

JULIA ŁUKASIAK  
(UNIwersytet Warszawski)

## ALBUM DE VOYAGE : ÉTUDE COMPARATIVE DE TROIS PHOTO-TEXTES

### ABSTRACT

The article analyses three different photo-texts of francophone writers: Jean-Philippe Toussaint's *Autoportrait (à l'étranger)* (2000), Jean-Marie Gustave Le Clézio's *L'Africain* (2004), Marc Pirllet's *Le Photographe* (2006) taking into account the degree of the presence of photography in their structure. Those three writers accomplish both mental and physical travel in purpose to find their origins and to rebuild their identity. The paper analyses the authors' approach towards the space from the perspective of Marc Augé's theory (*lieu* and *non-lieu*).

KEYWORDS: lieu, non-lieu, photo-textuality, photography, identity, Le Clézio, Pirllet, Toussaint

### STRESZCZENIE

Przedmiotem artykułu są trzy fototeksty pisarzy frankofońskich: *Autoportrait (à l'étranger)* (2000) Jeana-Philippe'a Toussainta, *L'Africain* (2004) Jeana-Marie Gustave'a Le Clézio i *Le photographe* (2006) Marca Pirlleta, a w szczególności sposób funkcjonowania fotografii w strukturze dzieła literackiego. Toussaint, Le Clézio i Pirllet odbywają podróż fizyczną i mentalną w celu odnalezienia swoich korzeni i ponownego ukonstytuowania własnej tożsamości. W ten sposób tworzą swoje osobiste mapy, które autorka artykułu analizuje posługując się teorią miejsca (*lieu*) i nie-miejsca (*non-lieu*) Marca Augégo.

SŁOWA KLUCZOWE: miejsca i nie-miejsca, fototekstualność, fotografia, tożsamość, Le Clézio, Pirllet, Toussaint

L'invention de la photographie a donné aux voyageurs la possibilité de figer des images instantanées. Les premiers photographes tels que William Henry Fox Talbot (1800–1877) ou Louis Jacques M. N. P. Daguerre (1787–1851) soulignent que ce médium permet à chacun, même à ceux qui sont dépourvus des talents artistiques, d'enregistrer leur entourage (Smith 2013 : 28–31). Ainsi l'appareil-photo devient témoin de voyage, outil d'explorateurs et, au XX<sup>e</sup> siècle – attribut de touriste. Les comptes rendus de voyage sont souvent accompagnés de photos et se constituent ainsi en photo-textes. Cette notion a été créée au début du XXI<sup>e</sup> siècle pour définir la forme hybride mariant le texte à l'image. Andrea Nobles et Alex Hughes citent comme

d'autres exemples de photo-textes les œuvres telles que des albums de famille, des photomontages, des publicités, certains films, ainsi que des textes littéraires qui se réfèrent à la photographie directement ou d'une manière métaphorique (2003 : 4). Nous voudrions parler des trois photo-textes : du recueil de nouvelles, *Autoportrait (à l'étranger)* (2000) de Jean-Philippe Toussaint, du récit autobiographique *L'Africain* (2004) de Jean-Marie Gustave Le Clézio et du roman *Le Photographe* (2006) de Marc Pirllet. Les manières d'exploiter l'image diffèrent d'un roman à l'autre. Il est possible de distinguer trois degrés de sa présence : la présence explicite de la photographie a lieu dans *L'Africain* où les images sont à la fois reproduites et décrites ; chez Pirllet les photographies sont seulement décrites, tandis que dans *Autoportrait* la présence de l'image est implicite. La photographie devient pour les trois auteurs une stratégie d'écriture et un modèle esthétique. C'est ce médium qui leur permet d'enregistrer leur voyage : Pirllet et Le Clézio font un voyage dans des lieux de leur enfance afin de retrouver les origines de leur identité, tandis que Toussaint veut construire son « autoportrait à l'étranger » en prenant pour le cadre des « non-lieux ». Ainsi l'analyse de ces trois romans permet-elle de réfléchir à la forme d'un album de voyage contemporain et de redéfinir le rôle de la photographie dans la formation de l'identité postmoderne.

