

# Narcisse & Kodak : pour une généalogie des mythologies individuelles

**Caroline Ferraris-Besso**



Magali Nachtergaele, [Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XX<sup>e</sup> siècle](#), Amsterdam : Rodopi, coll. « Faux-titre », 2012, EAN 9789042034839.

---

## Pour citer cet article

Caroline Ferraris-Besso, « Narcisse & Kodak : pour une généalogie des mythologies individuelles », *Acta fabula*, vol. 13, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7305.php>, article mis en ligne le 30 Septembre 2012, consulté le 27 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.7305

---

# Narcisse & Kodak : pour une généalogie des mythologies individuelles

**Caroline Ferraris-Besso**

---

À l'heure du numérique, Magali Nachtergaele propose une généalogie de ces « mythologies individuelles » qui auraient émergé en même temps que la photographie. Si l'expression *mythologie individuelle* ne fut employée pour la première fois qu'en 1972, par le commissaire de la 5<sup>ème</sup> Documenta de Kassel Harald Szeemann (p. 11-12), l'activité qu'elle désigne et qui consiste à se mettre en scène et à se raconter au moyen de divers documents avait fait son apparition dès le début du xx<sup>ème</sup> siècle, sous l'influence de la photographie qui avait contribué à déstabiliser la place du sujet. Ce nouveau type de récit de soi mêlant texte et image se répandra par la suite grâce aux progrès techniques de la photographie, jusqu'à envahir aujourd'hui la toile et les mentalités dans ses dernières incarnations : *Facebook*, *myspace* et autres *pinterest*.

## Révolutions

Dans un premier chapitre intitulé « La révolution photographique », M. Nachtergaele examine une série de bouleversements provoqués par la photographie, à commencer par celui de la *mimesis*, devenue enfin réalité. Dès l'origine du médium, et ce même si le grand public est fasciné par les images ainsi fixées, des voix discordantes se font entendre, en particulier celle de Baudelaire pour qui ce « nouvel outil de représentation » (p. 17) n'est qu'un adjuvant documentaire qui fait émerger un « public moderne », poussé par ses instincts narcissiques à venir se repaître de son image et de celles d'un réel fragmenté. Alors même que les artistes délaissent la représentation, faisant des mécanismes et des moyens de production leur enjeu — ce qui donnera naissance notamment à l'art abstrait —, une culture artistique de masse éclot avec la photographie, encore accentuée en 1888 avec l'invention par Kodak du premier appareil portable.

Cette démocratisation a des conséquences profondes. En 1983, Jean Prinet rappelait que « toutes les classes de la société défilent en costume du dimanche<sup>1</sup> »

---

<sup>1</sup> Jean Prinet, *Nadar*, Collection Kiosque 15, Paris, Armand Colin, 1966, p. 110.

chez le photographe, la juxtaposition de ces portraits dans sa devanture aboutissant à l'abolition de la *distinction*, d'autant plus qu'à la maison, dans les albums photos, l'enchaînement permet de relier la famille à l'histoire de France, comme seuls les aristocrates pouvaient auparavant le faire. Les fragments fixés par le photographe sont réordonnés pour former une nouvelle chronologie, voire pour inventer une histoire, l'Histoire de la famille. Comme Prinnet, M. Nachtergaele souligne que « la représentation du temps et de l'histoire de chacun » (p. 21) est profondément modifiée par la nature fragmentaire du réel, perçu à travers l'objectif et figé par lui. Un livre, *Bruges-la-morte* (1892) de Georges Rodenbach et un poème « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » (1897) de Mallarmé, apparaissent à ce tournant et l'illustrent.

