

Saisir la réalité de sa mort par l'écriture photographique
Étude des relations intermédiaires entre la photographie et l'écriture dans
L'usage de la photo et *Les années* d'Annie Ernaux

par
Mélanie Clouâtre

Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de
M.A. en langue et littérature françaises

Août 2011

Résumé

Ce mémoire s'intéresse aux rôles de la photographie, de l'écriture et plus particulièrement de leurs échanges intermédiaux dans *L'usage de la photo* et *Les années* d'Annie Ernaux. Notre hypothèse est que l'intermédialité qui émerge de ces textes permet de saisir les réalités du cancer du sein et du vieillissement à travers le langage de ces deux différents *media*. Dans le premier chapitre, nous observons comment le *medium* photographique est utilisé par Annie Ernaux et son coauteur, Marc Marie, dans *L'usage de la photo* pour interroger l'expérience du cancer du sein et l'essence de leur relation amoureuse sous des angles nouveaux. Dans *Les années*, la photo recrée la progression du temps et les effets du vieillissement. Dans le deuxième chapitre, nous examinons, d'une part, comment l'*écriture plate* restitue le minimalisme l'iconicité de la photographie et, d'autre part, comment l'*écriture transpersonnelle* reproduit à la fois l'effet d'étrangeté d'Ernaux à elle-même et son appartenance à la communauté féminine. Les deux écritures cherchent à démystifier les tabous autour du cancer du sein. Enfin, dans le dernier chapitre, nous abordons les œuvres d'après leurs pratiques intermédiales respectives. *L'usage de la photo* présente la plupart de ses échanges intermédiaux intégralement grâce à la combinaison des *media* qui permet la mise en relief des frontières médiales. *Les années* fait émerger ses multiples références intermédiales à travers la seule écriture.

Mots clés : Annie Ernaux, *L'usage de la photo*, *Les années*, intermédialité, écriture plate, écriture transpersonnelle, photographie, cancer du sein, vieillissement, mort.

Abstract

This thesis focuses on the role of photography, and writing, as well as on their intermedial exchanges in Annie Ernaux's *L'usage de la photo* and *Les années*. The underlying hypothesis is that Ernaux's use of intermediality in these texts leads to a better grasp of the realities of breast cancer and aging. The first chapter analyzes how the photographic medium in *L'usage de la photo* allows Annie Ernaux and her coauthor, Marc Marie, to examine the experience of breast cancer and the essence of their relationship in new ways. In *Les années*, photography recreates the progression of time and the effects of aging. The second chapter examines, on the one hand, how *l'écriture plate* restores minimalism and the iconic modalities of photography, and, on the other hand, how *l'écriture transpersonnelle* reproduces Ernaux's experience of estrangement from herself together with her sense of belonging to a community of women. Both texts seek to demystify the taboos surrounding breast cancer. Finally, the third chapter explores both works from the perspective of their intermedial practices. *L'usage de la photo* features intermedial exchanges and highlights medial borders by combining the two *media*, whereas *Les années* underscores its many intermedial references to photography through writing itself.

Key words: Annie Ernaux, *L'usage de la photo*, *Les années*, intermediality, *l'écriture plate*, *l'écriture transpersonnelle*, photography, breast cancer, aging, death.

Remerciements

Je désire tout d'abord remercier Annie Ernaux pour ses œuvres qui n'ont pas cessé de m'émouvoir, même après les nombreuses analyses.

Je voudrais remercier ma directrice, Mme Gillian Lane-Mercier, pour ses lectures attentives, ses judicieux conseils et son précieux soutien. Tout au long de la rédaction, Mme Lane-Mercier m'a accordé sa confiance et m'a fait sentir qu'elle croyait en mon projet. Je lui en suis très reconnaissante.

Je veux remercier mon amie Michèle pour les discussions autour d'un café. Sa passion pour la vie et la littérature continue de m'inspirer.

Un gros merci à mes parents, ma sœur Julie et à mes beaux-parents pour la chaleur et l'appui que j'ai toujours ressentis dans leurs voix et leurs visages accueillants lorsque je leur faisais part de mon projet.

Par-dessus tout, je veux remercier Daniel qui m'a supportée tout au long de cette expérience. Je lui suis reconnaissante d'avoir cru en moi et en ma passion pour les lettres, même si cela impliquait de nombreux sacrifices. Merci pour ta précieuse présence.

Enfin, je tiens à souligner la contribution du Département de langue et littérature françaises (*Provost's Graduate Fellowship*) et du Département des arts de McGill (*Faculty of Arts Graduate Award*) pour le soutien financier.

Table des matières

Résumé.....	II
Remerciements.....	IV
Abréviations.....	VI
Introduction.....	1
Chapitre : 1 Le langage de la photographie	9
1.1 Les différentes « figures » impliquées dans le processus photographique	10
1.2 La disparition et la mort évoquées par la photographie.....	12
1.3 Le mutisme de la photographie.....	17
1.4 L'appel à l'imaginaire par la photographie.....	22
Chapitre 2 : Le langage de l'écriture	32
2.1 L'écriture plate et l'appel à l'imagination.....	34
2.2 La voix transpersonnelle et la mémoire collective.....	44
2.3 L'écriture du cancer et l'érotisme salvateur.....	49
Chapitre 3 : L'intermédialité dans <i>L'usage de la photo</i>	
et dans <i>Les années</i>	56
3.1. La théorie de l'intermédialité.....	56
3.2 Les différentes pratiques intermédiaires dans <i>L'usage de la photo</i>	
et <i>Les années</i>	64
Conclusion	80
Bibliographie	89

Abréviations

<i>ECC</i>	<i>L'écriture comme un couteau</i>
<i>JD</i>	<i>Journal du dehors</i>
<i>JE</i>	« Vers un <i>je</i> transpersonnel »
<i>LA</i>	<i>Les années</i>
<i>LH</i>	<i>La honte</i>
<i>LP</i>	<i>La place</i>
<i>LUP</i>	<i>L'usage de la photo</i>
<i>LVE</i>	<i>La vie extérieure</i>
<i>RDE</i>	« Raisons d'écrire »

Introduction

J'ai cherché une forme littéraire qui contiendrait toute ma vie. Elle n'existait pas encore (*LUP 35-36*).

C'est maintenant qu'elle doit mettre en forme par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes, qui double son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée de plus en plus longue (*LA 237*).

Dans son chapitre intitulé « Derniers, premiers mots » tiré de son ouvrage *Perdre de vue*, Jean-Bertrand Pontalis soutient que l'autobiographie « apparaît souvent comme une nécrologie anticipée¹ », une vision post-mortem de la vie qui incarne son propre édifice funéraire. Si pour Annie Ernaux « écrire est devenu une façon d'exister » (*ECC 147*) avec le temps, l'autobiographie s'offre alors comme un moyen de vivre jusque dans la mort, voire au-delà de cette mort. De fait, *L'usage de la photo* et *Les années*, projets élaborés en parallèle et de façon presque simultanée, ont vu le jour à une époque de grande incertitude : un cancer du sein pouvait faire basculer son existence. Ainsi, elle allait peut-être mourir plus tôt qu'elle ne l'imaginait. Elle devait à tout prix laisser un témoignage pour « [n]e pas être venue au monde pour rien, inutilement » (*ECC 149*).

Dans une entrevue accordée à Christine Ferniot et Philippe Delaroche, Ernaux raconte comment écrire son autobiographie s'est avéré une nécessité à une époque où le cancer menaçait sa vie et où la conscience d'un point de non-retour avait déclenché un sentiment d'urgence :

J'avais commencé *Les années* longtemps avant *L'usage de la photo*. En fait, j'ai commencé maintes fois, mais c'est seulement à partir de l'été 2002 que j'ai réellement démarré. J'étais bien décidée, je voulais poursuivre ce projet pendant plusieurs mois. Et soudain, en septembre, j'ai appris que j'avais un cancer du sein. A ce moment-là, je ne savais pas combien de temps j'avais à

¹ J.-B. Pontalis, « Derniers, premiers mots », p. 339.

vivre: ce livre est devenu comme un signe. Je devais l'écrire, je devais introduire les photos, sans les montrer. Tout s'est imposé².

Les années était motivé par le besoin de conserver « [u]ne existence singulière donc, mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération » (*LA* 179) par l'écriture de ses souvenirs intimes saisis en parallèle avec les mémoires familiale et collective. Parce que les images qu'elle a gardées en mémoire durant sa vie sont vouées à disparaître³, l'auteure les rassemble dans un livre, leur donne une matérialité et une durée par l'écriture. À l'aide d'anciennes photographies sur lesquelles elle apparaît à différents moments de sa vie, Ernaux raffermit la structure temporelle des *Années*. Sans voir les clichés qui sont décrits et imités stylistiquement par *ekphrasis*⁴, le lecteur a souvent l'impression de « regarder » un album-photo commenté par l'auteure. Au cours de sa lecture du récit, le lecteur fidèle des œuvres d'Annie Ernaux peut renouer avec les épisodes racontés dans ses autres livres. Ces rappels attestent le besoin de l'auteure de synthétiser sa vie qui s'achève et qu'elle peut consolider par l'écrit.

C'est aussi par ce désir ardent de laisser sa trace que *L'usage de la photo* a vu le jour. Cependant, son témoignage vise un objectif différent. Ernaux y écrit en exorde :

Quand nous avons commencé ces prises de vue, j'étais en traitement pour un cancer du sein. En écrivant, très vite s'est imposée à moi la nécessité d'évoquer « l'autre scène », celle où se jouait dans mon corps, absent de clichés, le combat flou, stupéfiant – est-ce moi, bien moi, à qui ça arrive? – entre la vie et la mort (*LUP* 16).

Issu d'un projet d'expérimentation sur les « usages » de la photo, ce livre est composé de deux voix narratives – celles de Marc Marie et d'Annie Ernaux – et de deux *media* – écriture et photographie – reproduits dans leur matérialité respective. Les amants

² C. Ferniot et P. Delaroche, « Entretien : Annie Ernaux », http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html. Page consultée le 22 juin 2011.

³ Dans *Les années*, Ernaux fait allusion à la maladie dégénérative qui a affecté la mémoire de sa mère jusqu'à l'aliénation : « Et, d'une certaine façon, effaçant les paroles, les images, les objets, les gens, elle [Ernaux] préfigure déjà, sinon la mort, du moins l'état où elle [Ernaux] sera un jour, s'abîmant, comme le font les très vieux, dans la contemplation – plus ou moins floue à cause de la « dégénérescence maculaire liée à l'âge » - des arbres, de ses fils et ses petits-enfants, dépouillée de toute culture et de toute histoire, la sienne et celle du monde, ou alzheimerienne, ne sachant plus quel jour ni mois ni saison on est. » (*LA* 238) Cet épisode de la vie de sa mère est plus amplement raconté dans *Une femme* et dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*.

⁴ Nous entendons que l'*ekphrasis* correspond à la description littéraire d'une œuvre picturale qui, dans ce cas-ci, est la photographie.

interrogent leur vie amoureuse en photographiant leurs vêtements éparpillés au sol après avoir fait l'amour avec l'idée d'en conserver de façon tangible les traces qui échapperont un jour à la mémoire. Néanmoins, c'est avec difficulté qu'ils se remémorent le vécu photographié. Des photos vont naître des récits de soi qui n'ont pas toujours de liens avec la relation sexuelle de départ. « L'autre scène », celle qui n'apparaît pas sur les photos, est découverte par l'écriture des amants. Chacun de son côté, ils utilisent la photographie comme un déclencheur du récit de leur liaison tissé à même leur expérience du cancer de la narratrice. Leurs textes assurent la représentation de ce cancer invisible qui ronge le corps de la narratrice et qui lui rappelle sa mort possible. Par le projet de l'écriture des photos, Ernaux prépare sa mort en la vivant plus sereinement grâce à l'intermédiaire des images simulées par les deux *media*.

Pour « faire voir » et « faire sentir » la tangibilité du monde et des choses, Ernaux ne se limite pas au domaine proprement littéraire. Elle choisit un langage « lié aux gestes et aux choses » (*LH 40*) qui exprime sa réalité complexe de transfuge entre deux classes sociales. Par souci de traduire la sensation d'être en vie tout en attendant sa mort, elle se sert de deux procédés principaux. D'une part, elle communique sa réalité par l'« écriture plate » qui repose sur le dépouillement de la langue au profit d'une plus grande objectivité. Cette écriture permet d'exposer des faits par le biais du mot juste. D'autre part, elle explore l'art de la photographie et son langage visuel. Dans *Les années*, l'écriture doit reproduire les images qu'elle a conservées au fil du temps dans sa mémoire, provoquer la résurgence du réel et frapper l'imaginaire comme le font les photos. Si, pour reproduire sa « mémoire matérielle » qui effectue des retours sur « des choses vues, entendues (rôle des phrases, souvent isolées, fulgurantes), des gestes, des scènes » (*ECC 41*), elle s'inspire de la diversité des moyens de diffusion qui constituent notre époque saturée d'images et de sons enregistrés, répétés par la photographie, la télévision, le cinéma, et d'autres appareils de télécommunication. C'est le langage photographique qui semble le mieux inspirer la démarche d'écriture d'Annie Ernaux pour transmettre ces « épiphanies » (*ECC 41*) au lecteur. À l'aide de l'image photographique, l'auteure acquiert une vision du monde élargie, un regard nouveau sur la réalité quotidienne. La photo redonne des formes visuelles et palpables aux choses dont la mémoire garde souvent un souvenir abstrait.

Parce que la photographie et l'écriture ne parviennent pas à transmettre les expériences de la vie et de la mort à travers leurs dispositifs respectifs, Ernaux les fait apparaître simultanément dans ces deux livres. Leur confrontation parfois directe, parfois indirecte, engendre des interactions intermédiaires capables de dégager un plus haut degré de la réalité qu'un *medium* pris isolément peut le faire. L'intermédialité naît des échanges entre les différents *media* qui constituent une situation de communication artistique. De cette notion découle un axe d'analyse des arts à travers leurs *media* de diffusion qui met l'accent sur la technique et la matérialité de diffusion. L'approche intermédiaire vise à saisir la dimension d'un espace-temps où se rencontrent momentanément les *media*. Comme Éric Méchoulan l'explique, l'intermédialité « nous fait perdre du temps avec bonheur dans un monde qui voudrait toujours en gagner⁵ » en proposant de sentir le temps qui passe et de s'en émouvoir.

Plusieurs chercheurs se sont déjà penchés sur les œuvres que nous avons retenues. La majeure partie des articles et autres ouvrages portant sur *L'usage de la photo* envisagent la photographie selon son apport au projet autobiographique. Beaucoup établissent un lien entre le langage photographique et le cancer – et, par extension, la mort. Francisca Romeral Rosel⁶ décrit le *medium* photographique comme un outil d'investigation de soi et du monde. Michèle Bacholle-Bošković⁷ et Alison S. Fell⁸ suggèrent que la photographie permet de démystifier le cancer à travers l'érotisme à partir des traces photographiques du réel. Barbara Havercroft⁹ s'intéresse à l'évocation du cancer et à la représentation du corps malade qui brille par son absence du dispositif photographique. Certains chercheurs constatent le mutisme de ce *medium*. Les articles de Martine Delvaux¹⁰, de Nathalie Froloff¹¹ et de Sylvie Boyer¹² discutent de son incapacité

⁵ É. Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », p. 27.

⁶ Voir F. Romeral-Rosel, « Annie Ernaux : une écrivaine fascinée par la photo », p.95-106.

⁷ Voir M. Bacholle-Bošković, « Quels usages de la photo chez Annie Ernaux? », p.115-125.

⁸ Voir A. S. Fell, « Intimations of Mortality : Annie Ernaux and Marie Marie's *L'usage de la photo* as Breast Cancer narrative », p. 68-79.

⁹ Voir B. Havercroft, « L'autre scène : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo* », p.127-137.

¹⁰ Voir M. Delvaux, « Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marie Marie : *L'usage de la photo* », p. 137-155.

¹¹ Voir N. Froloff, « Pour une écriture photographique du réel », p. 70-84.

¹² Voir S. Boyer, « Capter l'ombre du néant », p. 34-35.

à communiquer un message précis et de la nécessité de compléter les images pour qu'elles acquièrent du sens. La photographie est qualifiée d'énigmatique et distante comme l'est d'ailleurs le texte dans lequel elle s'inscrit. Loraine Day¹³ aborde ce dernier sous l'angle de l'art du projet et de la dimension ludique de l'expérience du cancer tandis que Nora Cotille-Foley¹⁴ voit l'usage de la photographie comme un outil de questionnement sur le cancer et sur sa condition de mortelle. Quelques auteurs dont Lynn Penrod¹⁵ approfondissent les relations entre la photographie, le texte et leurs rapports à la réalité, mais sans s'attarder à leurs échanges intermédiaires.

Les analyses du récit *Les années*, moins nombreuses compte tenu de sa date de publication, s'intéressent à l'écriture si caractéristique d'Annie Ernaux de même qu'à l'incorporation du *medium* photographique. Élise Hugué-Léger¹⁶ envisage l'écriture *transpersonnelle*¹⁷ d'Ernaux d'après son utilisation particulière du pronom personnel "nous" pour raconter sa vie à travers celle de sa génération. Par ailleurs, la majorité des critiques examinent la question de la contribution de la photo à la forme du récit. Francisca Romeral Rosel¹⁸, Marie-Pascale Huglo¹⁹, Nathalie Froloff²⁰ et Victoria E. Reid²¹ s'entendent sur l'idée que la photo illustre le fonctionnement de la mémoire et de ses lacunes tout en incarnant un moyen de retracer son identité multiple à travers le temps. D'autres questionnent l'apport du *medium* photographique aux thèmes de l'œuvre. Dans une récente publication, Shirley Jordan²² s'interroge sur la participation de la photo

¹³ Voir L. Day, « Jeu, désir, mort et écriture dans *L'Usage de la photo* », p. 147-157.

¹⁴ Voir N. Cotille-Foley, « L'usage de la photographie chez Annie Ernaux », p. 442-454.

¹⁵ Voir L. Penrod, « *L'Usage de la photo* : la création à deux, la double création », p.139-146.

¹⁶ Voir É. Hugué-Léger, « Effectuer le passage de soi aux autres dans *Les années* », p.191-201.

¹⁷ Annie Ernaux qualifie elle-même son écriture de « transpersonnelle » dans un article intitulé « Vers un je transpersonnel ». Elle y précise que le « je » est relié à « une forme "impersonnelle", à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de l'"autre" qu'une parole de "moi" », « c'est-à-dire personnel, autobiographique, mais pas individuel, ça a une valeur générale, une validité pour tous. Je crois que j'écris parce que je ressemble à tout le monde. C'est la partie de moi qui ressemble à tout le monde qui veut écrire ». Voir I. Chapentier, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." », page consultée le 23 juin 2010.

¹⁸ Voir F. Romeral-Rosel, « Annie Ernaux : une écrivaine fascinée par la photo », p.95-106.

¹⁹ Voir M.-P. Huglo, « "Une lumière antérieure" : Ouvrage recensé : Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008 », p. 185-191.

²⁰ Voir N. Froloff, « *Les Années* : Mémoire(s) et photographie », p. 35-49.

²¹ Voir V. E. Reid, « Collective memory and autobiography: Annie Ernaux's *Les Années* », page consultée le 22 juin 2011.

²² Voir S. Jordan, « Writing Age : Annie Ernaux's *Les années* », p. 138-149.

à l'expression du vieillissement et de l'angoisse de la mort. Néanmoins, aucun chercheur n'a étudié *Les années* selon l'approche intermédiaire. Même si la photographie n'est pas présente visuellement dans ce récit, elle est décrite par le procédé stylistique de l'*ekphrasis* qui est en soi une amorce de réflexion intermédiaire puisqu'il confronte les arts visuel et littéraire.

D'après notre lecture de ces textes, des questions se sont imposées à nous : quels sont les usages de la photo dans chacune des œuvres? Quel est l'apport de l'écriture « plate » à notre interprétation du langage photographique? Comment ces traces photographiques créent-elles tantôt des arrêts dans le temps, tantôt un effet de temporalité? De quelle façon l'écriture photographique permet-elle à l'auteure de saisir ce qu'on ne saurait concevoir rationnellement, soit l'avènement de sa propre disparition? C'est à partir de ces interrogations que notre étude du corpus s'est précisée. Il nous semblait alors que la photographie et l'écriture participaient au-delà de leurs dispositifs propres aux livres sur lesquels nous voulions réfléchir. D'entrée de jeu, par la juxtaposition des *media*, l'intermédialité entraîne un effet qui dépasse la simple comparaison. Elle permet de dégager les particularités propres à chacun d'eux. C'est pourquoi nous avançons l'hypothèse qu'Annie Ernaux communique sa réalité par la matérialité de l'écriture et de la photographie à travers leurs échanges intermédiaux afin de saisir sous un angle nouveau son expérience de la mort. À la lumière de notre lecture de *L'usage de la photo* et des *Années*, nous croyons que des effets de sens émergent de la rencontre des deux *media*. En effet, il semble que la sensation du temps et de son glissement perpétuel dans le passé, la fragmentation de la mémoire en images, les blancs de l'oubli, la disparition et la mort sont tributaires d'échanges intermédiaux que nous voulons approfondir.

Dans le premier chapitre, nous traiterons du langage photographique à partir des théories proposées par Roland Barthes dans *La chambre claire* et par Susan Sontag dans son essai intitulé *Sur la photographie*. Nous désirons rendre compte des manières dont la photographie fait ressentir la mort et le passage du temps par le truchement de son langage. Pour analyser le *medium* à travers ses intentions de communication, nous nous demanderons quelles sont les différentes « figures » impliquées dans le processus photographique et quelle sera leur contribution à la signification des œuvres d'Ernaux.

Dans la mesure où *L'usage de la photo* et *Les années* racontent des moments de la vie d'Ernaux réunis au sein d'une durée, nous discuterons de l'apport de la photographie dans la création d'une temporalité tantôt arrêtée, tantôt fuyante. Nous verrons que la photographie illustre une absence, qu'elle annonce notre disparition future. Elle désigne la présence d'un manque qui explique le sentiment de perte très palpable dans les deux œuvres. Ce constat nous amènera à questionner le mutisme de la photographie auquel fait face la narratrice lorsqu'elle doit écrire à partir des clichés. Finalement, il deviendra évident que pour interpréter la photographie, le spectateur doit compléter, soit par la mémoire, soit par l'imaginaire.

Dans le deuxième chapitre, nous étudierons la manière dont l'autre *medium*, le texte, communique à travers son propre code. Pour éclairer notre analyse de l'*écriture plate* d'Annie Ernaux, nous nous référerons au concept de l'*écriture blanche* défini par Roland Barthes et revisité par Dominique Viart. Nous nous pencherons sur la façon dont Ernaux conçoit l'écriture et sa volonté de décrire le réel par les faits, sans recourir aux métaphores. L'écriture plate manifeste sa blancheur par l'alternance entre blocs textuels et espaces et par son style descriptif et épuré. Nous tâcherons d'établir un lien entre, d'une part, cette écriture de fragments et d'absences et, d'autre part, le fonctionnement de la mémoire et de l'oubli en nous basant sur les propos de Paul Ricoeur. Nous examinerons comment les choses, les événements, les personnes qui sont nommés et énumérés de façon parcellaire laissent place à l'imaginaire du lecteur. De plus, nous nous interrogerons sur le rôle de l'*écriture transpersonnelle* dans des œuvres d'Ernaux qui relatent des expériences à la fois personnelles et collectives. Enfin, nous nous attarderons à l'expérience du cancer du sein et à l'érotisme salvateur qui démystifie plusieurs idées reçues dont a déjà traité Susan Sontag. Ce travail de démystification fait partie de la même volonté de saisir l'essence de l'existence.

Dans le troisième chapitre, il s'agira de découvrir quelles pratiques intermédiales composent ces œuvres. Après avoir défini le concept de l'intermédialité et les visées heuristiques d'une telle approche, nous remarquerons que cette théorie permet de prendre en considération les *media* sans les hiérarchiser. Grâce aux travaux de Silvestra Mariniello et d'Anne-Marie Christin, nous constaterons que la théorie de l'intermédialité éclaire notre conception de l'écriture en la présentant comme un système multimédial.

Pour faire la lumière sur les différentes modalités des *media* dans les œuvres d'Ernaux et les pratiques intermédiaires auxquelles elles donnent lieu, nous nous référerons aux articles de Lars Elleström et d'Irina O. Rajewsky. Ceci nous permettra non seulement de mettre au jour les nouvelles significations engendrées par les différents échanges intermédiaires, mais aussi de déterminer les effets de ces interactions des *media* sur le projet ernausien de mettre en forme sa vie et ainsi empêcher que les images « s'évanou[issent] toutes d'un seul coup comme l'ont fait les millions d'images qui étaient derrière les fronts des grands-parents morts il y a un demi-siècle [...] » (*LA 15*).

Faute de temps et d'espace, ce mémoire ne peut se consacrer qu'à quelques facettes de l'intermédialité. Il se limitera principalement aux langages des *media* et à leurs pratiques intermédiaires respectives. Pourtant, la portée de ce dernier réside nécessairement dans le prolongement d'une étude des effets de lecture de ces œuvres. Les échanges entre *media* n'atteignent leur finalité que lorsque les lecteurs-spectateurs vivent l'expérience médiatique. C'est pourquoi, en ouverture de ce mémoire, nous proposerons d'adapter la théorie de l'intermédialité à celle de la réception avancée par Wolfgang Iser.

Chapitre 1

Le langage de la photographie

J'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu.
Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 150.

Pour Annie Ernaux, la photographie s'annonce d'emblée comme une source insatiable d'inspiration. Dans plusieurs de ses œuvres, dont les plus récentes, elle agit à la fois comme une amorce à la narration et une source d'éveil de la mémoire du passé. D'une part, *L'usage de la photo* résulte d'un projet visant à authentifier et à immortaliser par la photo les moments de jouissance qui sont portés à disparaître à jamais dans l'oubli. D'autre part, *Les années* fait revivre les mémoires personnelle, familiale et sociale à partir des clichés sur lesquels elle apparaît à différentes époques de sa vie. Ernaux authentifie son existence tout en lui procurant une réalité matérielle.. Alors que *L'usage de la photo* dévoile aux lecteurs les clichés en noir et blanc¹ que les amants ont pris, *Les années* propose plutôt une description de chaque photo servant de balise temporelle pour chacune des périodes marquantes de sa vie. Le texte agit par conséquent comme un intermédiaire entre le cliché et le lecteur². Avant d'aborder chacune des œuvres et le rôle joué par le *medium* photographique, attardons-nous à la construction même de son langage en abordant les différentes entités qui le composent.

¹ Les photographies originales à partir desquelles les amants écrivent sont en couleur. Celles qui apparaissent dans *L'usage de la photo* sont en noir et blanc.

² Contrairement aux photos de *L'usage de la photo* qui sont présentées matériellement au lecteur, celles-ci sont exposées exclusivement au principal *Spectator*, Annie Ernaux. Par conséquent, les lecteurs n'ont accès qu'à la description textuelle par *ekphrasis* et à l'interprétation subjective des photos.

