



Varia 4

- **Nathalie Freidel**

L'Usage de la photo :

le pacte photobiographique d'Annie Ernaux

La réflexion menée par Annie Ernaux sur l'insertion et l'exploitation dans l'écriture du support photographique ne débute pas avec *L'Usage de la photo*. L'ouvrage signé conjointement avec Marc Marie vient confirmer une intuition précoce et s'inscrit dans une longue pratique qui trouve un aboutissement dans *Les Années*. La place de la photo dans l'œuvre de l'écrivaine est si décisive que l'anthologie la plus récente consacrée à son œuvre débute par un recueil de photographies de famille entremêlées d'extraits du journal intime, images et textes se répondant pour constituer le synopsis d'une vie : « J'ai souvent pensé que l'on pourrait raconter toute sa vie seulement avec des chansons et des photos (p. 102)¹ (fig. 1). Toute l'œuvre d'Annie Ernaux révèle pourtant la complexité d'un tel projet car une fois mise à contribution, la photographie refuse de fournir la reconnaissance attendue, demeure désespérément « muette » : « rien dans l'image pour rendre compte du malheur passé ou de l'espérance » (*La Place*, p. 452). Le geste réflexe de ressortir les photos, devenu pour l'écrivaine aussi essentiel que celui de relire ses journaux intimes, reste donc improductif sans l'apport de l'écriture. L'image est avant tout un déclencheur plus fiable que la réminiscence, écartée car évanescence et ne

¹ Les références à *L'Usage de la photo* (Paris, Gallimard, 2005) porteront la seule indication de la page entre parenthèse. Les citations des autres œuvres d'Annie Ernaux indiqueront le titre et la page dans l'anthologie *Ecrire la vie* (Paris, Gallimard, 2011).

ramenant qu'à soi. Dans le *Journal du dehors*, Ernaux va plus loin en érigeant la photo non plus en adjuvant mais en technique d'écriture : « J'ai cherché à pratiquer une écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme » (*Journal du dehors*, p. 9). Le rapport analogique indique qu'une étape décisive a été franchie, celle de l'assimilation du procédé photographique qui ne se distingue plus désormais du processus d'écriture.

Toutefois, comme le remarque M. Bacholle-Boskovic, si l'inscription de « photos en prose » est un trait marquant de l'écriture ernalienne, ce n'est que dans *L'Usage de la photo* que les photographies sont intégrées comme supports visuels². Pour la première fois le texte est structuré autour d'une série de photos dont il ne constitue ni le substitut ni le commentaire mais, en quelque sorte, le prolongement. Dans cette innovante « photobiographie »³ à deux, l'exercice de style consiste à composer alternativement un texte à partir de quatorze photos sélectionnées parmi un corpus plus large et organisées de manière à former une suite chronologique. Le prologue précise dans quelles conditions les clichés ont été pris et selon quels critères : il s'agissait de fixer sur la pellicule des détails de lieux où le couple s'est aimé, en particulier les compositions abstraites formées par les vêtements dont on se débarrasse pour s'étreindre. Ernaux et Marie se proposent d'enregistrer leur rencontre et leur histoire d'amour sous l'angle des « reliefs » – ce dont les corps se sont dépouillés, ce qu'on découvre dans la cuisine le lendemain, ce qu'on laisse derrière soi en quittant une chambre d'hôtel. Enfin, à ce journal amoureux de 2003-2004 vient se superposer le journal du cancer du sein pour lequel Annie Ernaux est traitée cette même année à l'Institut Marie Curie. C'est cette double portée du récit qui, selon Barbara Havercroft, permet à *L'Usage de la photo* de renouveler la scène autobiographique par « le jumelage innovateur des photos et du texte » et « celui des registres érotique et maladif »⁴.

² M. Bacholle-Boskovic, *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, PUR, 2011, pp. 66-67. L'expression de « photos en prose » est empruntée à Marianne Hirsh, dans son commentaire de l'œuvre de Sue Miller, *Family pictures* (1990, M. Hirsch, *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 121).

³ N. Cotille-Foley parle d'un « texte hybride, à l'intersection du portrait et de la photobiographie », « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies*, Vol. LXII, n°4, p. 445.

⁴ Barbara Havercroft, « "L'autre scène" : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo* », *Annie Ernaux: Approches critiques et interdisciplinaires*, Sergio Villani (éd.), Ottawa, Legas, 2009, p. 136.

