

Passer inaperçu dans l'autobiographie. Autrui et moi dans l'Autobiography de Robert Barry

Leszek Brogowski

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Passer inaperçu dans l'autobiographie. Autrui et moi dans l'Autobiography de Robert Barry. Jan Baetens et Alexander Streitberger. De l'autoportrait à l'autobiographie, Lettres modernes Minard, pp.171-184, 2011, 978-2-256-91166-8. hal-01690685

HAL Id: hal-01690685

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01690685

Submitted on 10 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PASSER INAPERÇU DANS L'AUTOBIOGRAPHIE.
AUTRUI ET MOI DANS L'*AUTOBIOGRAPHY* DE ROBERT BARRY

Par LESZEK **BROGOWSKI**

L'*Autobiography* de Robert Barry[i] doit profondément *décevoir* ceux qui aiment les récits de vies d'artistes ; curiosité qui n'a sans doute rien de malsain, mais qui participe d'une certaine idée qu'on se fait de l'artiste ou de l'écrivain, de sa vie et de son œuvre, et au-delà d'elle, d'une certaine conception de l'individu en prise avec l'histoire. Dégager ces idées et ces conceptions est l'objet de cet écrit. Surprenante par bien de côtés, *Autobiography* a pourtant de quoi susciter la curiosité du lecteur/spectateur, car à la place d'un récit de vie, elle offre à la vue du lecteur des visages fantomatiques, imprimés en gris très pâle, ainsi que des mots sans aucun lien apparent entre eux, dispersés sur les pages, parfois coupés au milieu. Qui sont ces personnes qu'on a du mal à voir et que signifie cette suite de mots qu'on a du mal à lire ? Quel secret l'artiste a-t-il dissimulé derrière ce rebus intitulé *Autobiography* ?



Le premier constat est déjà dans ces questions : il s'agit d'un livre d'artiste, c'est-à-dire une œuvre de Robert Barry qui porte le titre *Autobiography*, terme attribué par ailleurs à un genre littéraire qui, bien que fondé sur une longue tradition, a subi dans la seconde moitié du

XX[e] siècle de nombreuses critiques culminant sans doute dans l'article de Paul de Man « Autobiography as De-facement » de 1979, qui refuse à l'autobiographie le statut d'un genre littéraire : celle-ci ne serait qu'« une figure de la lecture ou de la compréhension à laquelle nous avons plus ou moins nettement affaire dans tout texte[ii]. » Quant à l'*Autobiography* de Robert Barry, son colophon, imprimé à la dernière page de manière aussi pâle que le reste du livre, explique de manière générale qui sont ces personnes : « Je remercie – écrit l'artiste – ma famille, mes amis, mes collègues artistes, les propriétaires de galeries, les collectionneurs, les amis, et tous ceux qui, pendant plus de trente ans, m'ont autorisé à les prendre en photo et à utiliser ces photos dans ce livre ». Au lieu de narrer sa vie, Barry livre les *impressions* pâles des personnes qui l'ont accompagné dans sa vie ; les habitués peuvent y reconnaître Douglas Huebler, Kaatje Cusse, Olivier Mosset, Joseph Kosuth, Leo Castelli, Peter Downsbrough, Maurizio Nannucci, Lawrence Weiner, peut-être quelques autres personnes. L'artiste se fait historien de sa propre vie, mais un historien discret ; aux curieux, il montre des visages à peine reconnaissables, dont la plupart lui sont inconnus. On ne sait pas non plus que faire avec les mots parsemés dans le livre : faut-il essayer de les enchaîner ? se contenter de leurs tonalités poétiques ? les lier aux portraits ? Toutes ces conduites seraient sans doute tenables, plus ou moins légitimes.

