
Cinquième partie

Archive et création

| 267

|

À visage découvert ?

Figures de l'écrit et archivage photographique, par Graziano Arici

Ariane Carmignac
Université de Lille

RÉSUMÉ. Que se passe-t-il quand un photographe-archiviste se donne pour motif et pour objet d'archive les écrivains ? Que devient l'archive, que passe-t-elle, de quoi devient-elle (le) manifeste ? De quoi, de qui la photographie est-elle, alors, l'écriture ? Que tente-t-elle de (dé)chiffrer ? L'étude des milliers de portraits inédits d'écrivains que contient l'Archivio Graziano Arici est l'occasion d'analyser ce qui se joue dans cet exercice imagé de visite au grand écrivain, et, partant, dans la constitution même de l'archive, dans l'écriture de son programme : un texte sans mots, et de voir à l'œuvre une interaction entre artistes. Photographier les écrivains du temps présent, en retenir la mémoire : ne serait-ce pas se livrer au vertige qui consisterait, quelque peu, à écrire l'archive, et à archiver l'écrit ?

MOTS-CLÉS : photographie, portrait, écrivains, littérature, Graziano Arici

With *Discovered Faces? Figures of Writing and Photographic Archiving*, by Graziano Arici

ABSTRACT. What happens when a photographer-archivist archives his own pictures of writers on a large scale? What becomes of his archive? Does it read as a manifesto? What of? The survey of the Archivio Graziano Arici, comprising thousands of unpublished portraits of writers, provides an opportunity to analyse what is at stake in this photographic exercise and, thus, in the very constitution of the archive and the devising of its program: could it be seen as a text without words? The relation between the photographer and his writers offers an opportunity to observe interactions between artists at work. Photographing the writers of the present time, building up a memory of them: wouldn't this be a dazzling writing of the archive and archiving of the written in which the photographic archive would write its own program while archiving the authors' faces?

KEYWORDS: Photography, Portrait, Writers, Literature, Graziano Arici

L'Archivio Graziano Arici est une archive photographique singulière, tant par la quantité d'images qu'elle rassemble que par l'histoire et la visée de sa constitution. Archive courante des photographies de Graziano Arici – né à Venise en 1949 et toujours en activité –, elle est, d'abord, une base d'images permettant au photographe de classer ses productions ; elle est aussi, dès le départ, pensée comme une archive destinée, par son auteur, à assembler des images d'intérêt historique, culturel, artistique, de toutes provenances. Composée de plus d'un million et demi de photographies – du XIX^e siècle à nos jours –, réunissant entre autres des fonds photographiques acquis par le photographe ainsi que sa propre production sur une quarantaine d'années¹, elle est toujours en cours de constitution. Cette archive couvre à la fois trois siècles de création photographique et plus de quarante années de carrière ; dans une formation stratifiée, elle est un réceptacle où se mêlent réalisations autographiques et allographiques, prises de vue et photographies achetées ou trouvées ; elle forme, enfin, le vaste cadre d'un projet en progrès, celui de Graziano Arici, qui poursuit, à travers ses travaux et ses réalisations personnelles, et grâce aux portraits qu'il réalise, son idée première d'une « archive générale de la culture ».

Dès son invention, depuis les « conserves de Nicéphore » (Jay, 1992 : 5), la technique photographique est – aussi, voire essentiellement – comprise dans sa capacité à retenir l'image de la réalité, à l'arrêter, à la garder en consigne. La photographie permet, notamment, à la fin du XIX^e siècle, l'apparition d'« archives de la planète » – l'inventaire et le désir d'expansion ont partie liée – et semble advenir comme l'instrument désigné pour garder la mémoire du visible : « le devenir-anthologique de la photographie et celui du monde vont de pair » (Sontag, 2008 : 116). L'archive photographique réalisée par Graziano Arici ne se résumerait cependant pas à n'être que l'accomplissement d'un programme consistant à illustrer un annuaire de personnalités ; ainsi, l'ensemble des portraits contenus dans cette archive contribue à fixer des visages d'une époque, à en proposer une forme d'assemblage – mais aussi à en proposer l'interprétation, le déchiffrement. « Avec la photographie, le monde entier peut tenir dans notre tête, sous forme d'une anthologie d'images » (Sontag, 2008 : 117) ; l'on pourrait dire que la forme de l'anthologie est prévue et par l'archive, et par le photographe. La sélection des « visages de ce temps » se voudrait le panorama des créateurs d'une époque, et les visages photographiés pourraient contribuer à la fixation ou à la configuration d'une mémoire collective, voire d'une mémoire et d'un musée personnels. Ces photographies, dans le cheminement souterrain qu'engendrera leur vision, peuvent aussi s'assurer un passage secret « dans l'archive idéale des mémoires » (Quintavalle, 2014 : 29).

Toute archive photographique courante est peut-être prise dans l'irrésolution d'une tension entre l'assemblage ordonné de documents choisis et le risque d'éparpillement, d'accumulation d'éléments produits au fil du temps. Mais, dans

¹ Le photographe lui-même distingue ainsi les portraits qu'il a lui-même réalisés (et qu'il signe « Graziano Arici ») et les portraits qu'il a achetés (qu'il signe d'un « ©Archivio Graziano Arici »).

le cas de l'Archivio Graziano Arici, il pourrait tout aussi bien s'agir, à travers un rassemblement de données, d'un assemblage à l'essai, d'un travail, voire d'un exercice d'admiration développé en un système esthétique ; en correspondant au projet que s'est fixé le photographe, son archive essaie de collecter les visages d'une époque. Tenter, pour un portraitiste, de réaliser une semblable archive d'artistes, et de réunir les images éparses des artistes des générations précédentes relève, assurément, d'un vouloir et d'un désir encyclopédiques démesurés. C'est le défi que tente de relever le photographe : Graziano Arici s'engage tôt dans une recherche qui le mène à fréquenter, notamment, des écrivains, afin d'obtenir un portrait le plus complet possible de la création littéraire internationale. Cette recherche commence d'abord par un voyage en arrière dans le temps, en explorant des fonds d'archives :

Visto che ho cominciato a lavorare nel '78 non potevo avere fotografato Hemingway o Pound, allora in questo senso il lavoro di ricerca di foto di personaggi vissuti in epoche precedenti è un lavoro di prosecuzione all'indietro, scelte in base al mio stile e nel modo in cui intendo il lavoro fotografico².