1.1 Les différentes « figures » impliquées dans le processus photographique

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes se penche sur la question du langage de la photographie et tente de démystifier ce qui détermine ses impressions devant des clichés. Pour mieux cerner les articulations du langage photographique, il propose de nommer trois figures dotées d'intentions : l'*Operator* (le photographe), le *Spectator* (le visionneur d'après-coup) et le *Spectrum* (le sujet photographié)³. Chacune d'elles participe à tour de rôle à la création de significations de l'image. Premièrement, l'*Operator* étant maître de la pose, il peut sélectionner une partie de la vérité et en cacher une autre. Bien que l'image paraisse naturelle au *Spectator*, l'*Operator* dispose lui-même le *Spectrum* qui s'y retrouve. L'image devient une mise en scène où le *Spectrum* est acteur. De plus, le choix des objets et la façon dont ils sont présentés devant l'objectif dépendent de l'intention de l'*Operator*. Le résultat de l'opération ne représente que la vérité photographiable et délaisse les éléments sous-exposés, surexposés, invisibles ou en mouvement⁴. De plus, tandis que les couleurs ajoutent de l'information à celui qui les visionne, celles en noir et blanc donnent le libre choix au *Spectator* de les imaginer.

Ceci dit, les œuvres abordées ne présentent pas les mêmes pratiques photographiques. Dans *L'usage de la photo*, les amants Marc Marie et Annie Ernaux correspondent à tour de rôle à l'*Operator*. À la fois auteurs des photos et du texte, ceux-ci sont animés par le désir de conserver une image symbolique de leurs relations sexuelles. Leur intention consiste à « saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces » (*LUP 17*). Par la peur de voir disparaître les vestiges de leur jouissance, ils capturent le moment à travers l'objectif, le possèdent jusqu'à en obtenir au final l'empreinte matérielle filtrée par la lumière. Aucune de ces photos n'est destinée à apparaître dans un album-souvenir, ni comme œuvre d'art. D'ailleurs, elles ne sont significatives qu'une fois replongées dans le contexte du projet. Le *Spectrum* se constitue d'objets épars, de vêtements, de sous-vêtements et de chaussures qui ont été abandonnés au sol. Rien de vivant n'apparaît sur ces photos⁵. Alors que l'*Operator*, un des deux amants, participe à l'action

³ Voir R. Barthes, *La chambre claire*, p. 22.

⁴ Voir P. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible*, p. 231.

⁵ Le seul être vivant qui apparaît est le chat d'Annie Ernaux, Kyo. Il n'apparaît que sur une photo intitulée « Chambre, matin de Noël ».

photographique, le *Spectrum* agit passivement, s'exposant au regard du *Spectator* (cette figure étant multiple puisqu'elle incarne à la fois chacun des amants, puis, après la publication, le lecteur). L'action de la figure du *Spectator* se fait donc en deux temps : premièrement, les amants observent les photos et les interprètent chacun de son côté, par écrit; deuxièmement, les lecteurs peuvent choisir de regarder d'abord les clichés puis s'inspirer des textes accompagnateurs pour les déchiffrer ou vice versa. Ces lecteurs-spectateurs viennent à s'immiscer dans la vie intime d'inconnus. Un peu malgré eux, ils sont entraînés par le projet qui les érige en voyeurs.

D'une autre manière, les photographies décrites dans *Les années* attribuent des rôles différents à ces acteurs, leur destin de photo de famille modifiant grandement leur aspect. Tout d'abord, elles proviennent de différents *Operators*. Parfois, les clichés sont pris par un membre de la famille, et d'autres fois, par des amis ou des photographes professionnels. Selon leur identité, les *Operators* ont une intention différente. Le photographe professionnel prenant une photo de groupe tente probablement de faire régner l'unité parmi les figures qui constituent le *Spectrum*. De fait, les petites filles « toutes vêtues d'une blouse claire » (LA 75), qui se retrouvent sur une photo de classe de jeunesse, perdent leur identité réelle par l'unicité de leurs parures et de leurs regards. L'*Operator* peut travailler les couleurs du cliché, créer des effets peu naturels comme suggérer une pose au *Spectrum* ou glisser un fond fictif en guise de décor tel « un fond nuageux » (LA 21).

Lorsque l'*Operator* est un membre de la famille, le cliché prend une autre signification. Son intention consiste à préserver l'union familiale, à tisser des liens entre les constituants du *Spectrum* et à représenter l'harmonie. Par cette volonté, on obtient une photo qui présente une enfant se blottissant affectueusement contre sa mère devant l'objectif alors que, nous le savons par les écrits, il s'agit d'un geste rare dans le quotidien (LA 22). Formé de personnes vivantes, le *Spectrum* est forcément doté d'intentions propres à l'individualité de chacun de ses acteurs. Révélant sa personnalité à travers le *Spectrum*, Ernaux expose aux regards l'image qu'elle désire projeter. Sur une photo de plage alors qu'elle a neuf ans, elle se transforme à l'image des « stars dans *Cinémonde* ou la publicité d'Ambre Solaire » (LA 34); sur une autre, elle adopte l'allure d'une femme en faisant « saillir la courbe de ses cuisses, serrées dans sa jupe droite » (LA 65); puis sur une

photo d'adolescence, elle devient l'intellectuelle « aux cheveux coiffés en bandeaux à l'imitation de George Sand » (*LA* 87). La narratrice et aussi *Spectator* de ces photos s'observe donc à différents âges jouant différents rôles.

Si les intentions des pratiques photographiques diffèrent d'une œuvre à l'autre, il semble tout de même que les photos rejoignent la même finalité. Ernaux regarde d'une part son absence dans les images figurant dans *L'usage de la photo* en jouant la spectatrice de sa propre vie, une vie passée, terminée. D'autre part, dans *Les années*, elle observe de l'extérieur son vieillissement à travers la succession des photos où elle est le *Spectrum*. Elle assiste donc, par le langage photographique, à l'évocation de sa propre mort.

1.2 La disparition et la mort évoquées par la photographie

La thématique de la mort marque tout particulièrement les deux dernières œuvres d'Ernaux dans lesquelles elle raconte son combat contre le cancer du sein et aborde l'idée de sa propre disparition. Le *medium* photographique conserve dans les deux cas une trace matérielle d'un passé disparu, communiquant un statut de simultanéité entre la présence et l'absence. Selon Christine Jérusalem, le *medium* agit comme « un jeu complexe de désignation et de retrait du signe indiciel qui place la représentation photographique sous le signe de l'absence et de la perte⁶. » La présence du cliché témoigne l'absence du sujet photographié en tant que « vérité *in absentia*⁷ ». Cet instant pourtant réel qui apparaît sur le papier photographique n'existe plus : il est du côté de la mort. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes fait part de son angoisse quant à la transformation de son corps en image photographique : « [L]orsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne⁸. » En métamorphosant le *Spectrum* en image figée, ce procédé lui fait vivre une sorte de mise en scène de sa propre mort. Néanmoins, bien que l'image photographique laisse présager la mort, elle reste une technologie miraculeuse qui sauve l'homme de sa mortalité biologique par la mémoire matérielle.

⁶ C. Jérusalem, « Les mécaniques optiques de François Bon : L'écrivain en photographe », p. 241.

⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁸ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 31.

Dans son essai intitulé *Sur la photographie*, Susan Sontag désigne la photographie comme un « art élégiaque, un art crépusculaire⁹. » L'acte photographique vise à émouvoir le *Spectator* en pointant le drame qui se retrouve devant lui. Sontag affirme que « [p]rendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose)¹⁰. » Mais c'est aussi « en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps¹¹. » Dans *L'usage de la photo*, les photographies exposent uniquement des scènes désertées par les protagonistes, les moments de jouissance ne pouvant figurer matériellement. Le cliché ne renvoie au *Spectator* que l'absence de vie, les pièces de la maison étant désertées de toute trace d'existence. La photo fait apparaître les lieux peu marqués par des indices temporels et vidés de leur histoire sensuelle. Elle se contente plutôt de souligner la matérialité d'espaces quotidiens. Parfois, la maison de Cergy ne semble même plus un lieu familier. Elle est d'un autre monde, d'une autre époque. De même, la photo intitulée « Châle rouge, 12 ou 20 avril » rappelle les locataires qui ont déjà occupé les lieux, comme si la photo faisait fi du temps de la pose. Après avoir observé une série de photos des années 1970 sur lesquelles apparaissaient les anciens occupants, l'auteure constate que les murs et le parquet sont les mêmes que ceux de sa propre photo prise en 2003. L'image révèle la présence de ces inconnus sur le même tapis où les amants ont consommé leur amour. Le *medium* rappelle qu'eux aussi seront un jour les spectres de la maison de Cergy.

En fait, par l'illustration de leur absence, ils entrevoient déjà leur disparition. « Quand je regarde nos photos, c'est la disparition de mon corps que je vois » (*LUP 146*), dit-elle. De fait, elle constate que leurs vêtements et leurs chaussures, comme des vestiges de leur existence, font écho à leurs corps disparus par leurs formes : « La ceinture de cuir noir dégrafée mais restée dans les passants, entoure et maintient un ventre absent » (*LUP 119*). Les vêtements comme formes vides incarnent les dépouilles des amants, leurs cadavres endimanchés, tombés subitement au sol, que l'âme a quittés de façon fortuite. Marc Marie les compare à des « lapins dépecés » (*LUP 125*), dont on aurait enlevé la

⁹ S. Sontag, *Sur la photographie*, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

peau d'un trait pour les consommer. Les vêtements et les autres accessoires constituent ni plus ni moins une deuxième peau que les amants auraient abandonnée. À ce sujet, Sylvie Boyer affirme : « Les photos donnent aux auteurs les moyens de se voir là, présents, par les vêtements qui servent de substituts à leur absence – devenant ainsi de véritables reliques, des « *ornements sacrés* » - et, dans le même temps, de se voir désincarnés, morts¹². » Les vêtements, tels des fantômes matérialisant les mouvements passionnés, appartiennent à une autre époque, à un moment d'extase qui n'a plus de réalité. La photo atteste doublement la disparition, ne conservant que l'empreinte lumineuse de ce qui reste des amants (les vêtements sur le sol).

Paradoxalement, la photo agit comme un moteur érotique de la relation entre les amants de *L'usage de la photo*, incarnant une pulsion de vie contre cette mort manifeste. De fait, le désir sexuel constitue le centre du cycle de la vie, de la procréation, de la succession des générations. L'acte photographique agit comme le prolongement de l'acte sexuel, « comme si faire l'amour ne suffisait pas » (*LUP 12*), lui donnant une deuxième vie, une vie matérialisée et éternelle. Ce projet est avant tout animé par le désir des deux amants de conserver, voire fétichiser l'acte amoureux manifestement éphémère et d'inclure la photo dans le rituel comme fantasme érotique. Pourtant, l'amour entre les deux amants s'effrite vers la fin du projet, comme si le désir issu de la photographie ne suffisait plus. À ce sujet, Sontag souligne que « comme toutes les formes crédibles du désir, [la photographie] ne peut pas connaître de satisfaction : d'abord parce que les possibilités de la photographie sont sans fin et ensuite parce qu'il s'agit d'une activité autodestructrice¹³. »

À force de prendre des photos, la valeur de vérité du *medium* s'estompe. À trop croire en la réalité du dédoublement et de la trace, on oublie que la photographie n'est pas le réel, mais bien son empreinte lumineuse. La réalité, elle, est perdue. C'est pourquoi Susan Sontag soutient que « [l]'appareil photo est à la fois l'antidote et le mal, un moyen de s'approprier le réel tout en le rendant caduc¹⁴. » L'image sera toujours une empreinte

¹² S. Boyer, « Capter l'ombre du néant », p. 35.

¹³ S. Sontag, *Sur la photographie*, p. 243.

¹⁴ *Ibid.*

dont la réalité expirée ne revit que par la mémoire. Elle est « sans avenir¹⁵», d'où le sentiment de mélancolie du *Spectator*. Plus que tout autre sentiment, la tragédie est constamment suggérée par le *medium*, plongeant les auteurs à la fois dans la contemplation de la beauté présentée à travers l'œil de la caméra et la douleur à la vue de ce qui ne sera plus jamais. À ce sujet, Ernaux écrit : « 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 » (*LUP 144*). La photo évoque cette mortalité qui nous attend, l'inconnu de cet état et ce vide qui se tient devant nous et qui nous déchire de l'intérieur.

Le récit intitulé *Les années* présente aussi la hantise de l'auteure devant sa disparition future, mais cette fois-ci, la mort est plutôt pressentie à travers le vieillissement. Il lui faut donc tout sauver, en particulier les images mentales qui l'ont habitée et qui s'éteindront derrière ses paupières à sa mort. Elle fait de son œuvre un récit de sa vie dont les fils sont étroitement tissés avec celle de ses ancêtres. Ceux-ci figurent comme des êtres venus d'une autre époque qui sont convoqués de l'au-delà pour participer à son histoire intergénérationnelle. *Les années* met donc en scène des êtres trépassés, des morts qui revivent dans le même espace-temps que la narratrice par l'évocation des photos. Celles-ci constituent des documents d'archives qui, par tradition sociale, participent au sentiment de filiation avec les ancêtres décédés. Selon Susan Sontag, « la photographie intervient pour pérenniser, réaffirmer de façon symbolique, la continuité menacée et l'étirement aux limites de la disparition de la vie familiale. Ces traces spectrales que sont les photographies assurent une présence minimale des parents dispersés¹⁶. » La photo scelle donc les relations intrafamiliales en symbolisant une unité qui survit au-delà de la disparition des membres. Elle fortifie ce noyau fragile qui est menacé d'effritement. Présenter ces photos de sa famille, son père, sa mère et sa sœur, tous décédés, c'est en quelque sorte créer un sens à cette unité familiale et honorer leur vie en rappelant qu'ils ont été, eux aussi.

¹⁵ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 140.

¹⁶ S. Sontag, *Sur la photographie*, p. 23.

Pour créer une temporalité au récit de sa mémoire, Ernaux insère des descriptions par *ekphrasis* de photos d'elle-même à différents âges pour désigner chacune des époques. Par la « mise en image effrénée de l'existence » (*LUP 17*), l'œuvre s'annonce d'emblée comme une course vers le saut final, le moment crucial du passage à la non-existence. La photo illustre la disparition des êtres aimés et des moments qui ne reviendront plus. Elle fait ressentir le temps qui passe, le vieillissement et, par conséquent, sa propre progression vers la mort. Susan Sontag affirme que « grâce aux photos, nous suivons de la manière la plus intime, la plus troublante, la réalité du vieillissement¹⁷. » Chaque photo enregistre la physionomie de l'individu à un moment de sa vie. Tourner les pages d'un album photo, c'est se voir progresser vers la mort à une vitesse accélérée : « Regarder une vieille photo de soi, ou de quelqu'un qu'on a connu, ou d'un personnage public très photographié, c'est d'abord ressentir : comme j'étais (ou comme il ou elle était) plus jeune en ce temps-là. La photographie, c'est l'inventaire du dépérissement¹⁸. » Par la succession des photographies prises lorsqu'elle était enfant jusqu'aux dernières années, Ernaux rappelle le « principe d'universelle disparition¹⁹ » et la vitesse avec laquelle il nous rattrape.

La photographie réduit la distance entre la mort et la vie, deux états qui sont diamétralement opposés par l'entendement. Dans l'instant d'un "flash", elle les juxtapose en écrasant le temps qui les sépare. La photographie mortifie son *Spectrum* pour lui assurer une place dans la mémoire collective. Elle prend en charge de se souvenir de nous, pour nous : « L'obscurité des siècles précédents, peu à peu repoussée de l'appareil sur trépied chez le photographe à la caméra numérique dans la chambre à coucher, allait disparaître pour toujours. Nous étions à l'avance ressuscités » (*LA 224*). Comme le suaire qui a gardé la trace du Christ, la photo conserve la physionomie de notre corps. Les traits de notre visage sont conservés pour attester notre réalité, pour que les descendants croient que nous avons déjà été. Selon Barthes, la photo constitue en quelque sorte la religion des temps modernes puisqu'elle représente la mort dans une société laïque : « Contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre

¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Voir D. Grojnowski, *Photographie et langage*, p. 88.

société moderne, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, une sorte de plongée brusque dans la Mort littérale²⁰.» Parce que rien ne démystifie la mort dans une société sans religion, la photo tente de nous faire sentir cette expérience inconnue. Elle fait jaillir au-delà de l'empreinte la lumière du néant qui nous attend.

1.3 Le mutisme de la photographie

Malgré le potentiel évocateur du *medium* photographique sur la condition mortelle de l'homme, celui-ci ne parvient pourtant pas à communiquer un message précis. La photographie se contente de montrer la réalité d'un instant donné, de le représenter matériellement, de le dédoubler, mais sans fournir au *Spectator* la légende pour décrypter son langage. Barthes en revient à cette conclusion : bien qu'elle montre en images des faits qui se sont déroulés dans le passé, la photographie est incapable d'en communiquer les détails. En fait, il n'y a pas de témoignage possible, ni d'explication sur ce qui se passe lors de la prise de photo. L'image ne transmet que le visible. Elle demeure silencieuse tout en suggérant un discours. Même à l'aide d'une analyse des différentes figures dotées d'intention dans la photographie, Barthes conclut que la photo « ne sait dire ce qu'elle donne à voir²¹.»

Ernaux s'approprie de ce langage encrypté pour bâtir *Les années* à la manière d'un album photo commenté. Bien que les photos constituent des traces matérielles, des indices qui prouvent l'authenticité des lieux, des événements et de l'apparence ponctuelle des individus posés, elles ne savent traduire l'âme du *Spectrum*. Une des premières photos décrites est datée de 1949 alors qu'elle avait neuf ans. Il s'agit d'une photo en noir et blanc sur laquelle elle apparaît en maillot foncé sur une plage. Elle constitue avec précision la trace des délimitations du paysage et du corps du *Spectrum*. L'image parfaitement calquée par la lumière ne parvient pourtant pas à illustrer ce qui anime son esprit. En tant que *Spectator*, Ernaux tente de cerner les émotions du *Spectrum*, mais l'âme demeure impénétrable : « Difficile de dire à quoi elle pense ou rêve, comment elle regarde les années qui la séparent de la libération [...] » (*LA* 35). La photo ne peut témoigner de ce qu'elle percevait, entendait ou ressentait. Elle ne fait que capter à travers

²⁰ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 144.

²¹ *Ibid.*, p. 156.

le champ limité de son objectif la lumière qui épouse les formes de son petit corps et des paysages qui l'entourent en fixant leur empreinte sur la pellicule. Rien de ce qui excède le champ de vision de l'objectif n'est élucidé par le *medium*. Ainsi, l'observatrice de la photo imprimée ne se retrouve qu'avec une infime parcelle de vérité, trop petite pour éclairer une réalité entière.

Rien non plus de la vie intime ne figure dans la photographie. La photo de classe présentée dans *Les années* ne dévoile pas ce qui occupe les pensées de la jeune fille qu'elle était : « Aucun signe sur sa figure de l'envahissement de tout son être par le garçon qui l'a déflorée [...] comme l'atteste le slip taché de sang qu'elle conserve secrètement entre des livres dans un placard. » (*LA 76*). La photo couvre d'un masque le visage du *Spectrum*. La petite fille a pris la pose, s'est transformée en image, celle de l'écolière ordinaire qui se confond aux autres. Le *medium* n'éclaire pas non plus l'âme des fillettes, leurs vies respectives et leur classe sociale, ignorant le milieu social qui sépare l'auteure de ses compagnes (*LA 55*). Les vêtements qu'elle porte sur la photo ne parviennent pas à refléter cette différence. Seuls les souvenirs de l'auteure ajoutent cette information supplémentaire, déterminante dans la compréhension de l'œuvre d'Annie Ernaux. La photo ne peut faire autre chose que de pointer et dire : « Ça, c'est ça, c'est tel!²² » La photo ne communique pas l'identité du *Spectrum*. Elle se contente de lui ressembler.

Parce que la photo ne dévoile pas l'âme du *Spectrum*, il est difficile pour un *Spectator* qui n'est pas l'auteure elle-même de repérer sur une photo d'elle prise en Espagne un indice visible de sa détresse. Elle seule connaît les pensées qui la hantaient pendant tout le séjour : elle voulait divorcer de son mari. Or, le *medium* ne capte que son visage souriant conforme à toute image d'une mère entourée de sa famille. Le texte indique qu'elle simule le bonheur : « Les cheveux tirés, les épaules voûtées, le tombé informe de la robe indiquent, malgré le grand sourire, une lassitude et une indifférence au souci de plaire » (*LA 140*). L'indice vestimentaire que l'auteure relève du message photographique ne peut être éclairé que par sa mémoire des événements et les journaux intimes qui informent de son état d'âme au moment de la prise de la photo. La plupart des

²² *Ibid.*, p. 16.

Spectators quant à eux ne pourraient interpréter cet indice sensible si incontournable pour Ernaux : la souffrance dans un mariage.

Par ailleurs, indépendamment de tout écrit, la photo représente un moment indéfini. Ce *medium* indique « ce qui a été », sous son aspect physique, mais sans préciser le moment de la pause. Une des photos qu'Ernaux décrit dans *Les années* la fait apparaître sous les traits d'une jeune fille. Seule la date au dos, août 1949, de la photo indique son âge. Par cette information écrite, elle déduit qu'elle était âgée de neuf ans. La photo à elle seule est incapable de faire la lumière sur l'époque de la pose. Pour un *Spectator* externe, la photo reflète simplement une période ancienne, passée et révolue. Le *medium* crée un décalage imprécis entre le *Spectator* du présent et le *Spectrum* surgissant du passé. Dans *L'usage de la photo*, Annie Ernaux et Marc Marie font face à un effacement de repères spatio-temporels lorsqu'ils observent des photographies qu'ils ont prises des scènes « après l'amour ». Notamment, Marc Marie décrit sa confusion lorsqu'il tente de discerner si la scène se passe le jour ou la nuit. C'est que l'éclairage artificiel issu de l'appareil photo brouille les indices qui pourraient lui indiquer le moment de la pose (*LUP* 38). À partir du moment où le masque fait partie intégrante du *medium* photographique, il demeure difficile de distinguer le vrai du faux.

Le *medium* photographique implique une confrontation d'une double temporalité créée par la représentation d'une scène du passé par une matérialité visible au présent. Si l'on peut l'exprimer ainsi, « ce qui a été » n'est pas nécessairement « ce qui est » maintenant. Parce que les temps changent et que l'état des sentiments se modifie en conséquence, la photographie donne souvent aux objets posés un effet d'étrangeté. Annie Ernaux parvient à ce constat dans *L'usage de la photo* lorsqu'elle observe les photos des vêtements étalés au sol après avoir fait l'amour. Hors du contexte amoureux d'un passé qui lui semble lointain, elle ne s'identifie pas aux sous-vêtements qui apparaissent sur l'image. Ils font partie d'un monde disparu, incompréhensible. Cette lingerie semble appartenir à une autre : « Je n'éprouve rien devant cette photo. À la limite ce n'est pas moi, mon corps, dont cette fleur est la dépouille, que je vois, mais un mannequin qui portait ce string [...] » (*LUP* 178). L'image fixée sur le papier photographique ne communique aucunement la sensualité et les sentiments ressentis durant la scène d'amour. Le *medium* métamorphose ses propres sous-vêtements en objets étrangers,

même s'ils ont autrefois épousé son corps et qu'ils prennent encore la forme de ses mouvements du passé.

À ce sujet, Roland Barthes soutient qu'un écart subsiste entre l'individu – ses émotions et sa perception de lui-même – et son image photographique. Regarder sa propre image, c'est se confronter à une identité qui n'est pas la sienne « car la photographie, soutient Barthes, c'est l'avènement de moi-même comme un autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité²³. » Autrement dit, la photo agit comme un miroir déformant de l'âme, sa propre âme ou celle des êtres chers. Elle dédouble les corps sans préserver leur identité. Parmi les photos décrites dans *Les années*, peu semblent conformes au souvenir qu'Annie Ernaux a gardé des individus qu'elle a côtoyés. C'est ainsi qu'elle décrit la photo où figurent ses parents : « Dans les mariés raides et graves, les invités de la noce s'étagent sur plusieurs rangs le long d'un mur, on ne reconnaissait ni ses parents ni personne » (*LA 30*). Un effet d'étrangeté émane des images qui, par la pose, figent les individus photographiés et suppriment leur air naturel. La photo suggère des indices que le *Spectator* peut décoder avec justesse s'il connaît plus intimement le *Spectrum*.

À force de représenter le réel, la photographie évacue toute possibilité de signification perceptible. L'essentiel de leur message est disparu. Dans une thèse intitulée « La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes », Sophie Létourneau explique qu'à trop vouloir représenter son référent, la photographie devient inintelligible :

Dans le discours historique, dans certains détails réalistes et dans la photographie, le réel s'est substitué au signifié. Le sens est donc produit par l'union du signifiant et du « réel » : le sens, ce n'est plus la signification, mais le *référent*. En évacuant le signifié, c'est l'intellection, la quête de la signification qui est repoussée au profit du principe de réalité²⁴.

En effet, la photo produite ne comporte pas de signe. Elle est la matérialisation physique du référent, la trace même de l'objet qui était placé devant l'objectif. Le signe étant évacué, il n'y a plus de langage possible.

Tout comme l'a précisé Barthes, Sontag affirme dans son ouvrage *Sur la photographie* que ce *medium* ne peut rien apprendre : « Rigoureusement parlant, on ne

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ S. Létourneau, « La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes », p. 64

comprend jamais rien à partir d'une photographie²⁵. » Si elle se montre incapable de certifier cette présence dans le passé, elle se transforme du coup en objet esthétique. Sontag soutient que « [...] la capacité qu'a l'appareil photo de transformer le réel en objet de beauté découle de sa relative inefficacité pour exprimer la vérité²⁶. » En effet, Ernaux et son amant remarquent plutôt la beauté de la disposition des vêtements issue du hasard. Ils parlent davantage des formes prises lors de leur chute que de leur signification réelle. À plusieurs reprises, les amants comparent les photos des vêtements à des tableaux, des œuvres d'art où prime la fonction esthétique. Ernaux écrit: « Ce n'était plus la scène que nous avons vue, que nous avons voulu sauver, bientôt perdue, mais un tableau étrange, aux couleurs souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques » (*LUP 15*). La photo semble avoir échoué à son devoir d'attestation du réel et fait apparaître à travers son œil déformant un produit sorti de la fiction.

À ce propos, Susan Sontag postule que « l'appareil photo rapproche l'exotique, le rend familier, tandis qu'il rapetisse le familier, l'éloigne, le rend abstrait, étrange²⁷. » En effet, les clichés distordent la géographie, la perspective et les proportions des objets de manière à leur donner l'apparence d'œuvres d'art. Ces clichés sont appelés tour à tour « scène » (*LUP 13, 15 et 16*), « compositions » (*LUP 16*), « tableau étrange » (*LUP 15*), « nature morte » (*LUP 96*), « toile abstraite dans une galerie de peinture » (*LUP 188*). De même, toujours dans la thématique des Beaux-Arts, Ernaux fait un parallèle entre la première photo montrant le sexe de Marc Marie en érection²⁸ et la toile de Courbet, *L'origine du monde*²⁹, version masculine. Au lieu de représenter la scène avec réalisme, les photos confèrent à l'image une valeur esthétique plutôt que sémantique. Par conséquent, les clichés émeuvent et séduisent les *Spectators* plus qu'ils ne les informent.

Ernaux affirme en regardant la dernière photo qui apparaît dans *L'usage de la photo* : « Impression que M. [Marc Marie] a photographié une toile abstraite dans une

²⁵ S. Sontag, *Sur la photographie*, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, p. 227.

