

Portrait et imaginaire photographique

Cliché et anti-cliché du Nouveau Roman

Fanny Lorent

Université de Liège

Nouveau roman, Portrait photographique, Groupe littéraire

## Entre ontologie et sociologie : discussion méthodologique

En 1959, Mario Dondero, photographe de presse italien, prend contact avec Jérôme Lindon et lui fait part d'un souhait : réaliser une « photo de classe », dans la tradition, des écrivains du Nouveau Roman devant la façade de « leur maison », les Éditions de Minuit. Jérôme Lindon se charge alors de rassembler sur le même trottoir Robbe-Grillet, Simon, Mauriac, Pinget, Beckett, Sarraute, Ollier et ... Butor qui, en retard, sera finalement absent du portrait. C'est ainsi qu'est née une des plus célèbres photographies de groupe d'écrivains, dont l'importance est incontestablement capitale : « elle restera comme l'inventaire de référence, la seule définition stable du Nouveau Roman<sup>1</sup> » nous dit Anne Simonin. Cette photo (ill. 1) est, en effet, considérée paradoxalement comme l'acte de naissance de ce dont initialement elle ne se voulait qu'être le témoin : elle condense ainsi, comme le dit Dondero dans un entretien pour France Inter, « dans une vérité physique des choses simplement imaginaires<sup>2</sup>. » C'est cette énigme que nous voudrions interroger : comment cette « photo-imposture » a-t-elle pu s'imposer comme l'acte de naissance du groupe du Nouveau Roman et comme preuve de son existence à opposer à ses détracteurs ?

---

<sup>1</sup> Simonin (Anne), « La photo du Nouveau Roman. Tentative d'interprétation d'un instantané », *Politix*, vol. 3, n° 10-11, Deuxième et troisième trimestre 1990, p. 45.

<sup>2</sup> <http://www.franceinter.fr/dossier-l-oeil-de-mario-dondero>



Ill. 1 : La photo du Nouveau Roman, 1959. © Mario Dondero.

Dans son article « La photo du Nouveau Roman. Tentative d'interprétation d'un instantané », Anne Simonin discute de ce phénomène et s'en interroge en ces termes : « Est-ce lié à la nature "objective" de la photographie, à son privilège de fixer une réalité momentanée ou ne serait-ce pas plutôt dû à l'usage et à la diffusion qu'en ont fait les Éditions de Minuit<sup>3</sup> ? ». Une interrogation qui recouvre en fait un choix méthodologique : ontologie ou sociologie ? Choisisant la deuxième option, Anne Simonin retrace en détail les conditions de production de cette photographie, sa diffusion dans la presse italienne puis française, son utilisation par les Éditions de Minuit, etc. Nous voudrions dans cet article nous écarter de l'analyse que Anne Simonin a réalisée, sans pour autant verser dans une analyse purement *ontologique* basée sur des considérations générales sur le médium photographique. Nous tâcherons donc montrer, méthodologiquement, qu'il est possible de faire exploser le binarisme posé par Anne Simonin : au-delà d'une étude sur l'*usage social* du portrait, une lecture sociologique peut être soutenue grâce à une « grille d'analyse » élaborée en fonction d'une *image sociale* du médium photographique.

Nous proposons donc de partir d'un nouveau paradigme, à mi-chemin entre les deux pôles isolés par Anne Simonin, dans une zone des possibles entre ontologie et sociologie : nous postulons que l'efficacité de la « photo Minuit » repose bien sur l'objectivité photographique, mais celle-ci ne sera jamais envisagée en tant que *nature* mais toujours en terme de *croyance sociale* sur laquelle se calque une construction textuelle et énonciative. Nous nous attacherons donc à montrer comment l'efficacité de cette photographie repose sur une *esthétique* qui se doit et

---

<sup>3</sup> Simonin (Anne), *art. cit.*, p. 45.

qui se veut référentielle : c'est-à-dire que si cette photo a été reçue comme « une preuve par l'image » de l'existence du groupe du Nouveau Roman, c'est parce que sa composition textuelle a joué et a misé sur la caution de réalisme qui est communément et socialement attribuée à la photographie, et plus particulièrement à la photographie de presse. Nous postulons donc que la puissance de cette photo relève d'un jeu avec un fantasme social de la photographie : l'*esthétique* de celle-ci s'appliquera à rejoindre le plus précisément possible une certaine utopie photographique qui veut que le message photographique soit le rendu d'un réel littéral, l'*analogon* parfait du monde, un acte dénotatif pur<sup>4</sup>. C'est précisément ce que Bourdieu nomme la « définition sociale » de la photographie, qui veut que l'on s'accorde pour voir dans la photo le modèle de la vérité et de l'objectivité<sup>5</sup>. Bien qu'il soit « trop facile », nous dit-il, de montrer que la photographie fixe « un aspect du réel qui n'est jamais qu'arbitraire<sup>6</sup> », dans la *perception commune* une image intuitive de la photographie survit et en fait un indice du réel, une capture du réel par contact, une empreinte irréfutable d'un « ça a été » (Barthes, 1980).