Cependant, ne faudrait-il pas commencer plutôt par le constat que l'*Autobiography* de Robert Barry n'est peut-être pas une autobiographie, mais un livre d'artiste ainsi intitulé ? Du moins n'est-elle pas une autobiographie au sens convenu du terme ; en choisissant ce titre, l'artiste l'aborde à rebrousse-poil. Il en interroge le sens, la forme, le langage, et jusqu'à la catégorie même de l'autobiographie, en produisant à chaque fois une rupture avec les pratiques établies : dans l'ordre symbolique, d'abord, en greffant les racines du sens autant sur la perception que sur le langage, dans l'ordre formel, ensuite, en renonçant au plein visuel et en rendant ainsi impossible la perception de la *Gestalt* des visages, celle qui apporte la compréhension de leurs expressions, dans l'ordre langagier, enfin, en s'approchant de la conception lacanienne du langage qui prend conscience du fait que le signifié est à la charge du récepteur, seul le signifiant étant posé par l'émetteur, en l'occurrence l'artiste[iii]. Ainsi l'*Autobiography* de Robert Barry explore-t-elle ce que l'autobiographie peut être en amont et en aval de ce qu'elle est habituellement, en amont en tant qu'une œuvre simplement intitulé « autobiographie », en aval en tant qu'une méta-autobiographie.

« L'autobiographie n'a heureusement pas attendu que les philosophes lui accordent le droit à l'existence[iv] », écrit Georges Gusdorf en 1956 en témoignant, déjà à cette époque, d'une querelle à ce sujet. Gusdorf fait un tour critique de la question et rend compte de l'essence de

l'autobiographie comme constituée dans un processus historique sur la base de certains présupposés métaphysiques : « Lorsque Gandhi raconte sa propre histoire, il emploie pour défendre l'Orient avec les moyens de l'Occident[v] », remarque-t-il. Un quart de siècle avant Paul de Man, Gusdorf constate « le caractère autobiographique de toute création littéraire[vi] » et, de manière tout à fait moderne, met en jeu l'idée de la « mythologie personnelle », empruntée à Ernst Bertram, biographe de Nietzsche. Un des points forts de l'essai de Gusdorf est qu'il part du principe selon lequel « toute autobiographie est [avant tout] une œuvre d'art[vii] » et il en déduit la condition de possibilité de toute autobiographie ; en tant qu'œuvre d'art, en effet, elle impose à la vie signifiée sa structure unitaire, « et cette structure secrète, écrit l'auteur, est […] le présupposé implicite de toute connaissance possible, dans quelque ordre que ce soit[viii]. »