²⁸ Cette photo ne figure pas visuellement dans l'œuvre, mais elle est décrite en *ekphrasis*.

²⁹ Notons que ce n'est pas la première fois qu'Ernaux fait un lien avec cette œuvre de Courbet. Elle la mentionne aussi dans *Passion simple* (p.50) et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (p.83). Bien que l'œuvre de Courbet prenne une signification différente dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, *Passion simple* avait déjà abordé l'idée d'une version féministe de *L'origine du monde* comme celle qui se trouve dans *L'usage de la photo*.

galerie de peinture » (*LUP 188*). Au terme de sa réflexion, la photo ressemble étrangement à une surface décorative que le cerveau ne parvient pas à déchiffrer rationnellement. Après avoir tenté de faire surgir du sens de ces abstractions, Ernaux finit par constater que le *medium* ne peut plus rien signifier : « Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise. Elle n'éveille rien en moi » (*LUP 188*). Pour sa part, Marc Marie conclut que « là où prédomine la recherche esthétique, le sens fait défaut » (*LUP 189*).

L'effet d'étrangeté est accentué pour le *Spectator* externe – autrement dit le lecteur – qui, contrairement aux amants, n'a pas accès aux couleurs des clichés. La photographie en noir et blanc possède la particularité d'atténuer la clarté des objets exposés de même que l'effet de réalisme. Elle contribue à l'effet de distanciation puisque les objets n'apparaissent pas selon leur aspect naturel. Ils semblent participer d'un autre monde et d'un autre temps. Clive Scott suggère que le cliché en noir et blanc fait appel au sérieux et à la réflexion : « Black-and-white is serious, dissociated, controlled and unnatural, that is to say coded, conventional, a message to the mind as well as the eye³⁰. » Selon ces propos, le noir et blanc se rapproche davantage de l'art où le produit est construit à partir d'une pensée créatrice. Pour le *Spectator* externe, les clichés de *L'usage de la photo* acquièrent une dimension encore plus esthétique et une tonalité dramatique.

La photo suggère sans rien imposer. Exhibant des codes visuels mal connus par les *Spectators*, elle ne parvient pas à communiquer un message avec clarté puisqu'elle demeure cryptée. Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, l'écriture apporte une deuxième dimension à l'image, en spécifiant les événements qui entourent la prise de la photo conservés dans le journal intime de l'auteure. L'imaginaire et la mémoire redonneront, en quelque sorte, la voix au *medium* photographique.

1.4 L'appel à l'imaginaire par la photographie

Montrant « ce qui a été » tout en restant muette, la photo diffuse à travers l'empreinte de lumière des indices qui nécessitent une interprétation subjective. Le *Spectator* doit compléter les informations à partir des indices photographiques pour créer

³⁰ « Le noir et blanc est sérieux, dissocié, contrôlé et contre nature, c'est-à-dire codé, conventionnel, un message pour l'esprit autant que pour l'œil » [je traduis]. Clive Scott, *The Spoken Image*, p. 177.

un sens à ce qu'il voit. C'est principalement avec la contribution de son imaginaire que la photo reprend vie. Sans lui, elle est inerte, plate, sans message intelligible. Comme le suggère Roland Barthes, la photo aspire à être animée : « La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos « vivantes ») mais elle m'anime : c'est ce qui fait toute aventure³¹. » Cependant, cette animation du cliché dépend de l'intérêt de celui qui l'observe. En fait, Barthes soutient que c'est l'affect du *Spectator* qui participe à la création du sens de la photo : « Comme *Spectator*, je ne m'intéressais à la Photographie que par sentiment; je voulais approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque et je pense³². » Observer une photo étant habituellement une activité solitaire, elle devient une invitation à l'introspection et à l'interprétation de l'image à travers son propre passé.

Parce qu'elle incarne matériellement l'éternelle inertie du *Spectrum*, la photo demande aussi à être observée et méditée. En effet, contrairement à un film dans lequel les scènes se succèdent et s'accomplissent progressivement dans le futur, la photo présente l'instant arrêté. Ainsi, elle fait voir les détails de la scène, attire l'attention sur des éléments qui auraient fui le regard du *Spectrum* si la scène se passait devant ses yeux. Ce délai de temps offert par l'œil photographique lui devient précieux, puisqu'il lui permet de faire la lumière sur l'instant, croyant pouvoir découvrir des vérités qui lui échappaient. Susan Sontag commente ce phénomène découlant de la technique photographique :

Ce que l'appareil photo produit constitue toujours une révélation, qu'il s'agisse de fractions de mouvement imperceptibles, fugitives, d'un ordre que l'œil nu est incapable de percevoir, d'une « réalité rehaussée » (selon l'expression de Moholy-Nagy), ou simplement de la façon elliptique de voir³³.

De fait, les amants de *L'usage de la photo* ont l'impression que, par cette entreprise, ils pourront « saisir la totalité des choses éparpillées sur le sol » (*LUP 13*), « saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces » (*LUP 17*), « fixer sur pellicule l'exacte disposition de [leurs] vêtements, le témoignage tangible de ce qu'[ils viennent] de vivre » (*LUP 40*). De

³¹ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 39.

³² *Ibid.*, p.42.

³³ S. Sontag, *Sur la photographie*, p. 169.

fait, les photos appellent la croyance, se proclamant porteuses de vérité et de réalité, comme le soutient Barthes :

« [L]a vraie photographie totale », elle accomplit la confusion inouïe de la réalité (« *Cela a été* ») et de la vérité (« *C'est ça!* »); elle devient à la fois constative et exclamative; elle porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être³⁴.

L'image se fait icône porteuse d'une évidence, provoquant le sentiment de révélation. En effet, les photos prises par les amants, quatorze au total, deviennent des icônes sacrées, des stations de recueillement - à la manière des quatorze stations chrétiennes de la crucifixion de Jésus - sur « l'amour et la mort » (*LUP 191*). Chacun de son côté, les amants écrivent ce que leur méditation leur a inspiré.

La photo constitue un point de départ, une invitation à compléter l'image qui est insuffisante. En effet, les clichés publiés dans *L'usage de la photo* ne racontent pas une histoire d'amour entre deux êtres qui vivent quotidiennement avec le cancer. Ils constituent plutôt des tableaux silencieux où sont représentés des meubles, des accessoires et des vêtements pêle-mêle échoués dans des lieux désertés. À propos de ce silence, Susan Sontag écrit: « Les photographies, qui ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes, sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer³⁵. » Celui qui regarde l'image détermine ce qu'il croit une révélation pour lui et interprète à partir d'un indice qu'il croit incontournable pour sa compréhension de la photo.

Dès lors, les amants entrent dans le jeu du visible et de l'invisible qui occasionne un travail de reconstitution, souligné par l'auteure au tout début de son projet : « Ma première réaction est de chercher à découvrir dans les formes des objets, des êtres, comme devant un test de Rorschach où les taches devraient être remplacées par des pièces de vêtement et de lingerie » (*LUP 31*). Ici, Ernaux fait référence à une méthode psychanalytique de libre association d'idées à partir d'une série de planches utilisées pour évaluer la personnalité dans le cadre d'une évaluation professionnelle de patients³⁶. Ce rapprochement attribue à l'écriture un caractère spontané et vise la diffusion d'un

³⁴ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 176.

³⁵ S. Sontag, *Sur la photographie*, p. 42.

³⁶ Voir Wikipedia, *Test de Rorschach*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Test_de_Rorschach. Consulté le 22 juin 2011.

sentiment authentique, reflétant fidèlement les images mentales qui sont dessinées par la pensée. Très tôt dans le cours du projet, Ernaux réalise que la photo est incapable de sauver de l'oubli les événements dont toute la réalité demeure fortement temporelle. Elle doit regarder les photos comme si elle passait un test de Rorschach, en complétant l'image fixe avec son imagination. Elle écrit: « C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire » (*LUP 31*) tandis que Marc Marie affirme: « Pour l'œil extérieur, ce ne sont que des traces. Quand nous, nous y voyons justement ce qui n'est pas représenté : ce qui s'est passé avant, pendant, et juste après » (*LUP 128*). Ce qui s'est vraiment passé – avant, pendant et juste après l'amour – demeure à la fois dans la mémoire et dans l'imaginaire des amants, inaccessibles au lecteur.

Par conséquent, ce lecteur-spectateur doit examiner à son tour les photos que les auteurs mettent à sa disposition pour créer le sens des images. Il découvre que le potentiel révélateur des photos s'épuise rapidement, qu'elles deviennent pour l'œil du *Spectator*, comme le soulignent tour à tour les amants, des « paysages », des « compositions » abstraites, des taches monochromes mises en aplat, qui reconstituent selon Marc Marie une « entité résonnante, mais indistincte » (*LUP 40*). Ces planches demeurent des surfaces reflétant des réalités anonymes, vidées de leurs occupants, accessibles à l'occupation par l'imaginaire du lecteur. À propos de cette disponibilité des photos à l'imaginaire du lecteur, Martine Delvaux suggère que

[c]ontre un tel aplanissement du paysage, *L'usage de la photo* exige un engagement dans le dialectique, une plongée au fond des images, une fréquentation de ce qu'elles recèlent d'absence. Les restes présentés ici, les natures mortes dépourvues de signes 'vivants' du corps érotique ou de la maladie, nomment l'irreprésentable de l'amour tout autant que du cancer. De ce livre qui doit être lu comme un test de Rorschach ou des taches de sang et de sperme sur le drap d'un lit (Voir *L'usage* p.74, 131), les lecteurs doivent, à leur tour, faire quelque chose, se laisser prendre au jeu, accepter d'être tachés³⁷.

D'emblée, le lecteur est inclus dans le projet des amants, participant à son tour au test de Rorschach recréé par la suite de clichés, réalisant après coup qu'il a pris part à leur enquête. Pour être 'entraîné dans l'effacement du réel', le lecteur occupe les blancs de l'entre-deux, utilise les fragments textuels et photographiques comme points de départ à

³⁷ M. Delvaux, « Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marie Marie : *L'usage de la photo* », p. 148.

l'expérience. Alors qu'Ernaux disait souhaiter « que les mots soient comme des taches auxquelles on ne parvient pas à s'arracher » (*LUP 100*), le lecteur prend connaissance des documents (photos et textes s'apparentant à des journaux intimes) tirés de la vie personnelle des amants et peut décider de s'intégrer dans leur jeu expérimental né du désir de démystifier la vie et son pendant négatif, la mort.

Roland Barthes nomme le *punctum* cet indice qui touche la sensibilité d'un individu. Il le décrit comme un élément de la photo qui surgit grâce au regard affectif du *Spectator* : « c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit, me poigne*)³⁸ », « c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà³⁹. » Par conséquent, le *Spectrum* sort du cadre photographique. Il ne semble plus figé. L'imaginaire du *Spectator*, mû par son désir, fait revivre le *Spectrum* en dehors du champ photographique : « Le *punctum* est alors une sorte de hors champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : [...] l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés⁴⁰. » Hormis ce *punctum*, la photo n'affiche que les apparences, ce qui fait surface. Elle passe outre la vérité profonde des êtres et des événements. C'est grâce à cet indice émotionnel que les amants parviennent à écrire, à interpréter et à dépasser les frontières du message photographique. Bien qu'il leur soit impossible d'exprimer à travers le *medium* photographique l'autre scène, c'est-à-dire le récit de leur vie intime, ils exposent au public les traces matérielles qui incarnent en quelque sorte la preuve de ce qui est raconté, la photo étant « quelque chose à la place » (*LUP 20*).

L'absence du corps sur les photographies fait figure de *punctum* et se répercute dans le texte, donnant « l'impression d'une anti-pornographie où c'est le manque plutôt que la surenchère qui signifie⁴¹ » dans laquelle l'acte sexuel demeure implicite. Les formes et la disposition des objets figurant sur les photos de *L'usage de la photo* amènent plutôt l'écrivaine à interpréter les scènes « d'après l'amour » selon l'inspiration du présent, la mémoire évacuée pour laisser place à de nouvelles significations. Comme par magie, l'imagination donne vie à l'objet photographié qui est « enchanté » par le *medium*.

³⁸ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 49.

³⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹ M. Delvaux, « Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marie Marie : *L'usage de la photo* », p. 146.

Dans les images qui suivent, les vêtements qui ne sont plus que des objets inanimés acquièrent des qualités humaines et, tels des personnages, ils sont capables de mouvements. Par exemple, les amants imaginent un pull « amputé de ses bras », un jean « recroquevillé » (*LUP 29*), des vêtements qui « étreignent » un soutien-gorge, la « jambe » retournée d'un pantalon (*LUP 39*), les étoffes qui « s'apprêt[ent] à ramper » et à « perpétuer [leurs] gestes » (*LUP 41*), les « oreillers fatigués » (*LUP 54*). Même si ces éléments ne constituaient pas un élément majeur pour un autre observateur, ils incarnent les *punctums* relevés par les amants, ces ouvertures à l'interprétation.

L'anthropomorphisme des vêtements prend toute son ampleur avec la description des chaussures. Ernaux fait remarquer que parce que la chaussure garde la forme intégrale du pied, elle incarne « l'accessoire le plus humain » (*LUP 61*). Par la créativité des amants, les chaussures ressentent tour à tour des émotions humaines, soit de l'hostilité, soit de la soumission, comme s'ils jouaient les rôles des amants dans l'acte amoureux. Par exemple, la botte de Marie présente une « gueule ouverte » qui, avec l'effet de lumière, esquisse un « caractère dévorant », symbolique de la « domination masculine » (*LUP 59-60*).

En plus de transformer les objets en personnages d'un monde imaginaire, la photo réveille des sentiments mélancoliques nouveaux face à la réminiscence de visions du moment vécu. Les vêtements et les autres accessoires photographiés sont les témoins privilégiés d'un épisode de l'histoire des amants. Ces traces deviennent non seulement des objets évocateurs, mais ils acquièrent le statut d'objets sacrés. Le *medium* accorde une dignité à ces accessoires dotés d'humanité. « Les photographier m'a paru une dignité rendue à ces choses que l'on met si près de soi, une tentative d'en faire, d'une certaine façon, nos *ornements sacrés* » (*LUP 180*). À ce sujet, Susan Sontag écrit :

De même que la fascination exercée par la photographie est un rappel de la mort, c'est également une invitation au sentimentalisme. Les photos transforment le passé en objet de tendre attention, brouillant les distinctions morales et désarmant le jugement historique dans le sentiment pathétique généralisé suscité par tout regard sur le passé⁴².

⁴² S. Sontag, *Sur la photographie*, p. 105-106.

Les vêtements racontent le déroulement de la scène afin que les amants reconstituent les images de leurs corps en mouvement. La vue du jean au sol associé aux souvenirs de la scène permet de visualiser intérieurement son corps en action: « Image persistante de lui, entravé par un jean baissé jusqu'au milieu des jambes, de son effort pour les arracher, l'une après l'autre » (*LUP 60*). Ces images mentales d'une scène remémorée ou inventée par Ernaux surgissent à la vue de ce jean, trace matérielle de leur instant d'intimité perdu à jamais. À plusieurs reprises comme dans l'extrait suivant, la façon dont les chaussures sont disposées au sol constitue le *punctum* permettant de revivre la scène d'amour:

De toutes les choses abandonnées sur le sol après l'amour, les chaussures sont les plus émouvantes. Renversées sur le côté, ou demeurées droites mais allant dans des directions opposées, ou surnageant sur un monceau de linge, mais toujours éloignées l'une de l'autre. Leur écartèlement, quand il apparaît sur la photo, mesure la violence du geste pour les jeter (*LUP 61*).

Par la distance qui les sépare, les chaussures incarnent les vestiges de la force du désir, un état d'excitation qui fait violence et qui crée un désordre. Elles semblent avoir été propulsées dans les mouvements des corps amoureux. Leurs positions permettent de deviner ou de réinventer les scènes de jouissance. Mais au bout du compte, ces visions, entre le souvenir et le fantasme, inspirent plutôt la mélancolie du moment qui ne reviendra plus. « Un jour, se désole Ernaux, M. et moi, on ne mélangera plus les nôtres [nos chaussures] » (*LUP 62*). En fin de compte, chaque photo contribue davantage au récit du cancer et de l'évocation de sa propre mort qu'à celui des ébats amoureux.

Enfin, ce n'est que par leur imagination que les lecteurs pourront voir les images réelles des événements. Comme le précise Ernaux au début de l'œuvre : « Le plus haut degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs » (*LUP 17*). Par le mouvement et la disposition des vêtements et des chaussures des amants qui apparaissent sur les clichés, les lecteurs-spectateurs peuvent deviner leurs gestes et l'intensité de leur désir, et mus par leur sentiment d'empathie, ils peuvent revivre à travers les images leur propre histoire.

Pratique plus traditionnelle, le portrait constitue la forme photographique privilégiée pour le projet autobiographique *Les années*. Par le dédoublement de la photographie, la narratrice s'observe en différé, plongeant ses yeux du présent dans ceux

qui la regardent du côté du passé. Ernaux tente de décrire ces différents *moi* qui ne dévoilent pas toujours les émotions qui se cachent derrière le masque de la pose photographique. En effet, le *Spectrum* se « métamorphose à l'avance en image⁴³ » dès qu'il se tient devant l'objectif de l'appareil photo. Se sachant immortalisé par le *medium*, il se transforme en image qu'il désire diffuser de lui-même. À cause de la « comédie » derrière la pose, la narratrice doit faire appel à son imagination afin de deviner ce qu'elle aurait pu sentir à l'époque de la photo. Ce ne sont que des suppositions, narrées en fonction de la fantaisie du moment de l'écriture. En observant une photo d'elle alors jeune femme, prise en 1957, elle tente de deviner ce à quoi elle pensait pendant la pose : « Sans doute elle ne pense qu'à elle, en ce moment précis où elle sourit, à cette image d'elle qui fixe la fille nouvelle qu'elle se sent devenir [...] » (*LUP 66*). La photo ne représentant pas davantage que les apparences, l'auteure doit suggérer des pensées à partir d'un regard figé dont il est impossible de déceler avec certitude des intentions réelles. La photographie ouvre la porte à l'interprétation du *Spectator*.

Une autre photo la présente avec un groupe d'amis à la Cité universitaire, au mois de juin 1963. Quelques éléments constituent les punctums de la photo : le bras tendu d'un garçon éveillant un soupçon (il semble agacer une autre fille) et ses poings serrés qu'elle cache sous son buste (pourquoi serre-t-elle les poings?) La photo silencieuse n'éclaire pas les causes de ce comportement. La narratrice fait appel à sa mémoire. Elle émet des hypothèses: est-ce les examens qui la rendaient nerveuse ou est-ce la manifestation de son malaise social alors qu'elle se retrouve parmi des amis bourgeois? La réponse sera guidée par l'exactitude des souvenirs du présent au sujet d'un passé lointain. Il se peut donc que l'histoire autour de la photo soit modifiée par rapport à celle de la réalité. La photo en soi, sans l'aide de la mémoire, donne accès à de multiples interprétations.

De même, une photo peut prendre une valeur symbolique pour le *Spectator* qui apparaît également comme *Spectrum*. Une photo datant de 1967 la montre aux côtés d'un petit garçon. Le texte nous apprend qu'il s'agit de son fils. La photo le sous-entend-elle? Un inconnu aurait-il pu en douter? Peut-être. Nous n'en avons pas la certitude parce que nous n'avons pas accès à l'image. Cette photo prend une signification précise pour la narratrice. Elle est le symbole de la « petite famille » qu'elle et son mari ont fondée : « La

⁴³ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 25.

photo participe de cette construction, installe la « petite famille » dans une durée dont elle a constitué le gage rassurant pour les grands-parents de l'enfant qui en ont reçu un exemplaire » (LA 98). Par le symbole de la famille à laquelle elle est associée, la photo communique au *Spectator* un sentiment contraire à ce « grand sourire » formel que le *Spectrum* affiche. Bien que le bonheur semble sincèrement l'animer à l'époque, c'est un sentiment de lourdeur qui envahit la narratrice et spectatrice du présent. Le cliché dévoile finalement son message : « ce qui a été » n'est plus ce qui est. Elle ne désirerait pas retourner à ce *moi* passé qu'elle perçoit malheureux alors qu'elle l'avait pourtant aimé : « À cet instant précis, de l'hiver 67-68, sans doute ne pense-t-elle à rien, dans la jouissance de la cellule refermée sur eux trois » (LA 98). Comme si elle était maintenant sortie de la caverne de Platon, elle regarde à travers la photo la vérité de sa condition passée, éclairée d'une certaine faculté de voyance par rapport au *Spectrum* qui ne connaît pas son avenir, étant prisonnier de sa « cellule ». Ainsi, la photo devient l'incarnation du malheur de la vie de famille.

La mémoire du passé se situe en dehors du champ photographique (ce qui est montré par la photo). Pour situer son portrait dans le temps et donner une description plus complète de la photo, elle tente de se remémorer les événements qui la mettent en contexte. Elle décrit la femme qu'elle était comme suit :

L'autre femme, à l'extrémité gauche, d'âge mûr incertain – des rides sur le front touché par la lumière, des taches roses de blush sur les pommettes, contour amolli du visage -, des cheveux coupés au carré, un pull beige avec un foulard noué lâchement, une perle à l'oreille, un sac en bandoulière, évoque la citadine aisée des week-ends sur la côte normande (LA 200-201).

Les informations qui sont transmises par la photo, comme les vêtements et le vieillissement de la peau, n'invoquent pas forcément le portrait d'une citadine qui passe un week-end en Normandie. Seulement elle ou ses fils qui l'accompagnaient alors peuvent attester le moment et le lieu exacts où la photo a été prise. De plus, aucun indice apparent ne révèle qu'elle est une citadine aisée. Ces informations sont ajoutées après coup à la photo, le *Spectator* complétant l'image du *Spectrum* selon sa perspective du futur.

Quel est donc l'usage de la photo dans les deux œuvres que nous venons de voir pour le *Spectator* externe, - autrement dit, le lecteur des œuvres littéraires? Il semble que le rôle du *Spectator* externe ne soit pas le même dans les deux cas. *L'usage de la photo*

permet une ouverture sur l'imaginaire des lecteurs à partir des photos que l'œuvre dévoile. Les quatorze photos décrites par les amants sont exposées aux yeux du *Spectator* externe, quoiqu'elles soient publiées en noir et blanc, ce qui affaiblit son témoignage du réel. *Les années* ne donne pas cette liberté au *Spectator* externe parce qu'elle ne diffuse pas les photos intégralement. La relation du *Spectator* externe avec les photos sera toujours court-circuitée par l'interprétation subjective du premier *Spectator*, la narratrice. Par conséquent, les effets de l'usage du *medium* photographique dans les deux œuvres demeurent différents. Est-ce que le choix de présenter les photos matériellement ou non entraînera des effets de lecture semblables ou différents lorsque le texte et la photographie entreront en relation intermédiaire? C'est ce que nous tenterons d'éclaircir.

Pour l'instant, il semble que la photographie nécessite non seulement un recours à l'imaginaire de l'auteure, mais aussi la complicité d'un texte accompagnateur. Dans *L'usage de la photo*, Ernaux termine la présentation de son projet avec ce constat : « Comme si ce que nous avons pensé jusque-là être suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos ne l'étaient pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture » (*LUP 15-16*). Comme nous l'avons observé, la photo a besoin d'un interprète qui lui donne du sens. D'après sa lecture de l'œuvre de Roland Barthes, Sophie Létourneau constate que « [l]a photographie, ce serait l'œil, la trouée, l'orbite, l'*ouverture* de la littérature. Elle ne saurait être pensée *par rapport*, mais *en* elle, comme par-devers et malgré la littérature, comme ce qui la blesse et lui donne, partant, sa chance⁴⁴. » Le *medium* photographique est de fait une amorce à l'aventure littéraire parce qu'il cherche du regard des interprétants, des *Spectators* qui sauront lui rendre la parole à travers le langage du texte écrit.

⁴⁴ S. Létourneau, « La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes », p. 142.

Chapitre 2

Le langage de l'écriture

J'en suis venue à ceci : le seul moyen juste d'évoquer une vie, une apparence insignifiante, celle de mon père, également de ne pas trahir (la classe sociale dont je suis issue et que j'allais prendre comme objet) était de constituer la réalité de cette vie et de cette classe à travers des faits précis, des paroles entendues, les valeurs de l'époque (*JE 220*).

Depuis ses premières années en tant qu'écrivaine, Annie Ernaux entretient un rapport conflictuel avec la langue érudite des classes bourgeoises et, par extension, avec la littérature. Au cœur de son projet artistique réside un sentiment de trahison envers ses parents qui ont sacrifié leur existence pour lui permettre alors de parfaire son éducation dans un collège de jeunes filles de classes plus élevées. Par conséquent, écrire dans la langue du savoir et consacrer sa vie au métier d'écrivain lui semble relever de l'imposture. En adhérant à la langue du collège pour s'écrire, elle s'infiltré telle une intruse dans une classe qui n'est pas la sienne, reniant aussitôt ses origines. En tant qu'écrivaine, elle ne peut utiliser cette « langue ennemie » acquise « par effraction¹ » pour raconter sa vie et celle des siens, ses parents ne parlant que le langage de province. Bien qu'elle désire entrer dans le monde de la littérature, elle s'y sent étrangère.

De fait, la question de la langue trace les disparités sociales et provoque chez Ernaux un sentiment de transfuge entre deux sociétés. Ayant fréquenté les deux parties, elle dit n'appartenir à aucune. Elle établit son écriture à mi-chemin entre la réalité de province et celle de la société dominante. Ceci l'amène à écrire dans ses livres et à évoquer dans les entrevues son hésitation à inscrire son travail dans la voie littéraire qui lui est en quelque sorte interdite. Lorsqu'elle parle de ses livres, elle n'emploie pas le mot

¹ Annie Ernaux explique ce qui l'a amenée à délaisser la langue qu'elle a apprise dans une société intellectuelle à partir de *La place* : « En 1982, j'ai mené une réflexion difficile, qui a duré six mois environ, sur ma situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme dit Genet, dans la « langue de l'ennemi », qui utilise le savoir-écrire « volé » aux dominants [...] le sentiment d'avoir conquis le savoir intellectuel par effraction. » (*ECC 33*).

"œuvre" et ne se désigne pas non plus comme une "écrivaine"². De l'inconfort à cette posture de « parvenue » émerge une écriture de l'entre-deux, à la frontière qui sépare le patois régional des Belles-lettres. C'est ce que Fabrice Thumerel précise en avant-propos de l'ouvrage collectif *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux* :

[L]'œuvre d'Annie Ernaux oscille entre culture populaire et culture savante, objets d'écriture nobles et objets d'écriture *indignes*, langue orale et langue classique... Littérature (travail d'ordonnancement, réflexivité de l'écriture, inter- et intratextualité, procédés divers...) et anti- ou infra-littérature (rejet des formes romanesques et autobiographiques traditionnelles, écriture démétaphorisée, ouverture à la sociologie, l'ethnologie, l'histoire...); classicisme (rhétorique de l'expression visant à instaurer une adéquation entre les mots et les choses d'une part, et d'autre part entre les mots et les impressions ressenties) et modernité (mise en crise de la littérature et des langages constitués, métadiscursivité et dispositif autoréflexif entre les textes les plus divers)[...]³.

S'abstenant d'adopter l'une ou l'autre voie, Ernaux s'affranchit d'une certaine façon des déchirements identitaires et culturels, évitant de tomber d'un côté dans le populisme et de l'autre dans l'artifice littéraire.