## Le paradoxe du portrait dénoté : mime d'un message sans code

Pour résumer, l'on peut donc affirmer que l'*effet de réel* mythiquement attribué à la photographie doit être accrédité par les configurations textuelles de l'image. Ainsi, dans notre cas, il semble que la première chose à fuir soit une exhibition trop franche de l'artificialité de la rencontre, de l'aspect *composé* de la photo et dans une certaine mesure, de la fictivité du rassemblement; la réunion doit au contraire se faire passer pour spontanée, naturelle et véritable. Ainsi le photographe renonça à son premier projet : faire poser les écrivains, de façon « footballistique », en rang d'oignon, devant la façade des Éditions de Minuit<sup>7</sup>. La photo retenue pour le journal est au contraire une photo non posée, où les écrivains évoluent librement sans tenir compte de l'objectif. Ce refus de la pose, cette nécessité du naturel, nous semblent répondre à deux obligations qu'il nous faut faire jouer ensemble : la photo doit correspondre, d'une part, aux critères d'authenticité de la photo de presse et, d'autre part, aux exigences de crédibilité propre au groupe du Nouveau Roman.

Le statut documentaire initial de la « photo Minuit » est absolument non négligeable dans l'analyse de l'effet de cette photographie, qui fut considérée comme une « preuve irréfutable de son imprégnant<sup>8</sup> ». C'est-à-dire que le régime documentaire sous lequel s'épanouit l'image rend pertinent le mythe de l'objectivité photographique que nous avons décrit : « utiliser la photo pour témoigner des

---

<sup>4</sup> Barthes (Roland), « Le message photographique », [Communications, 4<sup>e</sup> trimestre 1961], *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 1122.

<sup>5</sup> Bourdieu (Pierre) (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, pp. 108-109.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 108.

<sup>7</sup> Pour une reproduction de ce premier projet, intitulé « Les auteurs du Nouveau roman, devant la façade des Éditions de Minuit, avec, en arrière-plan dans la vitrine, les dernières parutions » (1959), voir Simonin (Anne), *art. cit.*, p. 47.

<sup>8</sup> Bosso Fossali (Pierluigi) et Dondero (Maria Guilia), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, coll. « Visible », 2012, p. 111.

événements réels et les transmettre par la presse paraît conforme aux possibilités objectives de la technique photographique et à la définition sociale de la photographie » nous dit Bourdieu<sup>9</sup>. Cette fonction testimoniale de la photographie de presse est un argument capital de l'efficacité de cette photo, c'est grâce à ce pouvoir incontesté d'authentification que la « photo Minuit » devient le symbole de ce qu'initialement elle se voulait représenter : elle est *construction* sous le masque de *l'attestation*, *constitution* sous l'alibi de la *restitution*, *création* sous le prétexte de la *certification*. Pour le dire autrement, cette image a rendu vrai sous le crédit du rendre compte.

La valeur d'une photographie de presse sera donc toujours évaluée selon une exigence de véridicité et celle-ci dépend de la capacité du photographe à rendre la photographie exempte de trace d'intentionnalité ou de préméditation. Bourdieu signale ainsi que la valeur de la photographie de presse tient principalement dans le caractère exceptionnel de la rencontre entre un événement fortuit et le photographe<sup>10</sup>. Ce sont des considérations semblables qui avaient poussé Barthes dans son article de 1957, « la photo-choc », à établir une distinction entre les photographies qui montrent une intentionnalité claire et presque insolente du photographe qui veut émouvoir et persuader et celles qui ne se plient pas à l'intentionnalité rhétorique du photographe et qui apparaissent comme plus libres de codes et de stéréotypes et paradoxalement plus efficaces<sup>11</sup>. L'intentionnalité du photographe se manifeste, selon Barthes, dans des symétries portées à l'excès, dans la construction parfaite et dans l'évidence des stéréotypes. De bons exemples de ces photographies « trop habiles<sup>12</sup> » sont les photographies de groupe du mouvement surréaliste : les modèles posent dans une symétrie et une homogénéité parfaite, le cadrage réussi leur accorde à tous la même visibilité, aucune maladresse n'est visible. C'est une *intentionnalité* qui est figée : se présenter en tant que groupe et en représenter la cohésion, dont il s'agit d'afficher tous les *signes*<sup>13</sup>.