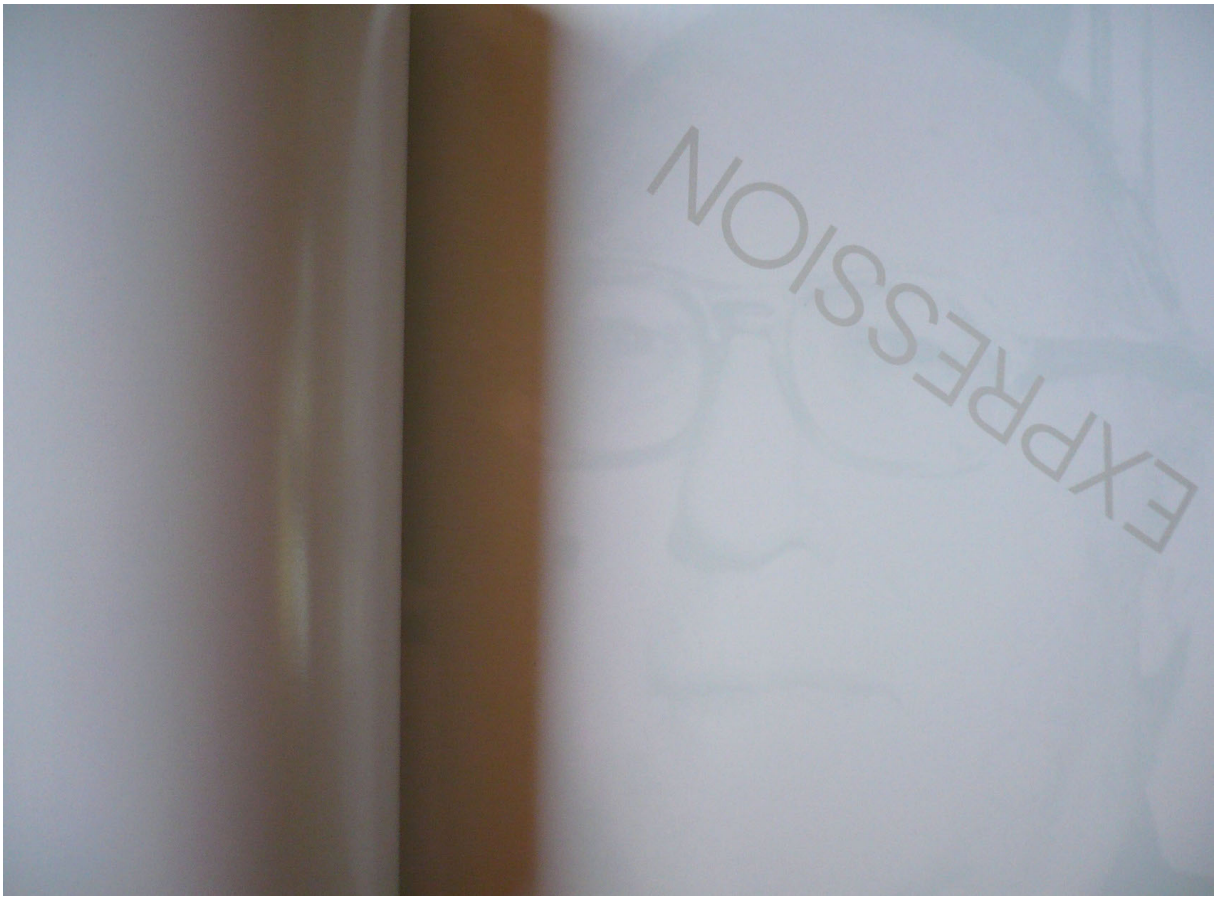


Cependant, la critique de Gusdorf, aussi pertinente et éclairante soit-elle, ne fait que révéler l'historicité des pratiques autobiographiques dont le philosophe français n'est pas lui-même conscient. Pour s'en convaincre, il suffit d'essayer d'appliquer ses analyses à l'*Autobiography* de Robert Barry : elle évite entièrement l'illusion rétrospective (que Gusdorf évoque à la suite de Bergson) ; elle ne pratique pas d'apologie de l'auteur ; elle ne cherche pas à donner un sens au passé et ne semble pas être concernée par l'« inquiétante étrangeté » que provoque chez l'individu la rencontre avec sa propre image ; elle ne prend pas non plus de revanche sur l'histoire, et n'exprime pas, en tout cas pas plus que d'autres œuvres de l'artiste, la

volonté de survivre dans la mémoire des hommes et de rechercher un salut personnel. Enfin, l'*Autobiography* de Robert Barry ne tombe pas non plus dans le piège du narcissisme ou d'un « confessionnalisme », car elle ne semble pas attacher une importance décisive à l'expérience personnelle et ne présuppose pas une idéologie de la « sincérité ». Autant d'aspects dont cette curieuse autobiographie se débarrasse, mais que Gusdorf a tenus pour caractéristiques de toute autobiographie. C'est une autobiographie sobre et discrète, autobiographie à rebrousse poil ; même l'unité de l'œuvre comme le présupposé de la connaissance produite par une autobiographie pose problème dans son cas, car l'idée que l'artiste se fait de la réception de l'art limite fortement toute volonté structurante : le signifié, les associations, les hypothèses interprétatives sont selon lui à la charge quasi exclusive du lecteur/spectateur. À la question de Robert C. Morgan relative aux travaux de l'artiste impliquant des mots dispersés : « Quelle que soit l'association faite [entre les mots et les visages], elle appartient purement et simplement au royaume du spectateur ? », Robert Barry répond : « Oui. Principalement. Je peux faire des associations dans mon esprit, mais je n'admets pas nécessairement que le regardeur les connaisse[ix]. » Seule reste donc *l'unité du livre* en tant que dispositif. Peut-on donc miser sur l'hypothèse selon laquelle c'est le *livre* qui serait l'ultime condition de possibilité de l'autobiographie, mise en évidence par l'*Autobiography* de Robert Barry ?