*Bruges-la-morte*, roman comprenant des cartes postales choisies par l'auteur et mettant en scène une ville spectrale et la défunte femme du personnage, serait le premier « récit-photo » ; mais à force de lissage, les images y acquièrent un statut ambigu, ni documentaire ni artistique. Pour preuve de cette ambivalence, elles seront remplacées par des dessins, puis tout bonnement supprimées dans les éditions suivantes. De la même manière, la ville de Bruges n'apparaît pas dans l'adaptation théâtrale. Au fil des absences creusées dans le récit par les éditions et adaptations successives, *Bruges-la-morte* sert de lieu à la construction d'une poétique du (des) vide(s) qu'on retrouve chez Mallarmé, peut-être influencé par le texte de Rodenbach. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »rompt définitivement avec la *mimesis*, et par le jeu typographique, combine les blancs, noirs et gris comme le fait *Bruges-la-morte*. Rodenbach et Mallarmé créent de cette manière un espace où le *vu* vient se loger au sein du *lu*, ouvrant la porte à d'autres formes hybrides, tels que les collages et les montages, qu'on observera en premier lieu dans les avant-gardes, qui intègrent des *documents* à leurs œuvres. Dans cette culture du fragment, la photographie occupe une place toute particulière, puisqu'elle est d'abord un objet du quotidien avant d'être détournée pour générer une image différente de l'original. Opération *poétique* au sens de créatrice, le photomontage produit des rencontres insolites, comme celle envisagée par Lautréamont « d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection », tout en s'éloignant du sujet par les découpages et montages successifs. Ce sont ces nouvelles formes qui ouvrent la voie à ce qui constitue, selon M. Nachtergaele, le premier exemple d'« expérimentation totale », mis en œuvre par André Breton, et qu'elle explore dans un deuxième chapitre intitulé « L'autobiographie de la modernité ».

## « Créer, c'est se créer »

La composition de *Nadja* par Breton intervient dans ce contexte de rupture de la *mimesis*, d'« habilitation de la culture de masse » (p. 58), de diffusion populaire de la photographie, mais aussi dans le contexte troublé de l'après première guerre mondiale. L'auteur rappelle que la photographie n'a pas alors « un véritable statut artistique » (p. 62) et estime que le choix de l'illustration photographique par Breton « s'inscrit [...] dans [le] goût du vulgaire — au sens premier de *populaire* » (p. 62). Elle ajoute :

La plupart de ses choix iconographiques ou esthétiques croisent dans son premier récit autobiographique, *Nadja*, des thématiques susceptibles de plaire à la masse. Les photographies sélectionnées par Breton sont donc empreintes d'un certain mauvais goût qui n'a rien en commun avec la plastique très composée de clichés expérimentaux de Man Ray ou Brassai à la même époque. (p. 62)

Un certain type de photographie, qu'on pourrait qualifier de « grand public », semble ainsi voué à rester distinct d'une photographie « d'art ». Dans le même temps, certains textes littéraires, à commencer donc par *Nadja*, s'affranchissent de cette distinction entre *low* et *high culture* en s'inspirant de formes telles que le ciné-roman, la photographie *populaire* représentant le fil directeur qui permet de circuler non seulement d'une forme à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un même ouvrage. Les images n'étaient dans *Bruges-la-morte* qu'ancillaires, au point de pouvoir être éliminées ; avec *Nadja*, quine paraîtra jamais sans images, elles deviennent parties prenantes d'un « dispositif global » (p. 73), dont le but est « de fonder une nouvelle mythologie, celle de Breton, à travers une collection de clichés modernes et personnels » (p. 68). *Nadja* est, de la même manière, « mythologisée [...] en magicienne ou en figure spectrale » (p. 77), son personnage posant également la question de l'identité qui *hante* le livre.

Il convient de revenir ici sur le terme de « mythologie », qui est défini par M. Nachtergaele dans l'introduction comme « concept unificateur de représentations variées de l'histoire semi-imaginaire et semi-réelle d'une figure centrale » (p. 10). M. Nachtergaele souligne que *Nadja* est un épisode autobiographique dont le traitement — effacement des frontières entre réel et poétique, utilisation de photographies — produit un effet d'étrangeté. Les événements y sont présentés comme « une suite de coïncidences que [Breton] souhaite rendre fatales » (p. 75), comme si *tout avait été écrit* par avance. La mythologie bretonienne a donc rapport au temps tout autant qu'à l'identité de la figure centrale : temps de l'histoire, temps de la rétrospection, temps de la vie, temps de l'écriture, temps du *fatum* dont l'auteur de *Nadja* semble se jouer. Le choix même de la forme livre est déjoué dans

la réédition de 1962 par l'ajout d'un paratexte et de photographies qui viennent déconstruire ce qui pourrait avoir été *fixé* d'une mythologie, que Breton s'est créée fluide et contenant d'emblée une possibilité de changement. Si Rodenbach et Mallarmé combinaient déjà visuel et textuel, c'est Breton qui, le premier, utilise ce type de support mixte pour proposer dans *Nadja* un « rapport d'expérience » (p. 91) que d'autres groupes, dont l'Internationale Situationniste, contribueront à généraliser après la deuxième guerre mondiale. Dans le même temps, de nouvelles formes combinant textes et images émergent, que M. Nachtergaele détaille dans un troisième chapitre, « Mythologies de l'intime ».