Dans le cas du Nouveau Roman, qui doit convaincre de son existence grâce à l'effet testimonial de la photo de presse, l'artificialité d'une pose est bannie : la pose apparaîtrait comme « une fiction qui nierait en principe les temporalités pertinentes à la pratique du reportage<sup>14</sup>. » En effet, la pose détemporalise le référent et nie toujours l'effet de naturel et l'effet de vérité liés à l'instantanéité. Ainsi l'ordonnance anarchique des individus (tous ne sont pas sur le trottoir, certains masquent d'autres, etc.), le cadrage inexact (qui ne coïncide pas avec le sujet de la photographie), le désordre de la composition (qui n'a ni symétrie ni point de centralité), le léger décalage des individus, sont autant de gaucheries qui, bien qu'elles amoindrissent la lisibilité de la photo (reconnait-on sans peine Claude Simon ?), nous convainc, par son esthétique référentielle, de l'authenticité de la prise de vue et de la vérité du modèle.

---

<sup>9</sup> Bourdieu (Pierre), *op. cit.*, p. 174.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>11</sup> Barthes (Roland), « Photos-Chocs », [*Mythologies*, 1957], *Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 751-753.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> Voir la photo de 1930 du groupe surréaliste, disponible sur <http://www.manray-photo.com>.

<sup>14</sup> Bosso Fossali (Pierluigi) et Dondero (Maria Guilia), *op. cit.*, p. 111.

Cet exigence du naturel vise également à contrecarrer l'effet de fiction risquant de se dégager d'une photo composée mettant en scène, en exhibant outrageusement des stéréotypes de représentation collective, un groupe dont la réunion elle-même peut être contestée, suspectée ou considérée comme non légitime. Expliquons-nous. La photographie de groupe est traditionnellement une mise en scène des liens qui unissent le groupe et une objectivation de l'image qu'il veut renvoyer de lui-même et de sa cohésion. Ainsi, ce type de photographie obéit à une certaine grammaire iconographique : une pose archétypale, une réserve d'attitudes stéréotypées, qui sont autant d'éléments de *connotation* qui *signifient* culturellement le lien. La photographie de groupe est donc un objet culturellement codé, qui est régi par des normes symboliques et rhétoriques contribuant à l'identification sociale du groupe en tant que groupe. Or nous avons tenté de montrer précédemment que l'efficacité de la « photo Minuit » est déterminée par une image sociale encourageant une illusion de la photographie en tant qu'acte dénotatif pur, ne subissant le poids d'aucun code. Si l'on fait jouer ces deux affirmations ensemble, l'on peut ainsi postuler que si le Nouveau Roman, groupe dont l'unité ne constitue en rien une *réalité* potentiellement enregistrable, se prêtait au jeu de la représentation codifiée de la photo de groupe traditionnelle, la photo apparaîtrait non comme une volonté commune de présentifier une cohésion, mais plutôt comme le simulacre d'une union artificielle. Si le Nouveau Roman se pliait au *cliché* de la photo de groupe, le masque de la photo testimoniale tomberait, révélant une photo mensonge (montage ?), ou du moins mettant en lumière une réalité *surconstruite*. Pour fuir cet effet de fiction et de mystification, l'image doit alors prendre l'exact contre-pied de la codification conventionnelle de la photographie de groupe et de ses processus de connotation, elle doit prendre *l'apparence* d'une dénotation pure pour signifier comme *malgré elle* l'existence collective du Nouveau Roman. Pour ne pas subir une lecture du soupçon, la « photo Minuit » doit prendre l'apparence d'une capture inopinée et accidentelle du monde, d'un rapt soudain d'une rencontre spontanée, bref, elle se doit de jouer le jeu de l'imaginaire photographique du « message sans code ».

Nous avons donc tenté d'isoler quelques « procédés de connotations<sup>15</sup> » spécifiques à cette grammaire de la représentation d'un groupe social, auxquels nous allons à présent éprouver notre hypothèse. Nous en énumérerons quatre (concernant la pose, l'occasion, le lieu et les objets) et tenterons de montrer comment la « photo Minuit » se constitue en un exact *négatif*, dans une sorte de degré zéro du code et de la signification.