En effet, à la place d'un récit de vie, elle présente les portraits d'autres personnes, pas même des autoportraits. Or, dans la réflexion sur l'autobiographie, la référence est souvent faite à l'autoportrait, notamment pour définir celle-là par opposition à celui-ci. Dans « Le style de l'autobiographie », Jean Starobinski écrit par exemple : « La biographie n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement[x] ». Suggestion intéressante : l'autoportrait deviendrait autobiographie une fois introduit dans un dispositif qui, comme le livre, lui donne vie : mouvement, temporalité, dynamique. Et pourtant cette référence est trompeuse, car dans la théorie littéraire, elle est essentiellement fondée sur une distinction temporelle (soit le récit du passé, soit l'instantanéité du présent) et non pas sur une pratique picturale (celle de Philippe de Champaigne serait ici fort à propos). « La formule de l'autoportrait est : "Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis". On reconnaît là une variante de la fin du chapitre 3, livre X, des *Confessions* de saint Augustin », écrit Michel Beaujour, « où celui-ci oppose la confession de ce qu'il fit, à celle de "ce que je suis, dans le temps même où je rédige ces *Confessions*" »[xi]. Par conséquent, « l'autoportraitiste ne "se décrit" nullement comme le peintre "représente" le visage et le corps qu'il perçoit dans le miroir : il est forcé à un *détour* qui peut paraître nier le projet de "se

peindre"[xii] ». En sortant du cadre trop étroit de la théorie littéraire classique, on doit donc rejeter l'idée selon laquelle l'autoportrait, même en mouvement, pourrait être une autobiographie.



Mais Robert Barry introduit un autre *détour*, plus franc et plus radical, comme on le verra, que celui qu'évoque Michel Beaujour ; dans son *Autobiography*, au lieu de se montrer lui-même, il montre son entourage. Les portraits des proches remplacent les autoportraits qu'on pourrait éventuellement s'attendre voir à leur place (comme dans l'œuvre de Roman Opałka où ils enregistrent le vieillissement du visage), comme si les relations à autrui comptaient plus pour Barry que les événements marquants de la vie, causes supposées, mais illusoires, de son cours. L'artiste devient comme l'historien de lui-même qui, en rompant avec le solipsisme de l'acte autobiographique, montre la possibilité d'une objectivation de la relation à soi. C'est Wilhelm Dilthey qui a montré que toute production de connaissances dans les sciences humaines comporte une dimension autobiographique, sans qu'on doive confondre la simple introspection de l'acte autobiographique avec une expérience herméneutique de la réalité objective : selon Dilthey toute interprétation de la réalité sociohistorique est en même temps une autointerprétation[xiii]. L'individu découvre en effet ce qu'il est par une série de médiations, en se décentrant et en connaissant d'abord ce qu'il n'est pas ; c'est ce que Paul Ricœur appellera plus tard le chemin long de la connaissance de soi. Robert Barry semble se référer à

l'autobiographie, précisément, dans cet esprit, et ce faisant il en bouleverse profondément les codes. En effet, au cœur des difficultés théoriques qu'engendre l'autobiographie (notamment sa définition comme genre littéraire et son rapport à la fiction) on trouve le même obstacle que celui qu'Auguste Comte, inventeur du terme « sociologie » si ce n'est de la science qu'il désigne, a vu se dresser devant la psychologie comme science : l'impossibilité de distinguer le sujet d'avec l'objet de la connaissance. Cette difficulté devient plus grande encore lorsqu'on admet avec Nietzsche que l'identité du sujet consiste en l'« événement » de sa vie, ce même « événement » que l'autobiographie est censée raconter. Dans l'autobiographie, l'obstacle épistémologique consiste, effectivement, dans l'identité du narrateur et du héros de la narration, qui sont un seul même sujet/objet. Le *détour* produit par Robert Barry consiste ici à poser le *sujet* comme auteur d'un livre d'artiste intitulé *Autobiography* et l'*objet* comme un réseau complexe de relations entre les personnes ; l'objet-artiste – sa vie signifiée – est à chercher au croisement de cet enchevêtrement de multiples relations personnelles. C'est une position tout à fait diltheyenne : l'individu n'est qu'un point d'intersection de multiples réseaux sociaux dont les hommes et les femmes sont les supports : la famille, le cercle d'amis, l'économie basée sur un réseau de collectionneurs, la chaîne d'institutions artistiques, les associations de critiques d'art, etc. Ce *détour* est significatif de la conception, que l'*Autobiography* de Robert Barry implique, non seulement de l'individu et de ses relations sociales, mais encore de la production artistique et de ses rapports à l'histoire.