Par rapport à la perspective rétrospective et reconstitutive des œuvres autobiographiques que sont *La Place* ou *Une femme*, ce journal quasi en simultané, ouvert vers l'avenir⁵, exploite donc sous un nouvel angle l'association de la photographie et de l'écriture. Comme *Le Journal du dehors*, *Se perdre*, *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ou *L'atelier noir*, *L'usage de la photo* appartient au genre du journal auquel l'œuvre d'Annie Ernaux a indiscutablement conféré une nouvelle dignité littéraire. Il s'agit en effet de considérer cette forme d'écriture non plus seulement comme un laboratoire de l'œuvre mais comme une œuvre-laboratoire dans laquelle nous assistons au déroulement d'une expérience. Entre les photos et les textes, des échanges se nouent : il y a une grammaire de l'image et l'écriture semble à son tour se conformer à une chimie et une optique. Le dispositif fait apparaître de nouvelles configurations d'écriture dont nous tenterons de dégager les traits les plus marquants. En définitive, les images s'avèrent non pas de simples prétextes mais des sources vives du texte qui leur emprunte leur usage, c'est-à-dire leur langage. Le journal amoureux d'Annie Ernaux et Marc Marie propose un texte écrit en langue photographique ainsi qu'une sémiologie irréductible aux catégories du discours sur soi.

L'œuvre laboratoire

L'emploi, dans le titre, du terme d'« usage » ne doit pas nous surprendre de la part d'une auteure toujours attentive à donner le mode d'emploi de ses textes, à les accompagner d'un discours de la méthode. Leur premier geste, et le dernier, est de mener leur lecteur dans le lieu de leur conception – « atelier noir »⁶, chambre claire, laboratoire où sont soigneusement dévoilés et exposés les secrets de la fabrique d'une œuvre à mi-chemin de l'usine et des académies, solidaire du travail aussi bien que de l'art. La photographie, « art moyen » analysé par Bourdieu⁷, hésite entre une ambition esthétique et une vocation technique. Le choix d'un art hybride s'accorde avec la pratique courante, chez Ernaux, de l'association entre des formes culturelles

⁵ G. Gusdorf : « Une autobiographie est un livre refermé (...) le journal intime est un livre ouvert » (*Lignes de vie 1, Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990, p. 317).

⁶ *L'Atelier noir* (Editions des Busclats, 2011) est la publication du « journal d'écriture » ou « de fouilles » qui a accompagné la conception de *Les Années*.

⁷ P. Bourdieu, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

apparemment incompatibles : Proust et les slogans publicitaires, Beauvoir et les chanteurs yéyés.

L'expérience

L'œuvre-laboratoire se définit d'abord elle-même comme un lieu où se déroule une expérience. Dans *L'Usage de la photo*, que Jordan qualifie de « phototextual experiment »⁸, l'écriture ne se distingue pas de l'expérience, elle ne la rapporte pas, elle *est* l'expérience, en l'occurrence celle de la maladie mortelle, qui s'empare du corps, s'y installe et menace de le détruire entièrement, puis de son traitement, tout aussi agressif⁹. Le lieu de la cure, l'Institut Marie Curie, évoque d'ailleurs moins l'hôpital qu'un laboratoire scientifique et le nom de la grande femme de science, qui consonne avec celui de l'amant, place l'œuvre dans le champ de la physique, auquel appartiennent l'optique et la chimie photographiques. Quant au « micro-univers » de Cergy, selon l'expression de Marc Marie (p. 59), il constitue lui aussi un lieu clos d'expérimentation, chaque pièce (la chambre, la cuisine, le bureau) déterminant une orientation spécifique (**fig. 2**). Le corps enfin, terrain d'expérimentation privilégié dans l'œuvre d'Annie Ernaux, au point que l'on pourrait qualifier l'ensemble de son œuvre de « journal d'un corps », est placé sous observation. Sous l'effet du « protocole de chimiothérapie postopératoire » (p. 82), il devient « un théâtre d'opérations violentes » (p. 83) sans que ces transformations affectent l'activité sexuelle du couple : « Cela ne nous empêchait pas de faire l'amour » (p. 83). Ernaux en conclut que l'amour est le meilleur usage qu'elle ait pu donner au cancer. *L'Usage de la photo*, c'est en somme l'usage amoureux de la maladie¹⁰.

⁸ S. Jordan, « *Improper exposure* : L'usage de la photo by Annie Ernaux et Marc Marie », *Journal of Romance Studies*, n°7.2, été 2007, pp. 123-141.

⁹ On trouverait un précédent dans l'expérience de la photographe britannique Jo Spence qui documenta également son cancer du sein à l'aide de photos et en parla dans *Putting Myself in the Picture. A Political, Personal, and Photographic Autobiography*, London, Camden Press, 1986.

¹⁰ L'allusion aux missels de son enfance suggère un détournement parodique de la prière « Sur le bon usage des maladies » (p. 83).

