convoquée en muséographie afin de faire plonger le visiteur ou la visiteuse dans une atmosphère d'époque, dans l'intimité d'un lieu, mais il peut aussi avoir une fonction critique, à travers une prise de recul historique, notamment dans le cas qui est détaillé par Rémi Parcollet, celui du « photomural », les « grands tirages de vues d'accrochages » qu'il considère comme un véritable « outil curatorial »⁵⁵.

Peut-on repérer des évolutions de ce genre en ce qui concerne l'exposition littéraire ? Les scénographies du type « murs d'images » semblent par exemple avoir été largement utilisées dans une intention de « *period room* », proche du décor, tandis que l'on noterait aujourd'hui une tendance à mettre en avant la fabrique de l'œuvre. Mais ces deux modèles coexistent plus qu'ils ne se succèdent chronologiquement, comme le montre l'exemple du Musée de la littérature de 1937 et les recherches de type « trompe-l'œil » des scénographes Monique Pauzat et Jean-Michel Ponty. On pourrait en revanche distinguer deux modèles de scénographie selon les types de lieu d'exposition : des accrochages jouant l'intimité et la rencontre à travers des murs d'images desquels il faut s'approcher dans les petites maisons d'écrivains ; ou les accrochages permanents, face à des ensembles plus spectaculaires dans des expositions cherchant à faire date (Simenon, par exemple). On pourrait également suivre les prolongements numériques de ces dispositifs scénographiques à la façon de murs d'images dans les versions virtuelles des expositions consacrées à tel ou tel écrivain, mais aussi, plus largement, dans les avatars numériques de murs d'images que sont les présentations rythmiquement organisées d'Instagram, les « murs » de Facebook, ou les écrans offrant des visuels qui se succèdent

⁵⁴ Voir par exemple le numéro d'*artpress*, n° 36, février/mars/avril 2015, « Les expositions à l'ère de leur reproductibilité ».

⁵⁵ R. Parcollet, « Figures du photomural exposé », dans *ibid.*, p. 48-54.

sous forme de grilles, de carrousels ou de galeries. Le mur d'images, au sens large, est en effet devenu un mode de présentation omniprésent à l'ère de la transmission d'informations visuelles sur écrans.



I like to put things up around my bed all the time,
pieces of news that I like and other things and I change it every so
often. When I come home sometimes I bring the newspaper.
It was just looking at it. It's looking at it when you're not looking.
It really begins to see us in a funny way.

Steve Jobs



Conclusion

Du geste à
la pensée critique



Ce livre a cherché à cerner les spécificités des murs d'images, lorsque les écrivains en sont les agenceurs et les penseurs. Lors de notre enquête il nous est apparu à quel point l'accrochage d'ensembles iconographiques par des auteurs prenait des formes variées et revêtaient diverses fonctions, parmi lesquelles celle de tremplin vers la fabrique de l'œuvre littéraire. Deux questions en particulier ont présidé à nos recherches, qui nous ont menés à établir une typologie de ces murs, de leurs déclinaisons et de leurs ramifications.

La première concerne l'agencement dans l'espace, indépendamment de qui s'y adonne : que change l'accrochage d'images au mur par rapport à leur manipulation dans un carton ou dans un livre illustré ? Il s'est avéré que la composition d'un mur d'images, à la verticale, permet de mettre les éléments iconographiques à disposition d'un regardeur, qu'il en soit l'auteur ou non. Il a pour effet de tisser des liens, aléatoires ou non, entre ces images, et de leur conférer une place au sein d'un écosystème visuel qui génère inéluctablement du sens. Le mur d'images peut donc être appréhendé, aussi bien dans le geste que dans son effet, comme un acte discursif, qui engage un dialogue : il permet de faire parler les images, dans leur relation à d'autres, tels les composants d'une phrase qui s'esquisse devant celui ou celle à qui cette construction visuelle est dévoilée. Le regardeur est amené à interpréter – parfois malgré lui – les effets de sens, doublés d'un effet esthétique, produits par ces agencements d'images, le sens de l'ensemble n'étant pas la somme des images prises isolément.

