

L'ART DE LA PHOTOGRAPHIE DANS *ARCHIVES DU NORD*

par Mariem BEN ATTIA
(Université de Sousse)

L'acte photographique est fortement sollicité dans la trilogie autobiographique¹ de Marguerite Yourcenar. Lorsque cette dernière évoque sa lignée paternelle dans *Archives du Nord*, elle ne manque pas de recourir à cette trace tangible qu'est la photographie et qui a le prodigieux mérite de témoigner d'un instant révolu dans ses détails les plus infimes. Dans sa quête de l'instantané, Yourcenar accorde une attention particulière au regard dans toutes ses dimensions.

On s'aperçoit alors qu'il existe un fil ténu qui parcourt subrepticement le texte, ce fil tient à la vision protéiforme qu'on trouve tantôt dans l'œil scrutateur de l'auteur qui examine et fouille dans les archives familiales, tantôt chez les personnages du récit, pourvus qu'ils sont d'une expressivité oculaire éminente mais aussi dans l'œil magique de l'appareil qui capte l'image du modèle et le donne à voir dans une photo qui éternise un moment révolu.

¹ On fait référence ici au *Labyrinthe du monde*, une trilogie qui comprend *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977) et *Quoi ? L'Éternité* (1988). Nous les citons d'après *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1991.

Sur ces questions, on consultera avec profit, entre autres, Valeria SPERTI, *Écriture et mémoire. Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori editore, 1999 ; Agnès FAYET, « La (phauto)biographie ou la rencontre du sorcier et du démiurge dans *Le Labyrinthe du monde* », *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Danièle MÉAUX, Jean-Bernard VRAY éd., Saint-Étienne, 2004, p. 229-238.

Étymologiquement, la photographie désigne « l'écriture de la lumière » et réfère métaphoriquement à tout un travail scriptural dont le but est la mise en lumière de ce qui est négatif. Toute la filière remontée par Marguerite Yourcenar tend justement à faire revivre une génération à laquelle manquent certains repères et certaines traces. Pour une romancière qui s'attache aux couleurs d'une époque, à ses manies et à ses rituels, aux cérémonies familiales et à toutes leurs péripéties, il est tout à fait naturel d'accorder une attention particulière à cette estampille photochimique qu'est la photographie. Si au début d'*Archives du Nord*, les portraits peints sont largement évoqués, à mesure qu'on avance dans le texte c'est l'acte photographique qui est privilégié.

Dans cette exploitation généalogique lancinante – problématique tantôt sûre de sa trajectoire, tantôt assaillie par l'indécision –, nous voudrions soulever trois interrogations principales : quel statut a la photographie dans *Archives du Nord* ? Comment Yourcenar conçoit-elle la trace photographique dans son récit ? en tant que document objectif qui l'aide à reconstituer fidèlement la réalité ou en tant que trace captieuse infléchie vers l'affabulation ? Enfin, rattachée aux autres parties du récit, quel enjeu peut-on dégager de cette courte réflexion sur la photographie intégrée dans un texte qui évoque la généalogie paternelle de l'auteur ?

I- La photographie entre art et « industrie »

D'entrée de jeu, Marguerite Yourcenar interroge le statut artistique de la photographie dont la valeur esthétique a été de tout temps confrontée à la peinture. De moins en moins évident, ce débat était plus ardent à la naissance de la photographie. L'auteur relève alors la dépréciation à laquelle est condamnée la photographie :

À cette époque de portraitistes ampoulés, la photographie ne passe pas pour mériter le nom d'art. (*AN*, p. 1069)

