

Présentation

Philippe MAUPEU

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune consacre un chapitre à André Gide sous le titre : « Gide et l'espace autobiographique¹ ». Quelques pages plus haut, le critique s'interroge sur le peu de considération que Gide et Mauriac affectent d'éprouver à l'endroit de l'autobiographie en comparaison au roman qui, selon Mauriac, « exprime l'essentiel de nous-mêmes », « en dehors de tout contrôle » exercé par soi sur soi-même, vérité échappée à la vigilance du regard introspectif. Ce jugement, à la défaveur apparente de l'autobiographie, désigne en réalité selon Lejeune « l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise *l'ensemble* de leur œuvre² », fiction comprise. Ce faisant, voici que s'introduit du jeu dans la définition toute « contractuelle » de l'autobiographie.

Si l'image occupe une place marginale dans les travaux de Philippe Lejeune³, elle ne nous invite pas moins à penser l'autobiographie en dehors des définitions trop normatives dans lesquelles, au corps défendant de celui qui l'a promue dans la recherche universitaire, la critique l'a trop

-
1. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, « Points », 1996.
 2. *Ibid.*, p. 41.
 3. Mais elle n'est pas pour autant absente : on relira entre autres deux textes délicieux, « autobiographiques » pour le coup, que Lejeune consacre aux effets de sidération suscités par le miroir déformant de la photographie, réunis dans *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil, 1998 (« Photos d'enfance », p. 213-214, et « Autobiomaton », p. 215 sqq.).

souvent enfermée. Plutôt que de récit et de pacte on parlera donc ici d'*espace* ou de *territoire* autobiographique. *Espace, champ, territoire* autobiographique, ces termes se recoupent en partie, sans se superposer les uns aux autres. Il y est question, dans tous les cas, d'une extension voire une expansion spatiale, d'un champ dans lequel l'auteur « iconographe » userait des ressources conjointes du texte et de l'image (graphique, picturale, photographique, filmographique) afin non pas tant de résoudre ou d'éluider son identité de sujet que de la mettre à l'épreuve, l'*essayer* disait Montaigne, voire la troubler. Une aire au sein de laquelle il éprouverait les limites de son identité, sinon de son intimité – et là nous retrouvons une notion propre au *territoire*, espace (fût-il *terra incognita* à explorer) sur lequel l'autobiographe exercerait sa propre « langue » et sa propre juridiction.

L'image introduit de l'hétérogène dans la supposée pureté générique des textes, et rend troubles les limites entre les genres, entre les régimes de vérité, entre autobiographie et fiction. Nulle définition canonique ne pourra rendre compte de la variété, de la diversité générique et formelle des récits-en-images de soi. Les modalités, les finalités qu'ils visent et les paradoxes qui les traversent sont aussi divers que les périodes, les institutions littéraires et médiatiques ou les dispositifs discursifs et techniques dans et à travers lesquels ils s'exercent. De nombreux textes autobiographiques contemporains s'accompagnent d'images, de photographies ayant souvent valeur d'archives (chez Dominique Noguez, Annie Ernaux, Marie Ndiaye, Le Clézio entre bien d'autres) ; certaines collections éditoriales sont consacrées à une articulation entre visuel et verbal (« Traits et portraits » au Mercure de France par exemple) qui trouve dans l'outil numérique de nouvelles potentialités (blogs, journaux en lignes). Chez les plasticiens, depuis le Narrative art des années 1970 jusqu'à Sophie Calle ou Christian Boltanski, l'image cristallise des moments de vie et participe de l'élaboration du récit biographique, dans un rapport toujours indécis à la vérité et à la fiction. La bande dessinée elle aussi s'est faite autobiographique depuis les années 1990, d'abord aux États-Unis (d'Harvey Pekar, Robert Crumb et Art Spiegelman jusqu'à Craig Thompson ou Alison Bechdel), puis en Europe (Edmond Baudoin, Jean-Christophe Menu, David B., Marjane Satrapi ou Riad Sattouf pour le seul domaine francophone), sous des modalités et des esthétiques très diverses (de la stylisation « comics » d'un Spiegelman jusqu'au réalisme de Fabrice Neaud). Le champ de l'autobiographie s'en trouve considérablement élargi et reconfiguré, redonnant au suffixe *graphie* toute son ambivalence fertile – *graphie* c'est à la fois écrire et peindre. Peut-on penser cette diversité des mediums et des objets comme relevant d'une même inten-

tionnalité et d'une même proposition, le « récit-en-images de soi », qui se déclinerait selon des modalités diverses, propres à chaque médium ? Y a-t-il sens à questionner, comme nous le faisons dans ce numéro de *Littératures*, la représentation narrative de soi qui s'expérimente dans des objets aussi divers qu'un manuscrit de Pétrarque, un récit illustré de photographies d'Hervé Guibert ou un film d'Almodovar ?