## Fabrique de l'événement, fabrique de soi

Parmi les « nouveaux modèles narratifs » (p. 93) qui apparaissent dans les années cinquante, le *photo-essay*, documentaire, semble s'opposer au fictionnel roman-photo. Les deux formes relèvent néanmoins d'un même « paradigme photo-textuel » (p. 93) où le texte ne saurait exister seul. Ainsi, « chez Duane Michals, le texte légende les images, et sans ce support visuel, il ne serait qu'un fragment vide de sens et bien fragile » (p. 99). L'auteur ne s'attarde guère sur le mot « légende », qui nous semble pourtant mériter un examen plus approfondi puisqu'il signale à lui seul ce changement de paradigme étudié dans *Les Mythologies individuelles*. En effet, la légende d'une image est censée l'expliquer — mais si le court texte ajoute ou éclaire, l'image existe de manière autonome. Le rapport entre l'image et la légende inverse donc celui qui existait entre le texte et l'illustration. L'illustration n'était pas nécessaire au texte ; la légende ne l'est pas à l'image. Au contraire, c'est l'image qui lui est devenue essentielle, puisque sans elle la légende est « vide de sens et bien fragile ». La césure entre texte et image ne peut plus s'accomplir sans conséquences. Mais la légende, c'est aussi ce qui *doit* être lu ; il y a là un impératif. Dans le cadre de nos « mythologies individuelles », cela tient peut-être à cet autre sens de la légende, quasiment synonyme de mythe, celui de récit, plus ou moins historique, dans lequel les faits ont été modifiés, exagérés, reconstruits. Parler de « légende de l'image » n'équivaudrait pas seulement à évoquer le court texte qui accompagne un élément visuel, mais aussi tout ce qu'on construit autour de l'image, qui lui donne son sens et sa place dans le texte, et qui apparaît au moment charnière évoqué par M. Nachtergaele. On pourrait par conséquent distinguer le magazine *Life* (créé en 1936), dont elle écrit que le « texte [y est] relégué à une fonction minimale d'articulation et de contextualisation des clichés entre eux » (1936), de *Paris-Match*, qui mise quant à lui sur « le poids des mots, le choc des photos », mettant apparemment le lu et le vu sur un même plan.

Il n'échappe cependant pas à l'auteur que les deux magazines répondent à un même impératif, fabriquer de l'événement à partir d'images, puisqu'elle nous rappelle la « fonction historique socialement structurante » (p. 103) de la photographie. Ce qui apparaît avec *Life* et *Paris Match* est donc « une autre façon d'écrire l'histoire des gens, à partir de photos-chocs et de textes qui donnent une signification aux événements dans leur champ historique » (p. 106). Le mouvement de synecdoque de l'individu au collectif nous semble s'apparenter à ce qu'observait Elizabeth Edwards : « le détail créé par le photographe devient un symbole pour le tout, il donne la tentation au spectateur de permettre au spécifique de représenter des généralités<sup>2</sup> ». La photographie fait de l'individu une manière de héros, lié au destin du monde dans les magazines ou à l'histoire de sa famille et de sa patrie dans l'album photo familial, dont la composition est simplifiée par l'invention par Kodak de l'« Instamatic » en 1963. Mais l'individu des Trente Glorieuses vit un conflit, entre son appartenance à la collectivité et son besoin de singularité, mis à mal notamment par « l'homogénéisation des intérieurs » (p. 131). Au moment où, selon Barthes, les « grands récits » disparaissent, c'est la fonction qu'on pourrait dire « épique » de la photographie qui lui donne une telle place dans la formation de « mythologies individuelles », puisque le médium permet de capturer des fragments à partir desquels l'individu reconstitue un « petit récit » qui lui permettra de se distinguer de la masse. Barthes, le premier, prend part à cette « fabrique consciente de l'image de soi » (p. 141), que l'auteur examine dans un quatrième chapitre, « Esthétique de l'instant ».