La deuxième question se rapporte au rôle de la personne qui les élabore. Le geste de l'homme ou de la femme de lettres est-il différent de l'usage banal, ancré dans le quotidien, de tout un chacun ? Nous avons en effet vu que l'accrochage d'images au mur relève d'une pratique culturelle, dont l'histoire est déjà longue. Dès lors, à partir de quand celle-ci prend-elle un sens particulier pour un écrivain, qui se l'approprie et en fait un usage personnel ? Lorsque l'on considère le mur d'images dans son sens répandu, il s'agit essentiellement soit de décoration, qui considère l'iconographie pour son potentiel esthétique, soit de commémoration, qui tire profit du pouvoir sentimental et émotionnel des images. Or, dresser une typologie des murs d'images d'écrivains nous a permis de constater que pour bon nombre d'entre eux, il s'agit souvent d'un dispositif de création alternatif et évolutif. Il peut témoigner de positions esthétiques et être investi d'une certaine sacralité – se rapprochant par là des usages courants de ce genre d'agencements –, ou être également l'espace de déploiement d'un imaginaire comme d'un réseau de sociabilités singuliers. S'ils empruntent donc généralement à des rituels issus du quotidien, les murs d'images possèdent néanmoins une véritable fonction pour les auteurs et autrices étudiés, soit dans leur activité créatrice, soit dans leur manière d'appréhender et asseoir leur place et posture au sein du monde et de l'histoire littéraires. Ils permettent ainsi de porter un regard renouvelé sur l'œuvre et sur la vie de l'écrivain et de se faire les révélateurs d'éléments-clés relatifs à ceux-ci. En témoigne d'ailleurs leur utilisation fréquente dans des contextes muséaux, dont l'objectif est une monstration et une médiation autour d'éléments relatifs au sujet exposé, de l'ordre de la fresque, où l'on saisit d'un seul regard un ensemble d'informations.

L'objectif de cette enquête n'est donc pas de fournir un répertoire exhaustif de murs d'images, mais d'en esquisser une typologie, en combinant critères formels et fonctionnels. Dans un premier temps, l'étude fait apparaître le spectre sur lequel se déclinent divers modèles de murs, entre réalisations ordonnées, méticuleusement réfléchies, et placardage désordonné, qui prend le chaos visuel pour fil conducteur. Dans un second temps, nous avons remarqué qu'en termes de contenu, ces murs d'images peuvent refléter le goût de celui ou celle qui les construit, ou, au contraire, constituer un nouvel univers dont l'auteur s'imprègne afin de stimuler sa création. Enfin, ces deux pôles d'expression amènent deux types d'effets : la reconnaissance d'images familières arrangées selon un principe de cohérence, ou le choc, engagé par des juxtapositions d'éléments disparates aux effets inattendus, voire violents dans leur dissonance.

Face à ces effets contradictoires produits par des types de dispositifs similaires, cette recherche met en lumière deux fonctions majeures des murs d'images : d'un côté, la fonction poétique, qui déclenche l'inspiration, ou favorise l'imprégnation par les images ; de l'autre, la fonction critique, qui permet à l'auteur d'étudier le sujet ou les thèmes des ensembles iconographiques d'un point de vue historique, social ou littéraire. En ce sens, lorsqu'il n'agit pas directement comme support de documentation dans le processus d'écriture, le mur d'images est susceptible d'intervenir au début de la création, que ce soit comme embrayeur d'un projet ou amorce de l'œuvre littéraire. Cet usage inchoatif du dispositif est bien connu des plasticiens ou metteurs en scène qui ont l'habitude de travailler avec des murs d'images, plus souvent que les écrivains. Lorsque ces derniers se saisissent de cette pratique, le mur d'images devient l'endroit où les arts littéraires et les arts visuels (la peinture, la photographie, le collage, etc.) se croisent. Cette jonction donne alors lieu à l'émergence d'un univers interartial, dont l'hybridité constitue une ouverture du fait littéraire, qu'il s'agisse du processus créatif qui le précède ou de la conception de l'œuvre même, qui intègre à terme des éléments visuels. Qui plus est, ce dispositif de création fait émerger la figure de l'écrivain-artiste qui elle aussi connaît un essor considérable en ce premier quart de ^{xxi}^e siècle, mais qui est loin de s'y restreindre.

Outre ce lien très fort à la création, une autre récurrence majeure apparaît à travers la diversité des cas : les murs d'images sont généralement à l'image de celui ou celle qui les met sur pied, qu'il s'agisse d'un reflet de sa personnalité, voire d'un portrait en creux, façonné par ses gestes plus ou moins conscients. Ils peuvent ainsi parfois se présenter comme le double visuel d'un auteur et, de la sorte, en exposer certains traits ou attributs souterrains, subreptices. Leur présence au sein d'espaces associés au quotidien exacerbe par ailleurs leur non-permanence : elle les laisse à la portée des gestes qui peuvent les modifier et les faire évoluer au fil des jours. Une constante s'affirme : ces murs forment des ensembles d'images disponibles pour l'œil, mais aussi pour les mains. Enfin, l'enquête a confirmé à quel point il était nécessaire d'analyser ce type d'objet dans le cadre plus large des iconosphères, c'est-à-dire les environnements visuels, autant publics que privés, d'une société à une époque donnée. Les murs d'images intègrent pleinement un écosystème complexe au sein duquel se jouent de multiples interactions entre écriture, posture et culture visuelle.