## La pose illégitime

La pose constitue probablement l'élément de connotation le plus flagrant, ou du moins le plus immédiatement signifiant. Barthes signale que celle-ci, procédé de connotation produit par une modification du réel lui-même, relève « d'une réserve d'attitudes stéréotypées qui constituent des éléments tout faits de significations<sup>16</sup> ». Dans le cas d'une photographie de groupe, la pose est un moyen puissant d'instituer le groupe en tant que groupe et de donner à lire les liens rapprochés qui unissent les

---

<sup>15</sup> Barthes (Roland), « Le message photographique », *art. cit.*, p. 1124.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 1125-1126.

individus. C'est pourquoi Bourdieu nous dit que les individus se présentent souvent serrés les uns contre les autres, dirigeant tous leur regard vers le photographe : « la convergence des regards et l'ordonnance des individus témoignent objectivement de la cohésion du groupe<sup>17</sup>. » On demande également aux individus d'adopter une expression et une attention égale : « Si l'image où les membres du groupe semblent distraits les uns des autres suscite la réprobation, c'est que l'on y lit la faible cohésion du groupe familial, alors que c'est le groupe en tant que tel que doit saisir la photographie<sup>18</sup> » nous dit Bourdieu. Dans notre cas – nous l'avons dit – si la rencontre sur un même trottoir de ces écrivains du Nouveau Roman se veut crédible et vraisemblable, l'image se doit d'être construite comme un *anti-cliché* de la représentation collective. Nous postulons donc que le Nouveau Roman est face à une *illégitimité* de la pose, qui serait alors reçue comme mise en scène ostentatoire et truquée, alors que pour un groupe socialement accepté, tel que le surréalisme, la pose est un élément tout fait de signification qui connote efficacement la cohésion. Ainsi, la photo ne présente aucun contact physique entre les individus, aucune convergence des regards, aucune homogénéité posturale, aucune organisation spatiale qui témoignerait d'une hiérarchie sociale. Les individus ne sont pas non plus unis ni par une même expression (qui est communément le sourire, signe du plaisir d'être ensemble), ni par une même attention (seul Jérôme Lindon semble vigilant) : chacun semble être absent aux autres. Au contraire du groupe surréaliste qui exhibe sans crainte tous les *signes du lien* dans une mise en scène très codifiée qui rappelle le hiératisme de la photo de classe.

Bourdieu ajoute également que la photographie de groupe étant une *présentation* objectivée et collective de soi à *autrui*, prendre la pose, « c'est se respecter et demander le respect<sup>19</sup>. » Plus loin, il ajoute que « l'honneur veut que l'on se tienne pour la photographie comme devant un homme que l'on respecte et dont on attend le respect, de face, le front haut et la tête droite<sup>20</sup> ». C'est-à-dire que la pose est « un cadeau du personnage photographie au photographe (et par son intermédiaire au lecteur)<sup>21</sup> » et que le don du regard et celui du corps sont les garants d'une intersubjectivité avec le spectateur. Dans notre cas et toujours selon notre hypothèse, la « photo Minuit » trahirait son artificialité si elle se présentait ostensiblement à la vue du spectateur ; elle doit, au contraire, apparaître comme une confiscation d'un réel brut, non construit pour convaincre un observateur, un rapt secret et clandestin d'une scène non intentionnellement présentée à *autrui*. Ainsi, la photo nie la place de l'énonciateur, elle n'est pas construite en fonction de son regard, l'objectif du photographe (dans les deux sens du terme) n'est pas *énoncé* dans la configuration textuelle, bref la photo n'est pas *embrayée* : tous les regards évitent celui du photographe, tous les visages sont de profils (ou de  $\frac{3}{4}$ ), aucun des individus ne se présente frontalement, beaucoup ont la tête baissée et le regard dirigé vers le sol.

---

<sup>17</sup> Bourdieu (Pierre), *op. cit.*, p. 118.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 117.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 119.

<sup>21</sup> Véron (Eliséo), « De l'image sémiologique aux discursivités », *Hermès 13-14*, 1994, p. 58.

## Le hasard pur

Épinglons un deuxième procédé de connotation. Bourdieu constate que la photo de groupe, en tant que pratique ritualisée, répond à une occasion sociale : « elle est solidaire des rythmes du groupe, et limitée à quelques occasions et à quelques objets<sup>22</sup> », elle entend ainsi éterniser et solenniser des moments symboliques du groupe. Par exemple, les surréalistes réalisent en 1959, comme ils l'avaient déjà fait en 1947, une photo de groupe, pour le magazine *Vogue*, à l'occasion de l'Exposition Internationale du Surréalisme<sup>23</sup>. Les voyages que le groupe effectue ensemble donne également lieu à des photos collectives : par exemple, un voyage à Prague en 1935 avec les surréalistes tchèques<sup>24</sup>.

