

L'USAGE DE LA PHOTOGRAPHIE CHEZ ANNIE ERNAUX

NORA COTTILLE-FOLEY

Abstract

A la suite d'une expérience personnelle tragique — un cancer du sein qui a failli lui coûter la vie, Annie Ernaux publie en mars 2005 un livre surprenant, *L'Usage de la photo*. Jouant sur l'expérimentation littéraire, Ernaux emprunte le pacte référentiel à l'autobiographie, le processus d'analyse en cours à l'autoportrait, ainsi que les caractéristiques propres à la photographie et à la photobiographie pour se lancer dans un questionnement sur le cancer et sur la mort, qu'elle conduit tantôt sur le mode de l'enquête policière, tantôt sur le mode de l'interrogation métaphysique. Choses fortuites, les photographies successives de vêtements abandonnés après l'acte amoureux forment un kaléidoscope de formes et de couleurs qui doivent susciter l'analyse et finalement mener à une révélation épiphanique. Les vêtements vides, à la fois anthropomorphiques et inanimés, l'inquiétante étrangeté d'un tableau de Chirico ornant les murs dépouillés d'un appartement modeste, et une réflexion sur l'épithète argentine qualifiant un type de photographie tombant en désuétude servent tous à suggérer l'étrange relation de l'absence à la présence, évoquant finalement le mystère de la mort. Empruntant la dialectique manichéenne, Ernaux utilise l'image du Saint Suaire pour renforcer le lien entre le corps et l'écriture, désignant *L'Usage de la photo* comme le cénotaphe devant contenir *in absentia* l'analogue corps-corpus de son œuvre. Le texte mène ultimement à la révélation épiphanique d'une re-co-naissance — reconnaissance pour la valeur de la vie, connaissance des mystères de l'absence, co-naissance tout à la fois du texte à deux voix et de Marie à l'écriture. L'article s'inspire des thèses de Philippe Lejeune, Michel Beaujour, Gilles Mora et Roland Barthes en ce qui concerne la discussion des genres littéraires et l'exploitation des caractéristiques inhérentes à la photographie. Les essais de Didi-Huberman informent l'analyse de la relation du fortuit à l'écriture expérimentale et ont fourni l'image du kaléidoscope comme modèle théorique.

En février 2005, sort un nouveau livre d'Annie Ernaux, co-écrit avec Marc Marie, *L'Usage de la photo*.¹ Le texte surprend à plusieurs égards. Tout d'abord, il contient des photographies — quatorze pour être précis — de vêtements épars, d'objets renversés ou encore, de draps défaits. On comprend rapidement qu'il s'agit dans chaque scène des vestiges de l'acte amoureux, depuis les vêtements jetés au sol dans la frénésie du désir, les feuillets et stylos tombés du bureau où ils étaient posés, jusqu'aux draps d'un lit d'hôtel dont les plis froissés portent encore la marque de la présence du couple. L'inclusion de ces photographies apparemment anecdotiques dans un récit littéraire suscite la curiosité et pose la question du genre. *L'Usage de la photo* surprend encore en cela qu'il alterne les témoignages

¹Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo* (Paris, Gallimard, 2005). Les références ultérieures se feront à cette édition et seront données dans le corps du texte.

d'Ernaux et de Marie, son amant photographe, et remet ainsi en question l'*au-toritas* du récit puisque Ernaux, écrivaine désormais consacrée, partage l'acte d'écriture avec un amateur. Toute la question de la littérarité du texte est ainsi pressentie dès que l'on feuillette ce livre. Cependant, derrière la réflexion sur l'usage de la photographie, se dessine en filigrane le vrai sujet de cette dernière publication, la lutte contre le cancer qu'Ernaux a dû mener parallèlement à la chronologie qui organise ces photographies éparses.

L'usage de la photographie dans ce roman devient un questionnement, un processus, ou encore, pour reprendre l'expression que Johnnie Gratton utilise à propos de l'artiste photographe Sophie Calle, une expérience expérimentale qui résulte de la rencontre provoquée entre le choix et le hasard.² L'essai suivant se penchera tout particulièrement sur le rôle de la photographie dans ce récit. Seront analysés les modalités du genre — autobiographie, auto-portrait, ou encore photobiographie — ainsi que le rôle de la trace, de l'empreinte et de la photographie chez Ernaux. On cherchera à illustrer les mécanismes que les caractéristiques inhérentes à la photographie déclenchent dans le projet d'Ernaux. Enfin, il s'agira de montrer que de ces 'organisations inconnues d'écriture' (p. 56) jaillissent un choc, une tension particulièrement propices à rendre compte de la lutte d'Ernaux contre le cancer et, au-delà, de l'angoisse métaphysique face au néant.