Un protocole

Dans ce contexte thérapeutique, le prologue de l'œuvre équivaut à un protocole et le pacte d'écriture vient doubler celui des procédures médicales. A l'usage littéraire que les amants décident de faire de la photo, exposé dans le prologue, répond le rappel, en note dans l'épilogue, de son usage médical (la panoplie de procédures photo et radiographiques impliquées dans la cure, p. 149). Nora Cotille-Foley souligne la dimension expérimentale et contractuelle du récit, l'accord établi dès l'ouverture et auquel chacun des auteurs souscrit¹¹. Le pacte photobiographique implique que, comme dans le traitement de la maladie, on s'est soumis à une procédure, des règles « respectées rigoureusement » (p. 12), on s'est livré à des opérations sans en connaître tous les tenants et les aboutissants : « Je ne sais pas ce que sont ces photos. Je sais ce qu'elles incarnent mais j'ignore leur usage » (p. 148). Au terme de l'expérience, Ernaux souligne encore son inachèvement, la part d'inconnu qui persiste et donne au texte l'allure d'une œuvre ouverte.

Courts-circuits

Sans pour autant proposer un plan bien arrêté, le protocole d'écriture se présente sous la forme d'une série de procédures. Les clichés composent un échantillonnage que les auteurs se proposent de passer à la loupe, d'interroger sous la forme du double regard. Outre les observations individuelles, de nouvelles conclusions peuvent ainsi être tirées à partir des ressemblances et des divergences des deux séries d'analyses. Les textes partent tous de la dissection, de l'autopsie de l'image (M.M : « ce pourrait être les photos d'un service de criminologie », p. 93) pour en tirer ensuite des associations, un récit, une réflexion. La comparaison avec le test de Rorschach permet de préciser les facultés, les circuits mis en œuvre dans ce dispositif : « C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire » (p. 24). La photo est donc un moyen de contourner les allées trop fréquemment empruntées de la mémoire, d'explorer des chemins de traverse. La lecture de l'image emprunte à celle de la tache, motif obsédant chez Ernaux, qui fait le lien entre le corps (matière organique : sang, sperme, urine, p. 74), la honte (l'expérience dégradante de la

¹¹ N. Cotille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux », art. cit., p. 443.

maladie : crâne chauve comparé à celui de femmes humiliées, « mamelon cramé », « lisière noircie des gencives », « teint cireux » évoqués par M. Marie, p. 76) et l'écriture (trace, sillon, empreinte, hiéroglyphe). Sur les photos, les corps sont euphémisés par les vêtements et les chaussures abandonnés sur le sol, les draps défaits, vestiges de l'amour (**fig. 3**). Un rapport d'analogie s'instaure entre les dépouilles, dont les clichés font voir les coutures, l'envers, les étiquettes et le corps cancéreux photographié « sous toutes ses coutures », radiographié, irradié... L'usage de l'image photographique justifie le détour par l'imaginaire : le traitement anticancéreux fait subir au corps des métamorphoses de science-fiction – « petite-fille » (p. 18), « poupée en cire » (p. 18), « femme-sirène » (p. 19).

Le facteur temps

Aux contours et aux détours paradigmatiques de l'imaginaire s'oppose l'axe syntagmatique du temps, facteur clef de l'expérience. Le journal, chronologique, fait se succéder des mois, des saisons qui correspondent aux phases du traitement (la chute des cheveux, le crâne chauve, la repousse d'un duvet). Sur ce diagramme se croisent la courbe de l'amour et celle de la maladie : la relation se noue au moment crucial de l'opération, s'épanouit pendant le traitement chimiothérapique puis semble donner, avec la rémission, des signes d'usure. Une apogée est peut-être atteinte à Venise, avec le triomphe du lancer de soutien-gorge du haut du Campanile, l'avidité photographique et sexuelle, la tentation des « clichés » – lorsqu'Ernaux regrette de ne pas souffrir d'une maladie aussi romantique que la tuberculose¹². Les dernières photos cependant suscitent de part et d'autre une déception, un sentiment d'abstraction, de déréalisation, de mensonge face à une scénographie devenue « trop belle » (**fig. 4**). Parce qu'elles semblent vouloir exister en elles-mêmes, de par leur perfection formelle, les images se désolidarisent du texte ; le pacte est rompu. La tentation de *l'ut pictura poesis*, à l'horizon de l'exploitation de l'image par l'écriture, est refusée par des auteurs soucieux de ne pas se conformer aux usages.

L'usage érotique

¹² La situation du couple n'est pas sans évoquer les romans de Henry James (*Les Ailes de la colombe*) ou de Thomas Mann (*Mort à Venise*).