Dans notre cas, il est nécessaire qu'aucune occasion ne soit ni observable dans l'image, ni signalée par la légende : la photographie doit au contraire attester de l'existence du groupe hors apparition publique attendue et programmée, c'est-à-dire, par exemple, hors colloque, hors table ronde, hors rentrée littéraire, etc. Elle doit se donner comme le fruit du hasard intact, le rendu authentique d'une rencontre et d'une intimité non corrompues par l'occasion et par l'exhibition. La « photo Minuit » fonctionne paradoxalement comme une représentation de groupe hors représentation, dont la réunion informelle est capturée par l'œil clandestin du photographe. Comme le fait remarquer Johan Faerber, cette photo relève donc d'une fausse *Tuché*, qui est selon la définition qu'en donne Barthes dans *La Chambre claire* : « l'Occasion, la Rencontre, le Réel dans son expression infatigable<sup>25</sup> ». L'Occasion avec un grand O, c'est le hasard pur, la Rencontre avec un grand R, c'est l'imprévisible du monde : l'expression non altérée du réel.

## L'indifférence de la rue

Si l'on continue notre parcours de recherche des procédés de connotation, le lieu où la photo de groupe est réalisée peut également être considéré comme un puissant catalyseur de signification. Bourdieu fait remarquer que le cadre, l'environnement d'une photo est choisi avant tout en raison de son fort rendement symbolique et fonctionne comme un signe<sup>26</sup>. Dans le cas de la photographie de groupe, le lieu doit symboliser l'union, il se veut rassembleur et fédérateur. Les surréalistes, si l'on suit le fil rouge de notre contre-exemple, se font photographier au café de la Place Blanche, un de leurs célèbres points de réunions<sup>27</sup>. Les surréalistes belges réalisent le même type de photo de groupe, réunis devant leur QG bruxellois, « la fleur en papier doré<sup>28</sup>. »

---

<sup>22</sup> Bourdieu (Pierre), *op. cit.*, p. 54.

<sup>23</sup> <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100328930>

<sup>24</sup> <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100458310>

<sup>25</sup> Cité par Faerber (Johan), « La photo Minuit, du cliché nocturne à la lumière du négatif », *Fabula / Les colloques, L'idée de littérature dans les années 1950*, § 11. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document64.php>, page consultée le 03 juin 2013.

<sup>26</sup> Bourdieu (Pierre), *op. cit.*, p. 60.

<sup>27</sup> <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100439970>

<sup>28</sup> <http://caira.over-blog.com/article-18185941.html>



Dans la « photo Minuit », le lieu a évidemment une importance certaine que l'on devine aisément, le lien entre le Nouveau Roman et les Éditions de Minuit n'étant plus à démontrer : l'information topologique devait donc être nécessairement transmise. Mais ce qui est intéressant dans notre cas, c'est que nous avons accès à l'information par la légende et non par un élément visuel. Textuellement, la photographie est *anonyme*, dans une sorte de neutralité topologique : une porte, une façade, un trottoir, c'est l'indifférence de la rue. Selon notre hypothèse, une présentation excessivement évidente et ostensible de la façade des Éditions de Minuit (par exemple, par une mise en relation directe des auteurs et de leurs ouvrages en vitrine) aurait troublé la dénotation de l'image pour s'afficher comme signe de l'union, stéréotype de la maison de famille, évocation ancestrale de la mère nourricière. Ainsi, le texte peut se faire le garant de l'information, sans jamais entacher la dénotation de l'image. En effet, Barthes nous dit que « le texte constitue un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui "insuffler" un ou plusieurs signifiés seconds<sup>29</sup> » mais il signale néanmoins que « cette opération se fait à titre accessoire, le nouvel ensemble informatif semble principalement fondé sur un message objectif (dénotté) dont la parole n'est qu'une sorte de vibration seconde, presque inconséquente<sup>30</sup>. » Au contraire, par exemple, des surréalistes belges à Bruxelles où l'enseigne du café est visible *au sein même* de la configuration visuelle de l'image.

