

LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE ET LA PHOTOGRAPHIE

Véronique Montémont

Armand Colin | « *Le français aujourd'hui* »

2008/2 n° 161 | pages 43 à 50

ISSN 0184-7732

ISBN 9782200924263

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-43.htm>

Pour citer cet article :

Véronique Montémont, « Le pacte autobiographique et la photographie », *Le français aujourd'hui* 2008/2 (n° 161), p. 43-50.

DOI 10.3917/lfa.161.0043

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE ET LA PHOTOGRAPHIE

Véronique MONTÉMONT

Université de Nancy

Institut universitaire de France – ATILF – CNRS

En France, les études autobiographiques ont été structurées et développées sous l'impulsion du travail essentiel de Philippe Lejeune, qui a publié en 1971 *L'Autobiographie en France* puis en 1975 *Le Pacte autobiographique*. Ces ouvrages ont posé un cadre théorique sur un ensemble composite, l'autobiographie, dont les contours étaient mal délimités, et dont la légitimité pouvait faire débat au sein du champ universitaire. P. Lejeune s'est attaché d'une part à poser des repères spatio-temporels (ouvrages européens postérieurs à 1770), d'autre part à dégager des critères communs susceptibles de définir l'autobiographie comme genre. Le *pacte autobiographique* dont il postule l'existence est un contrat : l'auteur s'engage à respecter un certain nombre de démarches, en contrepartie desquelles le lecteur s'engage à accepter comme véridique ce que dit l'auteur. Le pacte a deux pierres angulaires :

– La première est la question de l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

« Il faut qu'il y ait identité du narrateur, de l'auteur et du personnage. »

« La personne qui énonce le discours doit permettre son identification à l'intérieur même de ce discours. » (Lejeune, 1996 : 15).

– La seconde est l'exigence de véridicité, que P. Lejeune appelle le « pacte référentiel ».

« La formule en serait non plus "Je soussigné", mais "Je jure de dire toute la vérité, rien que la vérité" ». (Lejeune, 1996 : 36).

L'introduction de photographies dans un récit autobiographique vient questionner ce cadre théorique, en ce sens qu'elle pose des problèmes nouveaux, que le pacte ne suffit pas à circonscrire. Mais comprendre les points sur lesquels achoppe l'analyse littéraire de l'objet autobiographique nous permet de mieux cerner la complexité du système sémiotique que met en œuvre la juxtaposition du texte et de l'image dans ce cadre générique précis. Nous nous proposons de fournir ici quelques repères notionnels, sur lesquels pourront s'appuyer trois séries d'observations faciles à faire effectuer par la classe. Il s'agit d'abord de relever et d'analyser quels éléments (texte et photo) composent le livre et comment ils y apparaissent (reproduction, description). Ensuite, on pourra chercher les marques d'énonciation, textuelles ou iconiquement codées, ou constater leur absence ; enfin,

analyser le contenu des images, qui peut être autobiographique même s'il ne représente pas le sujet énonciateur. La mise en relation de ces trois pôles montre que le texte est déterminant dans la construction de l'acception autobiographique d'une photographie.

Photographie en terre autobiographique : brève histoire

Le genre autobiographique fait depuis quelque trente ans l'objet en France d'une production importante¹ et d'un vif intérêt critique, ce qui lui confère une certaine plasticité. L'une de ses mutations remarquables a été, depuis Serge Doubrovsky, le développement de l'autofiction ; on peut considérer que l'autre est l'introduction de photographies dans les œuvres autobiographiques. En France, l'étape la plus marquante de cette entrée de l'image dans le texte a été le *Roland Barthes par Roland Barthes*, publié aux éditions du Seuil en 1975. Ce livre est un objet composé de plusieurs parties : d'abord une sorte d'album de photos familiales, précédé d'un petit avant-texte, où R. Barthes dit avoir choisi les photos qui le « sidèrent » (Barthes, 1975 : 5) et qu'il définit comme son « imaginaire d'images » (*ibid.* : 6). Ce cahier photographique d'une quarantaine de pages est suivi d'un texte où l'autobiographie a été classée sous forme d'entrées alphabétiques (« J'aime, je n'aime pas », « Le naturel », « Odeurs », etc.).