Marguerite Yourcenar rappelle alors les nombreuses réserves suscitées au sein de l'opinion publique concernant la photographie considérée, au XIX^e siècle, comme un produit mécanique ou même industriel, incapable d'accéder au rang d'art. C'est donc une nouvelle invention dont le public du Second Empire peine à discerner la dimension artistique. Elle est accusée de ne pas pouvoir aller au-delà d'une simple reproduction des apparences. Elle est alors envisagée comme un succédané flétri de la peinture et par conséquent comme une représentation amputée de tout pouvoir de révélation, situé au-delà de la simple apparence physique. L'avis de Baudelaire dans son *Salon de 1859* vient entériner ces condamnations du procédé photographique qu'il considère comme une invention à l'opposé de l'art, comme relevant de l'«industrie²». La photographie sert donc à ses débuts soit de parangon au mauvais goût soit de vocation mineure et inaccomplie. Marguerite Yourcenar semble adhérer à ce point de vue au début de son texte, pour mieux le récuser par la suite, comme le donne à penser cette citation :

Ces bourgeois qui, au cours d'interminables poses, imprègnent de leur forme la plaque traitée au nitrate d'argent, ont sans le savoir la sévère frontalité de la statuaire primitive et la vigueur de portraits d'Holbein. (*AN*, p. 1069)

L'identification des portraits photographiés avec des œuvres artistiques permet de reconnaître au procédé photographique un aspect esthétique indéniable qui le met sur un pied d'égalité avec des créations artistiques de grande envergure. La photographie n'est guère assimilée à une performance technique sur laquelle l'homme n'a aucune emprise mais perçue comme un acte éminemment artistique. L'auteur ne l'envisage pas comme un simple outil mimétique régi par la duplication pure et simple du modèle, mais comme un révélateur possible de l'invisible. Aux yeux de Marguerite Yourcenar, la photographie dispose d'une

² Charles BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 395.

charge réactive que n'ont pas, selon elle, les autres arts. En effet, ce qui paraissait incertain, flou ou incompréhensible au moment de la prise du cliché photographique peut être déchiffré ultérieurement :

Certains clichés avouent, sans que nous sachions si l'aveu porte sur des actes ou des tendances, sur ce que ces gens auraient pu être ou faire, ou sur ce qu'ils ont été et ont fait. Il arrive même que des caractéristiques, lentement développées comme sous le fait d'on ne sait quel réactif, ne deviennent visibles qu'aujourd'hui et que pour nous. (*AN*, p. 1069)

Marguerite Yourcenar décrypte les signes de cette maïeutique dont accouche la photographie, notamment à travers des photos de personnages illustres comme Napoléon III ; sa lecture se concentre sur le paysage des visages, sur toute la polysémie prémonitoire qu'ils semblent projeter. Ainsi en est-il de la photo de Napoléon III dont « le visage défait [...] fait prévoir Sedan, comme s'il portait déjà sur lui son désastre » (*ibid.*).

La photographie prend toute son ampleur et affirme sa « noblesse » (*ibid.*) comme art sous la plume de Marguerite Yourcenar qui n'évoque la réprobation infligée à cette invention au début du XIX^e siècle que pour mieux en suggérer les qualités par la suite. Cependant, l'insertion de la séquence consacrée à la photographie, de manière presque incongrue dans le cours des événements, n'est pas seulement due à la réhabilitation de son statut esthétique, mais aussi à une nécessité de documentation et à un besoin d'authentification inhérents à toute enquête généalogique. Heureusement que sa famille adhère largement à cet usage social au point d'en faire un rituel familial soigneusement organisé.

II- Le médium du sortilège

De la séquence consacrée à la photographie dans *Archives du Nord*, se révèle un certain rituel social qui lui est contigu : la photo est présentée comme un usage social en vogue au XIX^e siècle.

Cette nouvelle technologie envahit et sidère le public de l'époque qui s'adonne surtout au genre du portrait, un des usages sociaux majeurs de la photographie. L'on se souvient du commentaire persifleur de Baudelaire à propos de l'instantané :

La société immonde se rua comme un seul Narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil.³

La famille paternelle de Marguerite Yourcenar semble souscrire à cette pratique. Plus encore, elle semble en faire un rituel de famille, vu le nombre considérable de clichés pris à l'époque et que l'auteur se plaît à contempler et à commenter dans son texte. Ce rituel est d'autant plus accentué par le cérémonial des portraits très posés. C'est justement le cas de la photo de Michel et de sa sœur Gabrielle, dans laquelle les deux modèles, encore enfants, ont déjà l'air de deux adultes tant leurs apparences affectées semblent en connivence avec le rite de la pose photographique :