Les premières pages du texte engagent le lecteur dans un 'contrat de lecture' correspondant aux définitions établies par Philippe Lejeune.³ D'une part, les interviews accordées par Ernaux et Marc Marie ainsi que les initiales utilisées dans le texte établissent la correspondance entre les auteurs, les narrateurs, et les personnages principaux.⁴ Mais au-delà, Ernaux s'engage, sur un mode quasi contractuel, à respecter le pacte référentiel dans lequel, selon Lejeune, 'sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend'.⁵ Les textes référentiels, ajoute-t-il, se veulent non pas 'l'effet de réel' mais l'image du réel; ils prétendent à la parité avec les discours scientifiques et historiques et en tant que tels, ils acceptent de se soumettre à une épreuve de vérification.⁶ Dans son propre pacte référentiel, Ernaux énumère les règles que Marie et elle-même se sont fixées afin de rendre aux objets photographiés et aux textes les accompagnant le plus grand degré de ressemblance au réel. D'une part, les deux protagonistes narrateurs ont interdiction absolue de déplacer les vêtements. Ceux-ci doivent être photographiés tels qu'ils sont tombés, et la photographie doit donc respecter le hasard qui les a ainsi placés.

²Gratton, 'Experiment and Experience in the Phototextual Project of Sophie Calle', in *Women's Writing in Contemporary France*, ed. by Gill Rye and Michael Worton (Manchester, Manchester University Press, 2002), pp. 157–70 (p. 162).

³Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975), p. 44.

⁴Entretiens: rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie' <<http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01052322.htm>>.

⁵Lejeune, *Le Pacte*, p. 36.

⁶Lejeune, *Le Pacte*, p. 36.

Aucun réarrangement rétrospectif n'est autorisé car un tel réarrangement violerait la vérité de la scène, sa réalité. D'autre part, ni l'un ni l'autre n'ont le droit de se montrer les commentaires qu'ils rédigent sur chacune des photographies publiées. L'utilisation du terme 'règle', et son assurance qu'elle a été 'rigoureusement respectée', insistent encore sur l'aspect à la fois contractuel et expérimental du récit.

Cette optique quasi scientifique est spécifique à l'œuvre d'Ernaux. On se souviendra de sa remarque dans *Une femme* selon laquelle elle souhaite rester au-dessous de la littérature, 'à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire'.⁷ L'écriture plate est elle-même un effort d'accès au réel qui s'accompagne d'un refus de tout esthétisme. Dans *La Place*, Ernaux explique 'je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant" ou d'"émouvant"'.⁸ Selon cette conception, les marques objectives du monde — propos entendus, nourriture, taches — viennent alimenter l'écriture de leur matérialité tangible et organique. De par sa valeur indicielle, la photographie fait partie de ce motif car elle offre un support physique tangible et irréfutable et se prête à l'analyse scientifique. Dans *La Place*, Ernaux scrute les clichés de son enfance, s'arrêtant particulièrement aux détails sociologiques qui trahissent l'habitus, ces signes 'plus discrets, de la condition sociale' du père, tels 'ces bras décollés du corps, les cabinets et la buanderie qu'un œil petit-bourgeois n'aurait pas choisis comme fond pour la photo' (p. 47). La condition s'inscrit doublement, à la fois dans le corps du père et dans son regard photographique, dans le fait de se faire photographier 'avec ce qu'on est fier de posséder, le commerce, le vélo, plus tard la 4 CV' (p. 56) et qui fait de la pratique photographique ce que Pierre Bourdieu a nommé 'un art moyen' dans un essai du même titre.⁹

Pour Ernaux, la vérité de la photographie s'apparente également à celle du journal intime: déplacer les objets avant la photographie est, nous dit-elle dans *L'Usage de la photo*, 'aussi impossible, pour moi, que modifier l'ordre des mots dans mon journal intime' (p. 10). Tout comme le journal est 'la saisie du vécu dans l'instant', les photographies sont utilisées dans *L'Usage de la photo* comme l'empreinte du présent qui déjà n'est plus; elles sont littéralement des instantanés.¹⁰ D'ailleurs lorsque la photo ne suffit pas à déclencher la mémoire dans *L'Usage de la photo*, Ernaux a recours à son journal pour en retrouver le contexte (p. 54).

Suivant le pacte référentiel établi par Ernaux dans la préface du texte et en accord avec ses écrits antérieurs, la photographie apparaît ici comme une saisie instantanée du vécu, comme un document historique garantissant une certaine authenticité du réel, et enfin, comme un déclencheur de mémoire fonctionnant de paire avec son journal intime.

⁷Ernaux, *Une Femme* (Paris, Gallimard, 1987), p. 23.

⁸Ernaux, *La Place* (Paris, Gallimard, 1983), p. 24.

⁹Bourdieu, *Un art moyen* (Paris, Minit, 1965).

¹⁰Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L'Écriture comme un couteau* (Paris, Stock, 2003), p. 58.

Mais s'arrêter là serait oublier la dimension expérimentale du récit. Comme ses œuvres précédentes, l'écriture est ponctuée de réflexion métatextuelles qui reflètent la dimension expérimentale de l'écriture plate. Il s'agit, nous dit l'auteur, de 'la même objectivation, la même mise à distance, qu'il s'agisse de faits psychiques dont je suis, j'ai été le siège, ou de faits socio-historiques'.¹¹ Et c'est cette dimension expérimentale qui fait avancer le texte de *L'Usage de la photo*; il s'agit ici d'un questionnement plus que d'une révélation.