Cette séparation inscrite dans la structure de l'ouvrage souligne de façon explicite que texte et image sont deux matériaux hétérogènes, et qu'il n'y a pas d'équivalence, et encore moins d'identité, entre l'un et l'autre. Mais leur différence s'accompagne d'une jonction de plus en plus prononcée dans le champ de l'autobiographique : texte et photo partagent un matériau commun, l'histoire individuelle, qu'ils finissent par exprimer, assez logiquement, dans un même lieu. Leur présence simultanée n'est pas un simple redoublement narratif, à partir du moment où elle met en marche des mécanismes d'interaction entre les deux discours, crée des effets de sens, voire détermine l'architecture du récit. En 1983, la pensée conjointe de la photographie et de l'autobiographie, élaborée autour d'un groupe d'écrivains et de plasticiens (Mora, 1999 : 107) a permis l'émergence d'un concept, la photobiographie, développé par Gilles Mora dans son *Manifeste photobiographique* :

« La photographie, donc, redoublera notre vie. Témoin biographique par essence, nous la ferons rebondir de toutes nos forces au cœur de notre projet autobiographique, jusqu'à ne plus savoir s'il convient de vivre pour photographier, ou l'inverse. » (Mora, 1983 : 103).

G. Mora est revenu, en 2003, sur cette appellation, estimant qu'elle n'était plus qu'un argument publicitaire pour les éditeurs. Il est vrai que,

1. Qui déborde largement le champ littéraire, puisqu'elle concerne aussi les hommes et femmes politiques, acteurs, chanteurs, sportifs, candidats de télé-réalité, etc. Cette étude se cantonnera aux autobiographies d'écrivains, de photographes et de plasticiens, en particulier celles qui comportent une dimension réflexive sur l'utilisation qu'elles font des photographies.

depuis, les œuvres qui utilisent les deux registres, le textuel et le photographique, se sont multipliées : on peut citer des plasticiens et photographes de la première heure, comme Raymond Depardon, Sophie Calle, Christian Boltanski, Denis Roche. Mais on rencontre dans ce nouveau genre de nombreux écrivains : Annie Ernaux, Marie Desplechin, Hélène Cixous ou encore Anny Duperey avec *Le Voile noir*. La modernisation des techniques d'impression, la baisse des coûts de fabrication liés à l'image imprimée (notamment sous l'impulsion du numérique) ont sans doute favorisé cette démarche. Mais contrairement à G. Mora, qui délimite les œuvres du genre selon une hiérarchie de qualité, nous nous contenterons de définir comme photobiographique tout texte respectant les critères du pacte et comprenant des photographies.

Nous y ajouterons également, dans une catégorie extensive spécifique, des œuvres qui ne reproduisent pas de photos, mais qui les évoquent de manière détaillée au moyen d'une *ekphrasis*², procédé courant dans les autobiographies du XX^e siècle, en particulier depuis l'après-guerre. Ce geste est lié à la démocratisation, depuis la fin du XIX^e siècle, de la pratique photographique, qui a amené les albums à faire leur entrée dans les patrimoines familiaux (Garat, 1994). On trouve par exemple au début des *Souvenirs pieux*, de Marguerite Yourcenar, la description d'une série de clichés pris quelques heures après la mort sa mère, « photographies mortuaires donn[ant] l'impression de la beauté. » (Yourcenar, 1974 : 47). Perec, quant à lui, décrit une image réelle, non reproduite dans *W ou le souvenir d'enfance* :

« J'ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante). [...] J'ai de grandes oreilles, des joues rebondies, un petit menton, un sourire et un regard de biais déjà très reconnaissables. » (Perec, 1975 : 70).

Ce type de description *in absentia*, aussi appelée *ekphrasis notionnelle*, où l'image n'a d'autre matérialisation que verbale, crée une déceptivité, en même temps qu'un surcroît de sens, dont les auteurs sont bien conscients. R. Barthes l'explique dans *La Chambre claire*, à propos de la « Photographie du Jardin d'Hiver », représentant sa mère, sans cesse évoquée, jamais montrée.

« Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » : elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité » (Barthes, 1981 : 114).

Dans le cas de R. Barthes, la photo prend une valeur presque paradigmatique en ce sens que l'auteur ne cherche pas véritablement, en décrivant sa

2. La définition la plus large, mais aussi la plus éclairante du procédé, est la célèbre formule du critique James Heffernan : « Ekphrasis is a verbal representation of a visual representation » (« L'ekphrasis est la représentation verbale d'une représentation visuelle » (Heffernan, 1993 : 3).

mère, à nous communiquer un contenu visuel (description, traits physique, allure). En réalité, il souhaite recréer la relation unique et passionnée qu'il a entretenue avec elle, perceptible dans l'intensité du commentaire, son désir d'arriver par cette observation jusqu'à « l'être de [s]a mère. » (Barthes, 1981 : 105). La photo n'est donc pas toujours utilisée pour son *representamen* ; au contraire, elle est souvent le pivot autour duquel enrouler sa mémoire et l'expression de ses propres affects.