Graziano Arici relève, de plus, à propos de sa réunion de fonds d'archives de diverses provenances, qu'il a rassemblé un matériau homogène, en ne suivant que son propre goût en matière d'image, à savoir des portraits de personnages célèbres, saisis dans des situations insolites. La réunion des divers travaux fait ainsi du photographe le portraitiste par procuration de plusieurs époques. Se consacrer exclusivement à la réalisation d'une archive photographique est une entreprise singulière quand elle est dirigée vers un but à la fois précis mais, aussi, par définition, impossible à rejoindre. Cet objet – et cette pratique bien spécifique – sont d'abord à comprendre comme une entreprise de consignation, de préservation : que retenir, de manière contemporaine, des visages d'un temps ?

L'on peut se demander ce qu'il advient lorsque l'archivage photographique se donne pour objet les écrivains. Vers quoi se dirige le geste d'archiver, que devient alors l'archive, que « passe »-t-elle, de quoi devient-elle le manifeste ? De quoi, de qui la photographie est-elle, alors, l'écriture et la représentation ? Que tente-t-elle de (dé)chiffrer ? Ne serait-ce pas là une entreprise de figuration prise à son propre défi, confrontée aux paradoxes que soulève toute mise en images d'un art vu à travers ses créateurs ? L'on pourrait ainsi se demander ce que vise la fabrique du portrait photographique d'écrivain, cette « image d'une importance capitale » (Freund, 1989 : 8). Gisèle Freund relève la difficulté de cet exercice : « La plupart des créateurs ne se font photographier qu'avec réticence. [...] Ils ont l'impression qu'ils survivront plus par leurs livres que par l'image

2 « Étant donné que j'ai commencé à travailler en 1978, je ne pouvais pas avoir photographié Hemingway ou Pound, alors, en ce sens, le travail de recherche des photos de personnages qui ont vécu dans des époques précédentes est un travail d'avancée vers l'arrière, de choix de photographies faites d'après mon style et de la manière dont je conçois le travail photographique. » (Carmignac, 2014, n. p. notre traduction)

de la forme charnelle qui a temporairement hébergé leur inquiétude. » (Freund, 1989 : 8).

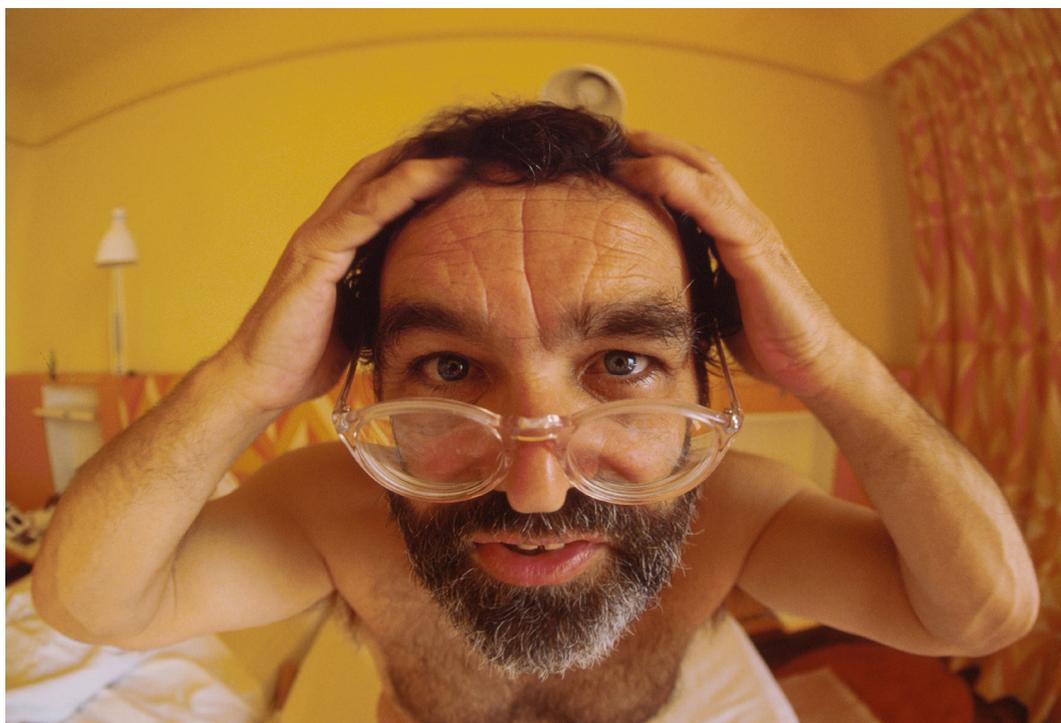


Figure 1 : Graziano Arici, *Fernando Arrabal*, Venise, 1984.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

L'auteur des photographies réalise un portrait essentiellement subjectif des acteurs de la littérature, en y projetant son propre imaginaire, tout en tentant de concilier au sein d'une même image « le corps pluriel » (Barthes, 2002 : 640) d'un même modèle, le personnage médiatique et la personne. Cette tentative de figuration réalise, photographiquement, un exercice de transcription impossible : que photographie-t-on au juste quand on prend pour sujet, pour point de mire, les écrivains ? Que tente-t-on de percer à jour ? Une question de pure pragmatique se pose, d'entrée de jeu, au photographe : « quelles possibilités photographiques comporte une tête ? » (Kracauer, 2014 : 57), et plus encore cette tête-texte que serait une tête d'écrivain ? Il arrive, selon Siegfried Kracauer, que la photographie de portrait se donne un but noble, celui de considérer – sans artifices accessoires, sans effets ajoutés au détriment du sujet donné – la personne à représenter, et de « remplir la fonction de commenter le texte du visage » (Kracauer, 2014 : 59). Le meilleur des portraits photographiques possible serait ainsi, d'abord, l'étonnant témoignage livré du retrait du photographe.