D'ailleurs, la nature même de ce questionnement interdit de ranger sagement *L'Usage de la photo* dans une catégorie littéraire donnée. Malgré le pacte auto-référentiel de la préface, le texte ne peut être enregistré comme simple autobiographie puisqu'il n'entend ni couvrir une vie, ni offrir un récit suivi. L'aspect expérimental du récit et les règles du jeu que se fixent Ernaux et Marie ne vont pas sans rappeler l'interprétation des textes de Michel Leiris par Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*. Pour Beaujour, il s'agit là non pas d'autobiographies mais plutôt d'autoportraits. Avant tout, nous dit-il:

L'autoportrait est avant tout un *objet trouvé* auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration. Espèce de quiproquo, ou de compromis, va-et-vient entre la généralité et la particularité: l'autoportraitiste ne sait jamais où il va, ce qu'il fait.¹²

L'autoportrait met en scène une 'dialectique de l'invention' (p. 11). Les caractéristiques prêtées par Beaujour à l'autoportrait semblent également désigner le texte d'Ernaux. Les vêtements tombés au hasard des ébats amoureux, les compositions spontanées qu'ils ont offertes, les clichés qui à la fois révèlent et réalisent l'existence de celles-ci, tiennent lieu d'objets trouvés qui stimulent l'invention et déclenchent la machine à écrire de l'auteur.

Le texte ne saurait toutefois être contenu dans cette appellation du double fait du medium photographique inscrit en abyme dans le texte et de l'écriture à quatre mains du texte. Parce que le texte se fait légende de photographies qui ont précédé l'idée même de son entreprise, on pourrait l'apparenter à une entreprise photobiographique où, selon Gilles Mora et Claude Nori, le photographe doit rechercher la révélation épiphanique.¹³ Dans le texte d'Ernaux et de Marie, il y a véritablement une recherche expérimentale, une alternance entre le général et l'universel, et des moments de révélation épiphanique, comme le reste de cette analyse le montrera. Il s'agit donc d'un texte hybride, à l'intersection de l'autoportrait et de la photobiographie, mais seulement dans la mesure où la recherche expérimentale dépasse les particularités du sujet pour en dégager des épiphanies dont la valeur universelle n'est jamais cependant confirmée.

En fait, la photographie résiste à l'usage qu'Ernaux se propose d'en faire. Le caractère de spontanéité objective de la photo qu'Ernaux cherche à protéger et garantir par les règles qu'elle et Marie s'imposent dès le début de l'expérience

¹¹Ernaux et Jeannet, *L'Écriture*, p. 152.

¹²Beaujour, *Miroirs d'encre* (Paris, Seuil, 1980), p. 10.

¹³Mora and Nori, *Manifeste photobiographique* (Paris, L'Étoile, 1983), p. 13.

(ne pas réarranger les vêtements pour la photo) sont démenties avant même la préface et ceci par l'inclusion d'une quinzième photo sur la jaquette appliquée par les Éditions Gallimard.

Comme il est d'usage pour les nouveaux titres, le livre porte une jaquette en papier plastifié coloré destinée à retenir l'attention de l'acheteur potentiel. Dans le cas de ce livre, la jaquette recouvre la moitié de la couverture. Aux yeux du lecteur s'offre donc une image composite: les deux noms superposés d'Annie Ernaux et de Marc Marie et, placée sous les noms d'auteurs ainsi accouplés (l'un au-dessus de l'autre), le titre, puis une photographie de vêtements éparpillés sur le sol, dont des sous-vêtements. La composition de cette photo est particulièrement intéressante. Juste au-dessus et à gauche du centre de l'image — précisément l'endroit où le regard occidental se porte pour une lecture narrative de l'image — se trouve une bouteille de vin devant un sac plastique. Les carreaux en damiers bleus et jaunes de ce qui apparaît comme une cuisine — on discerne le bas d'un lave-vaisselle encastré dans des placards de rangement — forment une perspective fuyante qui attire encore le regard vers la bouteille de vin vide. L'utilisation des carreaux de la cuisine comme organisation structurale de l'image, le cadrage qui place la bouteille légèrement à gauche du point de fuite dessiné par les carreaux, le jean qui enserme la bouteille vide mais érigée, tendue, droite dans ce désordre, le soutien-gorge qui s'étire au premier plan, l'inclusion du lave-vaisselle pour signifier la cuisine, tout concourt habilement à suggérer la consommation sexuelle. Il s'agit non pas d'un concours du hasard mais d'une surdétermination du sens. L'image se fait narrative, les objets doivent raconter une histoire.

Coulissant sur la couverture, la photo de la jaquette sert à illustrer le titre mais elle peut aussi l'oblitérer. Dès la couverture se dessine donc une tension entre la narrativité potentiellement imposée aux objets par le simple fait du cadrage et la réflexion que l'utilisation de la photo comme médium inspire. Les Éditions Gallimard offrent à l'acheteur l'image de la consommation sexuelle alors que le titre indique une réflexion théorique.