Lorsque le sujet de l'autobiographie est aussi celui de la photographie d'enfance, l'écrivain se trouve dans une situation intéressante ; il peut établir un contact visuel concret, avec une image de lui, et par là même une apparence, une époque de sa vie, qui ont disparu. Non seulement ce temps n'est plus mais, bien souvent, il a été oublié. La photographie est donc beaucoup plus qu'une illustration : médiation de soi à soi, elle reconstruit, véritablement, un monde. Comme le souligne Jacques Roubaud :

« [L]a photographie de nous enfant nous fascine ; parce qu'elle nous montre une scène où nous étions présents ; nous voyons que nous y étions ; nous nous y reconnaissons ; or nous ne nous souvenons pas de cette scène ; nous n'en n'avons rien vu. [...] La photographie me montre **la première forme de l'invisible : celle de l'oubli.** » (Roubaud, 1993 : 251)³.

Ceci doit nous amener à nous demander ce qui est autobiographique, au juste, dans une photographie. Lorsque l'on parle d'un texte, grâce à P. Lejeune, les outils d'analyse sont stables : la combinaison d'une forme, d'un sujet, d'une situation de l'auteur et d'une position du narrateur aboutit à une autobiographie. En photographie, le problème est moins simple, en particulier pour la question de l'énonciation, car on ne peut écarter à priori du matériau autobiographique des clichés pris par une tierce personne. Sophie Calle fait par exemple réaliser certaines de ses photos par Jean-Baptiste Mondino, Christian Boltanski a fait photographier *Les Portraits photographiques de C.B.* par Annette Messager (Boltanski, 1979 : 43-53) ; toute la photographie d'enfance est, quant à elle, l'œuvre des ascendants, et non de l'enfant représenté. La question qui se pose alors est la manière dont le texte annexe ces images issues de différentes sources, pour les intégrer à un dispositif d'identification. En tout état de cause, les éléments qui coexistent dans l'ensemble de cette sphère hybride – dont le blog est peut-être la plus contemporaine des émanations – ne possèdent pas le même statut et, partant, pas les mêmes moyens pour y faire reconnaître leur valeur d'appartenance au discours de soi.

Désigner l'image comme autobiographique

Dans un récit littéraire, l'écrivain dispose d'une série de signes concrets pour faire comprendre qu'il est l'énonciateur : les pronoms personnels *je* et *moi*, les déterminants de première personne, les déictiques, entre autres. Le texte a donc la possibilité de montrer et surtout d'explicitier le lien entre l'auteur, le narrateur et le personnage. L'écrivain a notamment le loisir de

3. Souligné par l'auteur.

se nommer, voire de commenter métalinguistiquement son nom. G. Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance*, revient sur l'orthographe de son patronyme et ce qu'elle signifie de son histoire d'immigré :

« ce devrait être Pérec ou Perrec (et c'est toujours ainsi, avec un accent aigu ou deux "r", qu'on l'écrit spontanément) : c'est Perec [...] » (Perec, 1975 : 52).

Michel Leiris se nomme dans *Biffures* (Leiris, 1975 : 166) ; Nathalie Sarraute commente les surnoms donnés par son père : « ces diminutifs qu'il est seul à faire de [s]on prénom : Tachok ou le diminutif de ce diminutif : Tachotchek... » (Sarraute, 1983 : 44). En photographie, cette possibilité d'affirmer son nom n'existe pas iconiquement parlant : dans l'image d'une personne, rien n'indique comment elle s'appelle. Et si un autoportrait ne se signale pas comme tel par un code lui-même soumis à un certain degré d'interprétation (photos au miroir, présence visible de l'appareil), il ne peut fonctionner pour le lecteur comme un élément d'identification de l'auteur. L'image est donc la plupart du temps obligée, pour faire fonctionner le pacte autobiographique, de s'autodésigner par un acte de langage (légende, commentaire ou *ekphrasis*), pratique avec laquelle les auteurs instaurent une distance plus ou moins grande – et pour laquelle ils usent de divers degrés d'explicité. R. Depardon, qui a publié une autobiographie, *La ferme du Garet*, mêlant constamment le texte et l'image, n'hésite pas à se nommer et se décrire, par la double présence d'une légende – « Autoportrait (vêtu de mon gilet écossais acheté à Lyon avant de partir) » – et d'un commentaire :

« Je me photographie avec un Zeiss Verra, dans le miroir d'une chambre de l'hôtel Martinez à Cannes. » (Depardon, 1997 : 193).