Les voici donc tels que les a pris le photographe, et pris est le mot : pris dans leurs beaux vêtements, dans le beau mobilier et les beaux accessoires du salon du praticien, pris dans les us et coutumes de leur siècle [...]. Comme tous les enfants de leur temps, ils ont déjà, du moins devant l'objectif, une dignité de petites grandes personnes. (*AN*, p. 1071)

La gravité affectée des deux enfants devant l'objectif, l'élégance des costumes et le décor fastueux font de l'acte photographique un cérémonial social soigneusement respecté.

Par ailleurs, l'auteur elle-même semble contribuer à cet usage social de la photographie en illustrant la page de garde d'*Archives du Nord* par une photo de son père, Michel de Crayencour, tout comme le premier volume de la trilogie, *Souvenirs pieux* qui présente sur sa couverture la photo de Fernande, la mère de

³ Charles BAUDELAIRE, *ibid.*, p. 395.

Yourcenar. C'est ainsi que le péritexte devient fonctionnel et fait partie intégrante de la fonction générale de l'œuvre. Reste à savoir cependant si cette glose péritextuelle relève d'une exigence de l'auteur ou bien de l'éditeur. Quelle que soit la réponse, il ne serait pas abusif d'avancer que Marguerite Yourcenar n'est peut-être pas étrangère à un tel choix, étant donné qu'elle est fétichiste de la photo et notamment de la photo familiale. Mais en dehors d'une simple fascination par les photos, on peut déceler, dans ce choix, des contraintes littéraires. Le portrait de Michel de Crayencour figurant sur la couverture du livre s'explique bien évidemment par la place prépondérante qu'il occupe dans la chronique familiale : son rôle ne se limite pas à un actant qui participe en grande partie à la trame du récit, mais il contribue en quelque sorte à la réalisation de l'œuvre puisqu'il est le « principal, et le plus souvent [le] seul informant » (*AN*, p. 1070) de sa fille concernant sa lignée. Autrement dit, sans le père le livre n'aurait pas vu le jour. C'est alors une tentative d'effacement, de la part de l'auteur de ce livre derrière l'image du père qu'elle veut mettre au premier plan de cette œuvre littéraire.

Mais la photo du père sur la page de couverture est là aussi afin de conférer au récit une touche de réalisme : dévoiler la figure réelle du père, souvent décrit de façon romanesque dans le livre, laisse entrevoir le désir de l'auteur de démythifier son personnage, de lui ôter l'aura fictionnelle dont il aurait pu bénéficier sans cette photo qui le livre au lecteur tel qu'il est sans que celui-ci ait besoin de se le figurer. D'autre part, il est plausible de supposer un certain goût pour l'exhibition dans l'exposition de cette photo surtout quand on sait que le personnage du père jouit de plusieurs atouts dans le récit ; le cliché choisi pour être reproduit sur la couverture du livre ne dément pas les qualités de séduction et d'attrait propres au père, mais les atteste davantage. Il semble aussi que Marguerite Yourcenar l'ait choisi dans cette intention. Le choix d'un portrait pris dans un plan rapproché est loin d'être arbitraire, puisqu'il a l'avantage de visualiser le modèle dans ses détails les plus infimes, notamment ses yeux, qui ont presque la vocation d'animer sa présence figée : son regard vague dénote un air méditatif. Enfin,

cette photographie concourt à faire de lui un personnage complexe et insolite, pourvu d'une personnalité qui convie à l'analyse.