Si l'autobiographie exprime la valeur et la place que l'individu s'accorde dans l'histoire, alors « il ne fait aucun doute », écrit Louis A. Renza, « que l'acte de création de l'autobiographie naît de l'esprit de l'anarchie »[xiv], affirmation qui se justifie à ses yeux sans doute par l'importance centrale accordée par l'autobiographie au moi, mais qui semble confondre dangereusement anarchie et narcissisme. « Cet anarchisme », explique-t-il en effet, « est souvent atténué par les travaux où l'auteur tisse le sentiment de la singularité de son soi, révélé dans l'acte de création, avec une personne collective d'une "minorité" »[xv]. Mais lorsque cette minorité a elle-même un caractère anarchiste ou révolutionnaire, c'est l'acte autobiographique qui pour Renza redevient narcissique : « le sujet, lui-même révolutionnaire et tentant de résister aux injonctions des usages langagiers d'un système social, s'identifie, durablement ou passagèrement, avec un type narcissique de l'intentionnalité autobiographique. Mais il est clair », admet-t-il abusivement, « qu'un projet autobiographique, quel qu'il soit […], tend à exposer inévitablement une distance entre le sujet qui écrit et la personne collective même la plus révolutionnaire dans ses opinions, comme c'est le cas de l'*Autobiography of Malcolm X*. »[xvi] Faute d'avoir défini assez clairement les termes en jeu, l'analyse de Renza devient inconsistante ;

peut-être ne s'agit-il là ni d'anarchie ni de narcissisme, mais, comme il le suggère une page plus tôt, d'un « une association provocante de l'autobiographie avec la paranoïa, lien que Freud a abordé dans son commentaire psychologique des *Mémoires d'un névropathe* de Schreber[xvii]. » Le principe classique de l'autobiographie, en effet, est de donner à toute la réalité le sens qui s'organise autour du centre que constitue son auteur ; on n'est pas loin de la définition du délire paranoïaque…, si ce n'est que, dans les meilleurs des cas et grâce à de multiples médiations qui permettent de décentrer le sujet, l'autobiographie devient au XIX^{e} siècle le modèle même de la science de l'histoire. Il n'en reste pas moins qu'il est toujours intéressant de « psychanalyser » l'autobiographie pour découvrir l'organisation dramatique d'une vie derrière le parcours, éventuellement chronologique, narré par l'auteur.



Bien plus proche de l'attitude anarchiste serait au contraire le désaccord radical que l'*Autobiography* de Robert Barry manifeste à l'égard de l'autobiographie comme genre narcissique ou paranoïaque. À l'idée de génie en tant qu'individu egocentrique doté de qualités exceptionnelles, idée qui conforte la conception bourgeoise d'une aristocratie naturelle, Robert Barry oppose ici l'hypothèse d'un artiste discret, qui passe par la vie en laissant certes des traces, mais sans se mettre en valeur lui-même, individu capable de donner sens à la vie quotidienne et d'apprécier l'importance des relations avec ses proches. Il est significatif que Barry a

choisi pour son livre le même titre que Sol LeWitt, son *fellow artiste*, dont le livre *Autobiography* de 1980[xviii] présentait un inventaire photographique de l'espace de son atelier, petit bout par petit bout, avec les coins de la bibliothèque, les objets sur les tables de travail, les souvenirs posés sur les étagères, etc. Tandis que chez Sol LeWitt, ce sont les objets de son univers quotidien qui prennent la place centrale dans l'autobiographie, place habituellement réservée à l'ego de l'auteur, chez Robert Barry ce sont diverses personnes qu'il a côtoyées au cours de sa vie qui sont posées au cœur d'*Autobiography*.