Peut-être faut-il prendre avant tout la question sous l'angle de l'énonciation. Car l'étymologie n'est-elle pas trompeuse ? L'homonymie du *graphein* ne recouvrerait-elle pas plutôt deux gestes, se peindre et se raconter, en réalité inconciliables ? Si la photographie, écrit Daniel Grojnowski, est bien « médiatrice de fable »⁴, le rapport de celle-ci à la vérité est toujours problématique, et l'on sait combien Christian Boltanski ou Sophie Calle ont joué de cette indécision. L'image ne connaît pas le *je* qui est au fondement de l'écriture autobiographique, depuis Augustin en tout cas⁵. On voit comment, lorsqu'un récit autobiographique est illustré – pensons aux *Confessions* de Rousseau dans l'édition Dalibon, dans les années 1820 – le *je* s'objective alors en une troisième personne sur le plan de l'image, ce qui déporte le récit vers les codes romanesques sans que l'on puisse pour autant dire si cela fictionnalise le *je*-écrivain ou si cela atteste d'un rapport privilégié que le roman entretiendrait au XIX^e siècle avec la vérité. Scission du *je* et du *il*. L'auteur de bande dessinée Fabrice Neaud, auteur d'un *Journal* fameux, dit la même chose : « En se dessinant en tant que personnage, écrit-il, le narrateur d'un journal dessiné réintroduit la dimension du "il"⁶ ».

Que l'image soit introduite à l'initiative de l'éditeur (dans le cas de Rousseau) ou qu'elle participe pleinement du projet autobiographique, elle accuse l'altérité au sein du sujet. Certes, la co-référence du *je* énonçant et du *je* énoncé, solennellement affirmée dans le pacte autobiographique passé avec le lecteur, ne va pas de soi : elle est l'horizon, la limite vers laquelle tendrait l'autobiographie. Il n'y a que dans des énoncés fortement institutionnalisés que se vérifie la co-référence du sujet de l'énonciation et de la personne, « objet de référence identifiante » : c'est cet acte spécial d'énonciation, « l'appellation », dont parle Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre* (« Moi, Rousseau ou Moi, Fabrice Neaud, né tel jour etc. »)⁷. Mais l'image, graphique ou photographique, lorsqu'elle illustre le récit autobiographique ou lorsqu'elle en est le déclencheur, vient creuser

4. Daniel Grojnowski, *Usages de la photographie*, Paris, José Corti, 2011, p. 203.

5. Il ne l'a pas toujours été, voir la *Guerre des Gaules* de César.

6. Cité par Thierry Groensteen, « Autoreprésentation », *Neuvième art 2.0*, consultable en ligne à l'adresse (<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article567>), p. 5.

7. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Seuil, « Points », 2015, p. 71.

encore cette césure entre le sujet de l'énonciation et la personne existant au monde, objectivée en cette « troisième personne » dont on parle. L'image en miroir ou en regard du récit ouvre un entre-deux au sein du sujet : cette altérité offre-t-elle une échappée vers la fiction, ou au contraire participe-t-elle de l'expérience réflexive qui est celle d'une conscience de l'altérité au sein même du sujet, l'image dans le miroir me défiant en quelque sorte de la reconnaître comme mienne ?

Sophie Calle, disions-nous, joue beaucoup de ce statut flottant de l'altérité et de la supposée valeur testimoniale de la photographie (argentine) dont on a peut-être surévalué la dimension indiciaire de trace, d'empreinte laissée par la lumière : ça a été, écrivait Roland Barthes, auquel François Soulages, dans *Esthétiques de la photographie*, oppose un tout aussi problématique « ça a été joué⁸ ». La mise en scène, la fiction, sont une constante de l'œuvre de Sophie Calle. Sept livres illustrés de photographies composent sa série des « Doubles-jeux » : réponse ludique au *Léviathan* de Paul Auster qui se serait inspiré de la vie de Sophie pour créer le personnage de Maria⁹. En retour, Sophie remercie Paul Auster « de l'avoir autorisée à mêler la fiction à la réalité ». La coupure entre le *je* énonçant et le *il* est mise en scène dans une parodie des codes du roman policier dans *La Filature*, dispositif au cœur du quatrième tome de la série, intitulé « À suivre » :

Selon mes instructions, écrit Sophie Calle, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence Duluc détectives privés. Elle a demandé qu'on me prenne en filature et a réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves¹⁰.

... preuves du « ça a été joué », en l'occurrence. Elle demande ensuite à un ami de prendre le détective en filature et de le photographier. Ce mauvais scénario policier – on n'apprendra rien sur Sophie et on ne cherche rien sur elle – distribue dans des rôles convenus les instances du *il* suspect et du *je* détective. Mais Sophie Calle va plus loin : « la multiplication des preuves photographiques, écrit Jean-Paul Guichard¹¹,

8. Voir l'étude d'Anne-Cécile Guilbard ici-même, « De la photographie sans les images : la mère dans l'autobiographie fantôme d'Hervé Guibert ».