Roland Barthes, Jean-Marie Schaeffer et Anne-Marie Garat, parmi tant d'autres, ont écrit sur ces tentatives photographiques forcenées de figuration de l'écrivain, et sur cet échec forcé, escompté, du portrait de la littérature en ses officiants : l'image qui en est hasardée serait irrémédiablement vouée à manquer son – ou ses – sujet(s) ; la photographie n'enregistrerait qu'une face en grande partie muette, indéchiffrable, pure surface de projection, tandis que l'écrivain

lui-même n'aurait guère d'autre solution, face à l'appareil, que de *faire écrivain*, que de se révéler posant en quasi-imposteur – suivant la formule, implacable, d'Anne-Marie Garat :

L'imposture de ces images arrangées de l'écrivain tient à ce qu'il fait (écrire), qui ne se photographie ni ne se filme. On peut filmer, photographier le travail en chantier du peintre, du danseur, du chanteur, du cinéaste (à quand les *making of* de la littérature ?). L'image publique de l'écrivain, à fort coefficient social de réussite (la notoriété, la reconnaissance), le présente toujours en son état d'écrivain arrivé (à publier), en parvenu de son écriture (Garat, 2003 : 30).

C'est un cliché que le photographe serait amené à produire ; non pas l'écrivain, mais la personne ; non plus le fantasme et sa projection, mais une vue prosaïque, tirée de la réalité. « Le portrait photographique présuppose toujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs. Or il n'y a aucune raison pour que le désir d'œuvre du photographe et le désir d'image du portraituré coïncident », relève Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer, 1997 : 25). Partant du constat d'une impossible coïncidence – entre la personne, le personnage et son œuvre, entre l'idée *a priori* que l'on se fait de l'auteur et sa réalité physique, mais aussi entre les vues et les intérêts du photographe et les aspirations de l'écrivain, le jeu des projections croisées –, il s'agit pourtant de faire image, en spéculant sur ces attentes. L'écrivain ne se donnerait jamais à voir aussi bien que derrière le masque, invisible, mais inamovible, de l'écriture : la photographie ne servirait qu'à prouver, à la rigueur, qu'il y a mal donne sur la personne, que là, dans l'arrêt arbitrairement provoqué par son image *réalisée* – toujours soupçonnée, et parfois peut-être à tort, d'être une banale photographie d'identité –, ne réside pas l'essentiel du jeu, qui est réécriture de soi, perpétuel « défacement », déphasement, et donc impossibilité de coïncidence. Roland Barthes, maintes fois photographié, relève ces vues contradictoires à même son corps :

La Photo-portrait est un champ clos de forces, quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. (Barthes : 1980, 29)

C'est à partir de cette incarnation envisagée, de cette gageure, que les photographes doivent composer : donner corps, et tenter de donner malgré tout image, d'éclairer un sujet et l'imaginaire qu'il suscite. Le cas de figure(s) de l'archive de Graziano Arici est, à *bien des titres*, particulier ; le photographe-archiviste entend réaliser rien de moins que le portrait panoramique des créateurs d'une époque : les donner à voir à la lumière du jour, et, dans une vue prospective, en tenir l'archive par provision, depuis le présent. Les faire (in)sensible-

ment passer d'un musée imaginaire à un catalogue d'images qui se remplit au fur et à mesure de ses rencontres.

L'archive de Graziano Arici croise l'écriture, que le photographe semble prendre, littéralement, pour point de départ et pour modèle : la constitution, l'augmentation même de son archive obéit à une consigne, une constellation d'écrits implicites et structurants. Il capitalise les portraits des créateurs et les têtes d'écrivains ; tels les précieux éléments d'un panthéon personnel, elles sont versées, pour mémoire, dans l'archive du photographe. Graziano Arici, année après année, choisit ses sujets, les prend en photographie, classe les images obtenues, ouvre des dossiers, suit l'évolution de ses *personnages* qui entrent, bien souvent à de multiples reprises, dans l'archive, qui évolue de concert avec eux. Alberto Moravia, Claudio Magris, Andrea Camilleri, Umberto Eco, Mario Rigoni Stern, Alain Robbe-Grillet, Daniel Pennac, Massimo Cacciari, Anthony Burgess, Joseph Brodsky, Andrea Zanzotto, Vladimir Sorokin, Tiziano Scarpa, Niccolò Ammaniti, Ian McEwan, Evgueni Evtouchenko, Tahar Ben Jelloun, Mario Luzzi, Gianni Vattimo, Peter Handke, Donna Leon, Jean-Luc Nancy, Alicia Giménez Bartlett, Eugène Ionesco, Orhan Pamuk, par exemple, ont figuré parmi les écrivains photographiés à de nombreuses reprises par Graziano Arici³ ; cette fréquentation au long cours permet de tracer de chaque écrivain un portrait changeant, pris dans le temps et dans l'interaction régulière, sereine, confiante, avec *son* portraitiste. Et la photographie serait alors – presque – secondaire dans cette entreprise de découverte et de thésaurisation patiente ; *elle est d'abord l'adjuvant, le moyen d'une mise en rapport directe du photographe avec les êtres qui ont contribué à sa propre formation. C'est aussi ce que relève pour son propre compte Gisèle Freund ; pour elle, vouloir faire des portraits d'écrivains, c'était d'abord, en dehors de toute autre considération, pouvoir les voir et leur parler, les rencontrer, enfin* (Freund, 1989 : 7). Au cours d'un entretien, Graziano Arici témoigne également de ce désir :

Io ho cominciato a lavorare come fotografo nel 1978 e da subito io mi sono reso conto dei miei interessi in relazione alla fotografia. Io non sono mai stato particolarmente interessato a reportages su paesi esteri, guerra, su situazioni estranee (anche se l'ho fatto), bensì sui personaggi che avevano dato luogo alla mia cultura. Proprio detto in maniera molto brutale, sfruttavo il fatto di essere fotografo per conoscere persone che non avrei potuto incontrare e che attraverso i loro libri e romanzi mi avevano formato, questa è stata la prima base del mio lavoro (Carmignac : 2014, n.p.)⁴.