## Object(if) ?

Avec les objets et attributs, nous arrivons à présent au terme de notre cheminement. Barthes souligne, dans le *message photographique*, que les objets sont eux aussi « d'excellents éléments de significations », c'est-à-dire qu'ils fonctionnent comme de véritables « inducteurs courants d'associations d'idées (bibliothèque = intellectuel), ou d'une façon plus obscure, de véritables symboles<sup>31</sup>. » Ils constituent donc une réserve de « signifiés clairs, connus », « stables au point que l'on peut facilement les constituer en syntaxe<sup>32</sup>. » Dans la photo de groupe d'écrivains, deux signifiés sont à communiquer, qui sont évidemment « groupe » et « écrivains ». Ainsi, sur les photos du groupe surréaliste, l'on observe des objets qui connotent la convivialité, tels que, sur les photos au café de la place Blanche (fig. 6, supra) les tasses de café et les verres à vin, indice de la boisson que l'on a partagée et symbole de l'amitié. L'on trouve également des photos du groupe « au travail », c'est-à-dire en activité de lecture<sup>33</sup> ou en séance de rêve éveillé, où l'objet livre, attribut par excellence de l'écrivain, se trouve au centre de la composition.

Dans le cas de la « photo Minuit », le mouvement que nous avons décrit précédemment se confirme : l'image est totalement *asymbolique*, aucun objet ne vient encrasser sa dénotation et contaminer de sens son anonymat. C'est-à-dire qu'aucun attribut ne vient nous révéler qu'il s'agit d'un groupe d'écrivains, laissant ainsi libre cours à toutes les interprétations... C'est ce phénomène qui fait dire à

---

<sup>29</sup> Barthes (Roland), « Le message photographique », *art. cit.*, p. 1126.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1129.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 1126.

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> Voir la photo de 1935 du groupe surréaliste, disponible sur <http://www.manray-photo.com>.



Bernard Pivot dans son article « Le Nouveau Roman devant le laboratoire » dans le *Figaro littéraire* du 9 juin 1962 : « On dirait des chômeurs attendant patiemment à l'entrée du bureau d'embauche ; ou encore des élèves chenus d'une école privée mixte qu'on a envoyés à la récréation sur le trottoir et qui n'ont pas envie, ce jour là, de jouer à la marelle<sup>34</sup>. »

## Conclusion

Au terme de notre parcours, il semble que notre hypothèse se confirme. Le code culturel qui régit la configuration d'un portrait collectif est efficace et accepté, sans méfiance, comme présentation consciente et collective du soi commun lorsqu'il s'agit d'un groupe dont la cohésion et l'unité sont socialement admises (c'est-à-dire lorsque le groupe a joué le jeu de l'intégration sociale : un manifeste, une hiérarchie, des actions communes etc.). Dans le cas d'un groupe socialement fragile comme le Nouveau Roman, la photo ne peut signifier par connotation, par *surplus* de sens, par symbole, stéréotype ou rhétorique. Elle doit au contraire être immédiate, spontanée, innocente, littérale, anonyme, transparente : elle doit *signifier par son insignifiance*, par la *clarté* irrécusable de sa dénotation, et ce, grâce à l'intransigeance d'une croyance sociale en le « ça a été » photographique. La photographie ne fonctionne donc pas comme un symbole immédiatement lisible, ni comme un signe pur, elle nous touche au contraire parce qu'elle nous interroge, « entraînant le lecteur de l'image dans un étonnement moins intellectuel que visuel, parce que précisément il l'accroche aux surfaces du spectacle, à sa résistance optique, et non tout de suite à sa signification<sup>35</sup>. » Pourtant, l'on peut se demander si cette photo résiste totalement à la tentation du sens, à ce que Barthes nommerait la « fatalité de la signification ». On constate, en parcourant les analyses qui en sont données aujourd'hui, que non : le sens revient au galop, la photo Minuit est sans peine récupérée et son insignifiance nappée et engluée de tous les artefacts et parasites de la culture. Ainsi, citons par exemple l'interprétation de Jean-Yves Roche : « [Les écrivains] ne portent pas le même nom mais figurent sur une photo de famille, plus précisément, une photo de mariage. En toile de fond, la maison du père : "entrez sans sonner"<sup>36</sup>. » Et il conclut : « Photo fantasme : photo de mariage avec la littérature<sup>37</sup>. » Johan Faerber, lui, dans son article « La photo Minuit, du cliché nocturne à la lumière du négatif » s'empare de ce qui pourrait bien être la menace de l'image, la faille de la photographie, la brèche par où le sens jaillit : la position centrale de Jérôme Lindon, autour duquel semble alors s'organiser une *composition*, une scénographie dont il fournit ce qu'il nomme une « sémiotique de la place<sup>38</sup>. » Jérôme Lindon est, dit-il, « le plus grand d'entre eux. Placé devant la porte de sa maison comme un gardien devant un temple, il surveille l'entrée de la rue comme s'il se prenait à regarder si de

---

<sup>34</sup> Cité par Simonin (Anne), *op. cit.*, p. 48.