Parce qu'un autre cliché du même arrangement d'objets apparaît dans le texte, toute la question de l'objectivité de la représentation se pose. Dans cet autre cliché, qui apparaît exactement au milieu du texte (à la soixante et onzième page d'un récit qui en fait cent quarante deux), les carreaux de la cuisine n'offrent plus de point de fuite, la bouteille de vin n'est plus centrale, elle n'est plus contiguë au jean, et enfin, aucun appareil électroménager ne vient clairement indiquer qu'il s'agit ici d'une cuisine. C'est le cadrage qui a déterminé le sens de la photo de la jaquette. Dans le cas de cette dernière, l'utilisateur s'est mis au niveau du sol pour obtenir une perspective différente, et le résultat est une photo plus parlante, plus narrative et donc, d'une certaine façon déjà une interprétation du réel qui s'éloigne de l'écriture plate. Dans le cliché contenu dans le texte, plus de composition ni de code de lecture: le lecteur n'a plus prise sur l'histoire. Entre ces deux interprétations d'une même disposition arbitraire d'objets vestimentaires hétéroclites,

s'impose l'évidence d'une interprétation esthétisante possible malgré l'effort d'enregistrement objectif du réel, une tension qu'éclaire l'étude du medium par Susan Sontag:

The history of photography could be recapitulated as the struggle between two different imperatives: beautification, which comes from the fine arts, and truth-telling, which is measured not only by a notion of value-free truth, a legacy from the sciences, but by a moralized ideal of truth-telling, adapted from the nineteenth century's literary models and from the (then) new profession of independent journalism.¹⁴

L'approche scientifique d'Ernaux à la littérature peut en effet s'envisager dans le cadre d'un idéal moral, ou encore d'une écriture engagée. C'est cet idéal moral que lui reproche un essai de Chloë Taylor qui apparente l'œuvre autobiographique d'Ernaux aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau et fait intervenir les concepts de Paul de Man pour suggérer que l'œuvre d'Ernaux utilise une conception totalisante du concept de vérité.¹⁵ Mais j'aimerais suggérer que c'est précisément la résistance du medium photographique à l'entreprise ontologique qu'Ernaux explore ici en soumettant son expérience personnelle à l'expérimentation épistémologique. Non seulement Ernaux regarde-t-elle les photos prises et écrit-elle les réflexions que cet acte lui inspire mais encore, elle analyse son propre regard et son propre acte d'écriture. Le texte est parfois accompagné de réflexions entre crochets, crochets qui indiquent qu'il s'agit-là d'une réflexion ajoutée ultérieurement. Le texte se sédimente et ses couches successives mettent en œuvre une réflexion en spirale qui dément la possibilité d'une clôture chronologique ou textuelle. Les photographies sont soumises à une analyse elle-même susceptible d'éliciter un nouveau commentaire. Le texte est ensuite discuté lors d'interviews. Ernaux se regarde regardant et la spécularisation de ce regard entretient une réflexion dialectique. Par opposition à la construction linéaire totalisante de l'autobiographie, le texte est composé de fragments parfois complémentaires, parfois antithétiques, dont la juxtaposition fait surgir de nouvelles interprétations possibles.

L'on peut très certainement interpréter ces évocations comme des associations mentales que ferait naître la combinaison de l'image objective et de l'affect lié à la mémoire. Ernaux compare elle-même les photos à des taches de couleur évocatrices, 'un test de Rorschach' (p. 24). Ce pouvoir d'évocation suggère la méthode psychanalytique de libre association, laquelle s'intègre facilement au concept d'écriture spontanée, quasi automatique, garante d'authenticité du sentiment non révisé, livré tel qu'il apparaît à la conscience, tout comme l'image photographiée sans que les éléments qui en forment la composition arbitraire ne soient déplacés. Il n'en reste pas moins que la démarche analytique ne saurait quant à elle se résumer à un processus psychologique et encore moins à une interprétation totalisante du vécu.

¹⁴Sontag, *On Photography* (New York, Picador, 1977), p. 86.

¹⁵Taylor, 'The Confessions of Annie Ernaux: Autobiography, Truth, and Repetition', *Journal of Modern Literature*, 28:1 (2004), 65–88.

Les clichés de vêtements tombés ici et là, au hasard du désir et les niveaux successifs de commentaires qu'ils élicitent accidentellement dans l'écriture rendent compte d'un processus de recherche basé non sur la vérification d'un axiome préétabli, mais plutôt sur l'ouverture face au fortuit. Comme Georges Didi-Huberman, à propos d'une réflexion sur l'apparaissant et le disparate, le remarque du chercheur:

Parfois, dans sa course, il s'arrête, interdit: une *autre chose* tout à coup est apparue sous ses yeux, qu'il n'attendait pas. Non pas la *chose en soi* de sa quête fondamentale, mais une *chose fortuite*, explosive ou bien discrète, une chose inattendue qui se trouvait là, sur le passage. [...] Ce que la chose inattendue est incapable d'offrir — une réponse aux axiomes de la recherche en tant que *demande* quant au savoir — elle en fait don ailleurs et autrement: dans une ouverture heuristique, dans une expérimentation de la recherche en tant que *rencontre*. Autre genre de connaissance.¹⁶