3 Voir www.grazianoarici.it, dernière consultation le 18 mars 2020.

4 « J'ai commencé à travailler comme photographe en 1978, et dès le départ je me suis aperçu des liens entre mes intérêts et la pratique de la photographie. Je n'ai jamais été particulièrement intéressé par l'idée de faire des reportages à l'étranger, sur la guerre, sur des situations extérieures (même si je l'ai fait), mais plutôt par des personnages qui avaient constitué ma culture. Pour le dire de façon abrupte, je profitais du fait d'être photographe pour connaître des personnes que je n'aurais pas pu rencontrer sans cela, et qui, à travers leurs livres et leurs romans, m'avaient formé – c'est cela qui a été d'abord à la base de mon travail. » (notre traduction)

L'assemblage, le travail de reconstitution photographique, se fait ainsi avant toute chose le récit visuel, apparu progressivement, et parfois rétrospectivement, d'une formation : celle de son *appareilleur*, l'archiviste, qui ordonne l'apparition des auteurs de sa propre éducation : c'est un vaste *Bildungsroman* illustré que formerait alors tout d'abord cette archive, réunissant plusieurs dizaines de milliers de portraits d'écrivains, autant de corps des rois (Michon, 2002 : 14) réunis en un album depuis longtemps pensé, pour avoir été, en imagination et en lectures, têt fréquenté : des illustrations, ou, mieux encore, la réunion de personnages illustres aux yeux du photographe même, lequel a reçu une formation essentiellement littéraire. Les sujets du photographe sont en grande partie ceux qu'il juge pouvoir – ou devoir – rester dans l'Histoire. Cependant, ces critères d'appréciation sont amenés à changer sensiblement, ou à cohabiter, en fonction des objectifs visés. À la recherche de modèles, le photographe alimente son archive des temps présents non seulement selon ses uniques références et préférences, mais en définissant un panorama plus large à même aussi bien de rendre compte d'une époque, que de répondre aux attentes ou aux exigences de la presse. Il s'agit alors de concilier, pour le photographe, les prises de vue de figures à *la mode*, celles qui font l'actualité, dont les magazines et les revues ont un usage immédiat, à *ses propres choix*, qui relèvent, eux, d'un goût par définition plus personnel et d'une inscription dans un temps plus long : celui, précisément, d'une archive en cours de formation. Ces deux usages – photographies destinées aux agences de presse et photographies réalisées *par provision* – ont cependant des finalités solidaires, dans la mesure où ces apports variés permettent à Graziano Arici de constituer une abondante base de données dans laquelle figurent, au premier rang, les artistes et les écrivains.

Remonter aux sources, aux souvenirs de lectures et aux fréquentations de papier, et vouloir ainsi leur donner chair et présence, c'est aussi, pour le photographe, s'interroger sur le mystère d'une apparition et mener enquête sur la formation même d'une œuvre, sur l'ouverture d'un monde. Ce phénomène que Graziano Arici a pu abondamment donner à voir, et à comprendre, dans les domaines des arts graphiques – et notamment la peinture –, et dans le théâtre, la danse, le cinéma ou même la musique, devient un défi, dès lors que le portrait d'écrivain – qui est tout à la fois un genre, un passage obligé, une fabrication désormais impérative de visibilité – épouse cette attente sans pouvoir jamais la combler : l'œuvre ou le travail de l'œuvre, son surgissement ne seront jamais donnés à voir. S'agirait-il de rendre visible, en partant du créateur, de l'écrivain, un univers dans lequel il pourrait être finalement identifié, reconnu dans son évidence ? Ou s'agirait-il de s'abandonner aux poncifs du genre ou bien, encore, de chercher à les reproduire pour mieux les déconstruire, afin de réussir à *n'en être pas totalement dupe* ?



Figure 2 : Graziano Arici, *Joseph Brodsky*, Venise, 1989.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

L'intérêt du photographe pour la fréquentation de ses modèles se double de l'attrait pour ce qui ne peut pas être approché, et encore moins transcrit en images. Vouloir figurer la littérature en personne(s), filer l'écrit, c'est aussi affaire d'occasion saisie : savoir s'abandonner aux hasards des rencontres et des découvertes, et au bon vouloir des modèles ; les photographies ne seraient-elles, en fin de compte, rien de plus que le reflet de la rencontre entre un portraitiste et son modèle ? C'est ce qu'en d'autres termes relève Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il note que, d'évidence, « dans la pratique du portrait photographique, on n'a jamais un

seul sujet humain mais toujours deux : il n'y a pas un regard unique mais deux regards qui s'éprouvent mutuellement » (Schaeffer, 1997 : 25). Il ajoute : « S'il est vrai que le portraité ne peut atteindre sa propre identité qu'en s'exposant à la médiation (toujours risquée) du regard du photographe, celui-ci à son tour s'expose à travers la manière dont il prend (ou ne prend pas) en charge cette situation de médiation » (25). L'art du portrait, mais encore plus du portrait d'écrivain, serait le résultat de cette médiation réussie, ou de cette maïeutique improbable. Roland Barthes explique encore :

Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe. Mais cette dépendance a beau être imaginaire (et du plus pur Imaginaire), je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image – mon image – va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un type « bien » ? [...] Mais comme ce que je voudrais que l'on capte, c'est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais plus comment agir de l'intérieur de ma peau. Je décide de « laisser flotter » sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais « indéfinissable », où je donnerais à lire, en même temps que les qualités de ma nature, la conscience amusée que j'ai de tout le cérémonial photographique : je me prête au jeu social et je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien (à vrai dire, quadrature du cercle) l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie (Barthes : 1980, 25-27).