Le mode d'emploi photographique proposé par Ernaux et Marie renverse les usages. Leurs clichés sont une manière de se démarquer des clichés, « des images dans leur cadre sur le rebord de la cheminée, au milieu d'un père, de bébés dodus, d'un grand-oncle en uniforme » (p. 148). Dans cette expérience, la photo est explicitement détournée à des fins érotiques : prendre des photos, s'en servir pour écrire, c'est prolonger l'étreinte et entretenir l'excitation sexuelle. Tel le miroir placé au-dessus du lit, le dispositif photographique entre alors dans une mise en scène érotique, s'intègre au rituel amoureux. Quand Ernaux affirme que le geste d'accueillir son amant-photographe dans son texte « est plus violent que d'ouvrir son sexe » (p. 47), quand elle joue sur l'équivoque entre « prendre » des photos et « se prendre » (p. 91) ou décrit l'« excitation particulière » provoquée par la manipulation du zoom de l'appareil photographique, comparé à un sexe postiche (p. 91), elle invite à penser l'écriture comme le prolongement de l'amour physique, « une espèce de nouvelle pratique érotique » (p. 46). Les photos, qui ne montrent de la scène érotique que des prémices ou des restes sous forme de tas de vêtements informes et éparpillés, ne sont pas provocantes en elles-mêmes (fig. 5). C'est bel et bien *l'usage* particulier que font Ernaux et Marie de la pratique photographique qui tend à l'assimiler à une pratique érotique : c'est « la pensée qu'il a commencé d'écrire sur ces photos » qui provoque « une excitation autant intellectuelle que physique » (p. 47). Faire l'amour sur le bureau de l'écrivaine relève du même genre de détournement, puisqu'il s'agit de mettre littéralement *sur le même plan* le sexe et l'écriture. L'écriture s'érotise en se donnant pour objectif de dévoiler ce que la photo ne montre pas. Ecrire, c'est plonger la réalité dans un bain révélateur d'où émerge du nouveau.

« Des organisations inconnues d'écriture »

L'expérience atypique menée par Ernaux et Marie s'inscrit dans une démarche qui englobe l'ensemble de l'œuvre : « J'ai cherché une forme littéraire qui contiendrait toute ma vie. Elle n'existait pas encore » (p. 27). Il ne s'agit donc ni pour l'image d'illustrer le texte, ni pour le texte de gloser l'image en l'alourdissant. La critique barthésienne du parasitage de l'image par la parole (du dénoté par le

connoté)¹³ ne s'applique pas à un montage qui met au contraire en évidence une collaboration réussie : la photo se narrativise, raconte la relation vécue au fil des mois tandis que l'écriture se figuralise, instantanéise le réel.

Photo-montage

Faut-il situer *L'Usage de la photo* dans le champ du « photoromanesque » dont Jan Baetens décrit les multiples facettes, en rapprochant le roman-photo, traditionnellement considéré comme un sous-genre culturel, et la séquence photographique, illustrée par de nombreux artistes contemporains¹⁴ ? Certes, Ernaux semblait reprendre à son compte la position de Barthes contre « ces formes dérisoires, vulgaires, sottes, dialogiques, de la sous-culture de consommation »¹⁵ en plaçant en exergue de *Passion simple* cet autre anathème : « *Nous deux* – le magazine – est plus obscène que Sade »¹⁶ (fig. 6). Mais la constance avec laquelle cette auteure intègre par ailleurs dans ses textes la chanson populaire, la sous-littérature ou le film X nous incite à reconsidérer le roman-photo comme un modèle possible. *L'Usage de la photo* réinterprète dans une certaine mesure des stéréotypes (l'amour plus fort que la mort), le fond mélodramatique et le dialogisme du photoromanesque sentimental. C'est en se démarquant du modèle universalisant du genre (autobiographique) et en mettant en contact des univers de références apparemment incompatibles (Maupassant et les Pieds Nickelés ; Pavese et Marco Pantani) que l'œuvre d'Annie Ernaux fait apparaître de nouvelles configurations d'écriture. La parenté de *L'Usage* avec ce sous-genre littéraire qu'est le roman-photo s'accorde avec la volonté déjà exprimée de l'auteure de demeurer « au-dessous de la littérature » (*Une femme*, p. 23), posture rendue tangible par l'exposition des « dessous » / sous-vêtements sur les photos.

¹³ « Le texte constitue un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui insuffler un ou plusieurs signifiés seconds. Autrement dit, et c'est un renversement historique important, l'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image » (R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, pp. 18-19).

¹⁴ J. Baetens, « Du roman-photo aux romans-photos », *Textimage, Varia 3*, Hiver 2013.

¹⁵ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, *Op. cit.*, pp. 59-60.

¹⁶ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 211.

L'extime¹⁷

Les auteurs écrivent à la fois *sur* et *sous* la photo (« la pensée qu'il a commencé d'écrire sur ces photos », p. 47 ; « l'écriture sous les photos », p. 56), l'utilisant comme un écran commode entre soi et l'écriture de soi. La « méthode d'extériorisation » ernalienne, bien décrite par Carl Havelange¹⁸ et théorisée par l'auteure qui parle d'« ethnologie de soi-même » (*La Honte*, p. 224), doit beaucoup à l'exploitation d'une base documentaire constituée des photos de famille. Instrument par excellence de la mise à distance de soi (« Je n'ai plus rien de commun avec la fille de la photo [...] », *La Honte*, p. 267), la photo joue un rôle déterminant dans l'élaboration d'une écriture de l'extime. Support « muet », d'où ont été effacés les « bruits » et les « odeurs » (p. 54), elle participe au travail d'extériorisation qui retire l'être à lui-même, le médiatise et le jette au dehors – posture qu'Ernaux, qui qualifiait son *Journal du dehors* de « collection d'instantanés de la vie quotidienne collective » (p. 499), a rendu inséparable de l'écriture de soi. Prises dans des lieux à la fois familiers et anonymes (la chambre à coucher est aussi chambre d'hôtel et chambre d'hôpital) – « on n'y est personne » (p. 38) – les photos de *L'Usage* participent à l'entreprise ernalienne de désobjectivisation de l'écriture de soi, à la mise en œuvre d'une autobiographie rendue transpersonnelle¹⁹ par la double disjonction des voix d'un côté, du texte et des images de l'autre.