La démarche d'Ernaux dans *L'Usage de la photo* participe précisément de cette rencontre à la fois fortuite et provoquée. En fait, la chose fortuite s'offre comme un mystère à résoudre. Dans le texte d'Ernaux, l'image de l'enquête policière fonctionne comme une condensation sémantique qui représente à la fois la quête du savoir, le mystère, l'opacité d'une empreinte à déchiffrer, la lutte inscrite en filigrane dans les traces qu'elle a laissées, la dialectique présence/absence d'un corps retiré de la scène mais inscrit, et la tentative de reconstruction d'une historicité. Cette image est récurrente dans le texte, que ce soit dans les évocations d'Ernaux, ou celles de Marie. Photographier la scène en prenant garde de ne rien déranger rappelle la présence des policiers après un meurtre (p. 30), publier les photographies revient à 'poser les scellés sur un pan de notre histoire' (p. 148). Finalement, la collection de photos est comparée aux cartes d'un jeu de Cluedo 'dont on ne verrait de la maison et des différentes pièces que les sols, les plinthes des cloisons, le bas des portes, les pieds des meubles' (p. 150). Ernaux rajoute qu'il n'y aurait 'pas d'arme du crime, mais les signes répétés d'une lutte' (p. 150).

Au-delà de la rencontre avec le fortuit, le disparate qui fait avancer l'enquête, la chute spontanée des vêtements représente pour Ernaux 'un paysage à chaque fois différent' (p. 9), une nature morte dans laquelle 'ne comptent que les formes et les couleurs' (pp. 71–2). En fait, cette composition effacée 'en un tournemain' (p. 72), recomposée différemment à chaque nouvel acte amoureux, les taches de couleur qu'elle provoque (p. 24) peut être comparée au kaléidoscope que Walter Benjamin, selon Didi-Huberman, utilise comme modèle théorique.¹⁷ Selon l'interprétation de Benjamin par Didi-Huberman, la capacité du kaléidoscope à détruire un ordre pour en faire naître un nouveau correspond à un effondrement intérieur duquel naît une dialectique. En se basant sur l'analyse menée par Benjamin de la mémoire chez Proust, Didi-Huberman remarque que le montage de l'expérience dans l'entreprise proustienne et selon le modèle théorique du kaléidoscope comprend une

¹⁶Didi-Huberman, *Phasmes* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1998), pp. 9–10.

¹⁷Didi-Huberman, 'Connaissance par le kaléidoscope', *Études photographiques*, 7 (2000), 5–24 (p. 21).

chute corporelle initiale qui fait surgir des images et permet la constitution d'un savoir, 'voire d'une sagesse de tout cela: comme l'*enjeu* du mouvement de chute et du feu d'images réunis' (p. 22). On pourrait dire dans le texte d'Ernaux qu'il y a également un mouvement de chute, puisqu'elle décrit dans sa préface que 'ces choses dont nos corps s'étaient débarrassés avaient passé toute la nuit à l'endroit où elles étaient tombées, dans la posture de leur chute' (p. 10), que des photographies de cette chute jaillit, par un déclenchement associatif, un feu d'images sensorielles dont l'interprétation expérimentale doit permettre la constitution d'un savoir, ici plus précisément d'un savoir sur le cancer, et une certaine sagesse sur la menace sourde du néant.

Les objets photographiés sont eux-mêmes à la fois les marques de la présence du corps et la réalisation de son absence. Ainsi, dans sa préface, Ernaux les compare aux 'dépouilles d'une fête déjà lointaine' (p. 10), évoquant ici la séparation temporelle tout autant que spatiale de l'évènement représenté et de ses participants. La valeur métaphorique de cette comparaison évoque ultimement la mort; le terme 'dépouille' qualifiant *stricto sensu* la peau enlevée à l'animal mort, ou encore le cadavre, tandis que la fête lointaine serait l'agitation d'une vie maintenant épuisée. L'artiste Sophie Calle a déjà abordé le thème de l'absence dans ses œuvres où la photographie d'un oreiller porte 'l'empreinte arrondie d'une présence'.¹⁸ Dans un autre contexte, l'artiste Parmiggiani photographie l'empreinte dans la suie d'objets disparus pour, comme l'explique Didi-Huberman, révéler l'horreur d'Auschwitz et d'Hiroshima.¹⁹ La photographie elle-même se définissant comme 'empreinte', 'trace' — d'un point de vue chimique, elle est l'empreinte de la lumière sur la pellicule — elle agit ici comme mise en abyme du représenté, c'est-à-dire que la photographie est l'empreinte de l'empreinte du corps humain ou de l'objet disparu. Cette mise en abyme — cette spécularisation de la violence du spectacle photographique — sert à révéler que l'ambiguïté profonde de la photographie vient de sa double représentation de la présence et de l'absence. Barthes avait bien compris cette violence du médium quand il affirme qu'avec la Photographie, 'nous entrons dans la *Mort Plate*'.²⁰ Et d'ajouter plus tard dans le même texte: 'dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois' (p. 177).