Le photographe aurait pour devoir de prendre en charge la visibilité du sujet, mais, en dehors de toute recherche de lisibilité, il le déchargerait aussi de la tâche, selon lui absurde, d'avoir à se présenter comme signe annonciateur, avant-coureur, voire énonciateur, de ses écrits : « Moi, je pense qu'un photographe qui veut lire sur les lignes du visage d'un écrivain quelque chose, il est bien naïf. Je n'ai jamais vu un écrivain qui savait exprimer son œuvre ! » (Carmignac, n. p.), déclare Graziano Arici. Faisant le deuil d'une « clef de lisibilité » (Nancy, 2003 : 25) que l'auteur livrerait, à visage découvert, en se prêtant à la photographie, il n'y aurait alors pas d'autre révélation à l'image que celle qui adviendra d'une rencontre, éphémère ou ritualisée, entre un photographe et son modèle. Le portrait se fait souvenir d'une conjonction, d'une disposition et d'une disponibilité des deux parties en présence ; en somme, il se fait le documentaire de leur interaction, plus ou moins heureuse, plus ou moins réussie. Si le photographe est, à l'occasion, l'herméneute de son modèle – au travers d'une mise en scène qui le représente, à laquelle il délègue une partie du soin d'évoquer son univers – c'est tout en sachant pertinemment que cependant rien, ou presque, ne peut réussir à filtrer de ces sujets particuliers ; c'est, donc, à la faveur du rapport qu'il a pu mettre en place avec lui, qu'il arrive néanmoins parfois à (se) frayer un passage vers une représentation qui peut embrayer, presque

par effraction, vers l'évocation, l'ouverture d'un imaginaire. Toute prise et toute contemplation photographique ne pourraient-elles que décevoir l'attente ? Comme le note à nouveau Roland Barthes, le spectateur – non moins que le modèle – ne peut s'empêcher d'espérer la révélation, par l'image, d'une intériorité ; espoirs bientôt déçus. « Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale, même ; elle le donne "en tant que lui-même" alors que je veux un sujet "tel qu'en lui-même". » (Barthes : 1980, 160)

278

Exit, donc, le fantasme d'une écriture finalement mise à nu, d'un processus déchiffré, d'un visage décrypté ou d'une origine révélée, d'une source captée à même un visage : rien ne se révèle de plus à la mise en scène de la figure de l'auteur. La photographie, comme la voix peut-être, selon l'expérience qu'en fait durant une anodine conversation avec Bergotte le narrateur de la *Recherche*, « ne nous suffit pas à nous faire reconnaître d'abord un visage que nous avons vu à découvert dans le style » (Proust, 2012 : 120). C'est bien plutôt l'inverse qui, généralement, se produit : mettre un nom sur un visage, ou l'inverse, désoriente, ou déçoit. Mais, par chance, par hasard travaillé, par surcroît, des révélations peuvent advenir. « En montrant les caractères en actes », en révélant de manière inédite les figures en représentation d'elles-mêmes, en « dessinant un espace psychologique neuf, la photographie se situe à l'intersection du visible et de l'invisible » (Schaeffer, 1997 : 25), et, de cette manière, elle permet la venue de ce qui n'aurait pu sans elle être pleinement saisi. C'est la possibilité d'une épiphanie qui est toujours guettée, une résistance qui « redonne au corps s'exprimant sans cesse son caractère de puissance. » (Nancy, 2005 : 23) Graziano Arici, par la constitution de son archive, en établissant le catalogue visuel de référence d'une mémoire collective à venir, et en train de s'écrire – ce qui est autour de ces textes que nous ne pouvons qu'imaginer, nous rappeler ou anticiper, projeter –, de ces visages prêtés au jeu, à l'enjeu, à l'*en joue* ! de l'impératif et collectif d'une figuration, suit des pistes, persiste à prendre en photographie des écrivains, et ouvre, peut-être, ou met en relief l'énigme de leur opacité.