#### LE STATUT DE L'IMAGE : ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE

La présence ou l'absence de l'image semble être un choix important de l'auteur, qui oriente la narration et l'esthétique du livre. Dans ces trois œuvres, les photographies font partie de la narration : elles la complètent ou, à certains moments, la remplacent. Nous voudrions traiter comme notre point de référence le texte classique sur la photographie, *La chambre claire* (1980) de Roland Barthes. Remarquons que dans ce livre rempli d'images, l'auteur cache devant le lecteur la photographie la plus importante : celle de sa mère dans le Jardin d'Hiver. Il explique sa décision ainsi :

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 milles manifestations du « quelconque », elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre studium : époque, vêtement, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure. (Barthes 1980 : 115)

Cette attitude anti-exhibitionniste est commune pour les trois auteurs. Nous vivons dans le monde de *Facebook*, de *Twitter*, d'*Instagram* et d'autres réseaux qui permettent de diffuser immédiatement les images et les « faire partager » avec les autres. Cependant, dans ces trois textes, les photographies les plus importantes sont protégées contre le regard d'autrui.

Dans *L'Africain* la présence de la photographie est explicite. Ce récit autobiographique est un photo-texte classique qui combine deux éléments, le texte et l'image, avec une légère domination de la parole. Les photographies qui y apparaissent viennent des archives de l'auteur : ce sont des images prises par son père en Afrique. L'auteur invente les contextes pour les photographies, crée une narration autour d'elles. Dans chaque chapitre, il insère au moins une photographie à laquelle il se réfère soit directement soit d'une manière implicite. Dans le chapitre « Corps », apparaissent : une photographie des enfants se baignant dans le fleuve, deux images de la terre africaine, une photo de la danse rituelle et un paysage ; dans le chapitre suivant (« Terme, fourmis, etc. »), l'auteur insère seulement une image de la maison, dans « l'Africain » apparaît l'image d'un navire et la photographie des rochers, dans le chapitre « De Georgetown à Victoria », il y a seulement une image de la maison. Dans « Bansa », le lecteur peut reconnaître le portrait du roi du village, une image d'un troupeau de vaches et une photographie d'un personnage, un peu floue. Dans le chapitre suivant, le lecteur voit l'image de l'un des patients du père de l'auteur. Dans la dernière partie du roman, « L'oubli », l'auteur insère trois photographies : celle d'un garçon noir avec un regard révolté, celle d'une femme avec un enfant sur son dos et celle d'un personnage voyageant à travers le fleuve (probablement c'est son père). Cependant l'auteur ne décrit pas toutes les photographies qui apparaissent dans le texte. Dans d'autres cas, il décrit les photographies sans les montrer : ainsi dans ce livre, il y a plus de descriptions des images que de photographies elles-mêmes. Toutes les photographies sont dépourvues d'inscriptions : ainsi c'est au lecteur de deviner ce que représente la photographie. Les images sont ici traitées plutôt comme des illustrations et non pas comme une preuve que « ça-a-été » (Barthes 1980 : 121). Le lecteur perspicace peut s'amuser à retrouver des différences entre les photographies et leurs descriptions. Par exemple dans le roman en question (Le Clézio 2005 : 84) le lecteur voit la photographie d'un paysage avec des vaches sauvages. Dans le texte qui se trouve à côté nous lisons :

À Ntumbo, sur le plateau, ils (la mère et le père du narrateur) croisent un troupeau que mon père photographie avec ma mère au premier plan. Ils sont si haut que le ciel brumeux semble s'appuyer sur les cornes à demi-lune des vaches et voile le sommet des montagnes alentour. (Le Clézio 2005 : 84)

Où est la mère photographiée par le père ? Elle n'est pas représentée sur la photographie, elle est cachée contre le regard du lecteur, tout comme la mère de Barthes. D'où viennent ces différences entre le nombre des photographies reproduites et celles qui sont décrites, ce manque d'exactitude dans leurs descriptions ? Le fils feuillette des photographies jaunies et revisite des lieux en Afrique : ainsi, il épouse le point de vue du père. Néanmoins, il a une autre perspective par rapport à l'Afrique et au temps passé là-bas. Il crée sa propre histoire en se servant librement des photographies : c'est son aide-mémoire. De la sorte le texte et les images sont assez autonomes : tout comme le regard du père et celui de son fils.