Toutefois, l'écriture reste fortement imprégnée par le passé de l'auteure, rendant hommage aux mots qui constituent son héritage. Ces mots, piliers de la vie familiale, incarnent les choses qui habitaient son quotidien de l'époque. Ils désignent les objets dont elle faisait usage et les états d'âme qui accompagnaient la routine. L'univers de sa jeunesse est meublé par le vocabulaire pauvre de ses parents, le peu de mots suffisant à exprimer leur monde rural. Dans le monde provincial qu'elle raconte dans *La place*, « l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre » (*LP* 32). Les mots avaient une réalité propre dans un univers où les tâches quotidiennes occupaient tout le temps disponible, laissant peu de place à l'élaboration de métaphores et à d'autres fantaisies linguistiques. Ce monde lié aux tâches n'accordait pas d'importance à l'expression intime et, par conséquent, n'avait pas développé de vocabulaire pour ces états d'âme. La narratrice de *La honte* se rappelle en effet qu'« [i]l n'y avait presque pas de mots pour exprimer les

² Ernaux précise la raison pour laquelle elle ne nomme pas ses créations par le terme littéraire « œuvre » : « En ce qui me concerne, ce n'est pas un mot que je pense, ni que j'écris, c'est un mot pour les autres, comme le mot « écrivain », d'ailleurs. Ce sont presque des mots de nécrologie, en tout cas de manuels littéraires, quand tout est achevé » (*ECC* 15).

³ F. Thumerel, *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, p. 18.

sentiments » (*LH 74*). Les mots réfèrent à la réalité, aux choses visibles, mais font fi des abstractions des sentiments. Par ailleurs, la narratrice de *L'usage de la photo* fait part de cette lacune langagière: « 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. (Bien que je n'aie de cesse de transmuier celles-ci en mots, en abstraction) » (*LUP 159*). Les sentiments, absents de la langue de l'enfance, ne peuvent s'exprimer qu'à l'aide de la langue ennemie. De leur côté, les images dépeignant le monde concret sont accessibles à partir des mots de l'enfance.

2.1 L'écriture plate et l'appel à l'imagination

Ernaux choisit de créer sa propre langue modelée par des mots de la quotidienneté et la routine des gens de province, attestant ainsi un passé qui la constitue et qui l'habite. Elle opte pour une écriture du dépouillement à laquelle elle donne le nom d'*écriture plate*. Dans *La place*, Ernaux définit comme suit l'écriture qui déterminera l'ensemble de son œuvre : « Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles » (*LP 18*). Combinant la spontanéité apparente de l'écriture au savoir-faire acquis par l'instruction, elle parvient à marier les mots du code dicté par les érudits aux faits et à leur réalité. Les mots semblent être porteurs de la réalité et cherchent à « rendre compte « d'une vision soumise à la nécessité » sans la défigurer⁴ » en incarnant directement leur référent. Les mots *sont* les choses qu'ils signifient, sans passer par le signe linguistique.

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes appelle l'écriture "blanche" ou écriture "au degré zéro" ce type d'écriture qui disloque le langage littéraire. Il la décrit comme « une écriture indicative » proche de l'« écriture de journaliste⁵ » qui rend compte des faits sans en suggérer davantage. D'après ses réflexions, il s'agit d'une écriture neutre dans laquelle le style de l'écrivain fait acte de transparence. Dans sa forme la plus pure, elle est sans ornement ni intention esthétique, tentant de décrire objectivement le réel. Elle vise à s'affranchir de la subjectivité et du style propre de l'auteur qui se défait de son

⁴ D. Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », p. 10.

⁵ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 56.

rôle d' "acteur littéraire" pour se résigner à son "instrumentalité". Dominique Viart soutient que, grâce à la dimension subjective du "je" (qui marque la narration dans *L'usage de la photo*, contrairement à celle des *Années*), l'effet de blancheur s'accroît parce que tout lecteur s'attend de la première personne le pathétique qui l'accompagne habituellement⁶. Sans ce *pathos*, sans ce point de vue sur le monde, l'écriture se confond à son référent, devenant « une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme⁷. »

De cette notion d'écriture blanche avancée par Barthes nous pouvons retenir — pour les fins de notre recherche — sa volonté de rupture avec le langage littéraire. De fait, comme l'écriture blanche, l'écriture ernausienne ne tente pas d'épouser un style à proprement dit littéraire. Elle évoque les événements sans détour et les faits dans la précision du souvenir qu'il en est resté, sans recherche esthétique apparente. Tout comme la photo, l'écriture plate montre « ce qui a été » par souci de se limiter à la représentation du réel qu'Ernaux désigne comme « la vérité de l'écriture », celle qui frappe les sens à la façon du *punctum* photographique. Ernaux décrit ainsi « la vérité de l'écriture », cette nudité fracassante du réel qu'elle retrouve à différents degrés dans ses propres lectures et qu'elle désire à son tour reproduire dans son œuvre :

[S]'il m'est arrivé de réagir avec vivacité contre certaines interprétations, il me semble que chaque lecture a touché, à degrés divers, quelque chose que je désignerai comme « la vérité de l'écriture », difficile à définir, qui relève de l'intime conviction : « c'est ça ». Autant qu'à la rigueur de la démonstration, cette « vérité » ressentie doit beaucoup à certaines formules, certains mots, qui trouvent en moi un écho instantané⁸.

Exposer les mots avec leur potentiel évocateur, sans fioriture, énumérer l'état des choses, sans métaphores instituées par les Belles-Lettres, c'est ce que vise le minimalisme littéraire ernausien. Il s'agit d'une écriture formée de « métaphores *in absentia* » au sein desquelles « [l]e comparé [n'est] pas donné, *il faut l'imaginer*⁹. »

⁶ Voir D. Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », p. 13.

⁷ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 57.

⁸ Annie Ernaux, « Préface » dans Fabrice Thumerel (éd.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, p. 10.

⁹ D. Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », p. 7

Parce qu'elle vise à "diffuser" le réel, l'écriture se fait transparente, épousant le monde fragmenté jusqu'à s'y confondre, jusqu'à en adopter la matérialité. Comme l'écriture blanche conceptualisée par Barthes, l'écriture plate ne semble *a priori* que pur renvoi au monde référentiel. Pourtant, le désir de représentation exacte de la réalité chez Ernaux ne se bute pas à la simple description des objets, des lieux et des événements. Ernaux fait de l'écriture plate sa vision personnelle de la littérature, c'est-à-dire une littérature de transmission du senti suivant « [s]on désir que chaque phrase soit lourde de choses réelles, que les mots ne soient plus des mots, mais des sensations, des images, qu'ils se transforment, aussitôt écrits / lus, en une réalité « dure », par opposition à légère, comme on le dit dans le bâtiment » (*ECC 124*). L'écriture reconstruit la pure matérialité de la réalité pour que le lecteur puisse aussi la sentir physiquement.

D'après la théorie de Barthes, l'écriture blanche agirait aussi comme un instrument de diffusion. Ainsi, l'écriture servirait d'intermédiaire entre le destinataire et le destinataire afin de transmettre un message derrière lequel elle s'effacerait. De fait, l'*écriture plate* d'Ernaux semble partager le projet de médiatiser l'état des choses en respectant le plus possible ce qu'elle en garde comme souvenir. Les mots sont des porte-voix diffusant les réalités passées. Dans la même entrevue accordée à Frédéric-Yves Jeannet citée plus haut, Ernaux précise que le rôle des mots s'arrête à la médiation : « Tout l'enjeu [de l'écriture] consiste à trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses, « voir », *en oubliant les mots*, à être dans ce que je sens être une écriture du réel » (*ECC 35*, [je souligne]). Une fois le passé ressuscité par les mots, ceux-ci sont destinés à être oubliés par le lecteur. Ils sont voués à disparaître pour laisser surgir les images qui, elles, feront revivre les "choses" du passé et les sensations qui les accompagnent. L'écriture n'est donc que l'instrument de leur passage du passé au présent.

Laissant traverser le réel à l'état quasi pur, l'écriture plate se constitue de fragments à la fois étanches et distancés formés de mots et de phrases épurés ayant pour but d'accentuer l'effet de blancheur du texte. Les mots d'Ernaux agissent comme des parcelles de la réalité, une « réalité postmoderne [qui] ne se laisse pas appréhender en bloc¹⁰. » Chacun de ces fragments représente un moment marquant réduit à son essence la

¹⁰ J. Rachwalska von Rejchwald, « *Lector in fragmento*: En lisant *La vie extérieure* et *Journal du dehors* », p. 53.

plus pure. L'écriture se joue en un instant, reposant sur le potentiel évocateur de quelques mots. En cela, elle emprunte à la métonymie, puisqu'« elle insiste sur la partie, le détail, le fragment¹¹.» Elle percute l'imaginaire du lecteur comme le flash d'un appareil photo.

À cet égard, l'écriture fragmentaire permet au lecteur de construire des images mentales personnalisées à partir du potentiel sémantique des mots. D'ailleurs, dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes avait lui-même désigné les fragments comme « des germes, des projets d'une œuvre dont la totalité est refusée¹²» et que l'auteur laisse à son état de mouvance, de réalisation future. Par conséquent, l'œuvre ne peut se figer. Elle est en attente de totalité sans jamais l'atteindre. L'écriture par fragments semble intégrer à la fois l'inachèvement (par le peu de mots) et la plénitude (par la densité des mots).

Du point de vue de la forme, *L'usage de la photo* constitue un projet d'écriture à la fois uni et disjoint puisque les amants décrivent séparément un moment d'intimité qui s'est vécu à deux. Ernaux ouvre son espace d'écriture à Marc Marie, mais le corps du livre distingue leurs textes par leur juxtaposition et leur alternance successive. Le texte dans sa globalité emprunte une forme dictée par le hasard. Ernaux explique comment l'écriture est assujettie au cours de sa vie et à celui de son amant; par conséquent, sa destinée lui est encore inconnue au moment de la rédaction :

Je n'attends pas de la vie qu'elle m'apporte des sujets mais des *organisations inconnues* d'écriture. Cette pensée : « Je ne veux faire que les textes que je suis seule à pouvoir faire » veut dire des textes dont la forme même est donnée par la réalité de ma vie. Jamais je n'aurais pu prévoir le texte que nous sommes en train d'écrire. C'est bien de la vie qu'il est venu. Réciproquement, l'écriture sous les photos, en multiples fragments – qui seront eux-mêmes brisés par ceux, encore inconnus en ce moment, de M. –, m'offre, entre autres choses, l'opportunité d'une *mise en récit minimale* de cette réalité (*LUP* 76-77).

La succession des mots, leur organisation dans la phrase, leur disposition sur les pages semblent dépendre d'une instance supérieure à la volonté du scripteur, du pouvoir d'une entité transcendante. Les mots ne peuvent être déplacés, le texte possédant sa logique interne: « Changer de place un escarpin ou un tee-shirt aurait constitué une faute – aussi

¹¹ *Ibid.*

¹² Maryse Fauvel rappelle ces propos de Roland Barthes dans son ouvrage *Scènes d'intérieur : Six romanciers des années 1980 – 1990*, p. 85.

impossible, pour moi, que modifier l'ordre des mots dans mon journal intime – une façon d'attenter à la réalité de notre acte amoureux » (*LUP 13*). La place des mots dans les phrases constitue un élément sacré de l'écriture car elle incarne le lieu de la spontanéité et par conséquent, la trace, l'incarnation matérielle et brute de la réalité.

Par ailleurs, l'esthétique du fragmentaire caractérise chaque texte accompagnateur de la photographie apposée en début de section. Chacun de ces textes porte un sous-titre précis, marquant le début et la fin de chaque intervention écrite. Or ces sous-titres sont constitués de bribes de phrases, de séries de mots qui ne débutent pas par une majuscule, règle qui régit habituellement la formulation d'un titre ou d'un sous-titre. Ainsi, nous retrouvons des sous-titres tels qu'« à cette période de ma vie », « ressembler aux femmes tondues », « pour quelle révélation », « comme des taches », « quand c'est moi qui prends la photo », etc. Ces syntagmes, comme des segments de discours, des morceaux de réel, des "flashes" de la mémoire, semblent avoir surgi de l'inspiration du moment, renforçant l'aspect morcelé de l'œuvre.

Hormis les éléments du périphrase, les textes des amants s'inspirent aussi de l'esthétique du fragment. La construction de l'écriture ernausienne emprunte à la forme de la mosaïque tant la syntaxe des phrases est morcelée. Les écrits des amants se composent généralement de courts paragraphes formés de phrases succinctes violentées sur le plan syntaxique. C'est ainsi que le lecteur rencontre au fil de sa lecture des successions de phrases nominales comme celles-ci : « Rien dans la photo des odeurs de la cuisine le matin, mélange de café et de toasts, de nourriture pour chat, d'air de mars. Rien des bruits, le déclenchement régulier du frigo, peut-être la tondeuse des voisins, un avion vers Roissy » (*LUP 73*). Les phrases correspondent souvent à des énumérations d'images mentales qui viendraient successivement à l'esprit des amants. Les fragments de phrases illustrent les bribes rappelées par la mémoire défaillante, des éléments disparates d'une scène vue ou entendue, semblant surgir par hasard au moment de l'écriture. Par l'énumération d'éléments indépendants qui composent la mémoire auditive, visuelle et olfactive se crée une classification, un sens dans la réalité du monde, un ordre dans une « esthétique du discontinu¹³ ».

¹³ N. Froloff, « Pour une écriture photographique du réel », p. 75.

Ces énumérations produisent sur le texte un effet de réel que Philippe Hamon appellerait "l'effet de liste". Cette taxinomie qu'est l'effet de liste « ser[t] à ventiler, à régler, à baliser textuellement le "dépli" de tel ou tel paradigme descriptif, et ser[t] autant à rythmer un temps de lecture et un temps d'écriture, qu'à assurer un éventuel "effet de réel"¹⁴.» C'est ce que le texte tente de créer lorsque la narratrice énumère les « règles » du rituel de la prise de photo et de l'écriture qui s'en suit :

interdiction à celui qui allait chercher
les photos d'ouvrir la pochette
s'installer l'un à côté de l'autre dans le
canapé, devant un verre, avec un disque en
fond
sortir une à une les photos et les regarder
ensemble (*LUP 14*)

Cette liste de règles à suivre semble tout droit sortie du quotidien des amoureux comme s'ils mettaient à la disposition des lecteurs des traces matérielles, des mots échangés, qui ont constitué leur projet. Elle atteste ni plus ni moins la réalité du jeu des amants.

Sur le plan formel, *Les années* emprunte également au morcellement. Ernaux fait du fragment une illustration du mode de rappel des images dans la mémoire humaine. Dans son ouvrage intitulé *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paul Ricoeur s'intéresse à la mémoire et aux phénomènes mnémoniques. Il suggère que la mémoire est à la fois continuité et différenciation. D'un côté, la mémoire « assure la continuité temporelle de la personne » permettant « de remonter sans rupture du présent vécu jusqu'aux événements les plus lointains de [l'] enfance¹⁵ ». Le projet autobiographique incarne sans aucun doute cette facette commémorative et unificatrice de l'individu, le récit étant construit de façon à respecter la chronologie de la vie d'Annie Ernaux. De même, chaque période de sa vie est décrite en respectant un ordre précis : description par *ekphrasis* de chacune des photos, détails sur la vie intérieure de la narratrice, informations sur sa génération et sur les événements de l'époque. Cet ordre est rigoureusement respecté tout au long du livre.

¹⁴ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 53.

¹⁵ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, p. 116.

De l'autre côté, Ricoeur affirme que « les souvenirs se distribuent et s'organisent en niveaux de sens, en archipels, éventuellement séparés par des gouffres¹⁶. » Dans l'incipit de l'œuvre faisant office d'introduction au projet littéraire, chaque paragraphe introduit en quelques mots une image mentale, un souvenir visuel et auditif, dont la brièveté semble imiter le flash d'un appareil photo. Ces paragraphes sont juxtaposés sans aucun lien sémantique apparent de sorte qu'ils créent un effet de digression dans les pensées de la narratrice. Il en résulte chez le lecteur une impression d'assister à la projection en accéléré d'images d'un diaporama. Par la syntaxe des phrases qui ne présentent pas de ponctuation ni de majuscule pour délimiter le début et la fin des paragraphes, l'auteure crée un effet de temporalité imprécise, les images revenant à la mémoire sans ordre chronologique.

Au cœur du texte *Les années*, l'esthétique du fragment domine toujours, modelant les phrases à l'image des réalités matérielles. Cette écriture que Catherine Rannoux qualifie d'« ethnologique¹⁷ » s'apparente à l'encyclopédie tant elle s'applique à noter et à classer toutes les facettes de la réalité dans leur nudité en faisant fi des affects – quoiqu'elle en soit manifestement issue¹⁸ — ou de toute autre forme de subjectivité. Plusieurs descriptions prennent la forme de listes cataloguant les activités qui l'animaient lorsqu'elle était une jeune fille :

On jouait au mouchoir, à la bague d'or, à la ronde en chantant *Bonjour Guillaume as-tu bien déjeuné*, à la balle au mur *sur Petite bohémienne toi qui voyages partout*, on arpentaient la cour de récréation en se tenant par les bras et en scandant qui est-ce qui joue à cache-cache (LA 27).

Cette énumération crée un effet d'atomisation des occupations de jeunesse liées au jeu et au divertissement. Chaque syntagme séparé par des virgules renferme une image distincte

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ C. Rannoux, « "Au-dessus de la littérature" : L'écriture en quête du réel Annie Ernaux, *Journal du dehors* », p. 39.

¹⁸ Lors d'une discussion ayant eu lieu à la Maison des Écrivains le 9 mars 2002, Ernaux affirme qu'elle s'inspire de ses affects même si elle ne les exprime pas en tant que tels à travers son écriture : « Je n'écris au fond que depuis l'affect. Tous mes livres sont profondément écrits depuis mes affects extrêmement violents la plupart du temps, que ce soit même dans le *Journal du dehors*, *La Vie extérieure*, il y a un affect là derrière qui est très puissant, si puissant qu'il ne peut pas empêcher l'écriture. » dans « Entretien avec Annie Ernaux », *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 100

dans la mémoire, les souvenirs étant recensés dans un répertoire précis. Il en est de même pour le souvenir des objets qui représentent une époque de sa vie : « [N]ous achetions à la Fnac une chaîne hi-fi, une radiocassette Grundig, une caméra super-huit Bell et Howell avec l'impression d'utiliser la modernité à des fins intelligentes » (*LA 117*). L'énumération de biens matériels dans l'espace littéraire rappelle leur matérialité et l'importance qu'ils occupent dans un discours postmoderne. L'intégration des marques de commerce dans cette liste d'objets quotidiens accentue l'idée d'une société de consommation, un monde où règnent les choses.

Interrompant le lecteur dans le fil de sa lecture, les espaces blancs participent à l'atomisation du monde raconté, comme si les liens entre les hommes, les choses et les lieux étaient encore à créer. Dans la présentation typographique, ces « gouffres », ces « espaces interstitiels¹⁹ », indices de l'atomisation des souvenirs, sont les lieux de leur disjonction au sein d'une même et unique mémoire. Ces instants de vide entre les phrases chargées de souvenirs leur livrent tout leur potentiel sémantique. Dans une entrevue accordée à Pierre-Louis Fort, Ernaux décrit ces lieux intermédiaires dont elle avait fait l'usage dans *L'occupation* :

Les blancs sont des plages, des espaces qui s'ouvrent dans une écriture que je sens moi-même comme très dense, à la limite de la violence. [...] Les blancs permettent, comme dans la poésie (le verset), surtout moderne, de ne pas faire de transitions, de relations causales, à la fois de juxtaposer et de détacher des visions, de donner toute leur importance à des détails, de faire des inventaires [...] ²⁰.

Ces espacements accentuent le poids des mots, redonnant une dimension matérielle à la réalité qu'ils désignent séparément. Les objets n'ayant pas naturellement de liens entre eux, l'auteure les juxtapose, les classe, leur impose violemment une place côte à côte dans sa mémoire. Les blancs désignent ces ellipses temporelles et causales et cloisonnent les morceaux de réalité. Comme le cerne propre au cloisonnisme en peinture, le blanc délimite les « plages » de réalités évoquées par les mots pour faire ressortir leur éclat. Ces blancs de silence sont des espaces ouverts pour les lecteurs dans lesquels s'installe « un

¹⁹ J. Rachwalska von Rejchwald, « *Lector in fragmento*: En lisant *La vie extérieure* et *Journal du dehors* », p. 56.

²⁰ P.-L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », p. 990.

équivalent de la sensation de la vacuité impersonnelle du monde qui s'y dit²¹». Ils créent par le fait même des pauses, des ouvertures au fil de la lecture qui semblent lancer une invitation aux lecteurs à imaginer leur réalité et à la compléter.

Dans *L'usage de la photo*, Ernaux insère les blancs à des moments qui appellent l'introspection sur des questions qui pourraient toucher leur vie intime. Les espaces blancs qui suivent chacune des phrases sont des lieux vides où celles-ci sont appelées à résonner jusqu'à l'âme des lecteurs. La plupart d'entre elles inspirent des réflexions sur le cancer, sur les changements corporels dus au traitement et sur la mort qui guette. L'espace blanc peut également illustrer la douleur liée à la nostalgie du temps et la sensation d'étrangeté de la mort. À travers les propos de la narratrice : « Un jour, M. et moi, on ne mélangera plus les nôtres [nos souliers] » (*LUP 62*), le lecteur, interpellé par ces mots évoquant une réalité inconnue, est confronté à un « ailleurs » impossible à figurer.

L'utilisation du "je" dans les phrases invite à ressentir la réalité décrite comme sienne. Parfois, la pause semble allouer à l'auteure le temps de récupérer, comme à la suite de cette phrase déstabilisante : « Quand je suis nue, avec ma ceinture de cuir, ma fiole toxique, mes marquages de toutes les couleurs et le fil courant sur mon torse, je ressemble à une créature extraterrestre » (*LUP 110*). Ce fragment de mots suggère la déshumanisation par le cancer, une humiliation qui frappe en France « [p]lus de trois millions de femmes » (*LUP 112*). Ernaux dévoile en quelque sorte l'autre scène du cancer que les lectrices peuvent s'imaginer vivre à leur tour et voir dans le corps violenté de la narratrice leur propre corps atteint par la maladie.

L'incipit et l'épilogue des *Années* empruntent à la poésie en vers la disposition des phrases et l'organisation spatiale. La disposition aérée des syntagmes – il ne s'agit pas toujours de phrases – semble toujours illustrer le fonctionnement de la mémoire, le temps de rappel et l'oubli occasionnel. Certaines scènes vues et certaines expressions entendues sont conservées et rappelées d'une façon aléatoire et fragmentée, avec des délais variables. Après la description de chacune des photos et le récit de la vie intime de l'auteure figure une énumération d'événements caractérisant l'époque. Cette dernière description adopte une disposition particulière. Les blancs insérés après les syntagmes

²¹ D. Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », p. 12

créent des plages disponibles à l'imaginaire du lecteur. Il en va ainsi lorsque la narratrice décrit la société dans laquelle vivaient ses parents :

Ils n'en avaient jamais assez de raconter l'hiver 42, glacial, la faim et le rutabaga, le ravitaillement et les bons de tabac, les bombardements l'aurore boréale qui avait annoncé la guerre les bicyclettes et les carrioles sur les routes à la Débâcle, les boutiques pillées les sinistrés fouillant les décombres à la recherche de leurs photos et de leur argent [...] (LA 23).

Chaque ligne horizontale sur la page est l'espace occupé par une image. Étant donné que les photos possèdent toutes le même format, les phrases doivent aussi occuper un espace physique similaire, et ce, malgré le nombre de mots qui les forment. Ces syntagmes se lisent en blocs, comme des agglomérations de matière indivisible qui se succèdent à une fréquence régulière. Les espaces qui les délimitent accentuent leur potentiel symbolique et appellent le lecteur à se créer, le temps de la pause, une image mentale.

Délimités par le cerne blanc les commémorant du coup comme des archives du passé, les syntagmes évoquent également des souvenirs partagés par une collectivité féminine, des tabous aujourd'hui disparus. Ernaux encercle de blanc pour les mettre en valeur ces morceaux de réalité qui illustrent une époque révolue de l'histoire des femmes:

Dans le lit ou les vécés, on se masturbait sous les regards de la société entière (LA 51).

Jusqu'au mariage, les histoires d'amour se déroulaient sous le regard et le jugement des autres (LA 74)

La contraception effarouchait trop les tables familiales pour qu'on en parle. L'avortement, un mot imprononçable (LA 97).

Les phrases encadrées de blanc incarnent un témoignage concret de l'évolution de la condition des femmes occidentales. De même, les phrases brèves synthétisant en quelques mots le tableau commémoratif des habitus d'une génération encadré pour mieux le cerner comme un tout. Elles font écho à l'évolution et à la destinée d'une même collectivité :

Le discours du plaisir gagnait tout. Il fallait jouir en lisant, écrivant, prenant son bain, déféquant. C'était la finalité des activités humaines (LA 110).

Il n'y avait rien devant nous (LA 207).

Dans le brassage de concepts, il était de plus en plus difficile de trouver une phrase pour soi, la phrase qui, quand on se la dit en silence, aide à vivre (*LA 222*).

Ces images vues par une représentante de cette génération et vouées à disparaître sont conservées par les espaces blancs, classées telles des artefacts, matérialisées par l'écriture plate qui renferme les images mentales à la manière des albums photo.

Bien que l'écriture plate se limite à la représentation froide et réaliste du monde et des choses qui l'habitent, elle ne se départit pas de son caractère humaniste. Ce monde illustré est composé d'êtres humains, des êtres avec qui Ernaux partage une destinée et une condition humaine. L'acte d'écrire est pour elle une projection au dehors de soi pour raconter la vie de tous selon son angle de vue, ses perceptions. C'est aussi se peindre à travers le visage des autres qui ont constitué son identité.

2.2 La voix transpersonnelle et la mémoire collective

Pour rendre compte de son existence, Annie Ernaux ouvre les yeux sur son monde avec un regard qui épouse à la fois ce qui est à l'intérieur d'elle et ce qui est au-dehors. Pour Ernaux, « [l]'intime est encore et toujours du social » (*ECC 152*), sa situation de transfuge de classe l'ayant rendue perméable à la réalité des autres. Antérieurement, dans le *Journal du dehors*, elle note :

C'est donc au-dehors, dans les passagers du métro ou du R.E.R., les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans les individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres (*JD 106-107*).

L'écriture lui permet de décrire du même point de vue « [s]es sentiments, [s]on corps, [s]es pensées ou le comportement des gens dans le RER » (*ECC 152*). Loin de hiérarchiser ce qui a trait à l'individu et ce qui a trait au social, l'écriture expose sur le même plan toutes les réalités d'un monde. Elle met en aplat, collectionne et catalogue la matière tant extérieure qu'intérieure. Ernaux appelle ce procédé d'écriture la transsubstantiation, c'est-à-dire « la transformation de ce qui appartient au vécu, au "moi", en quelque chose existant tout à fait en dehors de [s]a personne » (*ECC 112*).