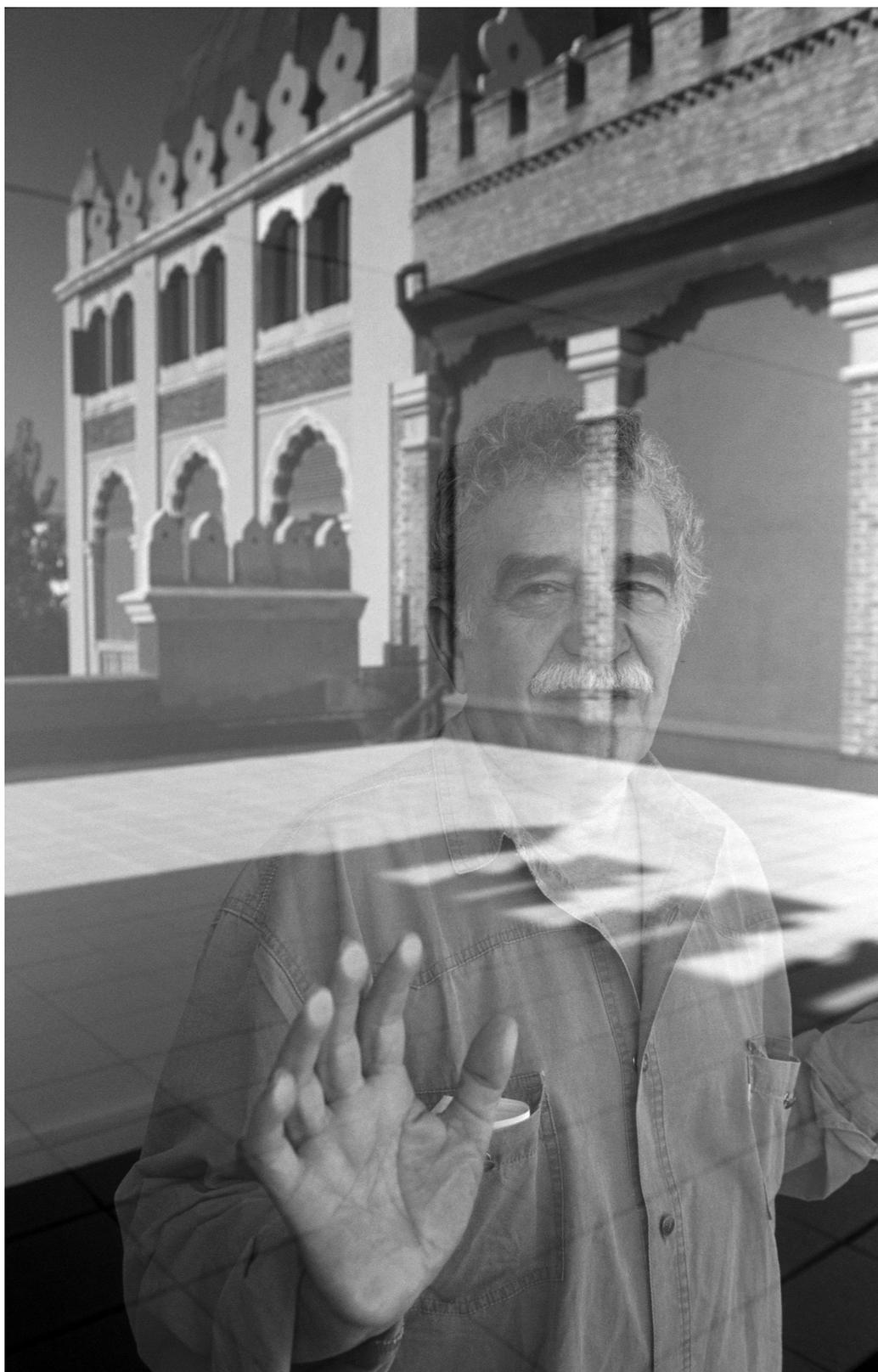


Figure 3 : Graziano Arici, *Gabriel García Márquez*, Venise, 1990.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figurer l'écriture est une gageure : peut-être précisément parce qu'aucun art n'a de face, et que la littérature, elle, moins qu'un autre encore, n'a de visage. Faire l'archive des créateurs d'un temps, et des écrivains, dans un exercice de mémoire à la fois aveugle et voyante, anticipatrice, vaut alors pour la recherche d'un point d'intersection, qui chercherait bien plus à révéler l'époque par les créateurs qui la composent que les livres par ceux qui les ont écrits. Ce sont les pages, ou même le programme de cette archive de la création qui rassemble les corps et dresse le cadastre des créateurs en se faisant corpus iconographique de leurs visages, qui se donne continûment à lire, à travers les réalisations de Graziano Arici, et qui se prête à l'interprétation. Il y aurait chez ce photographe la figure paradoxale d'un passeur égoïste, qui ne photographie le plus souvent que ceux qu'il aime, qu'il admire, et qui ne se soucierait que fort secondairement, parfois, du résultat obtenu, pas dupe du caractère faussé, convenu de l'exercice canonique, de « la visite au grand écrivain » (Nora, 1986 : 563). Cette visite se transforme pour lui en expérience – dont ne subsisteront que des documents pauvres, qui témoigneront de manière plus ou moins exacte de la réussite d'une interaction – et en images capitalisées, destinées à augmenter son archive d'autant d'illustrations supplémentaires. Dans ces séances, brèves ou longues, il ne s'agira donc pas pour le photographe de jouer à retourner contre le texte même l'exercice de l'*ekphrasis*, livrée par visage interposé, d'une œuvre, mais de tendre vers l'intensité d'une confrontation, d'une *mise en jeu* – pour reprendre ici l'une de ses expressions –, d'un défi librement relevé par les deux parties ; il y a de la prise de notes avide, ou de la mise en scène semi-improvisée dans ces photographies. Graziano Arici relève de biais ou par la bande le défi du portrait d'écrivain : il tente de se livrer, le plus souvent, par ses choix et par ses réalisations, à une mise en intrigue des personnes visées, et semble vouloir préférer l'esquive à toute autre recherche de référence, ou toute forme de révérence ; on voit cette manière particulière d'interroger le sujet, cette ironie à l'œuvre : celle du photographe, mais aussi celle des modèles, qui acceptent, la plupart du temps, de participer à un jeu, et d'entrer dans l'autodérision qui leur est suggérée. Il arrive que de petites saynètes soient inventées sur-le-champ, avec les moyens du bord ; l'image en majesté, même modeste, de l'écrivain est, autant que possible, évitée ; les portraiturés se prêtent bien des fois à la réalisation de portraits-farces, pitres, dans lesquels c'est eux, contre toute attente, qui se révèlent potaches.



Figure 4 : Graziano Arici, *Luis Sepúlveda*, Venise, 1998.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.



Figure 5 : Archivio Graziano Arici, *Curzio Malaparte*, Forte dei Marmi, 1954.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Pris sur le vif, et parfois même pris au dépourvu, l'écrivain se retrouve contraint de se mettre lui-même en scène, ou se laisse faire, quitte à s'en remettre aux idées du photographe, en lui déléguant ce qui lui échappe, son visage, son image. En écrivain spécialisé dans la critique photographique, Michele Smargiassi fait ce constat :

Poveri dunque gli scrittori e gli intellettuali, che non possiedono un personaggio dietro cui rifugiarsi, e che tuttavia sono tenuti ad affidare al ritratto di quarta di copertina il compito impossibile di esprimere fisiognomicamente la loro intelligenza, la profondità, la temperatura della loro opera⁵ (Smargiassi, 2017).