En revanche, dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, la réticence à l'identification est perceptible : une photo de lui lycéen porte par exemple ce simple commentaire : « En ce temps-là, les lycéens étaient de petits messieurs » (Barthes, 1975 : 35). Le pronom de première personne, ainsi que les adjectifs possessifs, sont éliminés des légendes : l'auteur n'écrit pas « mon grand-père », mais « le grand-père ». Cette distance s'explique en partie par le fait que le commentaire des photographies qu'il montre est subordonné à une construction littéraire, elle-même hantée par le désir de poser un *ethos*, celui de l'intellectuel. Au bout du compte, l'ensemble devient bien un « roman familial » (*Ibid.* : 6), recouvrant sa paradoxale part de fiction.

Pour opérer la difficile localisation de l'énonciateur de la photographie, il est donc souhaitable de commencer par s'attacher aux éléments textuels précisant qui a pris la photo, et éventuellement où et quand. Cette démarche permet rapidement de mesurer que, dans nombre de textes, la question du « où » et du « quand », en d'autres termes la problématique de l'énonciation photographique, est souvent valorisée par rapport au contenu de la photographie. Un exemple frappant en est l'ouvrage d'Anny Duperey intitulé *Le Voile noir*. Ce livre était à l'origine destiné à proposer une sélection de photographies prises par le père de l'auteur, Lucien

Legras⁴, qui avait disparu avec son épouse suite à un accident causé par le monoxyde de carbone, alors que leurs deux enfants étaient âgées respectivement de huit ans et demi et six mois. Les photographies, héritage sensible, étaient longtemps restées dans le silence de leurs négatifs avant qu'Anny Duperey ne prenne la décision de les faire développer, de les regarder, et d'écrire un texte d'accompagnement. Mais au fur et à mesure que son travail avance, le texte s'étoffe pour devenir une enquête à la fois bio- et autobiographique. L'auteur regarde les photos en essayant de deviner à travers elles qui étaient ses parents, dont elle a tout oublié, ce qu'ils aimaient, à quoi ressemblait leur vie. Elle se met, littéralement, à leur place, en essayant de voir le monde avec les yeux du photographe qui l'a ainsi révélée. Elle imagine par exemple son père prenant des photos de la nature à l'aube :

« Qu'est-ce qui te poussait si tôt hors de la maison, mon père ? L'amour de la nature, ta passion pour la photographie ou le besoin d'être seul ? » (Duperey, 1992 : 172-173).

Analysant les photos de sa mère et la tristesse qu'elle y décèle, l'auteure en arrive à la conclusion que l'accident n'en est pas un, mais procède d'une négligence suicidaire. Les images de Lucien Legras, et ce qu'elles représentent, sont écrasées par cette lecture dysphorique ; l'énoncé photographique disparaît au profit d'une énonciation fantasmatique, dont l'auteure, grâce à des témoignages, sera amenée à découvrir plus tard qu'elle est en grande partie erronée. On le voit ici : le rapport entre le texte et l'image est la pièce maîtresse de tout dispositif autobiographique, en ce qu'il modifie le statut des deux parties, susceptible qu'il est, en particulier, d'inscrire l'image dans un système de sens que celle-ci ne possédait pas *sui generis*.

Modalités d'accueil des images par le texte

Il existe divers degrés de reconnaissance, diverses modalités d'accueil entre le texte et la photographie, à commencer par la présence des éléments textuels d'identification évoqués précédemment. De plus, il faut prendre en considération l'hétérogénéité du matériau photographique et son caractère multi-énonciatif. Enfin, tout comme dans le cas de l'autobiographie, il n'est pas nécessaire que le sujet soit au centre de l'image ou de sa description, qui peut représenter sa famille (Barthes, 1975 ; Calle-Gruber, Cixous, 1994), ses amis (Guibert, 1984), des lieux ou des objets symboliques, comme le camion conduit par le père dans *Mécanique* (Bon, 2001). Dans ce cas, il faut élargir le champ du contenu photobiographique aux éléments qui contribuent à doter le sujet de son histoire, et considérer comme valide toute image annexée par le dispositif textuel.