Dès la première photographie, Ernaux explique que sa réaction devant la photographie est tout d'abord 'de chercher à découvrir dans les formes des objets, des êtres' (p. 24). D'une paire de bottines, dans la troisième photo, elle remarque que 'c'est l'accessoire le plus humain', 'qui réalise le plus la présence à ce moment-là' (p. 46). Entre ces deux photos, la quête ernalienne nous entraîne de la recherche de l'être dans un moment de son existence à

¹⁸Calle, *Doubles-Jeux 5: L'Hôtel* (Paris, Actes Sud, 1998), p. 36.

¹⁹Didi-Huberman, *Génie du Non-lieu* (Paris, Minuit, 2001), p. 55.

²⁰Barthes, *La Chambre claire* (Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980), p. 145.

celle, plus universelle, de la présence, c'est-à-dire qu'elle passe d'un mode narratif à un questionnement métaphysique. Dans des photos ultérieures, un vêtement s'étire sur le carrelage 'comme une peau d'ours' (p. 53) sur lequel le soleil 'dessine des entailles lumineuses' (p. 54), ce qui renvoie à la fois à l'image de la dépouille mentionnée plus tôt (p. 10) et aussi, par l'évocation des entailles, à celle du corps cancéreux subissant les entailles et coupures des chirurgiens. Par homophonie, le terme s'apparente également aux entrailles et ramène à la vulnérabilité de la matérialité corporelle. Les vêtements tombés portent la trace de la présence humaine comme des coquilles vides, un jean devient la 'forme vide du corps de M.' (p. 89) tout comme, selon l'image suivante, après un bombardement, 'il n'était resté d'un homme que son fauteuil d'invalidé près d'un poste à essence' (p. 90). Devant le spectacle des vêtements abandonnés, Marie se fait lui-même l'effet 'des lapins qu'on dépèce d'un seul geste, comme on enlève un gant' (p. 93). Traces de vie et de présence, les photos évoquent cependant l'immobilité et la mort, ou encore l'état de stase qui suit les métastases du cancer.

Alors que le récit progresse, les associations d'idées que suscite le kaléidoscope toujours renouvelé des photos de vêtements reviennent inlassablement à la question sous-jacente du cancer et de la mort qui guette l'auteur. Ernaux en vient à admettre, 'Quand je regarde nos photos, c'est la disparition de mon corps que je vois ... la disparition de ma pensée' (p. 111). Elle insiste sur ce point dans les interviews qui ont suivi la publication du texte: 'Les photos d'où les corps sont absents, où l'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés, renvoyaient à ma possible absence définitive'.²¹ Ces photos doivent lui permettre de penser l'atemporalité — 'ma sortie du temps' (p. 111) — ou encore l'absence de mémoire, le néant (p. 112). La photographie, de par ses caractéristiques atemporelles — forcément figée dans l'immuabilité d'un instant hors chronologie — permet de faire écho à ces préoccupations, de les refléter dans sa structure même. Les objets photographiés poursuivent la recherche. A la fois anthropomorphiques et inanimés, ils représentent le mystère de la mort.

Ce mystère, c'est aussi l'inquiétante étrangeté d'un tableau dont la reproduction pend aux murs de l'appartement d'Ernaux, deux-pièces modeste dont elle fournirait l'unique élément de décoration (p. 85). Il s'agit de *La Tour rouge* de Giorgio de Chirico. Il est difficile de ne voir là qu'une coïncidence. En effet, les tableaux de Chirico posent les grandes questions métaphysiques de la relation de l'image à l'absence, au vide et à la mort. La description des photographies par Ernaux rappelle l'ambiance des œuvres de Chirico: elles forment 'un tableau étrange, aux couleurs souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques', elles représentent 'un espace mystérieux' (p. 11). Les projections du soleil contribuent à les rendre 'muettes' (p. 54). Ce qui frappe avant tout Marie dans *La Tour rouge*, c'est l'espace vide qui envahit le premier plan du

²¹Entretiens: rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie'.

tableau (p. 85). Or, lors d'une interview, Ernaux a insisté sur la relation primordiale de son écriture au vide: 'Je pense que j'éprouve toujours, avec une très grande violence, le vide. J'écris à partir de mon vide. Le vide ou le manque'.²² Les corps absents des clichés de vêtements partagent avec les tableaux énigmatiques de Chirico l'angoisse métaphysique du néant. Ernaux exprime cette angoisse très clairement:

Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là. Signification *éperdue* de la photo. Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant. Toute photo est métaphysique. (p. 110)