5 « Malchanceux, les écrivains et les intellectuels, eux qui n'ont pas un personnage derrière lequel se réfugier, et qui sont cependant tenus de confier à leur portrait de quatrième de couverture la

On peut songer à tel photographe qui, désireux de produire à toute force une *bonne* image à partir d'un modèle qu'il pressentait, qu'il redoutait statique, sinon empoté, quitte à tirer parti du malaise de la situation provoquée, apostrophait de manière faussement ingénue les écrivains rencontrés pour une séance de pose : « Faites-donc semblant de penser ! », s'exclamait-il dans l'attente gourmande de lire sur un visage ahuri le résultat assurément dévastateur de sa demande. Mais l'écrivain peut, tout aussi bien, décider au contraire de prendre une part active à la fabrication de sa représentation, en complicité avec le portraitiste. Quelquefois représenté en saltimbanque, il permet de donner lieu à un démontage et à un remontage des postures canoniques, en se proposant séance tenante, résolument, en anti-modèle. « Il n'y a rien de plus irritant que les mauvaises photographies d'écrivains qui parsèment la presse littéraire » (Caviglioli, 2008), des images de poses convenues, de postures qui traduisent autant de solutions prêtes-à-l'emploi, destinées au photographe en mal d'inspiration – lequel cherche, tant bien que mal, à retranscrire la supposée vie contemplative de son modèle de génie. Pourtant, parmi cette production profuse, il apparaît que le recours à l'humour, voire à l'ironie partagée, permet au photographe d'échapper partiellement à l'obligation d'une *ressemblance intime* du sujet, dans la recherche d'un autre point de vue, ironique, pour réussir à l'interroger.

Une « ressemblance intime », ou, plus encore, « la ressemblance morale du sujet » – pour reprendre deux expressions de Nadar (Nadar, 1856 : 15) – est peut-être retrouvée par Graziano Arici dans le travail du temps, par la fréquentation régulière d'un même écrivain, à qui il vient rendre amicalement visite. Dans ces rencontres, ces cas de figures de *maestri*, le photographe, devenu ami de ses modèles, semble d'abord faire l'apprentissage continué de son propre métier, reprenant à son compte des problématiques propres aux divers arts qu'il cherche autant à cerner, à approcher, qu'à comprendre de l'intérieur. Le compagnonnage qui s'instaure entre le photographe et ses artistes, ses écrivains lui permet de suivre leurs évolutions au fil des années, d'en réaliser un portrait nuancé, rapproché, et pris dans la durée. Cette fréquentation assidue, les conversations, ses observations lui permettent de méditer l'acte de création, de voir ce qui peut être malgré tout retranscrit, ce qui peut filtrer d'un médium *a priori* rétif à toute manifestation visible – qu'il s'agisse de littérature, de poésie, de musique –, de faire l'épreuve, sur un temps long, de ce que peut signifier la mise en images de l'invention et de la préparation, de la composition, exercices secrets. Avec Andrea Zanzotto, notamment, le photographe paraît poursuivre – dans ses vues prévisibles d'un modèle unique aux habitudes devenues rituels silencieux – par-delà la figuration d'un modèle traversé par le temps, la représentation de la constance, de l'obstination minutieuse, discrète, avec lesquelles l'écrivain mène son œuvre.

charge impossible d'exprimer physiognomoniquement leur intelligence, et la profondeur, l'esprit de leur œuvre. » (notre traduction)

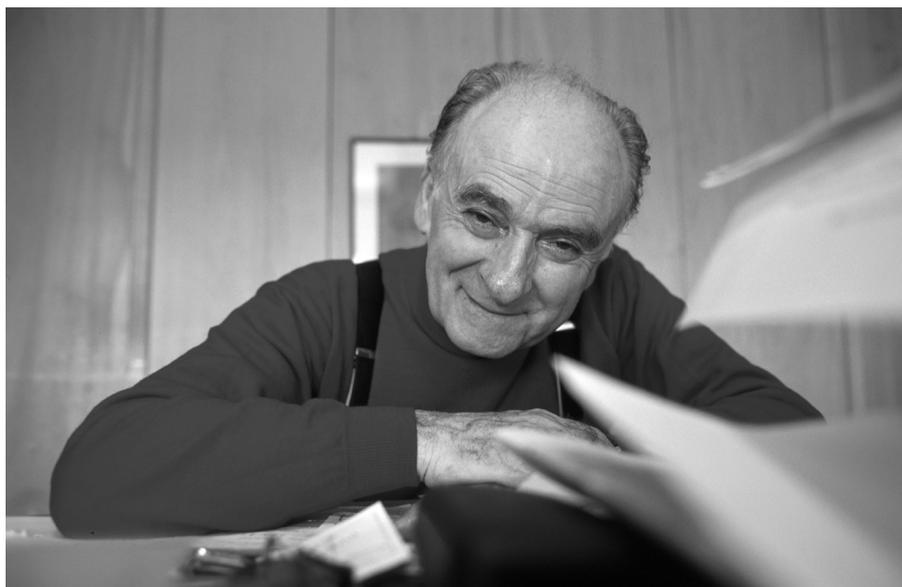


Figure 6 : Graziano Arici, *Andrea Zanzotto*, Pieve di Soligo, 1997.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Le *modus operandi* rapide de Graziano Arici lui permet de formuler, dans une même séance, aussi brève soit-elle, quelques variantes : certaines consistent en l'adoption, par le modèle, de quelques poses pouvant rompre avec la prévisible monotonie d'un buste représenté de face et bras croisés. Si certains cadrages retaillent et détaillent résolument dans la banalité escomptée d'une scène – voire dans le sujet même –, c'est pour tenter de provoquer une vision qui ne révélerait rien du sujet, mais lui laisserait au contraire la pleine charge de son paradoxal rôle de composition.