Dans *Le Photographe* de Marc Pirllet, aucune photographie n'est reproduite, bien que le titre annonce déjà une certaine présence de ce domaine de l'art. Le narrateur, après la mort de son père, découvre un grand paquet de photographies prises par lui : les images lui permettent de voir son géniteur d'une manière différente. Pirllet donne seulement quelques descriptions des photographies qui sont d'ailleurs peu précises et ne permettent pas au lecteur de se les imaginer avec facilité. Le narrateur décrit ainsi les photographies prises par son père : « [u]ne bicyclette appuyée contre la bordure d'un trottoir. La porte sculptée de l'église Saint-Martin. La cheminée de la maison d'en face. Une balançoire » (Pirllet 2006 : 70). Selon lui, les photographies prises par le père « forment une sorte de catalogue » (Pirllet 2006 : 70–71) et, en effet, il les décrit comme s'il s'agissait d'un catalogue des œuvres pour une vente aux enchères. L'auteur se concentre plutôt sur le processus créatif qui, selon lui, est similaire pour le père-photographe, le peintre américain (Jackson Pollock), l'écrivain belge et pour le chanteur de tango : ils cherchent tous une « autre vision du réel » (Pirllet 2006 : 12). Soulignons que sur la couverture du roman nous voyons un photographe pendant le travail. Dans le roman, l'auteur décrit toutes les étapes de la création des photographies : dès la recherche d'un cadre pendant de longues promenades à Liège jusqu'au processus du développement du film et la préparation des images:

Il passait tous les week-ends à flâner dans les rues de Liège, qu'il connaissait par cœur et qui, au gré des saisons et des changements de lumière, lui offraient un visage toujours différent, dirigeant l'objectif de son appareil vers ce qu'en langage cinématographique, on appelle les plans secondaires. [...] Quand il revenait à la maison, il montait directement au grenier où il s'était aménagé une chambre noire. [...] Il s'y enfermait pendant des heures pour développer les photographies qu'il venait de prendre puis il les faisait sécher en les suspendant à des cordes à linge endues en travers du corridor. (Pirllet 2006 : 68–69)

Rappelons que l'accès à cet univers photographique, à ce monde intime du père, était interdit au fils. Cependant, le narrateur trouve un lien très fort avec son père au moment de la création de son roman : « Depuis mon arrivée à San Telmo, c'est ce que je fais moi aussi. [...] [E]n écrivant, je cherche une autre vision du réel, je cherche à me le réapproprier, à le nommer ou à le renommer » (Pirllet 2006 : 72). Ainsi, c'est grâce à l'art que le père et le fils dépassent le silence qui les séparait depuis des années et entament un dialogue profond.

*Autoportrait* est un texte écrit par un photographe et cinéaste. La photographie est omniprésente dans l'œuvre de Toussaint. Dans l'un de ses livres « photographiques », *L'Appareil-photo*, il décrit une tentative de faire son autoportrait. Ce thème revient dans l'*Autoportrait* et dans un court texte, *Le jour où j'ai fait ma première photo* (2001) où il décrit ces expériences avec la photographie traditionnelle et sa tentative de faire son « vrai autoportrait »<sup>1</sup>. Toussaint soulève aussi la question des photographies mentales :

<sup>1</sup> Cette photographie accompagne le texte publié sur Internet.