<sup>35</sup> Barthes (Roland), *op. cit.*, p. 753.

<sup>36</sup> Louette (Jean-François) et Roche (Yves) (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2003, p. 335.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 336.

<sup>38</sup> Faerber (Johan), « La photo Minuit, du cliché nocturne à la lumière du négatif », *Fabula / Les colloques*, L'idée de littérature dans les années 1950, § 8. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document64.php>, page consultée le 03 juin 2013.

nouveaux auteurs n'arrivent pas... » Claude Ollier, lui, « pose un pied sur la route, un autre sur le trottoir. Nous sommes en 1959 : il vient d'obtenir le prix Médicis pour son premier roman *La Mise en scène*. Il paraît considérer d'un œil distant tous et toutes : son prochain livre, *Le maintien de l'ordre*, ne sortira pas, en effet, chez Minuit qui le refusera mais chez Gallimard ». Nous ne citerons pas tout son développement, nous l'avons compris : tout peut aisément redevenir symbole et prétexte à la signification.

Néanmoins, à ce stade de notre analyse, nos conclusions elles aussi continuent de nous préoccuper. Nous remarquons une étonnante convergence entre le fonctionnement photographique que nous avons décrit et la théorie de la signification soutenue par Robbe-Grillet (et par Roland Barthes, son principal exégète) à l'époque où la photo a été réalisée. En effet, en 1959, Robbe-Grillet défend une théorie du signe qui réduit le triangle sémiotique à une relation référent-signifiant qui exclut le signifié : tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un « être-là » et de lui ôter un « être là pour quelque chose » disait Barthes en 1954 dans « Littérature objective ». Si l'on suit notre hypothèse, la « photo Minuit » et les théories littéraires de Robbe-Grillet se rejoignent alors dans un même refus du symbole, de l'allégorie et du sens plein : le célèbre « cela est » du romancier étant alors le parfait pendant du « ça a été » de la photographie. L'on peut ainsi se demander si la connaissance de l'œuvre n'influence pas inexorablement l'analyse d'un portrait d'écrivain. Notre étude est-elle toujours guidée par une recherche des similitudes entre ce que nous connaissons de l'écrivain et ce que nous donne à voir la photo ? Et plus radicalement encore : l'analyse du portrait aurait-elle besoin de pointer cette homologie pour se justifier à elle-même et s'assurer de sa propre validité ? C'est un phénomène que nous remarquons également chez F. Faerber qui tente de faire converger le caractère truqué de la photo avec le statut de la fiction dans le Nouveau Roman. Ainsi, il cite Robbe-Grillet qui affirme, dans *Pour un Nouveau Roman*, que « le vrai, le faux, et le faire-croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute œuvre moderne<sup>39</sup> » et conclut que le caractère fictif de la photo constitue sa vérité. La légitimité d'une analyse semble ainsi tenir dans la quête d'un *espace partagé* entre le livre et l'image, ainsi qu'au succès d'une lecture allégorique qui fait de l'image un foyer de correspondances irradiant vers l'œuvre. Alors que toute notre analyse est basée sur l'hypothèse d'un *asymbolisme* radical de l'image, d'une étanchéité totale à l'allégorie, notre propre méthode ne semble pas résister à ce que David Martens et Anne Reverseau nomment « la transcendance du portrait », phénomène qui veut que l'on reconnaisse « sur une image ce que l'on aurait déjà lu ailleurs, soit dans l'œuvre (ou d'une part d'entre elle), soit dans les discours tenus à son sujet<sup>40</sup>. »

Il nous faut également revenir sur un paradoxe qui traverse notre hypothèse, entre la définition même du portrait et l'exigence de dénotation que nous lui avons assignée. En effet, le portrait de groupe du Nouveau Roman, qui est bien une

---

<sup>39</sup> Cité par Faerber (Johan), *op.cit.*, § 15. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document64.php>, page consultée le 03 juin 2013.