Nous avons évoqué plus tôt les autobiographies dont les images étaient physiquement absentes. À l'inverse, d'autres textes vont convoquer l'image, mais en dépassant là aussi sa valeur documentaire. *L'Usage de la photo*, d'Annie Ernaux et Marc Marie, est construit sur une succession de

4. Le projet sera finalement réalisé dans *Lucien Legras, photographe inconnu* (1993).

photographies de vêtements restés à terre après l'amour, images commentées tour à tour par chacun des amants. Dans la préface, A. Ernaux évoque « un tableau étrange, aux couleurs somptueuses, avec des formes énigmatiques » (Ernaux & Marie, 2005 : 11). Or ce tableau est déjà une ellipse ; il ne montre pas un évènement, mais la trace qui l'a précédé, le déshabillage. Sur le plan référentiel, aucun lien avec les auteurs : ces vêtements pourraient appartenir à n'importe qui, avoir été mis en scène. Tout au plus, s'ils sont vraiment à eux, renseigneraient-ils sur la garde-robe d'A. Ernaux et de son compagnon. Mais le texte en donne une perspective différente ; les photos sont là pour dire ce qui est « ob-scène », interdit de représentation sociale : la sexualité, et le cancer. Le lecteur, qui ne voit ni le corps jouissant, ni le corps souffrant, ne peut que l'imaginer à partir de descriptions très précises et de ces empreintes vides, troublantes. Avec ce livre, A. Ernaux et M. Marie questionnent en réalité les limites du tolérable en matière d'autobiographie et de monstration de la maladie, dont on peut voir qu'elles sont différentes dans la sphère anglosaxonne, grâce à Jo Spence (Spence, 1986) ou Susan Sontag.

La rencontre du texte et de l'image dépasse donc de très loin la simple juxtaposition : elle crée des interactions, mais aussi des interférences, qui font qu'aucun des deux éléments ne peut sortir indemne de la relation photobiographique, dès lors que chacun est tributaire de l'autre dans sa construction du rapport au réel. C'est pourquoi la photographie perd assez vite, dans les textes autobiographiques, sa valeur d'illustration ou de preuve. Ce qui semble compter davantage est le processus de mémoire qu'elle met en marche chez l'auteur, lui permettant de reconstituer un segment de temps, de rechercher un climat, une atmosphère, une expérience. Jean-Marie Schaeffer a montré dans ses travaux que la photographie était un « dispositif », c'est-à-dire qu'une image n'avait pas d'existence tant qu'elle n'avait pas été déchiffrée par un récepteur (Schaeffer, 1987 : 69). Dans le cadre de la photobiographie, il existe deux niveaux de réception : celui de l'écrivain, qui intègre et décrit l'image, celui du lecteur, qui la découvre, solidaire du texte. La difficulté est de faire coïncider leurs deux imaginaires, ou plus exactement de réussir à ce que la photographie privée, montrée ou décrite, parvienne à garder de son sens et de sa charge affective, en basculant dans la sphère publique.

En guise de conclusion, on pourrait postuler, pour mieux lire la photobiographie, la nécessité d'un double pacte. Celui-ci serait d'une part composé du pacte autobiographique tel qu'il a été défini par P. Lejeune, appliqué au texte. D'autre part, il engagerait un pacte de cohérence entre le caractère autobiographique du texte et la nature autobiographique des photographies, qui se traduirait par une non-contradiction entre le discours textuel tenu sur la photo ou son *representamen*, et l'existence de l'image elle-même.

Véronique MONTÉMONT

Bibliographie

- BARTHES R. (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- BARTHES R. (1981), *La Chambre claire*, Paris, Seuil/Gallimard.
- BOLTANSKI C. (1972, 1979), *Les Modèles*, Paris, Cheval d'Attaque.
- BON F. (2001), *Mécanique*, Lagrasse, Verdier.
- CALLE S. (2003), *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud.
- CALLE-GRUBER M. & CIXOUS H. (1994), *Hélène Cixous, photos de racines*, Paris, Éditions des Femmes.
- DEPARDON R. (1997), *La Ferme du Garet*, Arles, Actes Sud.
- DUPEREY A. (1992), *Le Voile noir*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- ERNAUX A. & MARIE M. (2005), *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard.
- GARAT A.-M. (1994), *Photos de famille*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- GUIBERT H. (1984), *Le seul Visage*, Paris, Minuit.
- HEFFERNAN J.A.W (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- LEGRAS L. (1993), *Lucien Legras, photographe inconnu*, Paris, Seuil.
- LEIRIS M. (1948, 1975), *Biffures*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE P. (1971), *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE P. (1975, 1996), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- MORA G. (1983) « Manifeste photobiographique », repris dans D. Méaux & J.-B. Vray, *Traces Photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne, 2004.
- MORA G., (1999) « Photobiographies », repris dans D. Méaux & J.-B. Vray, *ibid.*
- PEREC G. (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- ROUBAUD J. (1993), *La Boucle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- SCHAEFFER J.-M. (1987), *L'Image précaire*, Seuil, coll. « Poétique ».
- SPENCE J. (1986), *Putting Myself in the Picture*, London, Camden Press.
- YOURCENAR M. (1974), *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».