9. Sophie Calle, *Double-jeux*, Arles, Actes Sud, 1998 (sept volumes) ; voir « La règle du jeu » qui figure en tête de chacun des volumes du coffret et détermine les rapports du rôle joué par Sophie avec le personnage de Maria créé par Paul Auster dans *Léviathan*.

10. *Ibid.*, tome IV, « À suivre », p. 111.

11. Jean-Paul Guichard, « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle », in D. Méaux et J.-B. Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux 114, coll. « Lire au présent », 2004, p. 73-81.

forme un écran impénétrable qui rend impossible tout accès à ce qui fonde l'autobiographie ou l'autofiction : l'intime ». La visibilité se fait opacité.

Cette opacité du visible, artistement reconquise par Sophie Calle, semble contrevenir à l'impératif de clarté qui était au fondement de la tradition médiévale de l'écriture de soi, telle qu'un Dante la formulait dans un passage célèbre du *Convivio*, II, 2, et qui sera au cœur de l'entreprise de Rousseau. On sait en effet la double légitimation que Dante reconnaît à l'écriture autobiographique. Parler de soi relève de l'éloge et du blâme, or que l'écrivain fasse l'éloge ou le blâme de soi, il s'expose toujours au soupçon de faux témoignage. À cette réserve qui porte sur l'écriture de soi, Dante accorde deux dérogations : on peut se raconter pour répondre à la médisance et rétablir la dignité du nom propre bafoué ; on peut se raconter également si sa vie exemplaire souscrit au récit de conversion, dans le but d'édification d'autrui. Dante place la première autobiographie, apologétique, sous le patronage de Boèce et la seconde, édifiante, sous celle d'Augustin. Le récit auto-apologétique, dans la tradition rhétorique judiciaire, était censé développer une *narratio dilucidia*, claire, propre à dissiper toute insinuation ou accusation¹². L'image (et son usage dans le récit-de-soi contemporain) tombe-t-elle sous le coup de ces impératifs rhétoriques ? Est-on aussi sûr d'en avoir fini avec les cadres éthico-narratifs de l'autobiographie apologétique et de la confession ? La première émission de télé-réalité française, « Loft Story », comportait bien un prétendu « confessionnal »... en réalité un dispositif de type judiciaire où le candidat, à l'écart de ses congénères, se livrait au jeu de l'accusation et de la médisance pour les délices du public voyeur pris à témoin. Le *Journal* de Fabrice Neaud, dont nous parlions plus haut, relève de l'aveu (le *coming out* de son homosexualité et de la souffrance qui lui est liée), voire d'une confession publique, d'une exposition de soi qui tend vers l'exhibition. La tradition elle aussi médiévale de l'image infamante (née dans l'Émilie et la Toscane du XIV^e siècle¹³) se prolonge

12. Voir la *Rhétorique à Hérennius* : « In causa conjecturali narratio accusatoris suspensiones interjectas et dispersas habere debet ut nihil actum, nihil dictum, nusquam ventum aut abitum, nihil denique factum sine causa putetur. Defensoris narratio simplicem et dilucidam expositionem debet habere cum adtenuatione suspicionis » (« Dans la cause conjecturale, la narration de l'accusation doit comporter, glissés çà et là, des éléments éveillant les soupçons de telle façon qu'aucun acte, aucune parole, aucune allée et venue, rien en un mot ne semble avoir été accompli sans motif. La narration du défenseur doit consister en un exposé simple, clair et dissipant les soupçons », (*Rhétorique à Hérennius*, éd. et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, II, 3, p. 32). Starobinski a montré dans son ouvrage classique sur Rousseau comment cette quête de la « transparence » dans l'entreprise de confession publique (protestante) suscitait en même temps un « obstacle » inhérent même au langage et à l'écriture de soi.

13. Voir Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.

dans l'image photographique utilisée comme preuve, preuve à charge. Mais l'on voit combien un travail comme celui de Sophie Calle met en échec ce ressort prégnant du jugement judiciaire (ou tout simplement de la condamnation morale) dans l'exposition médiatique de soi. L'image de soi devient écran, masque. Le récit visuel de soi vient heureusement troubler autant qu'élucider l'identité du sujet, et lui restitue sa part essentielle d'ombre et d'opacité. À l'heure de l'exposition médiatique de soi, à l'heure d'une assignation hégémonique du sujet à l'impératif de visibilité, les enjeux portés par l'autobiographie en images paraissent tout autant politiques et anthropologiques qu'esthétiques.