Plus tard, vers trente ans, ce n'est plus que dans mes livres que je fis des photos. Les plus emblématiques sont celles que j'ai faites dans *L'Appareil-photo*, avec un appareil volé, quelques photos mentales prises en courant dans la nuit dans les escaliers d'un navire. (2001)

Toussaint revient aux « traces de son absence dans » *Autoportrait* : cette fois-ci, il ne décrit aucune photographie, mais il se sert de l'esthétique de ce médium. Ainsi, nous pourrions parler d'un autre degré de la présence de la photographie : la métaprésence.

Même si l'auteur n'insère pas de photographies au sein du texte, ce livre pourrait être lu comme un photo-texte. Rappelons que la discontinuité est en effet un trait caractéristique de la narration photographique. D'après John Berger « ce sont des coupures et non pas la continuité des liens sémantiques qui construisent la narration » (Berger 2016 : 280, trad. J.Ł.). Arcana Albright, en décrivant l'*Autoportrait*, souligne la discontinuité comme son trait distinctif. Selon elle, ce livre est « une série d'onze récits autobiographiques sans lien entre eux sinon le fait qu'ils se passent tous à l'étranger, qui ressemble à un album de photos de voyage » (Albright : 2011). D'après la chercheuse chaque récit de l'*Autoportrait* se compose de « paragraphes-scènes se succédant de manière discontinue et fragmentée, à la façon d'un rouleau de pellicule photographique » (Albright : 2011). Soulignons aussi que dans ce roman Toussaint choisit un thème commun pour la littérature et les arts plastiques : l'autoportrait. L'auteur revient ainsi au projet de *L'Appareil-photo* qui consistait à saisir sa « vraie image », mais cette fois-ci il utilise le stylo comme le substitut de l'appareil photo, tout en gardant l'esthétique du premier médium.

## ALBUM DE VOYAGE

Les trois livres pourraient être vus comme des photo-textes de voyage. Il semble que dans les voyages effectués par les écrivains ce ne sont pas les kilomètres qui comptent, mais le sentiment de l'étrangeté et de « l'ailleurs ». Selon l'anthropologue Franck Michel, le concept « d'alterité et d'ailleurs » constitue le principe du voyage contemporain dans un monde devenu plus petit et dans lequel les différences culturelles ont disparu (Michel 2000 : 11). Le Clézio décrit le sentiment d'alterité tout au début de son livre :

J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d'Afrique, dans ce pays, dans cette ville où je ne connaissais personne, où j'étais devenu un étranger. Puis j'ai découvert, lorsque mon père, à l'âge de la retraite, est revenu vivre avec nous en France, que c'était lui l'Africain. Cela a été difficile à admettre. Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre. En souvenir de cela, j'ai écrit ce petit livre. (Le Clézio 2005 : 9)

Ce moment de doute et d'angoisse donne naissance au voyage, le voyage vers les origines. Le père a fait des photographies pour apprivoiser le monde sauvage d'Afrique ; le fils les regarde pour devenir plus proche à son père et pour retrouver son identité.

Dans le cas du *Photographe* de Marc Pirlet le sentiment d'étrangeté n'est pas lié au voyage, mais au moment de crise. C'est la mort de la femme aimée « qu'[i] a fait [du père] un étranger » (Pirlet 2006 : 72). Il commence à faire des photographies une année après son décès. La photographie devient pour lui une manière de comprendre le monde. Le fils, quant à lui, regarde les images après la mort de son père : il comprend tout d'un coup qu'il ne le connaissait pas, qu'il lui était étranger. Il sent le besoin immédiat de retrouver la vraie identité de son père et de se définir soi-même. Notons aussi que Pirlet écrit ce roman pendant son voyage en Amérique Latine : néanmoins, au lieu de décrire la réalité ibéroaméricaine, il décrit sa maison et sa ville natale, Liège. Ce sont les photographies de son père qui lui permettent ce voyage mental.