L'hypotexte photographique

Le régime de l'extime n'exclut pourtant nullement la profondeur et l'introspection. Tout se passe comme si l'écriture « développait » une deuxième fois la photo, la révélait au moyen d'un bain d'associations, de commentaires, d'interprétations. De même que la réminiscence, la photo met quelque chose en mouvement, transporte ailleurs, appelle les souvenirs, convoque d'autres photos. On comprend ici que la difficulté de la *Recherche* proustienne ne vienne pas de

¹⁷ Néologisme forgé par Albert Thibaudet en 1923 dans un article sur Maurice Barrès et théorisé par Jacques Lacan dans son séminaire de 1969. Michel Tournier lui confère un sens littéraire dans son *Journal extime* (Paris, La Musardine, 2002).

¹⁸ C. Havelange, « Annie Ernaux, écriture photographique », *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi* (dir. D. Bajomée et J. Dor), Klincksieck, 2011, pp. 69-76.

¹⁹ A. Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *RITM*, Université Paris X, n°6, 1994.

l'éloignement temporel de ce que le narrateur souhaite retrouver. Le travail commence lorsqu'on refuse de se contenter des clichés disponibles, lorsqu'on commence à les manipuler et les interroger. *L'Usage* démontre qu'une photo peut en cacher une autre : les « photos de femmes tondues à la libération » (p. 36), la photo du père entouré de deux petites filles dont l'une est la sœur disparue de l'auteur (p. 64) (**fig. 7**), les quatre photos « prises dans ce même séjour » par une femme qui occupait cette maison (p. 72)... Ce feuilletage – l'existence d'un hypotexte photographique – permet ainsi de résoudre le paradoxe : d'un côté, « aucune photo ne rend la durée » (p.102), de l'autre « on pourrait raconter toute sa vie seulement avec des chansons et des photos » (p. 102).

Discontinu et désordre

Les photos juxtaposées constituent une ligne brisée. L'absence de continuité et de liant a ailleurs été justifiée par Ernaux : « Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise [...] » (*Passion simple*, p. 667). Grâce à la coopération de Marc Marie, l'autre moitié est disponible mais la juxtaposition des deux versions ne constitue toujours pas une « histoire ». Les auteurs ne cherchent pas davantage à faire coïncider les deux pôles narratifs, qui à la fois se repoussent et s'attirent, de l'amour et de la maladie. Ernaux se contente de souligner le « lien entre les deux », « comme si l'écriture des photos autorisait celle du cancer » (p. 55) sans l'explicitier, demeurant dans « l'entre-deux »²⁰. Les lieux et les dates par lesquels sont annoncées les photos constituent moins des repères que des énigmes. Tout le travail d'écriture va consister en une reconstitution des lieux et des temps, parfois à partir d'un élément unique (de même que le paléontologue retrouve le squelette d'après un seul os). Ainsi le texte sur la photo de la chambre 223 de l'hôtel Amigo à Bruxelles (**fig. 8**), datée du 10 mars, compose la séquence temporelle suivante : prise de la photo, « le lundi matin » ; précédent séjour avec un autre homme dans le même hôtel, « en février 1986 » ; mort de la mère d'Annie Ernaux, « deux mois après » ; séjour de M. dans le même hôtel « en 2001 (...) après la mort de sa propre mère » ; roses rouges achetées par M. « le

²⁰ Voir *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux* (dir. F. Thumerel), Arras, Artois Presses Université, 2004.

samedi après-midi » ; les femmes tondues « à la Libération » ; la perte des cheveux « en deux semaines » et l'achat d'une perruque ; les rencontres l'après-midi avec un homme au printemps 1984 ; les réflexions d'Annie Ernaux « au moment de quitter la chambre ». Pour faire une histoire, il faudrait reconstituer des faits qui nous sont livrés dans le désordre et en pièces détachées. Il y a des lieux, des villes, des rues, des hôtels, des maisons mais ils ne forment pas un tout, il est difficile de les situer les uns par rapport aux autres.