Pour les chercheurs et chercheuses, ces agencements permettent de penser le rapport explicite des écrivains aux images, de participer à

la construction d'une autre conception de l'œuvre littéraire, et d'épingler les enjeux qui concernent la présence visuelle de la littérature. Ils invitent également à poser la question, encore relativement peu abordée aujourd'hui dans le domaine des lettres, des gestes de manipulation qui suscitent un rapport sensoriel entre l'écrivain et l'image physique, ou entre l'image numérique et son utilisateur. En retour, les murs d'images nous encouragent à interroger nos pratiques de recherche en lien avec nos environnements iconographiques. Pourquoi ne pas transposer en une démarche scientifique ces ensembles visuellement accessibles qui conduisent à déceler des rapports entre des éléments disparates, à penser par analogies, en établissant des liens de manière non linéaire ? Autrement dit : comment construire une pensée critique à partir d'agencements d'images ?

Le mur est enfin un objet qui oblige aux approches croisées : de la pratique banale d'accrocher les images chez soi au geste créatif de faire du mur une extension du bureau, il est un lieu du laboratoire où la création littéraire se spatialise et passe par du visuel. En tant que littéraires, nous avons amené les textes à dialoguer avec ces murs d'images, et mis en lumière l'hybridité des processus d'écriture – qui s'avère par ailleurs de plus en plus importante à mesure que l'on se rapproche de notre contemporain. Nous n'avons donc pu faire autrement que d'interroger ces dispositifs en croisant les approches culturelle, génétique et anthropologique. Notre démarche en tant que littéraires s'est dès lors élargie en transposant des outils et certains concepts des historiens de l'art et de la culture matérielle. Dans cet ordre d'idées, le mur d'images, objet complexe et multiple, est aussi un lieu de décroisement allant dans le sens d'une transdisciplinarité : il fait apparaître des zones d'exploration communes et des croisements possibles entre la littérature et les arts plastiques, mais il invite également à remettre en question la logique de l'appartenance de tels objets d'étude à un champ disciplinaire unique. C'est ainsi *in fine* vers une désautonomisation de l'espace littéraire (qui fonctionnerait en vase clos) que ce livre a choisi de s'ouvrir.

Crédits iconographiques

Conformément aux prescriptions légales, l'éditeur s'est efforcé de régler les droits d'auteur liés à l'iconographie. Les détenteurs de droits qu'il n'aurait pu retrouver malgré ses recherches sont priés de se faire connaître afin qu'il puisse être satisfait à la législation en la matière.