Dans le cas de Toussaint, il semble que nous pourrions parler « d'un autoportrait ambulante ». Le livre se présente comme une série de photographies de voyage. Voilà la liste des lieux visités par l'écrivain (et la table des matières à la fois) : Tokyo, Honkong, Berlin, Prague, Cap Corsi, Kyoto, Nara, Vietnam, Tunisie (j'ai omis les lieux qui sont revisités par l'auteur). Dans chaque récit, l'auteur dévoile devant le lecteur un autre fragment de sa description physique et mentale. Par exemple, dans le récit « Cap Corse », le narrateur annonce son prénom (Toussaint 2000 : 38) et son statut civil (45), dans le « Vietnam », il révèle le secret de son poids (82), dans le récit « Japon » et « Tunisie », il parle de son identité de l'auteur des romans (69, 101). Cependant, il ajoute ces informations comme par hasard, il les jette pêle-mêle ensemble avec d'autres impressions de voyage.

Ces trois albums de voyage montrent trois différentes « mentalités spatiales ». La différence majeure qui se dessine entre les rapports respectifs de ces auteurs à l'espace c'est celle entre « lieu » et « non-lieu ». Selon Marc Augé :

le lieu est-il triplement symbolique [...] : il symbolise le rapport de chacun de ses occupants à lui-même, aux autres occupants et à leur histoire commune. Un espace où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne sont symbolisées se définira comme un non-lieu. (Augé 1997 : 156)

Le chercheur note aussi que : « Ce qui est un lieu pour certains peut être un non-lieu pour d'autres et inversement » (Augé 1997 : 156–157). Pour Le Clézio et pour Pirlet le voyage est à la fois le retour : ils connaissent déjà des lieux, ils ont une certaine approche affective et ils recherchent, dans cet espace, les traces de leur père.

L'Afrique est la terre choisie, la patrie du père de Le Clézio, elle devient aussi un lieu très important pour l'identité de l'auteur. Il y revient pour comprendre cet Africain qui était son père et pour retrouver une partie de soi-même. Cette approche au lieu est aussi visible dans les photographies :

Les photos que mon père a aimé prendre, ce sont celles qui montrent l'intérieur du continent, la force inouïe des torrents rapides que sa pirogue doit remonter, halée sur de rondins, à côté des marches de pierre où l'eau cascade, avec sur chaque rive les murs sombres de la forêt alentour. (Le Clézio 2005 : 60)

Le père photographie la terre africaine comme quelqu'un d'ici, pas comme un lieu « exotique ». Dans ce court récit, le non-lieu, le lieu choisi arbitrairement par le père, devient le lieu pour toute sa famille : le lieu auquel il vaut la peine de revenir.

Dans ce voyage sentimental, les kilomètres comptent différemment. Le Clézio doit aller en Afrique tandis que Pirlet revisite sa ville natale, Liège, où il vit toujours. Néanmoins, la distance séparant dans l'enfance les auteurs et leurs pères était plus ou moins la même : les deux pères étaient absents d'une manière physique (Le Clézio) ou mentale (Pirlet). Ainsi, ils veulent retrouver le regard des pères dans leurs photographies du paysage. Pirlet décrit ainsi ses sentiments par rapport à Liège :

Les choses dont il avait saisi le reflet continuaient à exister dans le décor immuable dont il avait vécu. Il m'aurait suffi de sortir de la maison pour les toucher, et, dans l'état où je me trouvais alors, je n'aurais pas été surpris si, me promenant dans la rue Sainte-Marguerite, j'avais senti une main qui se posait sur mon épaule et si, me retournant, j'avais découvert la haute silhouette de mon père. (Pirlet : 69–70)

Ainsi Pirlet fait un voyage mental à Liège : il revisite sa ville natale en le voyant de la perspective de son père.