Elle donne le nom d'écriture "transpersonnelle" à cette forme de littérature née du désir de neutraliser le "je" dans la sphère sociale. Cette écriture se caractérise par un "je" empruntant davantage « une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi" » (*JE 221*). Par cette forme unique, le pronom "je" devient en mouvement perpétuel, incapable de s'immobiliser dans l'espace du "moi". La première personne est dotée d'une dimension multiréférentielle marquée par « l'impossibilité de séparer un moi profond d'un moi social » (*RDE 13*), incluant du coup la voix des autres auxquels elle s'identifie. En adhérant à la réalité objective d'une communauté dotée d'histoire et de culture, le sujet de l'énonciation (que ce soit "je", "nous", "on" ou "elle") prend une dimension transpersonnelle et fait naître un discours collectif.

De cette posture toujours située dans un entre-deux découle une prise de distance au monde. Les événements qu'Ernaux observe avec minutie deviennent des éléments aussi concrets et empreints de réels que sa vie personnelle. Ernaux définit également son travail comme une « confession impersonnelle », terme utilisé par Pierre Bourdieu dans ses *Méditations pascaliennes* désignant un « moi impersonnel que les confessions les plus personnelles passent sous le silence, ou qu'elles refusent pour son impersonnalité même » (*RDE 13*). Le récit émerge de l'intime – du journal intime de l'auteure –, mais se réalise à travers une inscription de soi parmi les voix de la société. Il s'agit d'une « écriture de constat » qui, un peu à la manière de la photographie, indique : « voilà ce qui est, voilà ce qui a été ».

Cette inscription du moi dans l'universel caractérise l'écriture du récit *Les années*. Dans tout le texte, l'histoire personnelle de l'auteure trace la ligne conductrice structurant le récit de la société à laquelle elle s'identifie. Ces autres avec qui elle partage une même destinée – au début sa famille immédiate, puis ses collègues de classe, les femmes de sa génération – ne forment souvent qu'une entité avec elle-même. Ils sont imprégnés par la même époque et le même milieu social. À travers ces présences familières ou étrangères formant son environnement social, comme par le reflet d'un miroir, la narratrice apprend à se connaître et à reconnaître ses propres perceptions, ses réactions, ses rituels quotidiens. L'écriture du *moi* à travers la voix transpersonnelle ne peut se réaliser que lorsque « l'intime est le lieu du social et de l'historique » (*RDE 13*). À la différence

d'une historienne ou d'une sociologue, Ernaux tient à s'insérer dans l'histoire et à dire : "J'y étais".

La forme "transpersonnelle" de l'écriture des *Années* est habitée par son désir de mémoire qui s'avère indissociable de l'histoire de sa génération. Parce que « la mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux du temps » (*LA 17*), la mémoire individuelle se dissout et se réalise à travers les générations. Elle devient une mémoire collective et intergénérationnelle, s'engageant à préserver de l'oubli le passage de nombreuses vies qui nous ont précédés et qui continuent de forger notre identité. De même, la mémoire dite impersonnelle participe à l'élaboration d'un point de vue de la mémoire collective, d'une des parcelles qui la constituent, comme le souligne Maurice Halbwachs dans *La mémoire collective*:

Au reste, si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent en tant que membres d'un groupe. Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change selon la place que j'y occupe et que cette place elle-même change selon les relations que j'entretiens avec d'autres milieux²².

Ainsi, dans tout le texte, dans ces moments collectifs avec la famille et en société, l'auteure ne raconte pas sa vie à l'aide du pronom "je", mais plutôt à l'aide du "nous" et du "on" créant l'effet d'« une immersion dans la réalité supposant la perte du moi » (*ECC 63*). Par sa méthode ethnographique, elle rédige son propre récit « autosociobiographique²³ ». Pendant ses jeunes années à la campagne, le "nous" et le "on" correspondent au noyau familial. Le "on" noue son identité à celles des autres enfants de son âge qui, confinés dans le monde de l'enfance, ne se préoccupent pas de ce qu' "ils", les adultes, peuvent se dire dans les réunions de famille. Les pronoms collectifs "nous" et "on" sont employés tour à tour pour l'identifier aux élèves de sa classe, jusqu'à la fin de son adolescence. Plus tard dans sa vie, le "nous" correspond davantage à la génération à laquelle elle appartient. Ce regroupement créé par le pronom lie toutes les personnes (françaises surtout, mais aussi occidentales) qui ont vécu dans les mêmes années qu'elle. Ces pronoms l'incluent dans cette société en tant que femme

²² P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, p.94-95.

²³ F. Thumerel, *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, p. 16.

professionnelle de la classe moyenne, une citadine, une citoyenne française qui vit un engagement social.

Bien que le pronom "elles" n'ait pas, selon son usage régulier, de fonction d'inclusion collective, il est utilisé pour souligner la conscience féministe qui naît non seulement de la vie personnelle d'Annie Ernaux, mais aussi de celle de toutes les femmes qui se sont battues pour leur émancipation. Comme le fait remarquer Barbara Havercroft²⁴, cette troisième personne du pluriel concerne autant la réalité intime d'Ernaux que celle des femmes de sa génération :

Leur façon de s'habiller et de se maquiller, toujours guettée par le trop : court, long, décolleté, étroit, voyant, etc., la hauteur de leurs talons, leurs fréquentations, leurs sorties et leurs rentrées à la maison, le fond de leur culotte chaque mois, tout d'elles était l'objet d'une surveillance générale de la société (LA 73).

Le pronom "elle" désigne cette femme qu'elle était auparavant et qui a gagné avec le temps un caractère d'étrangeté. Ce "elle" se lie toujours à des verbes conjugués à l'imparfait, comme si une fois passé l'événement basculait dans une autre temporalité, un temps lointain du haut de son présent d'où elle écrit. Le pronom "elle" désigne un personnage qu'elle a été à chaque époque de sa vie et qui se fond dans la fresque sociale qui évolue avec les années. C'est un des personnages qui ont écrit jour après jour, à leur insu, les pans de l'histoire des femmes. Enfin, ce "elle" souffre de cancer du sein et partage ce mal du siècle avec la gente féminine de sa génération : « un cancer qui semblait s'éveiller dans le sein de toutes les femmes de son âge et qu'il lui a paru presque normal d'avoir parce que les choses qui font le plus peur finissent par arriver » (LA 235).

Hormis l'utilisation des pronoms [im]personnels collectifs, *Les années* confirme son esthétique transpersonnelle par ses multiples références littéraires et culturelles qui permettent au lecteur de se reconnaître à travers le « je » de l'écrivaine. Lorsqu'elle fait mention, tout au long du récit, de titres de chansons – tels *Parlez-moi d'amour* et *Foule sentimentale* —, de films – tels *Et Dieu créa la femme* et *Les Choses de la vie* — ou de livres – *Cinna* et *Les Mots et les choses* —, elle fait éclore des souvenirs partagés par son lectorat. Les amants de *L'usage de la photo* exposent également des réalités de leur vie à travers des chansons. Cependant, les souvenirs qu'elles évoquent se rattachent davantage

²⁴ B. Havercroft, « L'autre scène : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo* », p. 126.

à leur vie intime. Marc Marie énumère les chansons qui composeront à jamais l'histoire de leur relation amoureuse :

Dans un ordre historique autant qu'amoureux, notre Top Nine est le suivant : *Un homme heureux* (William Scheller), *These foolish things* (Bryan Ferry), *She's leaving home* (The Beatles), *La mer n'existe pas* (Art Mengo), *Bruxelles* (Dick Annegarn), *The one* (Elton John), *I know* (Fiona Apple), *Tonight* (encore Elton John), *The voice within* (Christina Aguilera). Autant de chansons si profondément enracinées dans notre relation que je me suis condamné, en en faisant nos accompagnatrices, à ne plus pouvoir les écouter sans qu'elles me ramènent, ad vitam aeternam, à Cergy (LUP 162-163).

Le Top Nine établi par les amoureux constitue un exemple d'intériorisation des manifestations artistiques de masse s'inscrivant dans une temporalité collective. Les chansons symbolisent non seulement leur attachement, mais aussi leur appartenance identitaire à une société.

En lisant *Les années* — tout comme *L'usage de la photo* — les lecteurs nés à la même époque qu'Ernaux peuvent reconnaître dans le savoir, la culture et les souvenirs évoqués une partie de ces réalités qu'ils ont aussi gardées en mémoire. Ces derniers peuvent alors se dire en lui-même : « Nous partageons la même histoire. »

Contrairement à celle des *Années*, l'écriture dans *L'usage de la photo* ne présente pas au premier abord une forme transpersonnelle. En effet, les narrateurs s'expriment chacun de leur côté, sous la forme de journal intime, à l'aide du pronom "je" qui semble exclure l'espace extérieur au *moi*. Pourtant, dans sa globalité, le projet raconte l'histoire d'un "nous" hermétique. Il s'agit dans un premier temps de ce « nous » qui constitue la « bulle » (LUP 101, 103) unissant les amoureux dans un instant d'amour, et, dans un deuxième temps, de l'apport des deux "je" à la création d'une seule œuvre. Cette transgression des frontières du moi se retrouve manifestement dans le partage de l'espace d'écriture avec l'autre. Marc Marie et Annie Ernaux sont co-auteurs d'une seule et même œuvre, ce qui, pour Ernaux, apparaît un geste transgressif « plus violent que d'ouvrir son sexe » (LUP 62). Comme dans une relation sexuelle, le corps (du texte) d'Ernaux accueille en lui celui de Marie, l'œuvre étant le résultat d'un "nous".

En outre, les "je" considérés séparément semblent incorporer la voix de tous les amants vivant de près ou de loin le cancer du sein, maladie universelle qui se retrouve au cœur du récit. En exposant des facettes de sa vie sexuelle pendant le cancer du sein,

Ernaux participe à l'émancipation de la femme en tentant de supprimer les interdits sociaux. Par la description de ses impressions sur le cancer du sein et par le dévoilement de son corps mutilé par la maladie, elle participe à sa démythification et surtout, elle se montre solidaire aux femmes qui en souffrent ou qui en ont souffert. Ainsi, le cancer raconté au "je" devient une expérience transpersonnelle, une invitation lancée au lecteur à partager mentalement son expérience.

Nous avons vu jusqu'à maintenant que l'écriture ernausienne emprunte au langage photographique, agissant comme un calque du réel, une trace du passé interprétée à travers une lecture dans le présent. Désignée plate et transpersonnelle, elle se caractérise par sa concision, sa sobriété, mais aussi par son objectivité et l'impersonnalité des mots dont découlent sa transparence et son ouverture à l'interprétation. Pour des lecteurs qui ont une meilleure connaissance pratique du code linguistique que de codes comme celui du langage photographique, le message qui se dégage de la matérialité des mots demeure plus accessible que celui de l'autre *medium*. Même si par sa présence dans l'œuvre la photo demande à être regardée, elle est rapidement délaissée par le lecteur-spectateur qui dirige tôt ou tard son regard vers le texte. L'écriture semble *a priori* la clé du message final en tentant de traduire l'image et en assurant par la suite son prolongement. En effet, c'est par les mots que le récit du cancer prend forme.

2.3 L'écriture du cancer et l'érotisme salvateur

L'usage de la photo et *Les années* ont été conçus sous le signe de l'angoisse de la mort. Un cancer du sein annonçait l'accélération du temps. Le sursis était expiré. Avant que le temps ne s'épuise, il lui fallait mettre en mots cette expérience de la vie et de la mort. Il lui fallait surtout démythifier ces deux états d'être. Un chemin qu'avait déjà parcouru Susan Sontag avant elle. Dans son ouvrage intitulé *Le Sida et ses métaphores*, Sontag rappelle les intentions qui l'avaient poussée à écrire *La maladie comme métaphore* neuf ans plus tôt alors qu'elle était en rémission d'un cancer du sein. Rédiger cet essai constituait pour elle une façon de démythifier et de démythifier les idées reçues sur le cancer. Sontag désirait ainsi supprimer l'association courante établie entre le cancer et la mort pour le considérer plutôt comme une maladie, sans ses métaphores culturelles. Comme elle le mentionne dans son essai, notre société moderne a transformé la mort en

tabou parce qu'elle est devenue étrangère à notre quotidien. La mort ne participe plus à la signification de notre existence. Puisque le cancer est une maladie grave, voire fatale, comme une condamnation à mort, le diagnostic du cancer doit rester secret.

Tout comme Susan Sontag, Annie Ernaux mène à sa façon une lutte contre les idées reçues sur la maladie du cancer. Elle s'insurge contre le caractère d'étrangeté de la mort dans nos sociétés modernes dans lesquelles « [i]l fa[ut] que la merde et la mort soient invisibles » (*LA 153*) à une époque où il est « inconcevable de se dire qu'on allait mourir un jour » (*LA 225*). Dans ces années récentes dont traite Ernaux, la mort fait du cancer son proche synonyme, revêtant du coup un caractère apeurant et obscène, puisque méconnu : « On préférerait ne pas parler des maladies nouvellement apparues qui n'avaient pas de remèdes » (*LA 153*). À travers son expérience du cancer racontée dans *L'usage de la photo*, Ernaux participe de plus près à la démystification du fléau. Elle fait du cancer du sein une maladie comme les autres en levant les tabous qui l'entourent. Elle montre de par ses écrits que le cancer peut aussi amener la jouissance, le plaisir sexuel, la renaissance, voire la vie.

Témoigner d'une expérience humaine et montrer les réalités qui entourent la maladie et dont on n'entend jamais parler, voilà l'essence du projet de *L'usage de la photo* : « Trois millions de seins couturés, scannés, marqués de dessins rouges et bleus, irradiés, reconstruits, cachés sous les chemisiers et les tee-shirts, invisibles. Il faudra bien oser les montrer un jour, en effet. [Écrire sur le mien participe de ce dévoilement.] » (*LUP 112-113*). Pour le réaliser, il lui faut défier les mythes entourant le cancer du sein, tout comme l'a rappelé Susan Sontag. Tout d'abord, il lui faut détruire la métaphore de la guerre coloniale avec sa terminologie militaire qui caractérise notre vision de la progression du cancer dans les tissus humains. Dans notre imaginaire culturel, le corps du patient semble être progressivement pris à l'assaut par le cancer comme le feraient des troupes de soldats d'infanterie jusqu'à ce que l'ennemi se rende définitivement. Sontag décrit la métaphore guerrière du corps cancéreux ainsi :

Les métaphores qui s'imposent dès que l'on parle du cancer sont tirées en fait non du vocabulaire de l'économie, mais de celui de la guerre. Tout médecin ou tout malade un peu attentif est sinon blasé, du moins familiarisé avec cette terminologie militaire. C'est ainsi que les cellules cancéreuses ne se contentent pas de proliférer : elles « envahissent ». [...] À partir de la tumeur originelle, les cellules cancéreuses « colonisent les zones éloignées du corps

en installant d'abord d'infimes avant-postes (« micrométastases ») dont la présence n'est que supposée puisqu'ils ne peuvent être détectés. Les défenses du corps sont rarement assez vigoureuses pour défaire l'adversaire – la tumeur – qui s'est créé ses propres approvisionnements en sang et se compose de milliards de cellules destructrices²⁵.

Pour contrer la métaphore répandue du corps pris à l'assaut pas le cancer, Ernaux décrit plutôt son corps cancéreux comme un corps sexuellement libéré. Elle fait de son récit du cancer, *L'usage de la photo*, une aventure des plus érotiques. Alors que les idées reçues présentent la maladie comme un agent sexuellement aliénant qui « entamerait la vitalité, transformerait les repas en épreuve et tuerait le désir²⁶ », la narratrice est désirable selon le point de vue de son amant. En effet, Marc Marie ne perçoit dans ce corps atteint par la maladie que la beauté et la vie :

C'est lors de ce séjour qu'elle me montre pour la première fois son crâne, sur lequel ont repoussé des cheveux très courts. Je trouve que cela lui va bien. Qu'elle ressemble à Annie Lennox qui se produit à ce moment-là à Bruxelles et dont les affiches fleurissent un peu partout. Ses cheveux tout neufs d'après la chimio, j'aime les caresser, c'est un duvet très doux, une deuxième naissance (*LUP 54-55*).

Contredisant les discours stéréotypés autour du cancer, le corps de la narratrice n'est pas mortifié, ni handicapé par la maladie. Le cancer se loge à un endroit insoupçonné, n'avilissant aucunement l'apparence des membres. Contre toute attente, ce Mal se dissimule dans le plus attrayant des deux seins de la narratrice: « Sans doute ne pouvait-il [Marc Marie] pas imaginer que le plus beau des deux était justement celui qui renfermait le cancer » (*LUP 24*). Le corps cancéreux gagne plutôt en beauté. Dépourvu de pilosité, il redevient le corps idyllique de la jeunesse. La perruque, symbole des effets de la chimiothérapie, n'a rien de gênant ni d'artificiel. Rien de l'aliénation du corps n'est exprimé chez la narratrice :

J'ai choisi une perruque longue, blonde, avec des mèches cuivrées, proche de mon ancienne coiffure. Elle s'enfonçait facilement sur ma tête comme un bonnet, se démêlait avec une brosse et se lavait dans le lavabo avec du shampooing. Au début je craignais qu'elle ne soit visible ou arrachée par le vent. Après je l'ai oubliée (*LUP 48*).

²⁵ S. Sontag, *La maladie comme métaphore*, p. 87.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

La perte d'une partie de sa féminité telle sa chevelure ne semble pas affecter la narratrice outre mesure. Bien que la perruque symbolise la dégénérescence du patient résultant des traitements qu'on lui inflige, elle est plutôt décrite par Ernaux comme un accessoire de mode tout à fait pratique et qui passe inaperçu. Ni sa féminité, ni sa beauté ne se sont altérées par le cancer.

La démystification du cancer passe également par l'exposition aux lecteurs de la réalité du traitement pour freiner la progression de la maladie. Sontag déplorait les multiples associations entre l'apparente violence du traitement et l'inhumanité de la guerre. Les multiples poses photographiques en radiothérapie s'apparentent à celles prises en vue aérienne d'un territoire ciblé pour le prochain bombardement. De même, le corps, comme suggère Sontag, est submergé par des attaques toxiques, injecté par des poisons²⁷ qui anéantissent le cancer, mais aussi les cellules en santé, « innocentes » dans cette guerre. Ainsi, tous les moyens sont pris pour parvenir à tuer l'ennemi, la tumeur. C'est le territoire, le corps du patient, qui subit la dévastation.

Dans une tout autre tonalité, Ernaux raconte dans *L'usage de la photo* son séjour paisible à l'hôpital lors d'une intervention chirurgicale qui aurait pourtant pu entraîner l'angoisse: « Mon séjour à l'Institut Curie pour l'intervention chirurgicale, six jours plus tard, a été d'une grande douceur. [...] Dans le sourire des infirmières et des aides-soignantes, on lisait l'approbation. [...] Dans mon journal j'ai écrit que je me sentais infiniment heureuse » (*LUP 24-25*). De même, connaissant mieux la réalité du cancer, le mot « chimio » n'évoquera plus le traitement violent qu'elle imaginait. Ce traitement diabolisé sera banalisé: « Dire "j'ai chimio demain" est devenu aussi naturel que "j'ai coiffeur" l'année d'avant » (*LUP 37*). Pour atténuer la peur qui entoure le traitement du cancer, Ernaux insère une note de bas de page décrivant l'utilisation du cathéter qu'on lui a inséré sous la peau (*LUP 23*). Cet ajout à vocation encyclopédique vise à faire comprendre une facette de la réalité du cancer et ainsi montrer ce qui est ignoré ou qui constitue un tabou social.

²⁷ Sontag décrit la toxicité des poisons utilisés pour le traitement du cancer qui étaient aussi utilisés comme des armes pendant la Seconde Guerre mondiale. Voir S. Sontag, *La maladie comme métaphore*, p. 88.

En outre, *L'usage de la photo* illustre une expérience du cancer qui contredit la plupart des discours écrits à ce sujet jusqu'à maintenant. Nous avons déjà vu à quel point Ernaux rompt avec les mythes sur le cancer, ce qui l'amène à écrire en postface du projet : « Je ne supporte plus les romans avec des personnages fictifs atteints d'un cancer. Ni les films. Par quelle inconscience des auteurs osent-ils *inventer* cela. Tout m'y paraît faux jusqu'au risible » (*LUP 195*). Au contraire de ces fictions, le livre propose une alternative à l'interprétation du cancer, du traitement auquel il est associé, de l'état d'âme du cancéreux et des changements qui s'opèrent dans sa vie. Il présente une image plus positive de la maladie et de ses victimes « [s]ans diminuer en rien la souffrance ou le sérieux du cancer du sein²⁸ », comme le souligne Barbara Havercroft. Il ose dévoiler le corps malade en traitement et l'angoisse de la disparition. Le « bon usage » du cancer serait de communiquer la porosité entre les deux états de la condition humaine : être en vie et être mort. Un entre-deux d'une intensité extrême, instable, qui peut basculer en un instant vers la mort.

Étrangement, après avoir démolé les idées reçues, Ernaux crée un nouveau mythe autour de son cancer et en fait une maladie romantique : « Une fois j'ai pensé "Le cancer devrait devenir une maladie aussi romantique qu'autrefois la tuberculose" » (*LUP 122*). Comme Susan Sontag le soulignait dans son essai, à l'époque où la tuberculose s'avérait une maladie fatale, la littérature peignait le portrait de ses victimes agonisantes en révélant les beautés de jeunesse éphémère, attendrissante et inspirant le lyrisme²⁹. Celles-ci possédaient la supériorité de se trouver aux confins de la mort, alors que celles atteintes d'un cancer étaient dépouillées, jusqu'à tout récemment, de toute humilité et spiritualité, étant plongées dans la peur. En transformant le cancer en maladie aussi romantique que l'a été la tuberculose, Ernaux montre par son œuvre que l'on peut vivre son cancer dans la dignité.

Marc Marie contribue à créer cette vision romantique du cancer, redonnant à la mort sa valeur mythique : « Je sais, c'est presque trop beau pour y croire, le vieux mythe de la victoire de l'amour sur la mort, mais c'est ainsi » (*LUP 103*). Au lieu de ternir leur désir, le cancer cohabite les lieux de leur jouissance. Loin de provoquer le dégoût comme

²⁸ Barbara Havercroft, « L'autre "scène" : l'écriture du cancer dans *L'usage de la photo* », p.134.

²⁹ Voir S. Sontag, *La maladie comme métaphore*, p. 28 à 31.

le sous-entendait la métaphore sociale, le cancer transforme le corps lisse de la narratrice en une « femme-sirène » (*LUP* 25), une créature mythique reconnue pour ses pouvoirs de séduction. En effet, au-delà du cancer qui envahit leur quotidien se retrouvent l'amour et l'érotisme, à la fois remèdes et guides dans cette aventure avec la mort. Le passage de Marc Marie dans la vie de l'auteure est significatif. Leur rencontre, l'amour, le sexe, la font passer outre la mort : « Il me fait vivre au-dessus du cancer » (*LUP* 87), écrit-elle. Dans *Les années*, lorsqu'elle se remémore l'époque du cancer, Ernaux la décrit comme celle où un « hasard miraculeux [qui] lui offre l'occasion de triompher de la mort par l'amour et l'érotisme » (*LA* 235). Le sexe est associé à une puissance divine qui transcende les lois de la nature. La mort vaincue est désormais abordée sans peur. Pendant un voyage à Venise, ils jouent comme des enfants sur les lieux mêmes de la mort : « Dans le cimetière de San Michele on a joué au basket avec des cailloux qu'on s'amusait à jeter dans les corbeilles à détritrus » (*LUP* 122). La vie et la mort se superposent, elles deviennent petit à petit des sœurs inséparables.

En choisissant de citer Georges Bataille en épigraphe, « L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort », Ernaux annonce d'emblée la fonction curatrice de l'érotisme dans l'œuvre. Par l'écriture de scènes érotiques, Ernaux semble faire un pied de nez à la menace qui la guette constamment. Dans *La littérature et le mal* d'où est tirée cette épigraphe, Bataille traite de la survie de son corps par l'acte sexuel :

La sexualité implique la mort, non seulement dans le sens où les nouveaux venus prolongent et remplacent les disparus, mais parce qu'elle met en jeu la vie de l'être qui se reproduit. Se reproduire est disparaître [...]. La reproduction sexuée n'est elle-même qu'un aspect, le plus compliqué, de l'immortalité de la vie gagée dans la reproduction asexuée. De l'immortalité, mais en même temps de la mort individuelle. Nul animal ne peut accéder à la reproduction sexuée sans s'abandonner au mouvement dont la forme accomplie est la mort³⁰.

Au-delà de la jouissance, Bataille nous rappelle que l'acte sexuel vise, par essence, le prolongement de la vie en assurant la naissance d'un descendant. Le sexe évoque par extension la mort qui approche et, par le fait même, la nécessité de se dédoubler en engendrant une nouvelle vie à partir de ses entrailles tout en entraînant sa propre déchéance. Faire l'amour, c'est renouveler l'espèce et assurer sa succession matérielle.

³⁰ G. Bataille, *La littérature et le mal*, p. 13.

Sur les photos, les vêtements éparpillés, comme des dépouilles, des restes des corps unis, ressemblent à la décomposition des corps. À la manière des reptiles qui muent et laissent sur leur passage leur ancienne peau qui ne peut se régénérer par elle-même lors de la croissance, les amants ont laissé leurs atours au sol, évacuant ainsi la mort. À la fin du récit, alors qu'elle est en rémission du cancer et que la menace de la mort s'est éloignée, la narratrice propose une image symbolisant la nouvelle vie, fruit de leur union : « J'étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s'il sortait de mon ventre. J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, *Naissance* » (*LUP 197*).

Par ailleurs, le sexe agit aussi comme un régénérateur de jeunesse dans *Les années*. Alors que certaines femmes feraient tout pour que leur corps conserve une apparence de jeunesse, Ernaux préfère revivre *sa* jeunesse avec son amant. Le quitter équivaudrait à ne plus revivre sa vie de jeunesse à travers le sexe :

[C]e garçon lui *sert* à revivre ce qu'elle n'aurait jamais cru revivre un jour. Quand il l'amène manger au Jumbo, qu'il l'accueille avec les Doors, et qu'ils font l'amour sur un matelas à même le sol dans un studio glacé, elle a l'impression de rejouer des scènes de sa vie étudiante, de reproduire des moments qui ont déjà eu lieu. Ce n'est pas pour de vrai et en même temps c'est cette répétition qui donne de la réalité à sa jeunesse (*LA 203*).

Le sexe et l'amour ont un « usage » précis pour Ernaux : ils sont des pendants de la vie éternelle parce qu'ils font ressentir les émotions fortes de sa jeunesse comme dans l'épisode de *L'occupation* qu'elle rappelle en une phrase dans *Les années* : « [R]edevenir « jeune » grâce à une souffrance amoureuse qu'il ne lui avait jamais procurée quand ils étaient ensemble » (*LA 234*). À revivre sa vie à travers ses amours du passé, comme une adolescente avec ses désirs et ses pulsions, elle ne semble pas vieillir.

Somme toute, il semble que l'écriture, qualifiée de plate et de transpersonnelle, s'efface devant le projet ernausien de sauver les traces matérielles de son existence avant de mourir et de partager avec les lecteurs l'angoisse de la mort. Tout comme la photo, l'écriture constitue un *medium* de diffusion, un outil dont la forme brute fait émerger, en parallèle avec la photo, un discours intermédial que nous tenterons de connaître à travers le prochain chapitre.

Chapitre 3

L'intermédialité dans *L'usage de la photo* et dans *Les années*

Vincent Van Gogh, dans une lettre, « je cherche à exprimer le passage désespérément rapide des choses de la vie moderne » (*LVE 91*).