p. 13	Voir p. 19 (détail)	p. 108	Sylvia Beach Papers (Co108) ; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library. Courtesy of Princeton University Library
p. 19	Reconstruction by Axel Heil and Roberto Ohrt, 2020. photo : Tobias Wootton © The Warburg Institute, London/fluid	p. 112	Voir p. 124 (détail)
p. 29	Voir p. 48-49 (détail)	p. 117	Maison de Pierre Loti, MPL P 1 © Musées-municipaux Rochefort 17
p. 35	DR	p. 118	Photo : A. Reverseau, 2021
p. 35	DR	p. 120	Photographie reproduite dans <i>Maurice Barrès (1862-1923)</i> éd. Jacques Lethève et René Rancoeur, Paris, BN, 1962. Photo © BnF/Gallica
p. 36	© Musées d'Angers, P. David	p. 120	© Archives Larousse, Paris, France/Bridgeman Images
p. 45	© Flammarion. DR	p. 124	© Adèle Godefroy
p. 45	© Flammarion. DR	p. 125	© Archipel Butor
p. 46	© RMN © Succession Picasso - SABAM Belgium 2022	p. 128-129	Photo : A. Reverseau (2016)
p. 48	© Sabine Weiss	p. 130	© Archives Larousse, Paris, France/Bridgeman Images
p. 52	DR	p. 131	© Moulin Elsa Triolet-Aragon
p. 54	© Flammarion. DR	p. 132	Dans Marguerite Duras, <i>La Cuisine de Marguerite</i> , Paris, Benoît Jacob, 2019, p. 50. Avec l'aimable autorisation du photographe
p. 55	© Yannick Haenel	p. 134-135	© Christine Guibert
p. 57	Voir p. 55 (détail)	p. 137	Dans <i>Les Désordres de la bibliothèque</i> , Paris, Filigranes, 2010, n.p. Avec l'aimable autorisation de Muriel Pic
p. 62	Photo ©BnF/Gallica	p. 141	Voir p. 171 (détail)
p. 63	Photo ©BnF/Gallica	p. 147	Photo © Bénédicte Roscot
p. 65	© George Kelaïdites © Roger-Viollet	p. 152	Avec l'aimable autorisation de l'auteur
p. 66-67	© Bettina Flitner	p. 153	© Christophe Poot
p. 68	© Jacques Pavlovsky	p. 155	© UCLouvain Culture
p. 74	© Maison Elsa Triolet - Aragon	p. 155	© Floriane Padoan/Bondy Blog
p. 75	© Maison Elsa Triolet - Aragon	p. 156	© Benoît Galibert. Photographie réalisée le 8 juin 2016 à Paris 19 ^e , extraite de la série « Au lieu d'écrire »
p. 79	© Jean-Claude Deutsch/Paris Match/Scoop	p. 162	© Yannick Haenel. Photographie de l'auteur, transmise à l'automne 2020
p. 80	© Paris Match/Scoop	p. 164	© Gallimard
p. 85	Voir p. 105 (détail)	p. 167	URL : http://www.ericsearchere.com/multiples2012-2017.html . Avec l'aimable autorisation de l'auteur
p. 87	© Archives Larousse, Paris, France/Bridgeman Images	p. 168	CC
p. 87	Photo ©BnF/Gallica		
p. 90	DR		
p. 91	© Maison Elsa Triolet - Aragon		
p. 93	© Médiathèque Valéry Larbaud-Ville de Vichy		
p. 96	Photo : A. Reverseau, 2021		
p. 98-99	Photo : A. Reverseau, 2021		
p. 102	© Collection Verbeke Foundation, Kemzeke		
p. 105	Photographie de Denise Bellon (1902-1999) © Denise Bellon/akg-images		
p. 107	Photo E.M. Janet Le Caisne. Archives Adrienne Monnier/IMEC		

- p. 171 Collection particulière de Claude Simon. Avec l'aimable autorisation de Mireille Calle-Gruber
- p. 172 Collection particulière. Avec l'aimable autorisation de Mireille Calle-Gruber
- p. 175 DR
- p. 176-177 © Univ. Pittsburgh. DR
- p. 181 Avec l'aimable autorisation de l'artiste
- p. 183 « Marcel Mariën in his home office and living room », photograph published by Max Pisti Editions, Antwerp, in the context of the exhibition *Chambre d'ennemi*, held in 1991, FJMAC collection. © SABAM Belgium, dans M. Bleyen, *Minor Aesthetics. The Photographic Work of Marcel Mariën*, Leuven, Leuven University Press, 2014, p. 267
- p. 185 Capture d'écran de https://www.desordre.net/bloc/vie/reprise/a_song_for_diane_arbus.htm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste
- p. 187 Capture d'écran de http://www.desordre.net/mon_oiseau_bleu/. Avec l'aimable autorisation de l'artiste
- p. 191 Voir p. 205 (détail)
- p. 195 BnF, département des Estampes et de la photographie
- p. 196 Photo ©BnF/Gallica
- p. 196 Photo ©BnF/Gallica
- p. 197 © Look and Learn/Bridgeman Images
- p. 197 © Archives Larousse/Bridgeman Images
- p. 200 Domaine public
- p. 201 Photo ©BnF/Gallica
- p. 203 Photo ©BnF/Gallica
- p. 205 © L'Esperluète
- p. 205 © L'Esperluète
- p. 207 © The Wylie Agency LLC
- p. 208 © The Wylie Agency LLC
- p. 209 Dans *L'Œuvre matérielle*, Caen, IMEC édition, 2016, p. 31
- p. 210 © collection Jean Mascolo
- p. 217 © Sylvain Deleu
- p. 219 © Deutsch/Paris Match/Scoop 19651123
NB : la photographie reproduite dans l'« Album Perec » (Gallimard, 2017, p. 59) est considérablement agrandie
- p. 223 Voir p. 257 (détail)
- p. 227 Photo : Jessica Desclaux (2021)
- p. 229 Domaine public
- p. 230 Maison de Pierre Loti © Musées-municipaux Rochefort 17
- p. 231 « True-fiction-The-writing-shed-used-by-Dylan-Thomas-from-1949-53 » dans l'article de Linda Young, « Literature, Museums, and National Identity ; or, Why are there So Many Writers' House Museums in Britain ? », https://www.researchgate.net/publication/282622901_Literature_Museums_and_National_Identity_or_Why_are_there_So_Many_Writers'_House_Museums_in_Britain, CC
- p. 232 www.walesonline.co.uk. © Athena Picture Agency
- p. 234 © Jérôme Mondière, Médiathèque Valéry Larbaud-Ville de Vichy
- p. 236 Photo : A. Reverseau (2016)
- p. 240 © ADAGP, RMN Centre Georges Pompidou
- p. 242 Photo : Pablo Lines. © MAC
- p. 243 Captures d'écran de URL : <https://www.factum-arte.com/pag/27/Facsimile-of-Gomez-de-la-Serna>. Avec l'aimable autorisation de FACTUMArte
- p. 245 Photos : A. Reverseau © Maison Elsa Triolet – Aragon
- p. 246-247 © Maison Elsa Triolet – Aragon
- p. 248 Photo : A. Reverseau
- p. 249 Documentation Musée Marguerite Yourcenar
- p. 252 Photo : Jean Collas
- p. 253 Scénographie : Christophe Vital assisté de Ghislaine Pineau. Graphisme : Les P'tits Papiers. © Catherine Dantan. Photo : Patrick Durandet
- p. 253 © Lisa Maronnier, Ville de Charleville-Mézières
- p. 254 Scénographie : Monique Pauzat, Jean-Michel Ponty, 2005 © JM Ponty
- p. 255 Scénographie : Monique Pauzat, Jean-Michel Ponty, 2013 © JM Ponty
- p. 257 Muséographie : Hélène Mugot/Photos : Arsène Jurman
- p. 258 Muséographie : Hélène Mugot / Photos : Arsène Jurman
- p. 259 © Hélène Mugot
- p. 259 © Hélène Mugot et Musée Colette
- p. 265 *Penser avec les mains*, film documentaire d'Adrien Genoudet réalisé lors de la journée d'étude *L'écrivain iconographe : manipulation et agencement d'images*, UCLouvain, 9 septembre 2019 (détail).