Cependant, l'album de voyage de Toussaint est un album des « non-lieux » selon la terminologie de Marc Augé. L'auteur visite des lieux anonymes dans lesquels l'homme (post)moderne se sent bien : des hôtels, des salles de conférences, des autoroutes. La narration ne montre pas l'approche affective de l'auteur par rapport au paysage qui l'entoure. Son album de voyage se compose de cartes postales : de textes courts, amusants, mais assez indifférents. Cependant, la question se pose si cette indifférence ne cache pas des émotions plus profondes de l'auteur. Remarquons que c'est justement à Kyoto, ville décrite dans *Autoportrait*, dans un temple Le Nanzen-ji, que Toussaint fait son « vrai autoportrait photographique » qui accompagne le texte publié sur Internet. La question se pose si le texte écrit en 2001 pourrait être considéré comme un post-scriptum à l'*Autoportrait* ? Ainsi, cette ville anonyme, Kyoto changera son statut de « non-lieu » au « lieu ». Augé dans le post-scriptum à son livre *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), remarque que comme le nombre de « non-lieux » augmente constamment : « [I]es urbanistes et les architectes, comme les artistes et les écrivains, sont peut-être condamnés aujourd'hui à rechercher la beauté des « non-lieux » tout en résistant aux apparentes évidences de l'actualité » (Augé 2001 : 176). Les lieux de référence pour Toussaint, ce sont des « non-lieux » qu'il essaye d'approprier et leur attribuer une valeur sentimentale. Sa prose est ainsi une nouvelle stratégie de l'écrivain pour se définir, constituer les points de repère dans l'espace postmoderne.

Les trois livres, *Autoportrait*, *L'Africain* et *Le Photographe*, se présentent comme trois photo-textes, trois albums de voyage très différents dans leur forme. Le Clézio construit un album de voyage dans lequel la narration photographique du père est altérée par la narration littéraire du fils-écrivain. Pirllet fait d'un « catalogue » des photographies banales prises par son père un album de voyage imaginaire : il veut voir dans son géniteur le chercheur « d'une autre vision du réel ». Cet auteur belge se concentre sur le processus de la création des images tandis que Toussaint, dans ses récits, reprend la forme discontinue de la narration photographique. Dans son album de voyage, il construit un inventaire des non-lieux en essayant de camoufler toute approche affective par rapport à l'espace.

La photographie est bien présente dans la prose francophone d'aujourd'hui : elle marque sa forme et son esthétique. Dans le monde imprégné par le visuel, la photographie ne doit pas être reproduite pour que le lecteur comprenne l'allusion à ce médium. Elle est devenue la façon de penser, de construire les textes : les textes discontinus, cousus de fragments. Dans le monde envahi par le visuel, la photographie est devenue une autre manière de s'assurer de l'existence du monde et de soi-même, d'où le besoin de faire de nombreuses photos de voyage, la popularité du *selfie*. En guise de conclusion, rappelons une citation célèbre de Susan Sontag : « Mallarmé [...] déclarait que tout dans l'univers existe pour aboutir à un livre. Aujourd'hui tout existe pour aboutir à la photographie » (1993 : 44). Peut-être, comme le montre l'exemple des trois auteurs francophones, la vérité se trouve au milieu : tout existe pour devenir photo-texte.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBRIGHT, A. (2011) : « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du livre », <http://textyles.revues.org/1611> ; DOI : 10.4000/textyles.1611 (consulté le 20 septembre 2017).
- AUGÉ, M. (2010) : « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications (Autour du lieu)*, 87, 171–178.
- AUGÉ, M. (1997) : *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris.
- BARTHES, R. (1980) : *La chambre claire*, Paris.
- BERGER, J. (2016) : *Another way of telling. A possible theory of photography*, London.
- HUGHES, A., NOBLE, A. (2003) : *Photextualities : intersection of photography and narrative*. Albuquerque.
- LE CLÉZIO, J.-M.G. (2005) : *L'Africain*, Paris.
- MICHEL, F. (2000) : *Désir d'Ailleurs*, Paris.
- PIRLET, M. (2006) : *Le Photographe*, Bruxelles.
- SMITH, G. (2013) : *Photography and Travel*, London.
- SONTAG, S. (1993) : *Sur la photographie* (trad. P. Blanchard), Paris.
- TOUSSAINT, J.-PH. (2000) : *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris.
- TOUSSAINT, J.-PH. (2001) : *Le jour où j'ai fait ma première photo*, <http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html> (consulté le 20 septembre 2017).