

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

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

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

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

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

Une pratique banale ?

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

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

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

5 Voir www.desordre.net.

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

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

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

7 Voir M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio », t. 1, 1990.

8 E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, G. Charpentier, t. 1, 1881, p. 25.

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

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

Approches des murs d'images

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Agencement, dispositif, installation muséographique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un nouveau regard sur les images

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Objectifs et partis pris

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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