Les portraits, ou plutôt le genre du portrait, constituent le cœur de l'archive formée par Graziano Arici ; les portraits d'écrivains assemblés semblent devoir suggérer l'inaccessible portrait de l'art, qui n'est jamais visible que dans le siècle, dans ses incarnations ponctuelles successives. Le travail en progrès de l'archive se réfléchit, d'abord, au moyen de cette quête lancée vers l'art et ses représentants temporels, temporaires. Le caractère spéculaire de l'entreprise photographique et archivistique trouve son comble dans cette recherche d'une représentation d'un sujet qui reste – essentiellement – sans figures. La poursuite de cette figuration rejoint, en asymptote, le projet même de l'archive, qui ne connaît pas de terme. L'illimitation des possibilités de l'archive trouve écho, et point d'appui, dans le répertoire infini des personnages susceptibles d'être pris en photographie. Si l'archivage peut être vu comme le « reflet même du processus de création de l'œuvre » (Foster, 2000 : 160), la volonté de réaliser un portrait de l'art pourrait être comprise, aussi bien, comme un archivage à rebours ; la seule œuvre finie serait, en définitive, la série photographique résultante, documentant la réalisation, ou les événements parallèles à la création d'une autre œuvre.

« L'art *peut-il* s'identifier ? » (Lacoue-Labarthe, 1979 : 13) se demande Philippe Lacoue-Labarthe face à une série d'autoportraits d'Urs Lüthi.

L'ambition de réaliser un portrait de l'art se nourrit moins des images des œuvres créées, que du processus mis en place par leurs auteurs pour arriver à une fin. Le photographe, illustrant, commentant, recréant cette gestation, est à la fois le seul témoin – et, peut-être, le seul voyeur, ou voyant –, l'unique spectateur, et le personnage-relais permettant de reconstituer – et au besoin, d'inventer – ce qui a pu se passer. Les portraits d'écrivains ne sont alors que la manifestation, dans des formes variées, d'un principe ou d'une cause qui restent à tous invisibles ; ils sont, tels des essais, l'exercice d'une vision qui sait pourtant ne pas pouvoir se contenter d'un répertoire à compléter. Les visages de l'écrit forment le premier plan, le passage obligé pour une image plus vaste vers laquelle le photographe se dirige : c'est une enquête sur l'invisible, sur l'invisibilité même, dans laquelle se lance peut-être tout projet de portraits de créateurs. N'est-ce pas l'esprit d'un temps que leur archive tenterait alors de saisir ? Dans un jeu de regards réflexifs, photographier les écrivains contemporains, vouloir en retenir la mémoire et le visage, cela ne reviendrait-il pas à se livrer au vertige qui consisterait à écrire l'archive, et à archiver l'écrit ? Faisant provision de figures, assurant une visibilité, même contrariée et complexe, à la création, cette inlassable production des visages d'écrivains illustre et met en abyme l'entreprise de consignation photographique, laquelle se met à la poursuite du mystère d'une apparition sans forme, et peut-être même sans lieu ni date : celui d'une œuvre, depuis le seuil mouvant du présent.

Liste des figures

Toutes avec l'aimable autorisation du photographe

Figure 1 : Graziano Arici, *Fernando Arrabal*, Venise, 1984. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 2 : Graziano Arici, *Joseph Brodsky*, Venise, 1989. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 3 : Graziano Arici, *Gabriel García Márquez*, Venise, 1990. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 4 : Graziano Arici, *Luis Sepúlveda*, Venise, 1998. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 5 : Archivio Graziano Arici, *Curzio Malaparte*, Forte dei Marmi, 1954. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 6 : Graziano Arici, *Andrea Zanzotto*, Pieve di Soligo, 1997. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Œuvres citées

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- CARMIGNAC, Ariane, « Entretien avec l'artiste réalisé en français », non publié.
- CARMIGNAC, Ariane (consulté le 03.03.2020). « Intervista a Graziano Arici », 2014. <https://www.momapix.com/blog/2014/09/08/intervista-a-graziano-arici/>
- CAVIGLIOLI, David (consulté le 03.01.2020) : « Les 8 astuces pour réussir une mauvaise photo d'écrivain ». <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130206.OBS7945/les-8-astuces-pour-reussir-une-mauvaise-photo-d-ecrivain.html>
- ENWEZOR, Okwui, « Photography and the Archive, 1980-2013 », ed. Charlotte Cotton, *The Contemporary Era 1981-2013 (Composition of the Work)*, *Photography*, 4, Londres, Skira, 2014, p. 88-107.
- FOSTER, Steven, « Pour une pensée vagabonde : l'archivage comme démarche dans l'art contemporain », dir. Jean-Marc Poinot, *Les Artistes contemporains et l'archive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 160-180.
- FREUND, Gisèle, *Portraits d'écrivains et d'artistes*, Munich, Schirmer/Mosel, 1989.
- GARAT, Anne-Marie, « L'écrivain et son image : un fantôme », dir. Roger-Yves Roche, Jean-François Louette, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 25-36.
- JAY, Paul, *Les Conserves de Nicéphore. Essai sur la nécessité d'inventer la photographie*, Chalon-sur-Saône, Société des Amis du musée Nicéphore-Niépcé, 1992.
- KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps, essais sur la photographie*, Montréal, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Paris, Éditions Verdier, 2002.
- NADAR, Félix, *Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire*, Paris, imprimerie de Vve Dondey-Dupré, 1856.
- NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.
- NORA, Olivier, « La Visite au grand écrivain », dir. Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 2012.
- QUINTAVALLE, Carlo Arturo, « Fotografia : figure dei significati », dir. Gian Piero Brunetta, Carlo Alberto Zotti Minici, *La Fotografia come fonte di storia*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venise, 2014, p. 28-40.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du portrait photographique », dir. Philippe Arbaïzar, *Portraits, singulier pluriel. Le photographe et son modèle (1980-1990)*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 9-25.
- SMARGIASSI, Michele, « La solitudine dell'attore davanti al fotografo », 2017. <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/09/25/fotografia-ritratto-attori/#more-26736> (consulté le 10.10.2020)
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008.