L'objet surréaliste

Ce collage permet à Ernaux et Marie, dans « des textes dont la forme même est donnée par la réalité de [l]a vie » (p. 56), de faire de la photo l'instrument surréaliste dont s'était déjà servi Breton dans *Nadja* (fig. 9). La photo, comme l'observent les deux auteurs, déconstruit le réel plutôt qu'elle ne le restitue ; et comme le rêve, elle appelle l'interprétation. Les objets ordinaires subissent de saisissantes métamorphoses, les assemblages informes provoquent d'étranges visions : une chaussure « bâillante comme une gueule ouverte » (p. 45), un pot à crayons renversé « à la façon d'un Mikado » (p. 63), une veste de tailleur « évoquant un masque à gaz » (p. 81), un « jean assis sur le parquet » à la place duquel « on peut aussi bien voir les deux bras tendus d'un tronc sortant du parquet » (p. 89), la lampe « martien » (p. 119), « la rose des sables » formée par une robe chiffonnée (p. 145) et la « bête noire à tête énorme et au corps atrophié », sur la même photo. Le godillot, « seul élément de la photo qui conserve la forme d'une partie du corps (...), accessoire le plus humain » est peut-être un rappel de la toile de Magritte, « Le modèle rouge », qui accomplit la fusion d'un bottillon et d'un pied (fig. 10). Les « spectateurs accidentels » (p. 75) des photos donnent libre cours à un fétichisme surréaliste qui lutte efficacement contre la dévaluation de l'objet par la société de consommation. Leur regard confère aux vêtements, avilis par les « entassements anonymes » des soldes dans les grandes surfaces, le statut d'« ornements sacrés » (p. 139).

Il s'opère ainsi, de la photo au texte, une translation qui aboutit non à une doublure de la réalité mais à sa révolution ou sa métamorphose. A partir des résultats

partiels obtenus par la photographie, l'écriture réalise un surplus, exprime un univers débordant et plus riche que le nôtre.

Le visible et l'invisible

L'effet de déréalisation obtenu par *L'Usage de la photo* tient pour beaucoup à la disparition des êtres sur les clichés, à la volatilisation des corps. De ce point de vue, le recueil d'Ernaux et Marie vient illustrer on ne peut plus efficacement le concept barthésien de la mort plate : « Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre »²¹. De cette expérience-limite, seule pourra rendre compte une « écriture plate », au plus près des choses, des petits morceaux du quotidien.

La langue des choses

« Je ne sais pas me servir de la langue du sentiment en y croyant, elle me paraît factice quand je m'y essaie. Je ne connais que la langue des choses, des traces matérielles, visibles » (p. 121). La focalisation sur « les choses » est sans doute moins, chez Ernaux, une manière de se « pérecquiser »²², selon l'expression de Danielle Bajomée, que de suppléer au vide langagier, à la béance laissée par le matériau sentimental. Le sujet se réinvente à partir des objets du quotidien, qui constituent notre décor et sur lesquels nous laissons notre empreinte. La scène de la « cuisine matinale, dimanche 16 mars » renvoie, à travers l'énumération des ustensiles, des appareils, des objets utilitaires qu'elle contient (p. 53) à une iconographie domestique que le désordre amoureux vient déranger²³ (**fig. 11**). La présence sur le sol des vêtements dont les auteurs se sont débarrassés à la hâte pour s'aimer est plus incongrue ici, juxtaposant la poubelle et les instruments ménagers, que dans la chambre à coucher ou même dans le couloir. La cuisine matinale est revue à la

²¹ R. Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard / Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980, p. 30.

²² D. Bajomée, « Penser la mélancolie : mémoire et blessure du temps chez Georges Pérec et Annie Ernaux », *Se perdre dans l'écriture de soi, Op. cit.*, pp. 103-115.

²³ S. Jordan souligne le caractère dérangeant de ces images : « *they disturb categories (they are not quite still-life images, art-photographs, documentary records or ethnographic evidence) ; they disturb by giving a disquieting edge to domestic iconography ; and the quality of intimacy they generate is deeply unsettling* » (« *Improper exposure* : *L'Usage de la photo by Annie Ernaux et Marc Marie* », art. cit., p.126).

lumière de la scène nocturne dont elle a été le témoin, dont elle conserve les vestiges. D'autre part, comme le souligne Marc Marie, derrière le catalogue du quotidien (« la corbeille à pain à gauche du micro-ondes, les oranges au-dessus, la poubelle pleine d'écorces de fruits, les plateaux disposés à la verticale derrière le robinet de l'évier, un Tupperware ouvert », p. 58) « se cache l'essentiel ». La « pose des objets » sur les photos en fait, selon Barthes, « des inducteurs courants d'associations d'idées », voire de « véritables symboles »²⁴. Des relents d'offensive militaire émanent de la cuisine de Cergy, d'où le couple apprend le déclenchement par les Etats-Unis de la guerre en Irak. L'épicentre du foyer domestique a ainsi enregistré aussi bien ce qui se passait dans le lointain, l'horreur de la guerre, que la lutte intestine du couple au cours des nuits d'insomnie (« engueulades » ; « nous nous déchirons » ; « l'envie d'en découdre par la violence verbale », p. 58). La langue des choses donne accès à des réalités invisibles, dévoile ce que la nuit, le lointain, l'oubli tenaient dissimulé.