C'est finalement au grand bénéfice de Marguerite Yourcenar que toutes ces photos ont survécu à plusieurs circonstances et sont tombées entre ses mains puisqu'elles lui ont été d'un grand secours dans cette investigation généalogique. On sait déjà que l'enquête de l'auteur puise sa source essentiellement dans les récits oraux transmis par le père, mais il se trouve que ceux-ci soient lacunaires. Afin de remédier à cette carence mémorielle, à laquelle elle se heurte parfois, l'auteur recourt entre autres à la photographie qui atteste de ce qui a été et a une valeur documentaire de par son authenticité. D'ailleurs, Marguerite Yourcenar souligne cet aspect de la photographie dans cette affirmation :

Mais de ces minces signes, les plus irrécusables comme toujours sont les photographies. (*AN*, p. 1164)

L'auteur use de tous les moyens qu'offre un texte pour restituer par la parole les qualités de présence et d'attestation propres à la photographie. Celle-ci devient un étalon référentiel quand il s'agit d'affirmer ses dires :

Il [Michel] dut faire à Lille sa paix avec les siens, car on a de cette époque un étonnant groupe de famille pris sans doute dans l'atelier du photographe. (*AN*, p. 1114)

L'auteur s'appuie ici sur une photo de famille pour confirmer l'hypothèse de la réconciliation de Michel avec ses proches. D'autre part, le cliché est propre à révéler le détail et l'auteur ne manque pas d'épuiser avec lucidité cette sorte d'agrandissement optique sur le référent photographié afin de mieux le scruter, le cerner dans ses fragments infimes, mais aussi afin d'analyser le trait révélateur et suggestif que peut dévoiler l'instantané. C'est ce que Barthes appelle le « *punctum* » et qu'il définit ainsi :

[...] *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo est ce hasard en elle qui me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).⁴

Pour Marguerite Yourcenar, c'est toujours le regard du modèle qui fonctionne comme « *punctum* ». Elle s'y attarde souvent pour explorer les strates du psychisme humain dévoilé par les yeux. Presque aucune photographie figurant dans l'album de famille n'est exempte d'un commentaire précis sur ce que nos ancêtres appelaient « le miroir de l'âme », qui relève du mystère et le révèle à la fois. Et les exemples abondent dans ce sens.

Dans la photo de Michel-Charles, grand-père de l'auteur, « le regard intense et noir (car rien n'est plus noir que le regard de certains yeux clairs) luit d'un éclat froid entre la barre des sourcils et les hautes pommettes » (*AN*, p. 1070). C'est le regard du même modèle qui donne lieu, plus loin, à ce commentaire :

L'œil narquois, quasi sorcier, trop beau pour son possesseur, conviendrait à un paysan celte indiquant aux légionnaires la mauvaise route à travers un marécage. (*AN*, p. 1095)

Le regard de Noémi, sa grand-mère, semble, lui aussi, à l'origine de ce commentaire âpre de la part de Yourcenar :

À travers ses paupières mi-closes, elle regarde devant soi avec une méfiance comme à travers la fente d'une meurtrière. (*AN*, p. 1114)

Malgré la gravité et le sérieux affichés par Michel enfant devant l'objectif, ses « yeux clairs rient comme de l'eau au soleil » (*AN*, p. 1072). Plus loin, « les yeux [du même Michel] ont déjà un arrière-fond de tristesse » (*ibid.*), et l'auteur d'enchérir : « on sait à sept ans ce que c'est que la vie » (*ibid.*) Michel collégien laisse entrevoir « un coin de malice dans l'œil » (*ibid.*).

⁴ Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric MARTY, tome V, 1977-1980, Paris, Seuil, 2002, p. 807-809.

Les photographies sont de ce fait des documents qui ne sont jamais neutres. Elles apparaissent chez Marguerite Yourcenar comme des déclencheurs d'affect : le regard observateur de l'auteur nourrit des interrogations, des conjectures et des interprétations sur le fond de cette présence matérielle que donne à voir et à lire, la photographie. Sous la plume de Yourcenar, chaque cliché ouvre à un espace d'interprétation infinie : il s'agit de mettre au jour les plus forts investissements psychologiques dont la photographie est le vecteur, il s'agit bien évidemment de voir au-delà du visible.