Chacun des *media* qui composent les deux œuvres étudiées joue un rôle majeur dans le discours ernausien comme nous l'avons constaté dans les chapitres précédents. Même s'ils peuvent être analysés séparément, ces *media* entretiennent un dialogue comme s'ils cherchaient à se rejoindre sans toutefois y parvenir totalement. Pour mieux cerner la nature des échanges entre *media*, nous proposons d'analyser ce corpus selon la théorie de l'intermédialité.

3.1. La théorie de l'intermédialité

Le XX^e siècle connaît un tournant intermédial dans tous les domaines des arts. Au début de ce siècle, le mouvement surréaliste avait déjà exploré les relations interartistiques dans l'éclatement des frontières entre les disciplines. De fait, André Breton introduisait le récit-photo avec *Nadja* qui juxtaposait à son récit des photographies de lieux et de personnalités du cercle surréaliste. L'intérêt récent de la part des théoriciens de la littérature pour cette forme nouvelle découle de l'ouverture, au long du dernier siècle, des lettres par rapport aux autres domaines artistiques. Jürgen E. Müller est un des premiers chercheurs à proposer le concept d'intermédialité pour distinguer cette relation entre *media* qui surpasse la simple multimédialité, relation qui amène une nouvelle dimension et une expérience singulière qui ne pourrait être possible à l'intérieur des *media* pris séparément. Quelques années plus tard, dans son article intitulé « Commencements », Silvestra Mariniello propose que l'intermédialité soit

[...] l'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à celle d'une autre... L'intermédialité est la connaissance de ces conditions, de la possibilité des multiples figures, de l'éventualité que les points d'une figure renvoient à celle d'une autre¹.

L'étude intermédiaire d'une œuvre s'intéresse aux échanges entre les *media* qui la composent, à leur coexistence dans un même milieu, de même qu'à leurs différences et leurs ressemblances qui émergent de leur rencontre. Cependant, comme le note Mariniello, « [l']intermédialité n'est pas un médium *et* un autre, la différence des résultats des deux médias, mais l'événement de cette différence². » Les échanges intermédiaux conduisent à l'expérimentation d'une nouvelle perception des phénomènes médias pris séparément. Grâce aux œuvres intermédiaires, le monde se présente donc sous des angles non explorés jusqu'à maintenant, rompant avec le « système de règles éthiques et cognitives existant³. » Elles font réaliser que la réalité du monde est une question de perception variable d'un individu à l'autre ainsi que d'une situation à l'autre. L'intermédialité concerne également les relations que chacun des *media* entretient avec les autres qui l'ont généré. Tout en excluant la possibilité de l'existence d'un *medium* pur, l'intermédialité révèle l'affiliation des *media* aux institutions sociales et aux techniques qui les ont fait naître.

Dans le terme "intermédialité", la racine "médialité" dérive tout d'abord du mot "*medium*", c'est-à-dire à la fois l'espace "au milieu" et le support qui permet au message artistique de se diffuser. Le *medium* peut se résumer à différents ordres de langage. Par exemple, la peinture transmet son message par les couleurs, la texture et le papier. L'écriture peut communiquer grâce au papier d'un livre et aux caractères d'imprimerie (ou manuscrits) qui sont des codes linguistiques partagés par la plupart des locuteurs alphabétisés d'une même société. Le *medium* correspond à un espace mitoyen, un support matériel et un dispositif dans lequel « les forces se transforment en signes⁴ ». Or le terme "médialité" s'associe également à celui de "médiation", caractère de tout *medium* agissant

¹ S. Mariniello, « Commencements », p. 51.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ É. Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », p. 22.

à la fois comme message (contenu) et comme tiers (technique) pour le diffuser au public. Il n'y a pas de manifestation artistique sans *media* et sans la technique. Avec la théorie de l'intermédialité, les arts qui ont longtemps été perçus comme des objets d'étude non pragmatiques peuvent être étudiés d'après leurs composantes techniques.

Le préfixe "inter" situe l'enjeu médial "entre deux éléments". Comme l'intertextualité et l'interdiscursivité, l'intermédialité s'inscrit dans la suite logique du mouvement de l'"inter" par lequel le texte s'éloigne momentanément de son champ pour s'intéresser à d'autres. Certains chercheurs préfèrent l'appellation "inter-esse" qui se traduit par l'expression "être entre". D'après Méchoulan, le verbe "être" inclus dans l'expression derridienne "inter-esse" implique l'idée de se trouver, comme *Spectator*, à un endroit de transition et de comparaison. Ce pont entre deux instances crée une nouvelle présence – constituée d'un espace dans l'instant – correspondant pour le *Spectator* à l'expérience unique d'un événement intermédial. On peut se demander pourquoi le suffixe "médialité", qui désigne un lieu mitoyen, dédouble la portée transitionnelle de l'"inter". À cette interrogation, Éric Méchoulan répond que cet effet de réflexivité

renvoie, en fait, au déphasage même de l'instant dans lequel s'articulent dispositifs sensibles et dispositions intelligibles [...]. Le suffixe ajoute un élément de réflexivité supplémentaire qui rend encore plus visibles les effets d'immédiateté des milieux et les articulations qui la composent ou qui la hantent⁵.

L'approche interartistique met donc en relief le moment présent dans ce qu'il a de plus immédiat et de plus fugitif. En effet, le *Spectator* qui interprète l'œuvre intermédiale saisit l'instant comme « un pli du temps⁶ » dans lequel s'actualise son passé – le seul temps qui nous est connu. Ce bagage du passé propre à chaque individu détermine l'expérience de l'entre-deux. Même si l'intermédialité est le produit de la rencontre de deux ou plusieurs matérialités, elle demeure un état de mouvance, un oscillement où les langages de différents dispositifs (les arts visuels, l'écriture, la musique, la voix, etc.) se confrontent en ce lieu mitoyen afin de faire surgir des ressemblances et des différences entre eux. L'intermédialité est « une autre manière de prendre en compte la matière dans son rapport au temps⁷ », notre perception captant un moment précis dans leur oscillation.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

En raison de la suprématie du *logos* dans notre culture, plusieurs approches théoriques ont tendance à privilégier l'écriture au détriment d'autres *media*. La théorie de l'intermédialité rend possible une étude globale des *media* qui ne les hiérarchise pas. Dans un article intitulé « La *litéracie* de la différence », Silvestra Mariniello désigne la *litéracie* comme un système qui « nous confine dans une configuration du savoir centrée sur le langage (*logos*)⁸. » En privilégiant la *litéracie*, nous sommes habilités à comprendre les signes linguistiques, à faire de nouveaux apprentissages par ce dispositif unique, sans avoir développé la capacité de maîtriser d'autres codes. De fait, une image possède ses codes, mais puisque nous en ignorons le fonctionnement, nous sommes, en quelque sorte, analphabètes devant son langage.

Comme le note James Heffernan, nous observons une image (transmise par les *media* de la télévision ou de la photographie) sans penser qu'elle est, tout comme la langue cryptée⁹. Nous avons plutôt l'impression d'être en relation directe avec l'objet représenté, inconscients de l'illusion créée par le *medium*. La linguistique a elle-même contribué à cette ignorance envers les codes de l'image. Dès l'enfance, nous apprenons à concevoir le mot comme un tout homogène, le signifiant (Sa) et le signifié (Sé) étant soudés comme par magie. Le mot tout comme la langue est arbitraire, donné par la société qui fabrique un code. L'image photographique semble naturelle – et non pas déterminée par des codes – puisqu'elle est l'empreinte lumineuse de la chose désignée..

Silvestra Mariniello propose par conséquent de développer à partir de l'approche intermédiaire une meilleure connaissance de la technique, peu considérée comme objet de connaissance de la vérité. Elle croit qu'il faut réapprendre à penser l'écriture non pas comme un « médiateur universel¹⁰ », mais comme une technique qui diffuse un message à l'instar de la photographie et du cinéma. À force de considérer l'écriture comme transparence, on fait de sa présence matérielle une abstraction dépourvue de réalité physique et corporelle. L'écriture possède une base matérielle, l'espace qu'occupent les signes écrits, les mots sur l'imprimé. L'écriture n'est pas qu'idée ou pensée, elle se constitue d'une surface de papier, élément de diffusion du discours. L'intermédialité, par

⁸ S. Mariniello, « La *litéracie* de la différence », p. 166.

⁹ Voir J. Heffernan, « Literacy and Picturacy : How Do We Learn to Read Pictures? », p. 35.

¹⁰ S. Mariniello, « La *litéracie* de la différence », p. 166-167

sa confrontation des médias, fait ressortir non seulement leurs différences, mais elle redonne à l'écriture « l'expérience des choses dans leur dimension concrète¹¹ », dans leur matérialité du quotidien, traduisant notre expérience d'« être-dans-le-monde¹². »

Comme l'avance Irina O. Rajewsky dans son article « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », pour qu'il y ait intermédialité, nous devons être en mesure, d'une part, d'identifier un phénomène intermédial dans lequel les frontières des *media* sont bien définies; et d'autre part, de tenir compte de l'histoire de leur construction médiale respective¹³. Par souci de comparer les *media* entre eux et de relever leurs frontières, nous devons appréhender la langue écrite comme un système complexe et multimédial en lui-même.

S'étant intéressée de près à l'étude diachronique de l'écriture en tant que *medium*, Anne-Marie Christin propose que ce *medium* conventionnel, dont les frontières sont bien définies depuis longtemps, était, à l'origine, constitué de deux sous-systèmes médiaux : l'image et le son – autrement dit, la trace graphique et la parole virtuelle. De fait, il suffit de reculer jusqu'à sa préhistoire pour comprendre que « l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire l'invention – de la surface : elle est le produit direct de *la pensée de l'écran*¹⁴ ». L'écriture dépend donc de l'existence d'une image apposée sur une surface – l'écran – sur laquelle les yeux d'un lecteur viennent se poser pour la questionner. L'expression *pensée de l'écran* formulée par Christin désigne cette « interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existantes entre les traces que l'on observe et, dans le cas échéant, le système¹⁵. » Une fois établi ce système visuel qui traduit la pensée par des signes, il est associé à un autre système d'une nature différente : les sons de la langue. Ainsi, ces graphèmes inscrits sur une surface sont désormais associés à deux systèmes, deux *media* : l'image et le son. Lorsque nous lisons, le premier sens inféré par l'écriture

¹¹ *Ibid.*, p. 177.

¹² *Ibid.* p. 178.

¹³ Rajewsky affirme que la recherche sur l'intermédialité doit prendre en considération que la construction interne des média peut avoir été modifiée avec le temps. Voir I. O. Rajewsky, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », p. 64.

¹⁴ A.-M. Christin, *L'image écrite ou La déraison graphique*, p. 54.

¹⁵ *Ibid.*

est la vue, puis vient ensuite l'ouïe rappelée virtuellement à travers l'image par l'imagination du son des syllabes.

Le fait que l'écriture soit associée à l'image et qu'elle occupe un espace matériel est également tombé dans l'oubli. De fait, nous sommes restés avec la pensée que les arts sont distincts les uns des autres. Avec le *Laocoon*, Gotthold Ephraim Lessing mettait en relief les différences entre les arts au lieu de leurs convergences. Cette critique de la doctrine de l'*Ut pictura poesis* établie dans l'Antiquité, qui désignait la peinture – par extension l'image – comme l'art de l'espace et la poésie – la littérature – comme celui associé au temps¹⁶, reste ancrée dans notre conception de la langue. Par conséquent, comme l'explique Anne-Marie Christin, nous gardons de l'écriture l'idée qu'elle s'est départie de son caractère spatial pour revêtir dans notre esprit une forme immatérielle par sa linéarité régulière :

La linéarité de l'écriture, en rassemblant en un sillon unique les éléments jusqu'alors épars du symbolisme primitif, stigmatisait l'inanité foncière de l'espace en même temps qu'elle révélait à quel degré de sublimation elle avait conduit la figure, devenue trace sans corps, frontière plutôt qu'image¹⁷.

Par la régularité de la disposition des lettres sur la surface d'inscription, l'écriture s'est éloignée de ses origines picturales, devenant par l'inflexibilité de son code un outil par lequel « l'instinct de l'imaginaire s'était soumis à la pensée rationnelle¹⁸ ». De cette conception erronée de l'immatérialité de l'écriture découle le mythe très répandu de sa transparence, une utopie de notre société occidentale que l'étude de l'intermédialité tente de contrer.

L'écriture d'Annie Ernaux oscille entre la croyance dans la transparence des mots et la volonté de faire sentir leur matérialité aux lecteurs comme elle la ressent elle-même depuis son enfance. Bien que sa volonté de transcender par les mots et par les images son expérience de vie soit perceptible, Ernaux dit désirer tout autant laisser sur papier les traces matérielles qui donnent forme à l'immatérialité de ses souvenirs. Comme nous l'avons soulevé dans le dernier chapitre, Ernaux ne cesse de rappeler la matérialité de

¹⁶ Anne-Marie Christin souligne que « [c]'est à Lessing que l'on doit la distinction [...] qui allait faire autorité pendant près de deux siècles : la littérature est l'art du temps, les arts plastiques sont arts de l'espace. » *Ibid.*, p. 15

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

l'écriture par ses textes. L'écriture fragmentaire, l'espacement qui fracture constamment le texte laisse entrevoir la surface de travail occupée par le *medium*, surface de laquelle il dépend pour exister. Cette écriture met en relief l'expérience de la rédaction, les dessous de l'écrit, avec ses hésitations premières et ses silences, comme des rappels à la mémoire après des instants d'oubli. De son côté, le lecteur perçoit l'expérience d'Ernaux à travers l'écriture. Il est appelé à ressentir le versant intime de la rédaction à travers la matérialité des mots sur la page. Comme Anne-Marie Christin le souligne, dans ce type de texte,

[c]e que le lecteur questionne, ce ne sont pas en effet seulement les mots privilégiés, mais l'emplacement, l'ampleur ou l'étroitesse des vides, le dynamisme ou la chute des vecteurs de phrase, semblable à l'auditeur complétant les propos qu'il écoute par des indices sonores – hésitations de la voix, pauses, redites –, mais aussi par d'autres, purement visuels – altérations du visage, du regard, des gestes – qui relèvent dans l'attitude de celui qui s'adresse à lui et qui participent, que le locuteur l'ait voulu ou non, de son discours¹⁹.

L'écriture devient non seulement la traduction de la pensée de l'auteur, mais aussi le reflet des mouvements de son corps, des traces et des vides alternant de façon à ce que se dessinent ces mouvements. Par sa surface elle capture le processus de l'écriture : la mise en forme des images mentales fragmentées par l'oubli, les hésitations, les sensations qui y sont reliées et qui forment à la fois son rythme sonore et son espace occupé. L'écriture se constitue donc de différentes médialités et de plusieurs modalités qu'il faut prendre en compte dans une étude intermédiaire.

Ayant établi un modèle d'analyse des relations intermédiaires dans son ouvrage intitulé *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Lars Elleström propose d'aborder les *media* selon leurs modalités respectives. Selon lui, l'intermédialité a comme lieu d'étude les ponts qui se créent entre les différents médias, ponts reliant autant leurs différences que leurs similarités. Il importe donc de dégager ce qui relie les *media* entre eux. Pour ce faire, Elleström détermine quatre modalités des *media* : spatio-temporelle, sensorielle, matérielle et sémiotique²⁰.

La modalité spatio-temporelle permet de structurer notre perception et de transformer l'information donnée en une expérience de l'espace et du temps. Elleström

¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

²⁰ Voir L. Elleström, « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », p. 15.

distingue quatre dimensions : la hauteur, la largeur, la profondeur et le temps. Dans *L'usage de la photo*, le caractère spatial du texte est accentué par sa juxtaposition à l'image. Comme le cliché photographique, le texte écrit présente deux dimensions, la hauteur et la largeur. Ni l'un ni l'autre ne présentent la troisième dimension, la profondeur, les deux étant posés en aplat sur la même surface de papier. Cela dit, alors que la photo acquiert sa troisième dimension spatiale à travers l'imaginaire du spectateur-lecteur, celle-ci étant suggérée par la profondeur esquissée dans la photo, le texte possède cette dimension à travers son code linguistique, dégageant à la fois des virtualités sémiotiques et auditives. Enfin, et c'est ici que se distinguent les deux *media*, le texte possède la quatrième dimension dont l'image est dépourvue : le temps. En effet, la photo n'étant que la trace de l'instant, elle ne saurait incarner le temps virtuel, contrairement au texte qui le réalise dans la narration.

La modalité sensorielle quant à elle renvoie aux diverses formes de perception du matériel médial à travers les facultés sensorielles – les cinq sens. Comme nous l'avons souligné, le texte interagit avec nos facultés visuelle et auditive (virtuellement) tandis que la photographie ne fait appel qu'à notre faculté visuelle. Pour sa part, la modalité matérielle réfère à la surface de diffusion, le dispositif qui permet l'échange. Lorsque les clichés et l'écrit sont tous deux imprimés sur papier, comme dans le cas qui nous préoccupe, leur modalité matérielle est la même. Enfin, la modalité sémiotique consiste en la capacité du *medium* à créer du sens à travers sa spatio-temporalité. S'inspirant de la théorie peircienne, Elleström propose trois modes de modalité sémiotique : la convention (signe symbolique), la ressemblance (signe iconique) et la contiguïté (signe indexical). Alors que la langue écrite relève de la convention, la photographie communique par la ressemblance et quelquefois par une relation de contiguïté. La première est un signe arbitraire, la seconde, un signe naturel.

En répertoriant les quatre modalités des *media* proposées par Elleström, nous avons pu dégager des divergences, mais aussi beaucoup de similarités. Même si l'image ne traduit ni la dimension temporelle ni la faculté auditive – contrairement à l'écrit – elle rejoint ce dernier par son dispositif de diffusion et par son occupation de l'espace. Tous les deux communiquent par leur présence statique sur la surface plate. Malgré leurs manières divergentes de signifier – l'image imite la nature tandis que l'écrit est le produit

du logos –, les deux incarnent simultanément la présence et l'absence de l'objet signifié, « une vérité *in absentia*²¹ » comme le suggérait Christine Jérusalem au sujet de la photo.

3.2 Les différentes pratiques intermédiaires dans *L'usage de la photo* et *Les années*

Pour bien cerner les divers phénomènes impliquant une forme d'intermédialité, Irina O. Rajewsky désigne des catégories de pratiques intermédiaires sur lesquelles porte son analyse. La première est la transposition médiale. Celle-ci correspond à la fois à la transformation d'un ou plusieurs *media* et à l'adaptation d'un *medium* à la source d'une nouvelle configuration²². Il s'agit d'une intermédialité extérieure à la composition du *medium*. La signification et l'apparence du *medium* ne sont pas influencées. Cette catégorie de pratiques intermédiaires ne s'applique pas à notre corpus.

La deuxième catégorie correspond à la combinaison des médias – ou à la remédiation. Elle implique une addition d'arts – ou de *media* – de laquelle résulte l'émergence d'un nouvel art intermédial. Dans ce cas-ci, nous pouvons parler d'œuvre multimédiale et de cohabitation des *media*. Ici, chacun des *media* garde ses particularités matérielles et les frontières médiales demeurent claires et précises. C'est dans la combinaison des *media* que l'on assiste à une oscillation de sens au sein de l'entre-deux, ces moments de transition qui garantissent des changements de perception entre les frontières médiales. La confrontation des *media* dans *L'usage de la photo* relève *grosso modo* de cette catégorie, bien que l'œuvre présente également plusieurs références intermédiaires.

Dans la dernière catégorie, un *medium* imite ou fait référence à un autre. Ce phénomène intermédial engendre l'effacement des particularités d'un *medium* au profit de celles de l'autre, le *medium* le plus important – le *medium* imitant – garde ses particularités matérielles. L'*ekphrasis* fait partie de cette catégorie. Comme dans le cas de l'intertextualité, le texte est un formateur d'illusion qui agit « comme si » il était l'art simulé. Alors que l'intertextualité emprunte à un autre texte connu, l'intermédialité repose sur l'imitation d'un autre *medium*.

²¹ Voir C. Jérusalem, « Les mécaniques optiques de François Bon : L'écrivain en photographe », p. 241.

²² Voir I. O. Rajewsky, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », p. 55.

Il semble que le livre soit le *medium* technique idéal pour préserver les particularités médiales de la photographie. Comme l'affirme Elleström dans l'article cité plus tôt :

If reproduced as an image, the book is an ideal technical medium for mediating a photograph [...] presenting virtually no modal limitations at all compared with how photography is usually presented. In fact, the book must be seen as one of the technical media that originally determined the qualifying aspects of the photography²³.

Inversement, toujours selon Elleström, si la photographie subit une transformation de l'image vers les mots, ce qu'Irina O. Rajewsky désigne comme une référence intermédiaire, les modalités du *medium* seront atténuées :

If mediated as verbal description, however, the book offers the possibility of a smooth mediation of visual texts. However, the visual text is in itself a radical transformation of the photography: the two-dimensional spatiality (involving virtual depth) of the primarily iconic and indexical still image has been transformed to a two-dimensional spatiality that, because of the mainly symbolic character of the visual text, also involves the temporal aspect of fixed sequentiality²⁴.

La médiation de la photographie dans *L'usage de la photo* conserve la plupart du temps les frontières médiales²⁵, contrairement à la médiation verbale de la photo qui rend caduque la dimension spatiale de la profondeur normalement impliquée par le *medium*. Par conséquent, l'analyse des particularités médiales du texte écrit et de la photo est facilitée par leur mise en aplat dans l'espace physique du livre.

Par sa manière de faire apparaître côte à côte la photo et le texte dans leur pleine matérialité, *L'usage de la photo* s'inscrit dans la pratique intermédiaire de la combinaison des *media*. Le livre comme dispositif de l'œuvre favorise les échanges intermédiaux de

²³ « Lorsque la photographie est reproduite en image, le livre représente un médium technique idéal pour la diffuser [...] présentant dans un cas général aucune restriction modale. En fait, le livre doit être considéré comme l'un des supports techniques qui a initialement déterminé les aspects de qualification de la photographie » [je traduis]. L. Elleström, « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », p. 33-34.

²⁴ « Cependant, si la photographie est diffusée à travers une description verbale, le livre offre la possibilité d'une médiation réduite des textes visuels. Toutefois, le texte visuel est en soi une transformation radicale de la photographie: l'espace bidimensionnel (impliquant la profondeur virtuelle) de l'image fixe principalement iconique et indicielle est transformé en une spatialité à deux dimensions qui, en raison du caractère essentiellement symbolique du texte visuel, implique aussi l'aspect temporel de la séquence fixe » [je traduis]. *Ibid.*, p. 34.

²⁵ Certaines photographies ne sont pas montrées aux lecteurs comme celle où figure le sexe de Marc Marie et celles des voyages à Venise et à Bruxelles sur lesquelles les amants apparaissent.

même que la mise en relief des frontières médiales, des échanges qui ont débuté avant même la publication de celle-ci. Notons par ailleurs que *L'usage de la photo* adopte la rhétorique investigatrice du projet expérimental dont l'objectif consiste à se questionner sur le cancer et sur la mort à partir de l'expérience amoureuse. Or, comme le soulignent Johnnie Gratton et Michael Sheringham dans leur ouvrage intitulé *The Art of the Project*, dans l'art du projet, ce n'est pas le résultat de l'expérience qui compte mais bien le processus et les étapes de création : « The outcome of the project, its final product (if any) may be less important than the procedures that enable it to get underway²⁶. » Par conséquent, l'œuvre que nous lisons et regardons constitue une œuvre en devenir, un « work in progress » qui se constitue simultanément des étapes préparatoires, de l'œuvre publiée et du prolongement possible de l'œuvre grâce aux échanges intemédiaux et aux nouvelles significations dégagées.

Rappelons que la photo représente le début du processus de création avec la pose; elle amorce l'écriture et accompagne les récits définitifs. L'écriture et la photo sont donc confrontées bien avant leur juxtaposition sur le papier puisqu'elle inspire et modèle l'entreprise d'écriture. Par la suite, lors de la lecture, elles poursuivent un dialogue mettant en évidence par leur juxtaposition l'espace entre-deux au sein duquel peuvent être étudiés les dialogues qu'ils favorisent. Les quatorze photos prennent place au début de chaque division du livre dans la matérialité de l'impression en noir et blanc – et non du papier photographique ou de tout dispositif qui tenterait de s'en approcher. Elles sont toujours disposées à la page gauche du livre, introduisant l'écriture qui occupe la page droite, l'écriture requérant plus d'espace que la photo par sa longueur. Puisque le texte d'Ernaux précède toujours celui de Marc Marie, la photo n'est juxtaposée qu'à celui de l'auteure. L'ouvrage imprimé conserve le cadrage de la photo laissant une bordure blanche autour de l'image. D'une manière semblable, le texte est isolé par ses marges, encadrant l'écrit sur la page blanche.

Avant même que nos yeux déchiffrent la première photo à gauche du texte, les dialogues entre l'écriture et l'image sont déjà amorcés. L'écriture plate juxtaposée à la photo agit comme un miroir, réfléchissant à droite par *ekphrasis* la constitution verbale de

²⁶ « Les résultats du projet, son produit final (le cas échéant) peut s'avérer moins important que les procédures qui lui permettent de se réaliser » [je traduis]. J. Gratton and M. Sheringham (Éds.), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, p. 1.

l'image à gauche. Elle en fait de même chaque fois qu'elle jouxte les clichés du livre : elle troque son langage pour celui de la photographie. En raison de cette appropriation des modalités photographiques, aucune narration n'accompagne la photo. L'écriture plate délaisse du coup une partie de ses modalités spatio-temporelles : sa dimension temporelle. Le peu de verbes utilisés pour décrire la scène fait écho à l'immobilité du *medium* dans lequel l'écriture se réfléchit. Cette dernière prend la forme d'un paragraphe constitué d'une énumération de vêtements et d'autres objets. Une transformation a eu lieu : la photo est demeurée intacte alors que l'écriture, à travers son langage, fait référence au *medium* photographique tout en conservant ses modalités, du moins en apparence. Au final, les frontières médiales sont préservées, tandis que l'oscillation de leurs modalités respectives dans l'entre-deux forme une unité.

Une relation qui tend vers la complémentarité s'est installée entre les deux *media* puisque chacun d'eux ne peut communiquer totalement son objet. On se souvient qu'en préambule, Ernaux décrit l'objectif de leur entreprise photo-textuelle ainsi : « Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irréprésentables et fugitifs. De saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces » (*LUP 17*). Par la juxtaposition de fragments de différentes sources médiales, une réalité nouvelle est créée. D'un côté, l'écriture plate s'éloigne de sa spécificité littéraire, sans la quitter complètement, comme nous l'avons déjà observé dans le chapitre précédent. De l'autre, le langage de la photographie d'amateur²⁷ adhère complètement à son référent et perd sa signification au profit de la simple représentation. Par l'écrit, il est possible d'identifier les objets et les vêtements qui se retrouvent pêle-mêle dans différentes pièces de la maison de Cergy qui, elles aussi, demandent parfois à être précisées. De plus, le texte légende le cliché en noir et blanc en énumérant les couleurs des objets qui figurent dans la scène. Néanmoins, ni les mots, ni l'image ne rendront l'effet réel de la couleur.