Des signes objectifs

La recherche d'une forme d'écriture objective de soi (l'écriture plate définie dans *La Place* comme opérant à partir de « signes objectifs », p. 470) passe naturellement par l'objectif photographique. Le choix, ensuite, de le braquer sur des scènes inanimées accentue ce parti-pris des choses. Les objets, dans l'œuvre d'Annie Ernaux, sont porteurs d'une vérité ; les visages sur les photos sont moins signifiants que les signes matériels qui les entourent (un papier peint, une coiffure, une robe). Les vêtements dévêtus montrent à la fois leur envers et leur endroit, l'intimité corporelle et l'extériorité sociale ; c'est cette dualité qui intéresse Ernaux, que son écriture s'évertue à reproduire. L'écrivain est le conservateur d'un musée dans lequel, au lieu d'œuvres d'art, on exposerait, dans le désordre, les *ready made* de l'existence quotidienne. *L'Usage de la photo* réalise ainsi un programme d'écriture imaginé une décennie auparavant, dans *Passion simple* : « Je contemplais les verres, les assiettes avec des restes, le cendrier plein, les vêtements, les pièces de lingerie éparpillées dans le couloir, la chambre, les draps pendant sur la moquette. J'aurais voulu conserver tel

²⁴ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, *Op. cit.*, p. 16.

quel ce désordre où tout objet signifiait un geste, un moment, qui composait un tableau dont la force et la douleur ne seront jamais atteintes pour moi par aucun autre dans un musée » (*Passion simple*, p. 663) (**fig. 12**). La comparaison avec la peinture, et la technique en particulier de la « nature morte » (p. 71), permet de souligner une différence essentielle. À la composition savamment ordonnée, à l'étagage harmonieux de l'inventaire naturaliste, la photographie substitue un désordre, produit des « signes » que l'écriture s'efforce de traduire selon un processus non de redoublement mais de production nouvelle. Au lieu d'un espace saturé, l'écriture révèle les abîmes, les régions inaccessibles de l'image.

L'image manquante

La première photo du recueil est invisible. Elle représente le sexe de M., de profil et en érection, dont « l'ombre se projette sur les livres de la bibliothèque » (p. 15). Cette photo placée en *incipit*, qu'Ernaux explique pouvoir décrire mais non exposer, informe et appelle les suivantes. C'est l'image originelle, celle dont procèdent toutes les autres. Le lien implicite entre ce *fascinus* et la double « fascination » que l'écrivaine affirme éprouver à la fois pour les traces matérielles et pour la photo (p. 9 et p. 151) est essentiel à la compréhension de ce qui va suivre. La photo du phallus de l'amant est « quelque chose à la place » (p. 15) – elle a été prise faute de temps pour faire l'amour. Les photos du musée d'Hiroshima sont là aussi « faute d'autre chose », dit Duras dans *Hiroshima mon amour*. La violence liée à la rencontre passionnelle demeure invisible, de même qu'une catastrophe qui n'a pas laissé de traces : « Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas. L'homme est celui à qui une image manque »²⁵. À la photo de la « Chambre, fin mai début juin » (**fig. 13**), Ernaux donne le titre de « la scène invisible ». Les vêtements roulés en boule au pied du lit sont l'exacte traduction du « ça a été » de Barthes : « rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait » (p. 110). Nous ne contemplons toujours que les restes : « la nature est ce qui reste du désir d'un dieu disparu, de son orgasme immense » (p. 109), le suaire est tout ce qui reste du corps

²⁵ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 7.

du Christ dans le tombeau vide (p. 110). L'épilogue s'achève sur une « non-photo »²⁶ – souvenir de la tête de M. posée entre ses cuisses lorsqu'elle est accroupie sur le lit –, à laquelle Ernaux donne le titre de *Naissance*. Toute création est désir de retrouver une image manquante : « il aurait fallu une autre photo » (p. 151).