D'après Barthes, l'écriture de l'événement s'organise en fonction de deux versants : l'un historique et collectif, l'autre affectif. Cependant, le versant affectif acquiert, à l'échelle de l'individu, une dimension plus grande :

[L']événement [est] perçu comme une étape historique avec l'expérience affective de « l'individuation » de l'instant, qui à partir d'un fait anecdotique serait le révélateur du drame ou de la fable individuels. (p. 150)

L'événement est conçu comme fragment à l'origine de la « fable individuelle », dont la forme doit s'adapter à ce nouveau « régime narratif » (p. 150). S'appuyant sur l'opposition entre le livre et l'album, Barthes développe « une théorie de la composition musicale et narrative à partir de fragments, d'instantanés et faits divers qui participent du charivari des signes » (p. 146), dont le premier exemple est *L'Empire des signes*, publié en 1970 et dont la forme s'apparente à celle d'un carnet de voyage, dans lequel les images ne sont pas des illustrations du texte, qui n'est pas un commentaire des images. Barthes, qui a été déstabilisé par l'art de vivre japonais, « semble désirer une réorganisation du quotidien, pour le rythmer et en

<sup>2</sup> Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 7. Nous traduisons.

retirer une sorte de poétique au jour le jour » (p. 164). Les rituels qu'il décrit — ceux du Japon dans *L'Empire des signes*, puis les siens propres dans *Roland Barthes par Roland Barthes* — participent de ce rythme, d'un véritable « emploi du temps ». Ce qui est finalement saisi dans cette description du quotidien, c'est l'écrivain même, non plus seulement auteur, mais *figure* aux multiples facettes, constituée par les biographèmes qui viennent lui donner un corps, comme saisi par un appareil photographique, par fragments, sur le vif. Cette discordance, cette culture du fragment, où la figure n'est jamais unifiée par une quelconque instance narrative, fait l'actualité de la démarche de Barthes, qui s'apparente à celles d'artistes tels que Christian Boltanski ou Jean Le Gac.

## La véritable naissance

Au terme d'une exploration qui nous a menés du début du xx<sup>e</sup> siècle aux années 70, le titre du cinquième et dernier chapitre, « Naissance des mythologies individuelles », surprend quelque peu, tant les mentions des légendes, fables, et autres mythes dans les chapitres précédents avaient laissé entendre que les « mythologies individuelles », bien qu'elles aient attendu 1972 pour être nommées, étaient, sinon déjà nées, du moins dans un état de gestation fort avancé.

Cependant, l'idée que présente l'auteur d'un retour à « cette tendance de l'art à raconter de petites histoires » (p. 191), soit la « figuration narrative » (p. 190) — l'expression est empruntée au critique d'art Gérard Gassiot-Talabot, l'un des organisateurs des deux expositions intitulées « Mythologies quotidiennes » en 1964 et 1977 — suggère qu'un véritable tournant s'opère effectivement dans les années 60 et 70, à la suite des *Mythologies* de Barthes. En art, les « mythologies quotidiennes » reprennent un certain nombre des codes énoncés dans les parties précédentes de l'ouvrage de M. Nachtergaele : utilisation de photographies, collages, inspiration par l'« iconographie de masse » et les médias, sérialité et instantanéité. De la même manière, et sur le modèle des biographèmes barthésiens, avec la figuration narrative, l'*anecdote* redevient signifiante, marquant donc la « récupération du temps » (p. 191) par les artistes, et s'inscrivant dans une tradition artistique remontant aux frises archéologiques, dans lesquelles l'action représentée se déroule dans le temps, d'un bout à l'autre de la frise, comme elle le ferait au cinéma ou dans une bande dessinée. Malgré cet ancrage dans une tradition artistique, les mythologies n'en sont pas pour autant historiques, tant elles affirment résolument leur appartenance à un art de masse moderne tout en posant la question de leur propre mise en forme.

L'époque voit l'implosion de la forme-livre déjà mise à mal durant les décennies précédents. Chez Boltanski, Le Gac, ou Annette Messager, elle est remplacée par le livre fait maison, à petite échelle, qui inclut presque obligatoirement des photographies, l'album devenant de cette manière le support légitime du projet autobiographique, une pièce *unique unifiant* les événements de la vie de son auteur. La « défaite de la mythologie collective » se pose alors comme la marque de notre condition postmoderne, mais surtout comme le pendant de l'inévitable « victoire d'une mythologie personnelle, comme un nouveau sujet traité avec les outils esthétiques et critiques de son temps » (p. 201).