Index

- Agamben, Giorgio : 51-52, 72, 89-90, 116
 Albert-Birot, Pierre : 44, 158, 212
 Apollinaire, Guillaume : 43-44, 103, 157
 Aragon, Louis : 9, 15-20, 45, 47, 60, 73-78, 81, 83, 88,
 90-92, 104, 106, 110, 131, 143, 148-149, 169, 193,
 244-247, 261
 Arbus, Diane : 20, 184-186, 188
 Audoux, Marguerite : 93, 234
 Baetens, Jan : 17, 72, 103
 Bailly, Jean-Christophe : 10, 146-147, 149
 Ballard, James Graham : 216
 Balzac, Honoré de : 71, 86, 103, 131
 Barbey d'Aurevilly, Jules : 86
 Barrès, Maurice : 36, 39, 82, 119-121, 199
 Barthes, Roland : 56, 83, 204, 212
 Baudelaire, Charles : 12, 43, 54, 98, 100-103, 195, 201
 Beach, Sylvia : 106-110
 Beauvoir, Simone de : 9, 26, 60, 64-65, 68-69, 83, 86,
 211
 Benjamin, Walter : 6, 24, 51, 58-59, 136, 164
 Bertrand, Aloysius : 31, 92
 Blake, William : 100
 Bonnard, Pierre : 51, 91, 180
 Bourget, Paul : 31, 38, 86-89, 130-131, 142, 206
 Bouvier, Nicolas : 169
 Braun, Adolphe : 31-37, 40, 50, 119, 146, 159, 199
 Brauner, Victor : 115
 Brecht, Bertolt : 169, 216
 Breton, André : 9-10, 21, 44-45, 47-48, 64, 103-104, 115,
 180, 198-199, 237-241
 Burroughs, William : 10, 21, 206-208, 218
 Butor, Michel : 10, 123-127, 130, 166, 231
 Casciani, Théo : 213-214
 Celan, Paul : 165
 Cendrars, Blaise : 43-44, 82
 Champfleury (Husson Jules François Félix dit) : 43
 Char, René : 5, 45, 64
 Charensol, Georges : 158
 Claudel, Paul : 107-108
 Clerc, Thomas : 51, 122, 127
 Cocteau, Jean : 71-72
 Colette : 82, 129, 193-194, 227-228, 255-261
 Copeau, Jacques : 95, 98
 Coppée, François : 86
 Crevel, René : 64, 99, 101
 Cros, Charles : 104
 Dantzig, Charles : 8, 50-51
 De Jonckheere, Philippe : 10, 15, 20, 122, 168, 184-188
 Diderot, Denis : 195
 Dornac (Marsan ou Cardon Paul dit) : 15, 25, 62, 87,
 108, 120, 130, 195-201, 212
 Duchamp, Marcel : 104, 174, 239
 Duhamel, Georges : 95, 107
 Dumas, Alexandre : 86, 119
 Dumas, Alexandre (fils) : 195-196
 Dürer, Albrecht : 194, 249
 Duras, Marguerite : 10, 15, 132, 208-212, 220
 Eco, Umberto : 163-164
 Éluard, Paul : 31, 45-47, 64, 73, 198
 Ernst, Max : 77
 Fargue, Léon-Paul : 21, 44, 82, 88, 92-93, 107, 130, 157,
 202-203
 Flaubert, Gustave : 25, 53, 143
 Fontaine, Arthur : 107-108
 Freud, Sigmund : 102, 198
 Freund, Gisèle : 68-69, 106, 108, 225
 Game, Jérôme : 166
 Gary, Romain : 9, 26, 60, 78-83, 89, 211
 Gautier, Théophile : 128
 Gavarni, Paul : 10, 16, 61-64, 198
 Giacometti, Alberto : 239
 Giacomoni, Luca : 154-155
 Giannecchini, Hélène : 138
 Gide, André : 95, 98, 100, 107-108, 162, 202
 Giraudoux, Jean : 107-108, 129
 Gómez de la Serna, Ramón : 10, 90, 110, 174-179, 188,
 241-244, 247, 261
 Goncourt, Edmond et Jules de : 10, 15-16, 31, 37, 58,
 60-64, 68, 86, 88-89, 130, 146, 197-198
 Gracq, Julien : 238