Observer un cliché correspond à un acte d'invention ou de création pour l'auteur car la photo n'est pas seulement ce qu'elle montre explicitement mais aussi l'atmosphère implicite qu'elle restitue. C'est un élément qui permet à l'écrivain de jouer sur une dualité curieuse : elle se présente d'une part comme une porte d'accès fiable et « irrécusable » à certains détails de la vie des ancêtres, ceux restés dans l'ombre ou passés sous silence du père. D'autre part, la photo devient, à plusieurs reprises, prétexte à l'invention de toute une fiction autour des ancêtres et chaque cliché semble être le déclic d'une imagination qui n'hésite pas à se déclarer comme telle dans le récit.

III- « Le spectre des vivants »

Si la photographie bénéficie d'une séquence à part entière dans *Archives du Nord* à l'encontre des portraits peints qui viennent eux se greffer accidentellement au cours du récit, c'est que l'image photographique est inséparable d'une problématique de la temporalité. Le rapport de la photographie au temps réside essentiellement dans l'aptitude de celle-ci à maintenir le temps en suspens grâce à sa technique de fixation. Le cliché photographique possède cette surprenante faculté de survivre au moment de la prise de la photo, qu'il s'agisse d'un portrait, ou de n'importe quelle autre réalité reproduite. C'est justement l'une des questions posées par Barthes dans *La chambre claire*. De l'image photographique, Barthes écrit qu'elle est de l'ordre de « ce qui a été une seule fois

et qui ne pourra plus se répéter existentiellement ⁵». Il cherche donc l'essence de la photographie du côté de l'irrévocablement perdu. Toutefois, cet instant disparu à jamais est bel et bien saisi et ressuscité par la photo. Il y a de ce fait un paradoxe inhérent à l'acte photographique, celui qui consiste à fixer l'image d'un instant passé, révolu et d'assurer d'un même mouvement sa survie dans le temps. Marguerite Yourcenar est elle aussi fascinée par cette nature double et paradoxale de la technique photographique.

S'interrogeant sur le statut ontologique de la photographie, l'auteur met en valeur la vocation de cette nouvelle technologie du XIX^e siècle à fixer sous nos yeux un instant irrévocablement perdu et à convertir comme par magie l'absence en une présence :

Pour la première fois, depuis que le monde est monde, la lumière, dirigée par l'ingéniosité humaine, capte des spectres de vivants. Ces gens, qui aujourd'hui sont authentiquement des fantômes, se tiennent devant nous, comme leurs revenants pourraient le faire, vêtus de spectrales redingotes et de fantomales crinolines. (*AN*, p. 1069)

L'acte photographique séduit Marguerite Yourcenar à cause de cette capacité magique qu'a le portrait photographié de réaliser une sorte de survie par-delà la mort du modèle lui-même. C'est pour cette raison que la photographie ici est comme pourvue d'une puissance de résurrection : l'auteur use des ressources de la rhétorique afin de réunir dans un emploi oxymorique la mort et la vie du modèle dont la présence est assimilée à une apparition. Ce qui est mis en relief ici, c'est le pouvoir qu'a le cliché photographique de poser d'un même mouvement l'absence et la présence d'un même objet.

Certes la photographie trouve sa justification dans l'enquête généalogique, mais elle occupe dans le livre de Marguerite Yourcenar une place privilégiée autant que les ancêtres eux-mêmes, autant que la peinture de Rubens qui bénéficie à son

⁵ *Ibid.*

compte d'une séquence à part entière. On pourrait en déduire alors que l'insertion de la photographie dans le récit émane d'un choix délibéré de la part de l'auteur plus qu'il n'obéit aux impératifs de la trame narrative. Cette importance primordiale accordée à la photographie, élevée au rang d'art, semble être tributaire de sa capacité à restituer l'intensité d'une présence ainsi que sa magie à relier passé et présent. Cette vocation n'est pas étrangère à Marguerite Yourcenar écrivaine qui s'évertue inlassablement à assurer le lien entre l'archaïque et le contemporain. Son écriture a en quelque sorte partie liée avec le procédé photographique.