Le refoulé

Les photos nous montrent quelque chose que nous ne pouvons pas voir (soit on nous les cache, soit nous refusons de les voir) ; elles exposent sans exhiber, formule qui pourrait aussi s'appliquer au style d'Annie Ernaux. Briser les limites du regard, exprimer le refoulé, libérer des images apprises, telles sont les principales orientations d'une écriture qui, selon la formule de Prévert, « peint les choses qui sont derrière les choses »²⁷ : « trois millions de seins couturés, scannérisés, marqués de dessins rouges et bleus, irradiés, reconstruits, cachés sous les chemisiers et les tee-shirts, invisibles » (p. 84). Faut-il lire dans cet holocauste mammaire l'expression moderne d'une violence immémoriale faite aux femmes, désignée aussi par le rappel des « femmes tondues à la Libération » (p. 36) ? L'ensemble de l'œuvre d'Annie Ernaux propose une réponse possible au mystère de la violence de la scène primitive, révélée dans *La Honte* (le meurtre de la mère par le père). Elle conjure le déni du regard social face à une souffrance qui ne s'exprime pas plus qu'elle ne se montre : deuil muet de l'enfant mort (*Une Femme*), épreuve solitaire de l'avortement (*L'Événement*), déchéance insoutenable de la dernière maladie (*Je ne suis pas sortie de ma nuit*). Dans cette entreprise de dévoilement du non vu, la scène de film pornographique, décrite au début de *Passion simple* est programmatique : « Il m'a semblé que l'écriture devait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral » (p. 659).

²⁶ *L'Amant*, de Marguerite Duras, fait également l'hypothèse d'une image manquante : « Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. (...) C'est pourquoi cette image, et il ne pouvait en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée » (*L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, pp. 16-17).

²⁷ Réplique du film de Marcel Carné, *Le Quai des brumes*, 1938, dialogues de Jacques Prévert.

La disparition (M. Marie : « et qu'ont-ils fait des corps ? », p. 93)

Parce qu'elle signifie, avant toutes choses, l'absence, la photo est le *medium* le mieux à même de nous faire penser notre propre disparition : « Ce que montre un document, en sa présence, en son objectivité même, c'est un vide, une absence, une perte, à quoi l'écriture, peut-être, a pour objet de donner corps »²⁸. « La scène invisible » est la clef, celle qui me donne « les *moyens* de penser ma sortie du temps » (p. 111). La disparition du corps sur la photo (« Quand je regarde les photos, c'est la disparition de mon corps que je vois », *Ibid.*), permet l'appréhension, impensable, de « la disparition de la pensée ». C'est là la quête, la motivation ultime à la source de l'art, de la philosophie, de la science : sans « l'ombre du néant, il n'y a rien qui vaille vraiment à l'usage des vivants », dans l'écriture (p. 112). Ernaux dévoile ici le dispositif de projection de *L'Usage de la photo* : les textes sont assimilables à l'ombre portée de scènes invisibles, du néant des photos (l'ombre projetée par le sexe invisible de M. sur les livres de la bibliothèque). Dans *La Place*, consacrée à l'évocation de la disparition du père, un portrait de l'auteur à seize ans, posant devant l'objectif paternel, révèle « l'ombre portée du buste de mon père qui a pris la photo » (*La Place*, p. 472). Le mouvement qui conduit les êtres à fixer, à retenir quelque chose de ce qui a été, est aussi celui de l'appréhension de leur néant ; celui qui écrit, nous dit la dernière phrase de *Les Années*, enregistre sa propre disparition : « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » (*Les Années*, p. 1085) (fig. 14).

L'expérience, menée conjointement et en vase clos par Annie Ernaux et son amant, prolonge le travail d'enquête poursuivi par l'écrivaine dans ses œuvres autobiographiques, où sont déjà intégrées des « photos en proses ». Toutefois, par l'insertion réelle des photos, non plus décrites mais montrées, le pacte photobiographique repense la confrontation du texte et de l'image. L'auteure est amenée à se repositionner, à *trouver sa place* – exercice qui relève, chez Annie Ernaux, de la vie autant que de l'écriture. Dans cette configuration nouvelle, le sujet écrivain s'observe d'un regard doublement dédoublé, par le partage de l'énonciation d'une

²⁸ C. Havelange, « Annie Ernaux, écriture photographique », art. cit., p. 71.

part, de la perception temporelle d'autre part : « J'essaie de décrire la photo avec un double regard, l'un passé, l'autre actuel » (p. 24). En soumettant l'expérience individuelle à un régime quasi protocolaire, en détournant les clichés pour donner voix à l'imaginaire ou aux pulsions, en brouillant les pistes et les repères, *L'Usage de la photo* contribue de manière décisive à l'élaboration d'une poétique de l'extime. Annie Ernaux ne nous livre ni le récit de ses amours, ni celui de sa maladie mais la ligne brisée et dédoublée d'une scène, d'une image répétée, incomplète, méconnaissable – dont elle nous donne la clef en la qualifiant de « scène invisible ». Ce qui fait de la photographie un ressort à la fois érotique et littéraire, un stimulant pour le sexe et pour l'écriture, c'est en effet son pouvoir d'invisibilité. La volatilisation des corps sur les photos fonctionne alors comme modèle opératoire pour la disparition du moi à laquelle tend l'entreprise autobiographique ernalienne : « se fondre dans une totalité indistincte » (*Les Années*, p. 1082). Au paradoxe de la photo, qui ne me montre que l'absence, correspond celui d'une écriture de soi d'où le moi s'est effacé.