- Guibert, Hervé : 132-134
 Gysin, Brion : 207
 Hael, Yannick : 10, 21, 31, 53-55, 58, 114, 127, 158, 162-166
 Höch, Hannah : 45
 Hugnet, Georges : 45
 Hugo, Valentine : 9, 64, 69, 103
 Hugo, Victor : 136
 Huret, Jules : 17, 201-202
 Huysmans, Joris-Karl : 36, 39, 82, 88, 197-198
 Ivšić, Radovan : 238
 Jarry, Alfred : 43, 102, 111, 116, 129
 Juvet, Louis : 95
 Kafka, Franz : 104
 Keats, John : 100
 Kierkegaard, Søren : 7
 Konrad, Aglaia : 180-181, 184
 Korkos, Alain : 220-221
 Lacretelle, Jacques de : 95
 Larbaud, Valéry : 89, 92-93, 107-108, 233-234
 Lautréamont (Ducasse Isidore dit) : 102, 104
 Leduc, Violette : 9, 60, 64-65, 69, 83, 86
 Lemarié, Berthe : 95
 Lévêque, Alain : 149-150
 Levet, Henry : 93
 Lévi-Strauss, Claude : 170, 173, 214-215
 Lorrain, Jean : 36
 Loti, Pierre (Viaud Julien dit) : 8, 117-118, 206, 230
 Mac Orlan, Pierre : 14, 45
 Mallarmé, Stéphane : 10, 62, 102, 159
 Malraux, André : 25
 Man Ray (Radnitsky Emmanuel dit) : 44-45, 64, 255
 Manguel, Alberto : 114
 Mariën, Marcel : 182-184, 188, 248
 Martin du Gard, Roger : 10, 15-16, 88-89, 94-101, 104, 106-107, 110, 118-119, 149, 228-230, 233, 260
 McCarthy, Tom : 214-218
 Ménard, Pierre : 166
 Miró, Joan : 239
 Monnier, Adrienne : 89, 106, 108-110, 202
 Monnin, Isabelle : 149-151
 Montaigne, Michel de : 27
 Morand, Paul : 92-93, 234
 Morris, William : 31, 38-41
 Novarina, Valère : 155-157
 Péladan, Joséphin : 10, 32-34, 36-39, 58, 86, 145-146
 Perec, Georges : 122, 127, 193, 213, 218-221
 Pic, Muriel : 72-73, 136-138, 188-189
 Picabia, Francis : 239
 Picasso, Pablo : 132, 174, 193, 194, 202, 239
 Poe, Edgar Allan : 102, 158, 161
 Pollès, Henri : 8, 88, 127-131, 233-237, 241
 Prassinis, Gisèle : 104
 Poot, Christophe : 153-154
 Prigent, Christian : 136-137
 Proust, Marcel : 31-32, 38-41, 43-44, 70, 90, 142, 162, 218, 228, 251-252
 Ray, Marcel : 93
 Régner, Henri de : 10, 36, 62, 158-162
 Rilke, Rainer Maria : 202
 Rimbaud, Arthur : 43, 91-93, 99-103, 232, 252-253
 Romain, Jules : 92-93, 98, 107
 Roubaud, Jacques : 70-71
 Roussel, Raymond : 103-104
 Saint-John Perse : 92-93
 Scutenaire, Louis : 89, 101-104, 106
 Sebald, Winfried Georg Maximilian : 136-137, 152, 165, 169
 Simenon, Georges : 251-253, 262
 Simon, Claude : 10, 136-137, 166, 169-174, 188
 Sommerville, Ian : 207
 Stendhal (Beyle Henri dit) : 6, 99-100, 119, 128
 Suchère, Éric : 166-168
 Supervielle, Jules : 157
 Taine, Hippolyte : 86, 131
 Thomas, Dylan : 231-233, 261
 Toledo, Camille de : 151-152
 Tolstoï, Léon : 94-95, 98, 100, 119, 131
 Toussaint, Jean-Philippe : 214
 Traz, Robert de : 95
 Triolet, Elsa : 73-74, 76, 83, 149, 245-246
 Tzara, Tristan : 64
 Valéry, Paul : 92-93, 250-251
 Verhaeren, Émile : 36, 107
 Voltaire (Arouet François-Marie dit) : 195
 Warburg, Aby : 17-20, 51, 110, 143, 145, 169
 Woolf, Virginia : 6, 108
 Yourcenar, Marguerite : 249-250
 Zola, Émile : 88, 144, 149, 200-201