<sup>40</sup> Martens (David) et Reverseau (Anne), « Iconographie de l'écrivain au XX<sup>e</sup> siècle », dans *Image&Narrative*, vol.3, n° 4, 2012, p. 161. URL : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/269>

représentation construite du groupe considéré pour lui-même et en tant que tel, s'élabore comme un *anti-portrait*, négatif du portrait lui-même, c'est-à-dire sous l'apparence d'une *photo volée*. Pourtant, il semble que notre image continue de porter dans sa configuration quelques caractéristiques du genre du portrait, à savoir l'absence d'action et d'interaction des regards. En effet, même si les romanciers ne se plient pas au code de la *pose* photographique, ils sont tenus en *pause* par l'attente de Butor, tout comme le portraituré l'est devant l'appareil que le photographe s'apprête à déclencher. Cette attente palpable, dont tous les signes sont présents (bras et pieds croisés, mains dans les poches, dos appuyé contre le mur), possède donc un effet assez ambigu : résidu, avatar ou ébauche de code, elle installe une dialectique entre *portrait* et *anti-portrait*, qui garantit malgré tout, mais sans en avoir l'air, la réception de la photo *en tant que* représentation collective du groupe. De plus, ce temps suspendu, cet étrange sursis dont on ressent le poids, semble unir les écrivains dans un sentiment « oxymorique » d'appartenance et d'étrangeté mutuelle, tel que celui que l'on ressent sur le quai d'une gare avec des inconnus dont on ne connaît rien mais dont on sait pourtant la destination et dont on s'apprête à partager le voyage.

Nous voudrions à présent conclure sur un prolongement. Cette « photo Minuit » a donné une descendance : un photo-montage qui respecte la configuration exacte de la photo mais qui remplace les anciens visages par ceux des romanciers contemporains des Éditions de Minuit : Éric Laurent, Tanguy Viel, Éric Chevillard, Christian Gailly, Christian Oster, Jean Echenoz, Irène Lindon et Laurent Mauvignier. Cette photo exhibe le truquage là où la « photo Minuit » initiale le dissimulait et fait de la *non-pose* des écrivains une nouvelle forme figée. La *forme* de la dénotation est devenue un nouvel élément de connotation (signe d'un « style Minuit », d'une certaine conception exigeante de la littérature ?), le *non-posé* est devenu pose dans la postérité : un *cliché* est né de l'*anti-cliché*. Les transformations que ce montage fait subir à son modèle sont alors intéressantes ; la photo joue à présent pleinement le jeu du portrait : à la place de la dispersion et de l'égarement qui régnait, l'on est face à présent à une convergence codifiée des regards ; à la place des mines indifférentes s'affiche aujourd'hui un conventionnel sourire. L'on pourrait donc dire que cet photo inverse radicalement le mécanisme de la « photo Minuit » : elle n'est à présent *que* code et connotation, le truquage assumé fait de cette image une image sans référent, sans dénotation, une photo sans « ça a été », une pure icône libérée d'empreinte, et donc un portrait tout aussi paradoxal que son modèle. La réduction sémiotique s'opère ici entre signifié et signifiant, éludant le référent. La plénitude référentielle s'est transformée en profusion de signification, la liberté s'est métamorphosée en « réseau de formes durcies », comme le dirait Barthes, et de l'ancien degré zéro du code émerge à présent une nouvelle Pietà de la Littérature Minuit, ainsi pleinement lisible et infiniment reproductible. De paradoxe en paradoxe, cette photo réussit donc à saisir l'insaisissable, à représenter l'invisible, à faire de la fiction une réalité et de la mystification une mythologie.

Barthes (Roland), « Photos-Chocs », Œuvres complètes, tome 1, Paris, Seuil, 2002.

Barthes (Roland), « Le message photographique », Œuvres complètes, tome I, Paris, Seuil, 2002.

Bosso Fossali (Pierluigi) et Dondero (Maria Giulia), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, coll. « Visible », 2012.

Bourdieu (Pierre) (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

Faerber (Johan), « La photo Minuit, du cliché nocturne à la lumière du négatif », *Fabula / Les colloques, L'idée de littérature dans les années 1950*.

Louette (Jean-François) et Roche (Yves) (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2003.

Martens (David) et Reverseau (Anne), « Iconographie de l'écrivain au XXe siècle », dans *Image&Narrative*, vol. 3, n° 4, 2012.

Simonin (Anne), « La photo du Nouveau Roman. Tentative d'interprétation d'un instantané », *Politix*, vol. 3, n° 10-11, 1990.

Véron (Eliséo), « De l'image sémiologique aux discours », dans *Hermès*, n° 13-14, 1994.