Il s'agit là de ce que Barthes nomme la 'plénitude insupportable' de la photographie, qui nie les autres sens (odorat, ouïe) pour montrer une 'chose exorbitée' (pp. 141, 143). Barthes remarque également qu'il y a 'en elle comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un *arrêt*' qui en fait non pas un souvenir, mais un 'contre-souvenir' (p. 142). Le tableau de Chirico, absent des photos mais présent dans le texte, permet d'évoquer la violence de la photographie. Marie ressent véritablement le spectacle de ce tableau comme une confrontation quotidienne qu'il choisit d'assumer (p. 85). Toute la dialectique de la présence et de l'absence est ici présentée. D'une part, le tableau lui-même met en scène le vide, l'absence et le gel du temps. Sa situation exclusive dans l'appartement dépouillé sert à la fois à insister sur les murs vides et à placer l'absence centrale de la reproduction (l'espace vide devant la tour rouge) au centre d'un mur vide, d'un appartement vide. Cependant la contextualisation du tableau dans l'espace narratif du récit sert à domestiquer la menace du vide représenté. En effet, Marie mentionne que l'original se trouve à Venise, réaffirmant ainsi le principe d'une identité originelle inaliénable, d'une vie propre de l'objet physique qu'est le tableau. La simple mention de Venise lui permet à la fois de se remémorer le désir d'Ernaux — 'j'aimerais vous emmener à Venise' — d'anticiper le voyage puis, plus tard, d'en évoquer le souvenir (pp. 85–6). *La Tour rouge* permet de comprendre l'usage paradoxal de la photographie dans ce récit. Marie est conscient de ce rapprochement puisqu'il écrit qu'il 's'est créé en moi un lien indéfectible entre ce tableau et nos photos qui tentent de resserrer en un même espace l'unité d'un moment par essence impossible à circonscrire' (p. 86). Le tableau de Chirico, tout comme la photographie, sert de catalyseur: il révèle l'angoisse de la mort en même temps qu'il produit par réaction une discursivité proche de la logorrhée. Dans l'écriture de Marie, il s'agit de domestiquer la stase et le vide propres à la photographie tout autant qu'à la peinture de Chirico en leur attribuant des référents spatio-temporels et les repères d'un affect individualisé. Le vide doit être évacué par le souvenir individuel et le projet de vie.

²²Lorraine Day, 'Interview avec Annie Ernaux', *Romance Studies*, 23:3 (November 2005), 223–30 (p. 228).

Le besoin de nommer l'absence, de la représenter, ne serait-ce que pour la conjurer, se révèle également dans une note en bas de page sur la distinction entre les termes 'argentique' et 'numérique' (p. 11). Ernaux choisit de mentionner qu'elle utilise uniquement des appareils argentiques. On comprend son insistance. D'une part, tandis que la photographie numérique affiche l'image infiniment reproductible dans un espace digital ou cybernétique futuriste, la photographie argentique, elle, reflète le cycle humain de sa conception, ou composition, à sa lente détérioration, ou décomposition, en passant par un vieillissement progressif. Les couleurs disparaissent peu à peu, le papier jaunit, l'objet physique qu'est l'image imprimée se dégrade. De plus, l'empreinte matérielle de la lumière sur la pellicule est plus à même d'agir comme preuve et garantie d'authenticité. Mais, au-delà de cette opposition technologique et banale entre deux modes de photographies, c'est à une aporie et à une vertigineuse appréhension du néant que nous mène la discussion d'Ernaux sur la distinction des termes argentique/numérique. En nous faisant remarquer dans une note en bas de page que l'on a créé le terme 'argentique' pour distinguer du nouveau mode numérique un mode photographique tombant en désuétude, Ernaux nous renvoie à la saisie de ce qui disparaît. C'est parce qu'elle est condamnée à ne plus être que la photographie argentique se voit soudainement nommée, caractérisée et définie. C'est parce qu'elle sera bientôt cataloguée dans l'histoire de notre développement technologique, dans l'archéologie du savoir, qu'elle se voit affublée d'un épithète encore inconnu et qui ne sera répandu qu'à son éradication complète. La photographie argentique ne doit son existence catégorielle qu'à sa disparition, son inauguration dans le dictionnaire lui sert de cénotaphe. Epithète épitaphe, le terme n'existe qu'*in absentia*.

L'aporie à laquelle mènent le tableau de Chirico (à la fois représentation du vide dans l'appartement et de la présence à Venise) ainsi que le terme argentique (existence *in absentia*) résulte également d'une ambiguïté fondamentale dans la valeur accordée aux vêtements. Se souvenant de son enfance pauvre en vêtements 'où *étrenner* une robe était un évènement', Ernaux affiche une attitude détachée, considérant froidement qu'ils 'ont rempli leur fonction de séduction et ils anticipent celle qui sera la leur un jour, servir de chiffon pour lustre les meubles ou les chaussures' (p. 82). Son cancer l'affranchit du besoin d'économie et lui permet de jeter, abîmer ou tacher les vêtements et les choses 'sans souci de leur valeur marchande' (p. 82). Qui plus est, elle refuse de se reconnaître dans la photo de ses sous-vêtements, une tenue qu'elle juge sexuellement avilissante et dépersonnalisante (pp. 137-8). Cependant, dans un retournement propre à l'écriture expérimentale qui la caractérise dans ce récit, le passage suivant l'entraîne dans un mouvement dialectique quasi-manichéen. D'une part, elle décrit un magasin de vêtements pendant les soldes d'été comme véritable 'pandémonium féminin' où les acheteuses s'agglutinent les unes contre les autres sur le rythme assourdissant d'un air de rap destiné à les maintenir en état d'hypnose (p. 138). Le magasin devient