Remerciements

Eduardo Alaminos López
Béatrice Algazi
Jan Baetens
Renaud Bardez
Mieke Bleyen
Samia Bordji
Caroline Bruant
Agnès, Irène, Mathilde et Cécile Butor
Mireille Calle-Gruber
Martine Chosson
Martine Créac'h
Benoît Crucifix
Anne-Véronique de Coppet
Philippe De Jonckheere
Édith Dequeker
Camille de Toledo
Séverine De Visscher
Adèle Godefroy
Michèle Graye
Yannick Haenel
Jean-Louis Jeannelle
Aglaia Konrad
Aurélie Laruelle
Aude Leblond
Fabienne Ledormeur
Jacqueline Le Nail
Hélène Mugot
Monique Pauzat
Lucille Pennel
Muriel Pic
Jean-Michel Ponty
Christophe Poot
Silvia Rovera
María Ángeles Salvador
Éric Suchère
Maryse Vassevière
Luc Vigier
Christophe Vital
Marc-Étienne Vlaminck
Myriam Watthee-Delmotte

Table des matières

Préface	
Les conditionnements médiologiques de la création	5
Introduction	
Agencement, dispositif, installation: penser les murs d'images	13
Une pratique banale?	15
Approches des murs d'images	17
Agencement, dispositif, installation muséographique	20
Un nouveau regard sur les images	22
Objectifs et partis pris	24
1. Des images pour décorer ses murs. Questions d'esthétique	29
Les reproductions d'art d'Adolphe Braun	32
Une geste esthétique polémique	37
Contre Morris. Marcel Proust et les types d'images	39
Murs d'images et esthétiques modernes	43
Les écrivains esthètes d'aujourd'hui	50
2. Murs d'images, lieux de mémoire personnels	57
Chapelles commémoratives et lieux de dévotion	61
Comme une chapelle à la mémoire de Gavarni	61
Violette Leduc et Simone de Beauvoir	64
Murs d'enfants, chambres de mémoire	69
Un appartement entier d'images: l'exemple-clé d'Aragon	73
Mur miroir. Romain Gary et la figuration de soi	78
3. Figures tutélaires aux murs et panthéons littéraires	85
Murs d'images et projection de l'histoire littéraire	88
Le mur de portraits: un air de famille (Martin du Gard)	94
Pêle-mêle surréalistes	101
Communautés imaginaires et <i>halls of fame</i> littéraires	106