En 1972, sous l'impulsion de son commissaire Harald Szeemann, la *Documenta 5* de Kassel rassemble différentes tendances de la représentation de soi, dont pour certaines comme le *Narrative Art*, la diffusion restait relativement limitée, et popularise, comme nous l'avons vu plus haut, l'expression de « mythologie individuelle ». Le critique d'art allemand Günter Metken, également impliqué dans la *Documenta*, reviendra en 1977 sur « l'archéologie de soi » ou *Selbstforschung*, dont Boltanski est pour lui un représentant exemplaire. Avec l'assemblage de fragments discontinus, dispersés, Boltanski *met en œuvre* l'archive théorisée par Foucault tout en la dépassant puisqu'il offre un commentaire sur les discours scientifiques avec lesquels il est familier. Les titres de ses œuvres — par exemple, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* ou encore *Reconstitution des gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* — témoignent par ailleurs de la nature scientifique ou quasi policière de la démarche de Boltanski : *recherche, reconstitution*, soulignant toujours déjà des manques, des lacunes, qu'il convient de combler par la quête d'identité, qui, en les unifiant, donne un sens à ces fragments. Boltanski, comme Barthes et Breton, est le précurseur d'un type de récit de soi qui devient en vogue à partir des années 80 : la « photobiographie », forme autobiographique donnant un large rôle à la photographie. Une artiste en particulier va légitimer le genre : Sophie Calle.

M. Nachtergaele rappelle que selon sa mythologie, S. Calle aurait voulu devenir photographe pour plaire à son père, Bob Calle. Fin 1978, elle s'installe à Paris, où elle photographie des gens qu'elle suit dans la rue. Sur le mode du reportage ou de l'enquête, elle « filera » par exemple un homme jusqu'à Venise, histoire dont elle tirera *Suite vénitienne*. Chez S. Calle, le récit « se donne comme autobiographique » (p. 232). Quant au style photographique, il est résolument amateur : photos floues, cadrages hasardeux, donnant aux images un effet de réel, documentaire. Au fil de ses œuvres, S. Calle se constitue effectivement en reine de l'autofiction : la narratrice et l'auteur ont le même nom, mais la vie est réarrangée. S. Calle apparaît par ailleurs comme personnage dans les œuvres d'autres artistes, notamment dans le *Léviathan* de Paul Auster. Poussant toujours plus loin la



frontière entre réel et fiction, elle reproduira par la suite dans la vie des gestes attribués par P. Auster dans le roman. L'apparente omniprésence de S. Calle n'est pourtant que fiction, car son œuvre met en fait en scène le vide : cimetières, fantômes, disparitions – et ce depuis ses images fondatrices, des photographies prises de deux tombes et envoyées à son père. Pour lutter contre sa propre disparition, S. Calle éprouve le besoin de semer des indices, des traces d'elles. Nous comprenons alors quelle est devenue la fonction fondamentale de la mythologie individuelle : l'œuvre tient lieu de preuve de l'existence, de notre présence sur terre au milieu de la masse des individus. L'auteur complète la chronologie qui nous mène jusqu'à nos jours en rappelant que ces dernières années, nombre d'écrivains ont utilisé le même modèle mythologique que S. Calle pour lutter contre la même absence angoissante, notamment Camille Laurens avec *Cet Absent-là* (2004) ou Marie N'Diaye et son *Autoportrait en vert* (2005).

Partant du constat que parler de soi relève aujourd'hui d'un véritable code culturel, Magali Nachtergaels'était fixé pour objectif de dégager les grands mouvements qui en viennent à engendrer la pratique du « récit de soi ». À l'issue des *Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au xx<sup>e</sup> siècle*, elle conclut justement qu'au cours du xx<sup>e</sup> siècle, le statut de l'identité a changé : celle-ci est désormais conçue comme récit (p. 264). « Pour exister », écrit M. Nachtergael, « il faut être capable de se raconter, et non plus seulement d'avoir été là » (p. 264). L'énallage des temps verbaux semble souligner ce que font les mythologies individuelles à l'individu : elles le dépassent, elles l'ont déjà dépassé, elles relèguent l'être dans le passé, loin de ce monde moderne où tout n'est qu'illusion, où même la photographie, malgré son « supplément de réel », s'est rattachée à la fiction, où la seule vraie certitude est celle de notre mort à venir. Dans un monde où les « fragments d'identité » (p. 249) valent mieux que le vide, la mythologie individuelle semble devoir fonctionner comme un moyen de ne pas être consumé par l'angoisse terrible que notre destinée suscite en nous. En fin de compte, la mythologie individuelle, récit anxiolytique devenu véritable fil de vie, est parvenue à faire de nous notre propre Parque, jusqu'à l'inévitable.

## PLAN

---

- Révolutions
- « Créer, c'est se créer »
- Fabrique de l'événement, fabrique de soi
- La véritable naissance

## AUTEUR

---

Caroline Ferraris-Besso

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [cferrarisbesso@gmail.com](mailto:cferrarisbesso@gmail.com)