Par ailleurs, la photo agit comme une icône sémantique d'où émergent les thèmes de l'écriture. Nous nous rappelons que les amants l'utilisent comme élément déclencheur d'une situation d'écriture qui naît par association libre d'idées. Par conséquent, la

²⁷Annie Ernaux et Marc Marie font de la photographie un passe-temps plus qu'une occupation professionnelle.

photographie entraîne un récit anachronique où les événements sont racontés sans ordre mais plutôt selon le moment de rappel pendant l'association iconique. Il en résulte que les clichés précisent davantage l'atmosphère du projet d'écriture. Ils décrivent l'instant d'un point de vue tragique, instant crucial interprété comme un point de non-retour. En guise de réponse, le texte se fait nostalgique et invite à la contemplation du moment. Les échanges intermédiaires transforment une situation précise en un pli du temps mémorable comme celui décrit par Marc Marie lorsqu'il est à l'hôpital avec son amante avant l'opération :

Le samedi la neige recouvre les toits. Nous regardons cela ensemble mais je ne me pose pas la question de savoir ce qu'elle ressent. Nous sommes dans l'instant. Peut-on être nostalgique d'un moment tout entier conditionné par l'éventualité de la mort? C'est ce que me dit cette photo, qui marque le versement dans le passé des jours heureux de l'Institut Curie » (*LUP 151-152*).

La photo transmet ses modalités spatio-temporelles en ralentissant le récit pour qu'il devienne un moment d'intériorisation, un instant privilégié où les *media* se rencontrent pour créer une atmosphère. Comme le suggère Marie-Ève Blanchard, l'œuvre dégage une forme de « négation du temps » en lien avec « le mythe romantique de la victoire de l'amour sur la mort²⁸ » que recréent les amants. Les événements qui se déroulent au même moment que leur projet d'écriture jouent le rôle de symboles plutôt que de marqueurs temporels. Ainsi, comme le note Blanchard, les premières allusions à la Guerre en Irak sont soulevées par les textes écrits à partir des photos datant du 16 mars, alors que les événements ont réellement débuté le 6 mars²⁹. De fait, la Guerre en Irak semble prendre davantage de signification sur la photo du 16 mars alors qu'elle représente la cuisine de Cergy où Ernaux a « accroché sur [s]on balcon une banderole d'étoffe blanche en signe d'opposition pacifiste » (*LUP 74*). Pourtant, la guerre était en branle depuis plusieurs jours déjà. La photo brouille donc les références temporelles au cœur du récit du cancer qui s'attribue la métaphore des affrontements armés plutôt qu'une temporalité liée aux événements réels. Est-ce une manière d'évacuer la violence des ravages du cancer sur le

²⁸ M.-È. Blanchard, « (Dé)faire l'amour d'une histoire à l'autre. Les dynamiques amoureuses chez Annie Ernaux dans *Fragments autour de Philippe V., L'occupation et L'usage de la photo* », p. 99.

²⁹ Voir en particulier le texte de Marc Marie, (*LUP 79*).

corps afin que l'écriture, en réponse à la photo, recrée une atmosphère romanesque? Il nous semble en effet que les *media* se répondent dans ce sens.

En outre, le document photographique étant pourvu de valeurs indicatives et vérificatives contribue à authentifier le récit. La photo possède une valeur de vérité, une « force d'évidence³⁰ » comme l'écrivait Barthes, que le texte n'a pas. Selon Barthes, la langue ne peut prouver sa réalité par son code : « Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur du langage de ne pas pouvoir s'authentifier lui-même [...] Le langage est, par nature, fictionnel³¹. » Ceci peut expliquer la raison pour laquelle l'auteure s'est abstenue de montrer la photo du sexe de Marc Marie en érection : « Je peux la décrire, mais je ne pourrais l'exposer aux regards » (*LUP 20*). Le texte peut décrire les photos sur lesquelles apparaissent les amants sans livrer la vérité à la vue de tous. Aucune d'entre elles n'est publiée dans le livre par souci de préserver leur intimité. Néanmoins, les quatorze clichés assurent la transition entre les différents chapitres contribuent non seulement au caractère intime des récits des amants, mais également à leur véracité.

Il s'ensuit que la photo accentue la dimension autobiographique du texte par son évocation authentique du privé. En effet, selon Sylvie Jopeak:

[L]e cliché photographique permet de mettre en perspective le double postulat du texte biographique et autobiographique qui possède à la fois une valeur historique, ayant la force du document vrai, et une valeur relationnelle, mettant en jeu la confiance, voire l'amour³².

La photo est une preuve tangible révélée aux lecteurs. Ainsi, le pacte de lecture entre les auteurs et les lecteurs s'en retrouve renforcé. Elle est également porteuse de l'intimité, une tonalité absente dans l'écriture plate. L'univers privé des auteurs s'offre aux *Spectators*, comme le ferait un journal intime. Marc Marie écrit dans son dernier texte : « Mis bout à bout, ces clichés ont à mes yeux valeur de journal intime. Un journal de l'année 2003. L'amour et la mort. Prendre la décision de les exposer, d'en faire un livre, c'est poser les scellés sur un pan de notre histoire » (*LUP 191*). Par ces mots, Marc Marie confirme non seulement la valeur autobiographique des photos, mais il propose également

³⁰ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 165.

³¹ *Ibid.*, p. 134.

³² S. Jopeak, *La photographie et l'(auto)biographie*, p. 6.

qu'en les juxtaposant sous la forme d'un album, elles gagnent une valeur narrative qui rejoint la modalité temporelle de l'écriture.

La photo, outil d'investigation par excellence, sait convaincre le *Spectator* en livrant la scène représentée comme une évidence. Ernaux s'en remet à ses qualités révélatrices pour apaiser son sentiment d'incertitude quant à la sincérité de son amant :

Je me demande si contempler et décrire nos photos n'est pas pour moi une façon de prouver l'existence de son amour, et devant l'évidence, devant la preuve matérielle qu'elles constituent, d'esquiver la question, à laquelle je ne vois aucune réponse, « est-ce qu'il m'aime? » (*LUP 159*).

Comme nous l'avons souligné, ce *medium* engendre parfois une révélation en immobilisant ce qui échappe à l'œil nu : « La photographie est bien une révélation d'une image qui échappe au premier regard et qui apparaît *a posteriori* comme un secret dévoilé³³. » Le *Spectator* scrute l'image à la recherche du *punctum*. Ernaux espère trouver ce *punctum* dans sa relation amoureuse. Elle attend un signe : « Je ne sais pas encore pour quelle révélation j'ai rencontré M. » (*LUP 88*). Par conséquent, l'usage de la photo est le moteur de l'érotisme qui anime les récits. De même, l'écriture participe à son tour à alimenter l'érotisme du couple. Comme une sorte de prolongement d'un jeu en perpétuel recommencement.

D'après le témoignage des amants, nous pourrions supposer que le résultat du projet que constitue le livre montre la supériorité de l'écriture sur l'image photographique. Les photos sont désignées par Ernaux comme insuffisantes dès le début : « Comme si ce que nous avons pensé jusque-là être suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l'étaient pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture » (*LUP 15-16*). Une fois le projet abouti, l'écriture semble empiéter sur le terrain de la photographie en déterminant ce que l'on ne saurait y voir. Il semble que l'écriture ait toujours le dernier mot. Elle assure la progression du récit du cancer, traduit les réalités invisibles à l'œil photographique et fait naître les amants à travers leurs gestes, leurs paroles et leurs actions. C'est ce qui amène Ernaux à écrire : « Photographier n'est plus le *dernier* geste. Il appartient à notre entreprise d'écriture. Une forme d'innocence

³³ S. Jopeck, *La photographie et l'(auto)biographie*, p. 146.

est perdue » (*LUP 171*). C'est l'écriture, langage construit, qui occupe en effet la majeure partie de la surface de diffusion.

La photographie, langage naturel, semble s'être épuisée. Elle n'a et n'aura jamais un statut autonome dans l'œuvre. Pourtant, pendant que les yeux parcourent le texte écrit, l'image photographique peut demeurer dans la mémoire du lecteur, fournissant des balises visuelles précises pour reconstituer l'environnement dans lequel les ébats amoureux ont eu lieu. Or, au bout du compte, les amants ne parviennent pas à reconstituer, ni par l'écriture, ni par les photos, la réalité de leur jouissance. L'image toujours incomplète dans sa capacité à s'autodéfinir, met en évidence l'incapacité de l'écriture plate, sans dimension affective, sans métaphore, à communiquer entièrement la réalité amoureuse. D'une part, l'écriture ne peut montrer, de l'autre, l'image photographique ne peut exprimer. Les *media* tentent de palier leurs lacunes au cours de leur dialogue. Malgré leur combinaison, ils ne parviennent pas à rendre la perception d'une réalité complète. Le produit de l'oscillation produit plutôt une impression vague du réel, « une sorte de remémoration différée » (*LUP 32*). Il s'agit d'une zone d'incertitude, d'instabilité, voire d'étrangeté. Néanmoins, à la question « Comment penser *ma* mort? » (*LUP 147*) que se posait Annie Ernaux au moment même où elle se remémorait son hospitalisation à l'Institut Curie, le projet du photo-texte répond en partie. Lorsque la photo ne cesse de signifier son absence, l'écriture conserve les pensées par ses traces matérielles. Le livre, en tant que matérialisation du projet, devient la cohabitation de l'absence et de la présence. La mort et la vie sont juxtaposées pour créer cette sensation énoncée par la narratrice : « je n'aurai peut-être plus jamais l'occasion de sentir aussi fort et, dans le même moment, que je suis mortelle et que je suis vivante » (*LUP 195*). La mort devient d'une certaine façon communicable par le biais de l'intermédialité. Après une cohabitation qui a duré près de dix mois, le spectre de la mort les a quittés. Marc Marie écrit :

Une part de rituel, une fois encore, dans la mesure où nous avons dès la première nuit fractionné le temps. Comme si nos jours étaient comptés. Comme pour créer une suite d'instantanés parfaits [...] de petites bulles au sein desquelles le tragique des événements de nos vies respectives serait à la fois banalisé et interdit de séjour. De bulle en bulle, la mort a fini par lâcher prise (*LUP 101-102*).

Exposer les images du rituel de l'amour, c'est en un sens sélectionner et découper le temps pour comprimer sa signification dans quelques icônes. De cette façon, il est possible de compiler les moments de bonheur pour oublier que l'on va mourir. Alors que la photo fait vivre une expérience de l'indicible mort, l'écriture, réconfortante, la fait oublier. « [Q]uand j'écrivais j'oubliais que je pouvais mourir » (*LUP 146*), affirme la narratrice. Ernaux prend possession de son texte comme si elle avait le contrôle sur sa vie. Écrire, c'est en quelque sorte choisir la vie et mieux accepter la mort par la survie des traces écrites. « L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort » (*LUP*, cité en exorde). écrivait Georges Bataille. Tant que l'écriture photographique lui est accessible, tant qu'elle est libre de penser, l'auteure se sent en vie. D'où l'urgence de mettre sa vie sur papier. Le temps qui lui reste, elle doit le consacrer à l'écriture : « Sept ans. C'était assez de temps pour écrire » (*LUP 35*).

Les échanges intermédiaux dans *Les années* se manifestent plus subtilement que dans l'œuvre précédente. En effet, les modalités propres aux autres *media* que l'écriture sont, de prime abord, à peine perceptibles et apparaissent en filigrane dans une œuvre principalement littéraire. Pourtant, les références intermédiales ne cessent d'émerger de l'écriture et illustrent les multiples perceptions sensorielles qui font resurgir la mémoire. L'écriture, en tant que *medium* dominant, s'improvise comme la voix de la mémoire de l'auteure diffusant à travers ses propres modalités spatio-temporelle, sensorielle, matérielle et sémiotique celles des autres *media*. Tour à tour, l'écriture « imite » les modalités de la musique (incluant la chanson), de la photo, de la caméra vidéo, de la télévision, du cinéma et d'autres *media* qui lui sont proches, dont la parole humaine (auditive) ou l'écriture du journal intime.

L'*ekphrasis* demeure le principal procédé linguistique qui permet d'imiter les modalités des autres *media*. Irina O. Rajewsky considère l'*ekphrasis* comme un phénomène intermédiaire à part entière parce qu'il est aussi constitué de ponts – ou frontières – entre les *media*. Cependant, ces relations intermédiales se réalisent de façon indirecte, contrairement à celles qui constituent une combinaison des *media*. L'*ekphrasis* permet de percevoir un *medium* à travers le langage d'un autre sans que ce premier ne se manifeste matériellement. Contrairement à Lars Elleström, Irina O. Rajewsky croit que les différences médiales entre le *medium* simulant et le *medium* simulé deviennent aussi

évidentes que dans une situation de combinaison des *media*. Cette expérience présente simultanément les *media*, l'un étant le « récipient » de l'autre. Les références intermédiales peuvent mettre en évidence la façon dont les limites médiales sont construites, mais sans l'oscillation de l'entre-deux qui se produit dans la combinaison des *media* :

The media borders' *cross-over* moment in the case of intermedial references therefore does not affect the material manifestation of various media within a given medial configuration, but rather the specific quality of *the reference itself*. No matter how corresponding strategies in a given medial configuration may be functionalized in detail, in any case additional layers of meaning will be opened up in this way which must be taken into account in the analysis³⁴.

Dans le cas de l'œuvre à l'étude, l'écriture photographique demeure le medium "écriture" tout en produisant l'expérience photographique. Malgré son homogénéité sans traces apparentes des autres *media*, l'écriture plate ernausienne fait vivre par ses différentes couches de signification un changement continu de perceptions. À l'intérieur du récipient médial de l'écriture, la photo communique ses traits spécifiques – que nous avons analysés au premier chapitre – tout en mettant ses frontières médiales en avant-plan. Contrairement à l'œuvre précédente, seule la photo lègue à l'écriture ses modalités, cette dernière devenant le réceptacle de ces particularités photographiques. Il ne s'agit donc pas d'un échange intermédial réciproque.

Pour reconstituer les modalités spatio-temporelles d'un seul cliché, le *medium* de l'écriture reproduit l'arrêt du regard de la narratrice sur la photo. Le *medium* photographique communique l'espace constitutif de son cadrage, une modalité spatiale à laquelle l'écriture fragmentaire fait écho. Au cœur du récit, chaque époque est introduite par une photo tirée de l'album personnel de l'écrivaine dont la présence est imitée par *ekphrasis*. Malgré les mots qui assurent sa présence, la photo garde certaines de ses modalités. Les différents plans qui constituent sa profondeur sont énumérés et le parcours

³⁴ « Dans une situation de références intermédiales, le moment de passage entre les frontières médiales n'affecte donc pas la manifestation matérielle des différents médias dans leur configuration médiale originale, mais plutôt la qualité spécifique de la référence elle-même. Peu importe la façon dont les stratégies fonctionnent au cœur d'une configuration médiale spécifique, les couches supplémentaires de signification seront dévoilées et devront être prises en compte dans une analyse » [je traduis]. I. O. Rajewsky, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », p. 58-59.

emprunté par les yeux du *Spectator* se trace par les mots. Par l'*ekphrasis*, les photos deviennent une écriture statique, une énumération sous forme de liste dans un présent atemporel qui contraste avec la narration à l'imparfait. La narratrice présente ses photos personnelles selon ce modèle:

Sur cette photo en noir et blanc, au premier plan, à plat ventre, trois filles et un garçon, seul le haut du corps est visible, le reste plongeant dans une pente. Derrière eux, deux garçons, l'un debout et penché se détache sur le ciel, l'autre est agenouillé, semblant agacer l'une des filles de son bras tendu. En fond, une vallée noyée dans une espèce de brume. Au dos de la photo : *Cité universitaire. Mont-Saint-Aignan. Juin 63. Brigitte, Alain, Annie, Gérald, Annie, Ferrid (LA 86).*

Ce bloc rectangulaire de mots encadré de blanc reconstitue l'espace photographique original. En plus d'imiter le parcours des yeux sur l'image et la fixité des éléments de l'image qui se manifeste grâce au temps des verbes, les mots qui figurent au dos du cliché sont reproduits en italique, suggérant ainsi le style calligraphique distinct de l'imprimé.

L'absence de la photo dans son intégrité matérielle empêche le lecteur de prendre connaissance de la réalité dans toute sa signification iconique. Rien dans le livre ne vise à recréer la ressemblance visuelle avec la véritable photo. La physionomie et le visage des *Spectrums* se sont effacés comme le seront leurs existences avec le passage des années. « [O]n ne sera plus qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans un masse anonyme d'une lointaine génération » (*LA 19*), écrit Ernaux. Avec cette dimension iconique perdue au profit du signe conventionnel, Ernaux rappelle que les traits du visage des êtres chers finissent par être oubliés, sinon en partie. C'est d'ailleurs un portrait fragmenté de sa mère qui reste dans sa mémoire une décennie après sa mort : « De sa mère, elle se rappelle les yeux, les mains, la silhouette, pas la voix, ou sinon de façon abstraite, sans grain » (*LA 176*). Ernaux a beau réunir les éléments dont elle se souvient de sa mère, sa mémoire ne peut les rassembler pour recréer une image authentique. Lorsqu'il s'agit de se remémorer les êtres chers, notre mémoire enregistre les images comme le fait l'appareil photo. Lorsque l'appareil diffuse l'image du *Spectrum*, le *Spectator* éprouve de la difficulté à le reconnaître. Barthes écrivait en observant une photo de sa mère : « Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je

manquais son être, et que, je la manquais toute³⁵.» L'absence matérielle du cliché tente de reproduire ce manque par l'écriture.

De même, le livre reproduit par les mots le mutisme propre au *medium* photographique. Par conséquent, rares sont les interprétations ou les explications qui accompagnent les photos. Celles-ci conservent à travers la concision de l'écrit leur difficulté à signifier. C'est la mémoire de l'auteure qui relance le récit à partir de l'époque que le dispositif a figée. Les événements que la photo reproduit ne sont pas toujours conservés en mémoire de sorte que le texte qui s'y joute brosse un tableau de l'époque de la photographie plutôt que du moment de la prise de photo. Ainsi, la description en *ekphrasis* du langage photographique demeure une écriture de constat.

De surcroît, l'écriture reçoit les modalités temporelles de la photo. Par la régularité de son inscription dans le récit, le *medium* photographique lui donne une forme cyclique. La réapparition de la photographie après la clôture de chaque compte rendu d'une époque précise contribue à l'effet de répétition propre aux rituels sociaux et familiaux. Comme nous l'avons déjà mentionné, les photos font partie de ces rituels parce qu'elles en cristallisent le sens. La photo, « contemporaine du recul des rites³⁶ » assure la cohésion sociale qui se dessine comme la trame du récit. Plus spécifiquement, les photos commémorent chez Ernaux les étapes d'une vie qui ont une valeur symbolique : les rituels religieux, les rencontres de famille pendant les jours de fête, les rituels sociaux, les vacances d'été, les étapes de la vie étudiante, la naissance du premier enfant, etc. Selon Pascal Lardellier, les rituels donnent un effet de lenteur au quotidien : « "À l'intérieur" même du rite, une temporalité particulière fait que le rythme quotidien et fonctionnel ralentit considérablement, pour que chaque geste se détache, soit vu et devienne donc symbolique³⁷. » Malgré le passage des années, le récit garde son aspect cyclique qui fait sentir le passage des années de la même manière que certains rituels nous rappellent qu'une année est passée.

En empiétant sur le terrain de l'écriture, le *medium* photographique anime le rapport d'étrangeté à soi propre au récit transpersonnel. Grâce à l'effet de double

³⁵ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 103.

³⁶ *Ibid.*, p. 144.

³⁷ P. Lardellier, « Qu'est-ce qu'un Rite? - Rites, Occident et Modernité », p. 7.

temporalité transmis par la photographie, l'auteure se perçoit dans une nouvelle perspective. Par son vécu, la narratrice a toujours saisi le monde de l'intérieur, selon ses affects. L'intervention de la photo, qui ne reproduit que la surface plane de son corps, provoque une sensation d'étrangeté qui résonne avec la formulation rimbaldienne « je est un autre ». Décrivant son propre récit de vie comme celui d'une autre à l'aide du pronom "elle", Ernaux décrit son passé à travers la perspective d'un narrateur omniscient qui perçoit à distance la psychologie de la femme dans la trentaine qu'elle était en 1973: « Elle ressent son métier comme une imperfection continue et une imposture, a écrit dans son journal "être prof me déchire" » (LA 120). Comme dans une vision post-mortem, la narratrice voit évoluer la société dont elle a jadis fait partie. Le pronom "elle" l'inscrit dans l'universel en la plaçant comme un témoin dans son temps, une manière de dire "J'y étais" tout comme le langage de la photo l'atteste. Ernaux reproduit cette expérience photographique d'être-dans-le-temps insérée dans une histoire collective. Sur une photo de la narratrice avec ses deux fils et sa belle-fille, les *Spectrums* ont le désir de témoigner de leur présence dans un lieu et un temps précis :

Tous quatre se tiennent face à l'objectif, les corps et les visages immobilisés dans la posture fixée dès les débuts de la photographie, pour attester qu'ils ont été là ensemble, dans le même lieu et le même jour, pris dans la même absence de pensée autre que celle d'« être bien » (LA 201).

Notons l'utilisation de deux temps de verbes : le présent et le passé composé. Les *Spectrums* posent pour se souvenir du moment présent dans un futur indéterminé, ce moment présent vacille en un instant du côté du passé. La double temporalité de la photographie est imitée par le récipient "écriture".

Pour simuler les modalités temporelles du langage photographique et créer l'impression de tourner les pages d'un album-photo, l'auteure utilise l'imparfait. Ce temps de verbes place les actions dans une temporalité imprécise, créant, comme la photo, un passé révolu, mais mouvant. Ernaux explique le choix de l'imparfait comme temps du récit : « Ce sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie » (LA 240). À la manière de l'album photo dont on feuillette les pages en s'attardant brièvement à chacune d'elles, le récit bascule dans le passé à l'instant même de la pose. Ce procédé verbal contribue à la

distanciation et l'imprécision temporelles de l'écriture, comme si les événements de sa vie flottaient dans un passé qui semble terminé depuis longtemps.

Rappelons-nous l'incipit et l'excipit des *Années*. Le livre débute et se termine sous des allures d'une projection multimédia. Les images, les mots vus et entendus s'accumulent et se juxtaposent comme des artefacts diffusés sans respecter la chronologie. L'incipit et l'excipit du texte semblent avoir pris le pli du langage photographique en imitant la modalité spatio-temporelle de la photo, un discours bref dans un encadré blanc. Les mots considérés à travers leurs modalités matérielles occupent sur la page un espace restreint cerné de blanc analogue à celui de la photographie. Ces blocs statiques sont juxtaposés les uns à côté des autres, sans lien logique apparent. Ils accentuent plutôt la singularité de leurs propos et illustrent la mémoire fragmentée dont les rappels sont conditionnés par le hasard. Par sa valeur iconique, la photo confère à l'écriture la concision, rendant désuète la célèbre expression « une image vaut mille mots ».

En outre, le *medium* photographique crée l'effet de superposition des images mentales que la narratrice dit souhaiter reproduire dans son récit. Par ses modalités spatio-temporelles et sensorielles, le *medium* rejoint le fonctionnement de la mémoire visuelle, captant des épisodes brefs ou des images fixes. La photographie permet de recréer la « sensation palimpseste » - une sensation très proche de celle évoquée par Baudelaire dans le poème « Le palimpseste³⁸ » - que la narratrice dit ressentir quand elle fait l'amour :

Elle se ressent dans plusieurs moments de sa vie, flottant les uns par-dessus les autres. C'est un temps d'une nature inconnue qui s'empare de sa conscience et aussi de son corps, un temps dans lequel le présent et le passé se superposent sans se confondre, où il lui semble réintégrer fugitivement toutes les formes de l'être qu'elle a été (*LA 204*).

Par son effet de digression sur la narratrice, cette sensation rappelle les facultés unificatrices et dissociatives de la mémoire qui fait apparaître successivement des images

³⁸ Nous pouvons établir des liens entre cette sensation évoquée par Ernaux avec celle apparaissant dans le poème « Le palimpseste » de Charles Baudelaire: « Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. » Cependant, contrairement à la mémoire « palimpseste » décrite par Baudelaire, celle d'Ernaux est faillible. Voir *Oeuvres complètes de Baudelaire IV: Les paradis artificiels*, p.329.

et des sensations du *moi* dont le rapport sémantique entre elles fait fi de la logique du temps.

À travers un procédé métadiscursif, Ernaux décrit son intention de faire de cette sensation "épisodique" son entreprise autobiographique. Elle définit cette sensation comme « une sorte d'agrandissement et de ralentissement » (*LA 204*), une vision qui lui permettrait à la fois de sentir, de revivre et de trouver des significations aux événements passés, tel « un instrument possible de connaissance » (*LA 204*). Comme la photographie, la sensation palimpseste s'exprime à travers une double temporalité. Le passé surgit dans le présent de la trace photographique comme les images mentales du passé envahissent la mémoire au présent. Par le *medium* de l'écriture, Ernaux espérait reproduire

une sensation qui l'aspire par degrés loin des mots et de tout langage vers les premières années sans souvenirs, la tiédeur rose du berceau, par une série d'abysses [...] qui abolit ses actes et les événements, tout ce qu'elle a appris, pensé, désiré, et l'a conduite au travers des années, à être ici avec cet homme jeune, c'est une sensation qui supprime son histoire (*LA 204*).

Cependant, cette « sensation palimpseste » ne peut donner la forme totale de son projet. Comme l'écrit l'auteure, « [c]ette sensation ne l'a menée nulle part dans l'écriture, ni dans la connaissance de quoi que ce soit » (*LA 238*). Elle sent que cette sensation ne rend pas sa réalité alors qu'elle veut « tout sauver dans son livre, ce qui a été autour d'elle, continuellement, sauver sa *circonstance* » (*LA 205*). Néanmoins, c'est bien sous cette forme que s'esquissent l'incipit et l'explicit du livre constitués de fragments épars qui suppriment toute logique temporelle.

Cette forme représente en effet le résultat d'une lutte que mène Ernaux contre la rigidité de la langue qui est incapable de toute « révélation aux autres de son être profond » (*LA 240*). Parce que ni le *medium* photographique, ni celui de l'écriture ne peuvent capter toute la réalité d'une vie, les deux doivent communiquer par leurs modalités respectives et tenter de reconstituer les sensations du passé pour les faire revivre dans et par leur confrontation. Autrement dit, leur rencontre produit une expérience qui dépasse leurs matérialités propres. Une fois recréée cette « totalité indistincte » (*LA 238*) par le truchement de la rencontre des *media*, les images, les événements, les gestes qu'elle a posés antérieurement ne lui appartiennent plus totalement. Ils deviennent un ensemble d'expériences collectives reproduites sur papier.

Ces événements vus depuis l'intime, rappelés par la photographie et la mémoire, encodés par le « récipient » de l'écriture et diffusés sur papier, se transforment en souvenirs partagés par une même génération. L'intermédialité de l'œuvre provoque des expériences sensorielles qui animent une mémoire collective.