Paranoïaque, anarchiste ou narcissique, l'autobiographie, accompagnée du nom de son auteur, est toujours le lieu d'une confrontation avec l'histoire, y compris lorsque cette confrontation n'est guère thématisée ; paranoïaque, elle se la subordonne, anarchiste, elle tente d'en influencer le cours, narcissique, elle tâche d'y prendre place. L'*Autobiography* de Robert Barry n'entre pas dans ces schémas ; tout au plus marque-t-elle une prise de conscience du fait que les relations avec les personnes dont il présente les photos sont le lieu même où se négocie le rapport de l'artiste à l'histoire. À l'idée de génie, il semble opposer l'idée d'artiste comme individu assez critique et inventif pour comprendre sa place dans le cours de l'histoire. À l'époque où se formait la personnalité artistique du jeune Robert Barry, c'est Ad Reinhardt qui a posé de la manière la plus radicale le rapport de l'artiste à l'histoire ; Barry, qui l'a rencontré à Belmont en 1967, année de sa mort[xix], lui a rendu hommage dans un travail de 1986, intitulé *Belmont 1967*[xx]. La *Chronology by Ad Reinhardt*, rédigée en 1967, entrelace les faits habituellement considérés comme marquant dans une autobiographie avec de grands événements de l'histoire et des anecdotes dérisoires et insignifiantes de sa vie (Reinhardt est né en 1913) : « 1917 Découpe les journaux. Arrache les images dans les livres », « 1933 S'endort à tous les cours d'esthétique d'Irwin Edman », « 1943 Tâche de dissuader Thomas Merton d'entrer dans l'ordre des Trappistes », « 1955 Mentionné par le magazine *Fortune* comme un des douze meilleurs investissements du marché de l'art[xxi] », etc., comme si Reinhardt voulait signifier que la donation du sens se fait toujours après-coup et que, étant donné que l'individu n'est jamais transparent à lui-même, il y a beaucoup d'illusion dans l'importance qu'il attribue aux événements de sa propre vie.

L'autobiographie, aussi critique soit-elle, ne résistera donc jamais à la critique psychanalytique, non seulement parce que celle-ci vient après celle-là, mais encore parce que la psychanalyse, elle aussi, veut saisir la vie de l'individu comme un drame où se sont noués traumatismes précoces, désirs inavouables, ressentiments refoulés, fantasmes inconscients, etc., quoiqu'elle le fasse en dehors de la chronologie. Pour échapper à cette innocence de l'autobiographie, qui est son impuissance, Robert Barry en a inversé le principe en renonçant à

figer lui-même le sens de sa vie : il l'a laissé très largement ouvert, à l'appréciation du lecteur/spectateur à qui il n'épargne d'ailleurs pas la confrontation avec les visages inconnus, les mots dont le sens, détaché de toute structure syntaxique, ne peut être qu'affectif, avec des expressions insaisissables des visages, etc. Contrairement à ce que j'ai cru pendant un temps, l'*Autobiography* de Robert Barry ne peut donc rien nous dire sur *sa* vie, mais elle nous interroge autant sur la nôtre, et tout particulièrement sur ce que lui font les autres, ce qu'ils font en elle.

En commentant un autre travail, projection intitulée « Again and Again », Barry a souligné que les mots qu'il a utilisés n'avaient aucun rapport entre eux [*unrelated*] : « chacun a constitué un événement isolé, en contrepoint aux photos[xxii] », a-t-il précisé. À défaut de pouvoir comprendre cette suite décousue de mots, l'*Autobiography* de Robert Barry invite plutôt le spectateur à interroger le *pouvoir* de l'autobiographie. Conformément à l'idée que l'artiste se fait de la réception de l'art et de la place du spectateur, le lecteur/spectateur devient en quelque sorte l'auteur de l'autobiographie s'il accepte de transposer le contenu de ses propres expériences vers la structure poétique d'*Autobiography*, vers son diagramme autobiographique. *Mutatis mutandis,* une telle démarche a notamment été explorée dans le travail autobiographique de Michel Leiris. « En tant qu'autobiographe, Leiris consacre autant d'attention au langage qu'à la vie », écrit John Sturrock, « en se concentrant sur certains mots qui se mettent en valeur, ou sur certains groupes de mots, convaincu qu'à travers ces points particulièrement privilégiés il pourrait pénétrer son passé. Comme programme autobiographique, il a utilisé la description freudienne de la dynamique psychique : "Afin que les processus de pensée puissent parvenir à une qualité, ils se lient chez l'individu humain aux souvenirs verbaux, dont les résidus qualitatifs sont suffisants pour attirer vers eux l'attention de la conscience et pour doter les processus de pensée d'une nouvelle et mouvante cathexis venant de la conscience." »[xxiii] En effet, la psychanalyse a découvert que les individus investissent certains mots de tonalités affectives et qu'à ce titre chaque mot peut porter son histoire et focaliser les processus de la conscience. De tels mots sont offerts par Robert Barry au lecteur/spectateur afin qu'il cherche en eux la résonnance des expériences particulières de sa propre vie.