4. La bibliothèque comme mur pluridimensionnel	113
Du bon art d'installer ses images: meubles et montants	116
Des étagères vivantes: vers l'invasion d'images	121
Le bureau de Michel Butor, une bibliothèque envahissante	123
Henri Pollès, une bibliothèque-musée	127
Le moi en puzzle: portraits et autoportraits par la bibliothèque	132
En quête de sens: Hervé Guibert et la bibliothèque-autoportrait	132
Les bibliothèques-puzzles de Muriel Pic	136
 5. Un moteur pour la création	 141
De l'imprégnation. Une écriture sans transposition d'image	145
Le mur, un support propice à la rêverie?	145
Du mur de documentation au <i>moodboard</i>	148
Transposition. Rôle du mur dans les écritures ekphrasistiques	157
Du mur d'images au recueil de contes. Les images matricielles d'Henri de Régnier	158
Mur de documentation et rituel d'écriture. Le processus alchimique de Yannick Haenel	162
Murs d'images numériques, lieux d'exposition ou lieux de collecte?	165
De la poétique du montage à l'artialisation des murs	169
Assemblage et bricolage chez Claude Simon	169
Les chambres-ateliers de Ramón Gómez de la Serna	174
Le mur, un dispositif de prédilection pour les artistes visuels	177
Du mur au livre chez Marcel Mariën	182
Le mur d'images comme œuvre: Philippe De Jonckheere (d')après Diane Arbus	184
 6. Montrer le mur d'images: développement d'un cliché médiatique	 191
Le mur d'images, cliché médiatique	194
Le portrait d'écrivain: le mur d'images, un élément de son iconographie?	194
De la «visite à l'écrivain» à «la maison d'écranvain»	201
Mises en scène de soi en agenceur et regardeur d'images	206
Autoportraits en iconographe: être William Burroughs	206
Duras en regardeuse d'images	208
Murs d'images textuels: fictionnalisation du dispositif	212
La mosaïque d'écrans chez Théo Casciani	213
Tom McCarthy et la lanterne magique contemporaine	214
Perec sur plusieurs tableaux: jeux avec murs d'images	218

7. Exposer les murs d'images d'écrivains	223
L'écrivain dans ses murs	226
Reconstitutions de murs d'images	233
Bibliothèques imagées de Valéry Larbaud et Henri Pollès: rendre l'amour des livres	233
Le «Mur Breton», de l'appartement au musée	237
Ramón Gómez de la Serna, laboratoire des reconstitutions de murs d'images	241
Louis Aragon: «les murs» en latence	244
Les scénographies «à la façon» de murs d'images	250
De l'usage des images dans l'exposition du littéraire	250
Une scénographie d'une artiste: les murs d'images du musée Colette	255
Conclusion	
Du geste à la pensée critique	265
Crédits iconographiques	271
Index	273
Remerciements	275

Pourquoi s'entoure-t-on d'images ? Tableaux, gravures, photographies, cartes postales, images précieuses ou de peu couvrent les murs de nos habitations, selon des agencements variés. Ces dispositifs iconographiques sont autant de reflets de l'histoire personnelle, sociale et culturelle de leurs concepteurs. Et qu'en est-il alors pour un sujet écrivant : quel est l'impact de tels environnements visuels sur l'activité d'écriture ? À partir de quand une pratique culturelle banale, commune, prend-elle un sens particulier pour un homme ou une femme de lettres ? Tels sont les enjeux de ce livre inscrit au croisement des études littéraires et visuelles.

À la fin du XIX^e siècle, l'environnement des écrivains se voit de plus en plus nourri de références picturales et de la présence concrète des images. Reproductions et œuvres originales sur leurs murs constituent-elles un simple décor ? Quels sont leurs liens avec la pensée esthétique développée par des littérateurs ? Quelle place occupent-elles dans la genèse d'une œuvre ? Comment participent-elles d'une posture d'auteur ? Et, sur le plan de la réception et de la patrimonialisation, comment les musées peuvent-ils exposer au mieux ces agencements visuels ?

Des frères Goncourt à Yannick Haenel, en passant par Colette, Louis Aragon, Simone de Beauvoir ou Ramón Gómez de la Serna, le mur d'images devient un objet-clé du rapport de l'écrivain à la culture visuelle, y compris la plus contemporaine. Ce volume richement illustré explore ainsi, en sept chapitres et au travers d'une multitude de cas, différentes facettes du *mur d'images* tel qu'il a pu être investi du XIX^e siècle à nos jours. Il ouvre à une conception hybridée du fait littéraire, qui s'ancre dans les gestes iconographiques.

Un ouvrage du programme de recherche ERC Handling de l'UCLouvain

« On comprend bien l'utilité d'un *moodboard* pour les designers, les graphistes, les couturiers, les artisans ou les artistes, mais je crois qu'on la sous-estime pour les écrivains. »

Mona Chollet, *D'images et d'eau fraîche* (2022)