Même si les deux œuvres ne présentent pas les mêmes pratiques intermédiaires, elles se rejoignent sur plusieurs points. Dans l'une et l'autre, Ernaux utilise le procédé de l'*ekphrasis* pour imiter le langage photographique et ainsi garder le maximum de ses modalités spatio-temporelles. Quoique *L'usage de la photo* dévoile les photos dans leur plus grande matérialité, contrairement aux *Années*, la première œuvre ne montre ni portrait, ni parties du corps des amants. Par conséquent, les clichés finissent par se ressembler et du coup, par perdre de leur signification, leur valeur résidant davantage dans le renforcement du pacte de sincérité avec le lecteur. Fortement modelées par le *medium* photographique, l'écriture des deux œuvres est initiée, inspirée, façonnée par ce *medium* tant au niveau formel qu'au niveau du contenu et ce, tout au long du processus d'écriture. Toutes les deux contribuent à créer un assemblage de langages médiatiques qui ne se jumellent pas parfaitement, mais dont la confrontation des frontières génère une expérience sensible de la mort tant pour Ernaux, lorsqu'elle a rédigé ses livres, que pour ses lecteurs-spectateurs, lorsqu'ils s'y aventurent.

Conclusion

Annie Ernaux redéfinit la spécificité même de la littérature par ses œuvres intermédiaires. À travers son entreprise de dévoilement de son existence, elle montre que l'on doit parfois transgresser les frontières des arts pour communiquer la complexité de l'âme humaine. Elle navigue sans peur sur les eaux de la création en abordant comme des territoires à explorer ses questionnements sur l'existence, ses désirs qui rencontrent parfois des tabous sociaux et sa soif de vivre pour et par l'écriture. L'introduction de la photographie et de ses usages dans ses œuvres participe à cette ouverture du domaine littéraire aux différentes sphères du monde contemporain. Désormais, l'existence, « captée et doublée, enregistrée à mesure où l'on v[isite] » (LA 223), doit être perçue à travers l'œil technologique.

Comme *L'usage de la photo* l'a montré, le *medium* photographique se présente tel un outil pour interroger l'expérience du cancer du sein et l'essence de sa relation amoureuse. Nous avons observé que la photo ouvre un espace d'écriture aux amants qui explorent ces réalités d'après leur matérialité. La photographie attestant une « vérité *in absentia* », les traces des ébats amoureux représentent, comme le suggère Barthes, « ce qui a été », mais surtout « ce qui n'est plus ». Par l'absence de leurs corps sur les clichés, les amants peuvent se *voir* morts. Cependant, il leur est difficile de faire dégager d'autres significations que celle-ci. Lorsqu'il n'aliène pas la réalité du *Spectrum*, le *medium* ne reproduit que le visible sans dévoiler de message. Les amants se retrouvent devant des images muettes, parfois étranges, parfois émouvantes par leur beauté, mais dont les circonstances et les intentions de la pose restent inaccessibles.

Il en résulte des récits inspirés par une association d'idées déclenchées par des images photographiques. La photo reçoit une signification à partir du *punctum* que les amants établissent chacun de son côté. Contrairement à ce que nous imaginions au départ, aucune photo en soi ne crée une temporalité aux récits des amants. C'est plutôt le journal intime de l'auteure qui a permis de garder en mémoire les dates exactes de chacune des photos. Bien que les clichés esquissent les formes de leur jouissance, ils n'inspirent pas la description des relations sexuelles, mais bien celle d'une expérience du cancer vécue au niveau du corps et de l'âme.

Le *medium* photographique communique ses spécificités selon des modalités différentes dans *Les années*. Notre lecture de l'essai de Susan Sontag nous a éclairés sur les effets possibles de la succession des clichés tels qu'ils sont présentés dans ce présent livre. En reproduisant différents moments de la vie d'Annie Ernaux, les photos génèrent l'impression d'une avancée rapide dans le temps et simulent ainsi l'expérience du vieillissement. Le *medium* conserve les traits de son visage d'alors avec précision de sorte que le *Spectator* en contact direct avec la photo – Annie Ernaux exclusivement – peut constater son vieillissement en comparant ces images à son visage actuel, pour ensuite le décrire aux lecteurs. Les différentes images de la narratrice deviennent des symboles d'une époque, mais aussi des souvenirs de l'intime qui ont résisté au passage du temps. Cependant, lorsque la mémoire succombe, la narratrice se confronte au mutisme de la photo qui ne communique pas les états d'âme du *Spectrum* au moment de la pose. Elle doit se questionner sur l'air du *Spectrum* ou deviner malgré l'écart temporel les sentiments qui l'animaient à l'époque.

En outre, le *medium* participe aux rites familiaux dont il assure la pérennité. À la lumière de notre lecture de Sontag, nous avons démontré que les clichés portent en eux la concrétisation du récit familial, la représentation de la succession des générations instaurant un sentiment d'appartenance à une lignée généalogique. La série de photos prises à différents âges rappelle l'importance de l'album de photos familial dans l'établissement d'une histoire familiale et, par le fait même, l'attestation de l'identité. Les photos des ancêtres et des parents proches qui ont disparu rappellent à la narratrice qu'elle se rapproche de la mort.

Alors que *L'usage de la photo* présente un récit coécrit par Ernaux et Marc Marie, *Les années* est né d'une seule mémoire au sein de laquelle émergent celles de toute une collectivité. Pour traduire sa réalité, Ernaux utilise l'*écriture plate*, une écriture dépouillée de métaphores et dont les effets de style s'effacent au profit de la transparence. L'*écriture plate* partage plusieurs points avec l'*écriture blanche* désignée par Barthes comme une pratique qui rompt avec l'esthétique classique. En réfléchissant à la suite de Dominique Viart sur le minimalisme de l'*écriture blanche* dont les mots constituent des « métaphores in absentia », il nous a été possible de créer un rapprochement entre l'*écriture plate* et la photographie. Chacun des textes emprunte à la mosaïque sa forme. Les phrases sont parfois disloquées syntaxiquement, apposées sur la page et cernées de blanc. Des syntagmes, sans ponctuation ni majuscule, remplacent souvent les phrases pour exprimer la réalité à l'état brut. Ernaux a recours à de nombreuses énumérations créant ainsi l'"effet de liste" qui entraîne, selon Philippe Hamon, un effet de réel.

Les fragments et les espaces blancs de l'*écriture plate* illustrent également le fonctionnement de la mémoire. À partir de notre lecture de Ricoeur, nous avons pu établir une corrélation entre, d'une part, les syntagmes et les phrases fragmentées, et d'autre part, la mobilisation des souvenirs dans la conscience et les images mentales qui en découlent. Les cernes blancs matérialisent l'absence de mémoire résultant de l'oubli. Ces espaces vacants révèlent aussi les rouages du processus d'écriture avec ses pauses et ses élans d'inspiration.

La question des postures neutre et distanciée de l'*écriture plate* nous a conduits à explorer la question de l'*écriture transpersonnelle*. Cette écriture tient compte de l'importance de la sphère sociale dans la construction de l'identité d'Ernaux et lui permet de traiter sur le même plan ce qu'elle a ressenti, entendu, vu au cours d'une vie traversée par les réalités du monde dans lequel elle a cheminé. L'*écriture transpersonnelle* prend des formes multiples dans *Les années*. Ernaux troque le "je" habituel de l'autobiographie pour raconter sa vie à l'aide des pronoms "nous", "on", "elle" et "elles". Les pronoms "nous" et "on" insèrent son témoignage dans histoire qui habite la mémoire collective. Le pronom "elle" désigne chacun des différents *moi* qu'elle revoit sur les clichés. La dimension impersonnelle de ce pronom reflète l'effet d'étrangeté ressenti lorsqu'elle

regarde ses *moi* passés. Le pronom "elles" exprime son appartenance à une communauté de femmes avec qui elle partage une même destinée, dont celle du cancer du sein.

L'écriture transpersonnelle prend une forme plus intime dans *L'usage de la photo*. L'écriture de soi au "je" porte une dimension collective par l'évocation d'une expérience transpersonnelle dans laquelle Ernaux exprime sa solidarité aux femmes souffrant du cancer du sein. D'ailleurs, en présentant « l'autre scène » qui ne figure pas sur les clichés, Ernaux participe à la démythification de ce cancer qui a trop souvent été dépeint comme une fatalité. Elle défait les mythes culturels en présentant son corps cancéreux désirable et habité de désir, vivant une sexualité active. De surcroît, l'histoire d'amour et de jouissance fait du cancer une maladie romantique qui se vit dans le bonheur et le sentiment de jeunesse plutôt que dans le deuil d'une vie. En exposant la réalité de son cancer, elle assure le prolongement de son entreprise de dévoilement fondatrice de toutes ses œuvres. Elle écrit son histoire personnelle avec la voix de toute une communauté de femmes.

Afin de mieux cerner les différents échanges entre les *media* photographique et textuel, nous avons traité des œuvres selon l'approche intermédiaire. En plus de mettre en relief les différences et ressemblances qui émergent de la rencontre et de la confrontation des *media*, l'intermédialité optimise l'expérience du moment présent. À partir des réflexions de Mariniello et de Christin qui soulignaient l'apport de cette approche interartistique au dévoilement de notre pensée logocentrique, nous avons pu repenser le *medium* de l'écriture comme une technique qui diffuse un message selon les modalités analogues à celles de la photographie qui se compose de deux sous-systèmes médiaux : l'image et le son.

L'usage de la photo s'inscrit globalement dans la pratique intermédiaire de la combinaison des *media*, bien qu'elle comporte aussi certaines références intermédiales. Ce texte met en évidence son propre dispositif afin de conserver les traces des étapes du projet dont l'objectif consiste à se questionner sur le cancer et sur la mort à partir de l'expérience amoureuse. Conçu comme dispositif idéal, le livre favorise les échanges intermédiaux de même que la mise en relief des frontières médiales. Or, à notre grande surprise, nous avons découvert que les échanges intermédiaux se manifestaient déjà au niveau du dispositif. L'écriture devient le reflet du langage photographique en imitant sa

dimension temporelle à travers le procédé d'*ekphrasis*. Cela dit, contrairement aux pratiques médiales des *Années*, les frontières médiales sont préservées, tandis que l'oscillation de leurs modalités respectives se poursuit dans l'imaginaire des lecteurs.

Il nous a semblé que le *medium* de l'écriture bénéficie d'un statut plus indépendant que celui de la photographie. Il est vrai que ce dernier précise l'atmosphère du projet, donne des indices sur la géographie des lieux, la configuration des objets et surtout sur la sensation d'être disparu subitement. Pourtant, nous sommes arrivés au constat que la photographie perd rapidement son potentiel évocateur tant il adhère à son référent. La photo semble toujours dépendante de l'écriture puisqu'elle a besoin d'une légende précisant les circonstances, le temps, la durée et la couleur que seuls les mots peuvent apporter.

Les échanges intermédiaux dans *Les années* se manifestent autrement que dans l'œuvre précédente. De prime abord, les modalités propres au *medium* photographique ne se démarquent que très peu. En effet, nous sommes des lecteurs des *Années* plutôt que des lecteurs-spectateurs. Néanmoins, il nous a semblé que cette œuvre était à son tour traversée par des échanges intermédiaux. De fait, comme nous l'a confirmé Irina O. Rajewsky, les références intermédiales réalisent en soi une forme d'intermédialité qui se manifeste à travers un seul *medium* apparent, l'écriture. Non seulement celui-ci imite par *ekphrasis* – de façon indirecte –, les multiples images et sons qui surgissent de la mémoire de l'auteure en les diffusant à travers ses propres modalités spatio-temporelle, sensorielle, matérielle et sémiotique, ces perceptions sensorielles ne cessent de retentir en nous en réaction au contact du dispositif.

Pour restituer les modalités spatio-temporelles de la photo et reproduire l'arrêt du regard de la narratrice sur elle, l'écriture devient statique et prend la forme d'une énumération en se figeant dans un présent atemporel alors que le reste de la narration est à l'imparfait. Au niveau spatial, l'écriture s'entoure d'un cerne blanc marquant à la fois la matérialité du cliché et son mutisme. Comme nous l'avons noté à la suite de Susan Sontag, le fait d'insérer virtuellement des photographies dans le récit à des intervalles réguliers donne au récit une forme cyclique qui à la fois rappelle l'importance des rituels familiaux, reproduit le rapport d'étrangeté à soi et se concilie avec la posture d'écriture transpersonnelle de l'auteure.

Enfin, l'auteure met en évidence d'autres spécificités de la photo qui semblait imiter l'action de regarder un album photo en feuilletant les pages. Le texte fragmenté et violenté syntaxiquement adopte les modalités spatio-temporelles d'une série de photos personnelles montrées dans le désordre. De surcroît, le texte simule le fonctionnement de la mémoire visuelle, voire d'une mémoire photographique dont les épisodes et les images personnels et collectifs provoquent chez Ernaux une sensation "palimpseste" proche de la diffusion intermédiaire.

En somme, nous en sommes venus au constat que les *media* photographique et textuel ne se complètent pas parfaitement dans ces deux œuvres d'Ernaux. Bien que *L'usage de la photo* diffuse intégralement les deux *media*, *Les années* fait parler davantage le *medium* photographique. Il reste que, en se confrontant à même leurs frontières, la photographie et l'écriture font émerger une expérience de la mort tant par la combinaison des *media* que par les références intermédiales. Alors que dans *L'usage de la photo* les mots et les clichés démystifient l'expérience du cancer, *Les années* expose celle du vieillissement par le biais des modalités photographiques que l'écriture simule. Au bout du compte, il semble que le *medium* photographique communique davantage ses spécificités dans le récipient de l'écriture que par sa juxtaposition à celle-ci. Serait-ce une preuve que la suprématie du *logos* subsiste malgré la multiplication des œuvres intermédiales et l'intérêt grandissant qu'on leur accorde? Peut-être bien, après tout...

* * *

Dans son article « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », Éric Méchoulan proposait que l'intermédialité faisait surgir au cœur de l'oscillation des *media* « des liens entre le sens du sensible et le sens du sensé, entre le physique (ou la matière) et le sémantique (ou l'idée¹) », qu'elle correspondait à un travail d'arrêt dans le temps, de contemplation qui allait à l'encontre de la société de production dans laquelle nous nous retrouvons aujourd'hui. De fait, après avoir fait la lecture des ouvrages publiés jusqu'à présent sur l'intermédialité, nous estimons que l'étude de cette approche peut s'étendre

¹ É. Méchoulan , « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », p.10.

au-delà de l'histoire des *media*, de leurs spécificités et des échanges intermédiaux. En effet, plusieurs chercheurs se sont intéressés à l'expérience sensorielle du lecteur-spectateur comme une forme de prolongement des échanges entre *media*.

Nous avons souligné que, par sa concision et sa porosité, l'*écriture plate* d'Annie Ernaux se constituait de blancs qui créaient une ouverture à l'imaginaire du lecteur. Nous avons également constaté que, par son mutisme, la photographie possédait des espaces vacants, des lacunes sémantiques qui demandaient à être éclairées par le *punctum*, le regard subjectif du *Spectator*. Pour poursuivre dans cette ligne de pensée et ouvrir notre étude à des nouveaux axes de recherche, il serait pertinent d'analyser l'entre-deux de l'intermédialité comme un interstice à combler par le lecteur-spectateur. En effet, les fragments isolés par des espaces blancs attendent d'être joints par un travail de conciliation du lecteur-spectateur. Les images en bloc sont diffusées par les *media* photographique et textuel, de sorte que chaque segment de l'écriture photographique pénètre l'imaginaire comme le ferait une icône. C'est dans cette discontinuité entre texte et photo, entre images écrites / montrées et silencieuses / invisibles que se joue l'oscillation intermédiaire qui demande un temps d'arrêt pour que le lecteur-spectateur soit "affecté" par l'interaction médiale et se retrouve au cœur d'une expérience nouvelle.

Cette participation du lecteur-spectateur n'est pas étrangère au projet d'écriture d'Annie Ernaux. Dans une entrevue accordée à Loraine Day, elle faisait part de son désir de proposer une réflexion à son lectorat afin « qu'il s'ouvre plus largement au monde » et qu'il soit par conséquent « entraîné dans l'effacement du réel². » Ernaux accorde une place de choix à ses lecteurs-spectateurs qui, à travers la matérialité du livre et de ses blancheurs, répondent à son désir de savoir « si les autres ont éprouvé la même chose³ » dans une circonstance semblable. Être lue par ses semblables pour qu'ils complètent son témoignage par leur imaginaire et leurs expériences passées semble représenter une grande motivation pour la poursuite de ses projets d'écriture. L'expérience de vie, l'angoisse, les sensations tour à tour racontées à travers les bribes d'images de la mémoire d'Ernaux sont vouées à devenir celles des lecteurs-spectateurs.

² L. Day, « 'Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel' : Interview with Annie Ernaux », p.229

³ *Ibid.*

Il nous semble par conséquent qu'une étude de la réception des œuvres intermédiaires d'Annie Ernaux constitue le prolongement logique de notre recherche. Il importerait d'interroger les œuvres afin de savoir ce que perçoivent les lecteurs-spectateurs, ce qu'ils ressentent et ce qu'ils vivent lors de leur lecture en recourant, notamment, à la théorie de l'acte de lecture de Wolfgang Iser⁴ qui s'intéresse précisément à l'effet du texte sur le lecteur plutôt qu'à sa signification intrinsèque. Nous tenterions d'adapter cette théorie à des situations intermédiaires. Concevant l'acte de lecture comme un processus de communication par lequel le texte et le lecteur interagissent ensemble de façon dynamique et réciproque, Iser postule un lecteur non seulement actif, mais également créatif dans la façon dont il s'approprie les significations linguistiques et structurelles du texte littéraire pour modeler une compréhension personnalisée à partir de son imaginaire. L'effet esthétique se réalise lorsque les expériences passées du lecteur rencontrent le monde évoqué dans le texte. De cette rencontre naît une toute nouvelle expérience issue d'un agencement créatif des significations contenues dans le texte. Plus particulièrement, la notion des "blancs" conduirait, selon nous, à explorer les effets esthétiques des échanges intermédiaires. Pour Iser, les "blancs" sont des espaces de rupture ou de suspension du sens du texte qui, une fois reconstruits par le lecteur, font naître l'effet esthétique. Ce qui est dit explicitement éclaire ce qui est passé sous silence et amène le lecteur à créer une signification tout en respectant des balises:

What is missing from the apparently trivial scenes, the gaps arising out of the dialogue – this stimulates the reader into filling the blanks with projections. He is drawn into the events and made to supply what is meant from what is not said. [...] Communication in literature, then, is a process set in motion and regulated not by a given code but a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment.⁵

Découlant de la présence de blancs, les silences sont des invitations à bâtir le sens qui échappe tout en assurant la continuité du texte. Il nous semble que la notion des blancs

⁴ Voir W. Iser, *Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, 239p.

⁵ « Ce qui manque dans les scènes en apparence insignifiantes, les lacunes découlant du dialogue - stimule le lecteur à remplir les espaces vides avec ses projections. Il est plongé dans les événements et appelé à proposer des significations à ce qui n'est pas dit. [...] La communication en littérature, alors, est un processus et n'est pas régi par un code donné, mais une interaction mutuellement restrictive et s'élargissant entre l'explicite et l'implicite, entre la révélation et la dissimulation » [je traduis]. W. Iser, *Act of reading*, p. 168-169.

que propose Iser peut s'appliquer à l'approche intermédiaire qui fait la lumière sur les multiples façons de percevoir la réalité à travers les arts et les sensations suscitées par leurs *media* de diffusion. Nous pourrions nous demander comment les lecteurs-spectateurs reconstruisent du sens à partir des fragments médiaux et de quelle manière ils parviennent à saisir le moment dans le mouvement d'oscillation de l'entre-deux intermédiaire. Il nous serait alors possible d'observer comment les lecteurs-spectateurs de *L'usage de la photo* et des *Années* ressentent et perçoivent les expériences du cancer et du vieillissement au cœur des échanges intermédiaux.

Bibliographie

a- Corpus des œuvres étudiées

ERNAUX, Annie et Marc MARIE, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 196p.

ERNAUX, Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, NRF, 2008, 241p.

b- Autres écrits d'Annie Ernaux consultés

ERNAUX, Annie, *La place*, suivi d'un dossier réalisé par Pierre-Louis Fort, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus/classiques », 1984, 149 p.

ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 120p.

ERNAUX, Annie, « Vers un *je* transpersonnel » in *Autofictions et Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (éds.), Université de Paris X : Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, no. 6, p. 219-221.

ERNAUX, Annie, *La honte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 141p.

ERNAUX, Annie, *La vie extérieure*, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 146p.

ERNAUX, Annie et Frédéric-Yves JEANNET, *L'écriture comme un couteau : Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, 155p.

ERNAUX, Annie, « Raisons d'écrire », *Nottingham French Studies*, Vol. 48, no. 2, Summer 2009, p. 10-14.

ERNAUX, Annie, « Entretien avec Annie Ernaux », *Écritures blanches*, Publications de l'Université Saint-Étienne, CIEREC Arts, coll. « Lire au présent », 2009, p. 97-105.

c- Corpus critique

Sur *L'usage de la photo*

BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, Michèle, « Quels usages de la photo chez Annie Ernaux? » dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p.115-125.

BLANCHARD, Marie-Ève (*Dé*)faire l'amour d'une histoire à l'autre. *Les dynamiques amoureuses chez Annie Ernaux dans « Fragments autour de Philippe V. »*,

« *L'occupation* » et « *L'usage de la photo* », Mémoire de maîtrise, (dir.) Martine Delvaux, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, 126p.

BOYER, Sylvie, « Capter l'ombre du néant », *Spirale*, no 205, novembre-décembre 2005, p. 34-35.

COTILLE-FOLEY, Nora C., « L'usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies*, vol. 62, no. 4, octobre 2008, p. 442-454.

DAY, Loraine, « Jeu, désir, mort et écriture dans *L'Usage de la photo* » dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p. 147-157.

DELVAUX, Martine, « Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marie Marie : *L'usage de la photo* », *French Forum*, vol. 31, no. 3, printemps 2006, p. 137-155.

FELL, Alison S., « Intimations of Mortality : Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo* as Breast Cancer narrative » , *Nottingham French Studies*, Vol. 48, No. 2, Summer 2009, p. 68-79.

FORT, Pierre-Louis, « À l'épreuve de la photographie : sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, no. 1, printemps 2005, p. 129-136.

FROLOFF, Nathalie, « Pour une écriture photographique du réel », *Trajectoires*, vol. 3 (sur Annie Ernaux et Albert Nemmi), Mantes-la-Jolie : Association des conservateurs littéraires, 2006, p. 70-84.

HAVERCROFT, Barbara, « L'autre scène : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo* » dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p.127-137.

JORDAN, Shirley, « Improper exposure : *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, no. 2, été 2007, p. 123-141.

PENROD, Lynn, « *L'Usage de la photo* : la création à deux, la double création » dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p.139-146.

ROMERAL-ROSEL, Francisca, « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio » dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2008, p. 277-296.

Sur *Les années*

FROLOFF, Nathalie, « *Les Années* : Mémoire(s) et photographie », dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p. 35-49.

HUGLO, Marie-Pascale « "Une lumière antérieure" : Ouvrage recensé : Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008 », *Contre-jour : Cahiers littéraires*, no.15, 2008, p. 185-191

HUGUENY-LÉGER, Élise, « Effectuer le passage de soi aux autres dans *Les années* » dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p.191-201.

JORDAN, Shirley, « Writing Age : Annie Ernaux's *Les années* », *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 47, No. 2, Advance Access Publication 21 January 2011, p. 138-149.

REID, Victoria E., « Collective memory and autobiography: Annie Ernaux's *Les Années* » dans [Remembering and Forgetting workshop, London, 14-16 Dec 2009](http://eprints.gla.ac.uk/44944/1/44944.pdf), <http://eprints.gla.ac.uk/44944/1/44944.pdf>, Page consultée le 22 juin 2011.

ROMERAL-ROSEL, Francisca, « Annie Ernaux : une écrivaine fascinée par la photo » dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p.95-106.

Sur Annie Ernaux

CHARPENTIER, Isabelle, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." », *Contextes* [En ligne], n°1 | septembre 2006, <http://contextes.revues.org/index74.html>. Page consultée le 23 juin 2010.

FAUVEL, Maryse, *Scènes d'intérieur : Six romanciers des années 1980 – 1990*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2007, 217p.

FERNIOT, Christine et Philippe Delaroche, « Entretien : Annie Ernaux » dans *Lire*, 1^{er} février 2008 http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html. Page consultée le 22 juin 2011.

FORT, Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, Vol.76, No.5, Avril 2003, p. 984-994.

RACHWALSKA VON REJCHWALD, Jolanta, « *Lector in fragmento*: En lisant *La vie extérieure* et *Journal du dehors* » dans *Annie Ernaux: Perspectives critiques*, dans Sergio Villani (éd.), Ottawa, Legas, Literary Criticism Series 18, 2009, p. 51-60.

RANNOUX, Catherine, « "Au-dessus de la littérature" : L'écriture en quête du réel. Annie Ernaux, *Journal du dehors* » dans *La licorne*, « Le journal. Frontières de l'art », No.72, P.U.R., Rennes, 2005, p. 39-53.

d- Ouvrages théoriques

Sur l'intermédialité

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou La déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2009, 456p.

ELLESTRÖM, Lars, « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations » dans *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Lars Elleström (Éd.), Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-8.

HEFFERNAN, James, « Literacy and Picturacy: How Do We Learn to Read Pictures » dans Erik Hedling et Ulla-Britta Lagerroth (dir.), *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, New York, Rodopi, 2002, p. 35-66.

MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités*, no.1, printemps 2003, p.47-62.

MARINIELLO, Silvestra, « La littéracie de la différence » dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 163-187.

MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, no.1, printemps 2003, p. 9-27.

OOSTERLING, Henk, « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse* », *Intermédialités*, no.1, printemps 2003, p. 29-46.

RAJEWSKY, Irina O., « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality » in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Lars Elleström (Éd.), Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68.

Sur la photographie

BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 2008, [1980], 192p.

GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage*, Paris, Librairie José Corti, 2002, 392p.

JERUSALEM, Christine, « Les mécaniques optiques de François Bon : L'écrivain en photographe » dans Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Publications de l'Université Saint-Étienne, Académie d'Amiens, Coll. « Lire au présent », 2004, p. 239-248.

JOPECK, Sylvie, *La photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, coll. « Éducation », 2004, 192p.

LÉTOURNEAU, Sophie, *La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes*, Thèse de Doctorat, dir. Catherine Mavrikakis, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2009, 298p.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, 382p.

SCOTT, Clive, *The Spoken Image : Photography and Language*, London, Reaktion Books, 1999, 355p.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, 181p.

Autres ouvrages de référence

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, NRF, 1957, 231p.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes de Baudelaire IV: Les paradis artificiels*, Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs, Librairie Nouvelle, 1869, 471p. Google books: <http://books.google.com>. Document consulté le 14 juin 2011.

GRATTON, Johnnie et Michael SHERINGHAM (Éds.), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, New York, Berghahn Books, 2005, 232p.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993, 247p.

ISER, Wolfgang, *Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, 239p.

LARDELLIER, Pascal, « Qu'est-ce qu'un Rite? - Rites, Occident et Modernité », postface à la *Théorie du lien rituel. Anthropologie et Communication*, Paris, L'Hamattan, 2003. http://kavic.or.kr/ezboard/system/db/review011/upload/4/1214923912/11_04.pdf.

Document consulté le 21 juin 2011.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « Derniers, premiers mots » dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 255-273.

SONTAG, Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2009, 340p.

VIART, Dominique, « Blancheurs et minimalismes littéraires » dans Dominique Rabaté et Dominique Viart (Éds.), *Écritures blanches*, Publications de l'Université Saint-Étienne, CIEREC Arts, coll. « Lire au présent », 2009, p. 7-26.