À défaut de pouvoir comprendre qui sont et ce qu'expriment les personnes qu'il lui montre (des enfants, des barbus, des femmes souriantes, des hommes au regard franc, etc.), et quel rôle elles ont pu jouer dans sa vie à lui, l'*Autobiography* de Robert Barry invite plutôt le spectateur à réfléchir sur ce que l'autobiographie *peut* lui offrir de la vie de l'auteur. Que serait-il sans ses prochains ? A-t-il vraiment choisi sa vie ou s'est-il limité, comme nous tous, à saisir ou à laisser filer les opportunités qui se sont présentées à lui ? L'effet du papillon n'a-t-il

pas plus d'efficience dans nos vies que le fameux principe de causalité ou de raison suffisante : un mot de trop ou de pas assez, un train raté ou un sourire au mauvais moment, un centimètre de pas assez dans un virage… et toute une vie bascule dans un sens ou dans l'autre. Ce n'est pas pour dire que, carrefour d'infinies relations, l'individu n'a pas de réalité ; mais l'autobiographie, elle, n'est qu'une illusion ou une métaphore qu'un auteur se construit à son sujet. Je sais bien qui je suis, certes… jusqu'à ce que j'essaie de le préciser par écrit, pourrait-on paraphraser Augustin. Toute la tradition de l'autobiographie est marquée par cette tension et cette contradiction : entrapercevoir cette *réalité du moi* alors qu'elle est irréductible non seulement à la métaphore et au langage, mais aussi au *moi*, sujet de mes expressions. Dans ce sens, l'*Autobiography* de Robert Barry participe du processus que Paul de Man a désigné comme *defacement* et que je propose de traduire par dé-métaphorisation[xxiv] de l'autobiographie, dé-métaphorisation qui est dialectiquement inséparable d'avec la métaphorisation comme démarche propre de la pensée dans l'autobiographie.

> Dès que nous comprenons la fonction rhétorique de la prosopopée comme position d'une voix ou d'un visage au moyen du langage, nous comprenons aussi que ce dont nous sommes privés par elle, ce n'est pas la vie mais la forme et le sens d'un monde accessible seulement sur le mode privatif de compréhension. La mort est le nom figuré de la détermination linguistique, et la restauration de la mortalité par l'autobiographie (la prosopopée de la voix et du nom propre) prive et défigure ce qu'elle restaure. L'autobiographie dissimule la dé-métaphorisation de la pensée dont elle est elle-même la cause [*Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause*][xxv].

Le moi narcissique une fois passé au second plan dans *Autobiography* de Robert Barry, c'est paradoxalement autrui qui y apparaît avec des traits plus saillants, mais ces traits restent pâles et fragiles, à peine reconnaissables. Et ce qui en elle a finalement le plus de réalité, c'est le *livre* – avec son titre, *Autobiography*, et son auteur, Robert Barry –, livre en tant que dispositif qui structure le mode d'accès au diagramme autobiographique de l'artiste, c'est-à-dire au mouvement de sa pensée.