ici la capitale d'un enfer capitaliste qui viserait à 'la profanation des choses et du travail [...] dont elles sont le produit' (p. 139). En conclusion de ce passage au surprenant vocabulaire religieux, Ernaux explique que photographier les vêtements après l'amour revient à leur rendre leur dignité, à en faire, 'd'une certaine façon, nos *ornements sacrés*' (p. 139). Le passage suivant poursuit la logique de cette dialectique manichéenne en observant le désir d'une religieuse face aux vêtements de la vitrine italienne d'un magasin pour ecclésiastiques. Avides, Ernaux et Marie la 'guettent' du dehors, tout comme Ernaux 'scrute' les clichés pour en découvrir la vérité cachée. Ces quelques pages engagent un mouvement dialectique depuis le soutien-gorge en dentelle noire de la photo discutée jusqu'au cardigan gris acheté par une religieuse. Entre les deux instances, la valeur marchande et sexuelle des vêtements est dénoncée au cours d'une véritable descente aux enfers du commerce capitaliste des objets et des images projetées. Ce processus de rédemption permet de sacrifier les objets photographiés et de rendre sa dignité au corps humain à travers les vêtements qui en portent la trace. Ultimement, les vêtements dont le corps est absent évoquent pour Ernaux la scène du tombeau vide du Christ dont elle remarque en particulier qu'il ne restait que les linges dont le corps avait été enveloppé, posés à terre, et le suaire qu'on avait mis sur la tête de Jésus' (p. 110).

Le livre lui-même trouve son parallèle *in texto* dans le titre d'une prière chrétienne tirée de la liturgie de la messe, '*Sur le bon usage des maladies*' (p. 83). La prière, écrite par Blaise Pascal, établit un parallèle entre la souffrance du malade et celle de la Passion du Christ. Après une courte référence à ce texte, Ernaux remarque malicieusement que faire l'amour était pour elle le meilleur usage qu'elle ait pu donner au cancer (p. 83). Malgré l'aspect malicieusement irrévérencieux de ce commentaire, la ressemblance entre le titre même du texte, *L'Usage de la photo*, et celui de la prière du missel, '*Sur le bon usage des maladies*', nous invite à découvrir un sens métaphorique dans l'image de la Passion.

Le parallèle établi ici avec le Saint Suaire renforce le rapport entre l'écriture et l'empreinte du corps. L'une des photos montre un texte d'Ernaux, illisible (p. 62), les vêtements exposent leurs étiquettes, elles aussi illisibles, réduites à des taches (p. 82), des mariés tziganes exposent un drap sur lequel ils ont tracé des inscriptions avec du sang et du sperme (p. 74), la matrice des mères porte l'empreinte de leurs enfants (p. 72). Le corps cancéreux est lui-même un corps écrit, un corps marqué 'de toutes les couleurs' (p. 83) par les fils et les produits qui l'envahissent. Si le corps est écriture, l'écriture prend corps dans cet analogon corps-corpus décrit par Michel Beaujour comme une caractéristique de la tentative constante de l'expérience en cours qu'est l'autportrait.²³ En ce sens, les photographies de vêtements révèlent le linceul d'un auteur qui se pensait condamnée par le cancer et se préparait à la mort, tandis que

²³ Beaujour, *Miroirs d'encre*, p. 326.

l'œuvre devient cénotaphe. Jetant les vêtements au sol comme on fait tourner un kaléidoscope, Ernaux cherchait dans la lecture de l'agencement de formes et de couleurs constamment reconstitué dans chaque nouvelle photo les signes d'une sagesse à acquérir sur son absence potentielle. Métamorphosant le texte en analogon du corps sacralisé et sacrifié, Ernaux réalisait ainsi le but qu'elle s'était fixé après avoir appris que ses jours étaient comptés: trouver 'une forme littéraire qui contiendrait toute ma vie' (p. 27). Ainsi, *L'Usage de la photo* est la recherche expérimentale de cette forme, s'appuyant à la fois sur les ressources de l'autobiographie, de l'autoportrait et de la photobiographie. C'est une réflexion métaphysique sur la mort mais aussi un cercueil de mots et d'images destiné à contenir le corps-corpus d'un auteur dont la vie et la mort se veulent écriture. Finalement en sa dernière image, Ernaux se décrit métaphoriquement donnant naissance à Marie et par extension au texte qu'ils ont écrit ensemble, finissant le récit sur ce terme en italiques, '*Naissance*' (p. 151). La sagesse acquise dans l'expérience expérimentale d'*Usage de la photo* serait finalement la constatation de notre mortalité et donc de la valeur de l'instant. Mais ce serait aussi une victoire sur la mort et sur le cancer, comme pour souligner que dans cette lutte, Ernaux a eu le dernier mot.

GEORGIA INSTITUTE OF TECHNOLOGY, ATLANTA