Mais l'écriture de soi n'est pas réductible à la rhétorique judiciaire de l'aveu ou de la confession. Philippe Braunstein, dans un chapitre de *Histoire de la Vie privée*, rappelle que pour les marchands de l'Italie ou de l'Allemagne du Sud, à partir du XIV^e et du XV^e siècle, il s'agit également de léguer à la mémoire familiale une image exemplaire de soi en héritage ; le « livre de raison », parfois hérité du père pour être transmis au fils, doit laisser du marchand le registre d'une bonne gestion des biens patrimoniaux, temporels et spirituels. Il s'agit, selon Braunstein, de « défendre de l'oubli toutes les parcelles d'un territoire, c'est-à-dire d'un patrimoine matériel mais aussi spirituel¹⁴ ». Le *Trachtenbuch* – Livre des costumes – illustré de 137 aquarelles, que Matthäus Schwarz légua, dans deux manuscrits similaires, à ses deux fils, est à la fois un témoignage des évolutions de la mode à visée historique ou documentaire, et un roman de vie à lire à la lumière des notations biographiques dont Schwarz accompagne chacune de ces images : depuis « le premier vêtement qui le porta, écrit Schwartz, à savoir le ventre de ma mère¹⁵ ». Chez Matthäus Schwarz se fait jour l'idée d'une saisie rétrospective du temps vécu par l'image. La médiation de l'image dans la construction de l'histoire personnelle ou familiale s'est accélérée au XIX^e siècle avec le développement et la démocratisation de la pratique photographique¹⁶. La photographie joue souvent le rôle de catalyseur du récit, ou d'appel lancé à la mémoire car la photographie, écrit Jacques Roubaud, « me montre la première forme de l'invisible, celle de l'oubli¹⁷ ». La photographie, c'est aussi du « temps

14. Philippe Braunstein, in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 2, Paris, Seuil, « Points », p. 528-618.

15. *Un banquier mis à nu. Autobiographie de Matthäus Schwarz, bourgeois d'Augsbourg*, présenté par Ph. Braunstein, Paris, Découvertes Gallimard Albums, 1992, p. 114.

16. Voir notamment dans ce volume la contribution d'Adèle Cassigneul sur l'album de famille de Virginia Woolf, et celle de Séverine Bourdieu sur François Bon.

17. Jacques Roubaud, *La Boucle*, Paris, Seuil, « Fiction & cie », 69 (§ 68) : « La 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 avons rien vu. J'y étais, pas

pétrifié », et un défi lancé au récit pour le ranimer, le rappeler à la vie, ce qui ne va pas sans souffrance – toute photographie est une « épreuve ». Chez ces écrivains qui insèrent des photographies dans leur récit, comme Annie Ernaux, Le Clézio ou Winfried Sebald également – mais avec une indécision troublante chez lui quant au statut ontologique de l'image photographique – la photographie est médiation de soi à soi, et lieu d'une réappropriation mémorielle du vécu¹⁸.

L'autobiographie en images, enfin, n'est pas nécessairement synonyme d'exposition (médiatique) de soi. Un tout autre geste autobiographique est celui du retrait, dans l'espace du Journal. Le journal d'auteur, à son état manuscrit, est le lieu d'un mouvement double, à la fois d'expansion et de projection formelle (coexistence et complémentarité du dessin et de l'écrit sur l'espace de la page) et de repli (un « pour soi »). Écrit et dessin procèdent d'un même geste graphique – c'est la nature indiciaire tout autant qu'iconique du dessin, l'empreinte laissée par la plume, le prolongement de la main et du corps de l'écrivain, qui vaut ici. On pense bien évidemment à Hugo ou Stendhal, ou à ce clerc italien, Opicinus de Canistris, pour qui les grandes feuilles de papier et de parchemin de son journal, c'est-à-dire la corporéité même du support graphique, sont le lieu d'un rassemblement du moi¹⁹. La co-référence du *je* et du *il* se fait dans le corps du manuscrit, en marge de l'institution éditoriale, et non plus selon les procédures et les modèles de la rhétorique judiciaire ou démonstrative, même si l'on ne peut congédier toute dimension rhétorique dans ce qui relève, pour ces journaux ou manuscrits, d'une communication non pas refusée mais différée²⁰.

*

* *

de doute, mais je n'ai rien vu ; tout ce que j'en vois, c'est une photographie. J'ai dû pourtant voir, j'avais des yeux ; j'en ai des souvenirs, dans le meilleur des cas ; j'ai aussi oublié. La photographie me montre la première forme de l'invisible : celle de l'oubli ».

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

19. Voir infra, Philippe Maupeu, « Opicinus de Canistris : quand la carte est le territoire ».

20. C'est particulièrement vrai des manuscrits de Pétrarque, annotés par lui, qui participent d'une exposition agencée de soi et d'un autoportrait de l'humaniste en lecteur, à la manière du *studiolo* de la Renaissance.