Photographies : © Aurélie Noury

[i] *Autobiography* de Robert Barry est un livre d'artiste publié en 2006 par les Éditions Incertain Sens à Rennes.
[ii] Paul **de Man**, « Autobiography as De-facement », *MLN* (founded in 1886 as *Modern Language Notes*), n° 94, décembre 1979, p. 921. Dans le même sens s'exprime Carl **Andre**, compagnon de route de Robert Barry : « Peu importe ce que nous disons, nous parlons toujours de nous-mêmes », « Author's Statements », sans date, in *Cuts. Texts 1959-2004*, Cambridge / London, MIT Press, 2005 p. xvii.
[iii] Sur cette question, voir les détails dans le chapitre « Trois ordres de rupture : l'*Autobiography* de Robert Barry » de mon livre *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la transparence, 2010, p. 185-195.
[iv] Georges **Gusdorf**, « Conditions et limites de l'autobiographie », in *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstpotraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, p. 105.
[v] *Ibid*.
[vi] *Ibid.*, p. 122.
[vii] *Ibid.*, p. 120.
[viii] *Ibid*.
[ix] « Discussion », enregistrée en août et septembre 1983, in *Robert Barry*, Bielefeld, Karl Kerber Verlag, 1986, p. 76.
[x] Jean **Starobinski**, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 257.
[xi] Michel **Beaujour**, « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 443.
[xii] *Ibid.*, p. 444 ; je souligne.
[xiii] Cf. Leszek **Brogowski**, *Wilhelm Dilthey. Conscience et histoire*, Paris, PUF, 1997, notamment le chapitre « Signification et biographie », p. 62-65 ; en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01348447/document, p. 23.). Voir aussi : Wilhelm **Dilthey**, « Das Erleben und die Selbstbiographie » (texte établi par l'éditeur à partir des notes datant de 1907-1910), in *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, édition établie par Bernard Groethuysen en 1927, Stuttgart, B. G. Teubner, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, p. 191-204, ainsi que « Novalis » [1865], in *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing - Goethe - Novalis - Hölderlin* [1906], Stuttgart, Teubner, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1912-13, p. 170-220.
[xiv] Louis A. **Renza**, « The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography », *New Literary History*, vol. 9, n° 1, 1977 : « Self-Confrontation and Social Vision », p. 18.
[xv] *Ibid*.
[xvi] *Ibid*. Curieuse autobiographie au demeurant, écrite par Alex Haley, et à laquelle Malcolm X n'a accordé que sa collaboration.
[xvii] *Ibid.*, p. 17.
[xviii] Sol **LeWitt**, *Autobiography*, New York, Multiples / Boston, Lois and Michael K. Torf, 1980.
[xix] « Discussion », *loc. cit.*, p. 65.
[xx] Telle est du moins l'hypothèse posée par Anne **Mœglin-Delcroix** dans *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place / Bibliothèque nationale de Frannce, 1997, p. 165-166.
[xxi] Ad **Reinhardt**, *Chronology by Ad Reinhardt*, in *Art-as-Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, ed. by Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 5-7.
[xxii] « Discussion », *loc. cit.*, p. 70.
[xxiii] John **Sturrock**, « The New Model Autobiographer », *New Literary History*, *op. cit*, p. 58 ; Sturrock cite *L'Interprétation des rêves* de Freud.
[xxiv] Sans oublier toutefois que *defacement* signifie également défigurer le livre en laissant sur ses pages des taches ou des inscriptions.
[xxv] Paul **de Man**, « Autobiography as De-facement », *loc. cit.*, p. 930. Pour aider à la compréhension de ses propos, on peut citer encore le passage décisif de son commentaire de Wordsworth et de Milton, qui prépare ses analyses du *de-facement* : « […] la figure de prosopopée, fiction d'une apostrophe à un absent, à un être décédé ou sans voix, […] pose la possibilité d'une réponse à venir et lui confère le pouvoir de la parole. La voix prend [alors] en charge la bouche, l'œil et finalement le visage [*face*], une chaîne manifeste dans l'étymologie du nom de ce trope, *prosopon poien*, conférer un masque ou un visage (*prosopon*). La prosopopée est le trope de l'autobiographie à travers lequel le nom de quelqu'un […] devient aussi intelligible et mémorable que le visage. Notre propos concerne la donation et l'enlèvement de visages, le fait de poser le visage et de dévisager [*face and deface*], la *figure*, la figuration et la défiguration », *ibid*, p. 926.