L’EXTIMATION DANS *L’USAGE DE LA PHOTO* D’ERNAUX ET MARIE

DE L'INTÉRIEUR À L'EXTÉRIEUR :
LE PROCESSUS DE L'EXTIMATION
DANS *L'USAGE DE LA PHOTO*
D'ANNIE ERNAUX ET MARC MARIE

By

LISA BRAJIC, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the

Degree Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Lisa Brajic, September 2011

MAÎTRISE DES ARTS (2011) Université McMaster

Hamilton, Ontario

TITRE : De l'intérieur à l'extérieur : le processus de l'extimation dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie

AUTEURE : Lisa Brajic, B.A. (McMaster University)

DIRECTRICE : Dr. Elzbieta Grodek

PAGES : vii, 127

Résumé

Cette thèse vise à analyser les rapports entre l'intérieur et l'extérieur dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie (2005). On remarque dans ce livre le processus d'« extimation », c'est-à-dire la tendance de l'expérience intime à s'extérioriser dans la rencontre de l'intime avec le monde. On commence par une analyse de *L'Usage de la photo* comme témoignage de la relation entre les deux auteurs et de la maladie de la femme. Le témoignage, qui s'interroge sur la spécificité de l'expérience vécue, est une expression de l'intimité. Ensuite, dans un mouvement d'antithèse, on démontre la présence dans *L'Usage de la photo* d'une mise en scène du réel, qui co-existe avec les traces du témoignage. La théâtralisation implique la manipulation du réel qui a précédé la représentation. Elle révèle aussi une tendance vers l'extériorisation puisque le théâtre est le lieu d'une illusion explicite et de la fiction extériorisée. Finalement, on met en dialogue l'intérieur et l'extérieur, le témoignage et la mise en scène, en expliquant comment cet ouvrage représente un récit anonyme et collectif, tout en présentant une histoire personnelle et intime. On remarque que les frontières entre soi et les autres sont brouillés, l'individu est présenté comme un membre du groupe et son expérience intime comme une expérience universelle. Nous soutenons dans tout notre travail que l'usage de la photographie et la présence réelle des images dans ce livre corroborent le mouvement de l'extimation.

Remerciements

Je remercie en premier lieu Dr. Elzbieta Grodek qui m'a encadrée pendant les recherches et la rédaction de cette thèse. Je suis profondément reconnaissante pour les compétences, les conseils avisés, les encouragements que vous m'avez transmis pendant mon travail. Plus particulièrement, je vous remercie pour votre omniprésence durant ma thèse, votre patience, votre gentillesse, votre aide précieuse et votre écoute permanente. Je tiens à remercier également les professeurs Dr. John Stout et Dr. Jane Rush d'avoir accepté de siéger dans le jury d'examen de cette thèse. Comme une thèse est aussi le fruit d'un travail d'équipe, je tiens ici à témoigner ma gratitude au département français de l'Université McMaster. Mes profonds remerciements vont à ma mère, Ana Popov, à mon frère, Gordon Brajic, ainsi qu'à mes amis qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de ce travail.

Table des matières

Introduction…….....……....……1

Chapitre 1…….....……...……...11
Survol des sources secondaires et des réflexions théoriques sur la photographie

1.1. L'état present

1.2. Théories sur la photographie

1.2.i. Le reel

1.2.ii. La trace

1.2.iii. Le temps

1.2.iv. La mémoire

Chapitre 2……...……..……38
Accéder à l'intérieur : *L'Usage de la photo*, un témoignage ?

2.1. Les aspects du témoignage dans *L'Usage de la photo*

2.2. Les aspects qui s'opposent au témoignage dans *L'Usage de la photo*

Chapitre 3…….....…….…….61
Mettre en scène le reel dans *L'Usage de la photo*

3.1. Une mise en scène de l'espace

3.2. La photographie : dévoiler ou dissimuler ?

3.3. Une mise en scène de soi

Chapitre 4……...…….…….91
Écrire à l'extérieur du soi : les dimensions anonyme et collective dans *L'Usage de la photo*

4.1. La narration et le lecteur

4.2. Écrire le moi c'est écrire le nous : l'expérience collective de la maladie

4.3. La photographie : un espace privée ou un lieu anonyme ?

Conclusion…….....……....111

Bibliographie…….……...……...11

L'Introduction

Annie Ernaux est une écrivaine connue pour la nature intime des sujets abordés et, en même temps, pour un style ressenti comme distancié qui confère une valeur objective à son écriture. Malgré ses efforts de rester objective devant les sujets de ses livres, les frontières entre l'objectivité et la subjectivité sont floues dans les textes d'Ernaux. Son premier livre, intitulé *Les armoires vides*[1], a été publié en 1974. Quinze autres livres ont succédé depuis cette première publication. Beaucoup de ses textes ont été traduits dans plusieurs langues et ont connu un grand succès auprès du public. Ernaux utilise sa vie personnelle comme matière première qui lui sert d'inspiration pour ses livres. Dans un entretien avec Claire-Lise Tondeur, Ernaux explique que depuis son troisième livre, *La femme gelée*[2], elle se distancie de la forme romanesque.[3] Avec *La place*[4], publiée après *La femme gelée*, Ernaux s'engage dans ce qu'elle appelle « une recherche sur la réalité »[5] et adopte la forme autobiographique qu'elle poursuit dans ses textes subséquents. Ils entretiennent une relation éminente avec le vécu qui en devient la matière de prédilection.[6] Ernaux admet que le terme « autobiographique » ne lui convient pas tout à fait parce qu'il semble annoncer des textes qui se penchent sur la vie de l'auteur. Elle

---

[1] Annie Ernaux, *Les Armoires vides* (Paris: Gallimard, 1974).

[2] ---, *La Femme gelée* (Paris: Gallimard, 1981).

[3] Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux, » *The French Review* 69, no. 1 (Oct. 1995): 38, consulté le 14 juin 2011, http://wwwjstor.org/stable/396992.

[4] Annie Ernaux, *La Place* (Paris: Gallimard, 1984).

[5] Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux, » 38.

[6] Michèle Bacholle, « Interview with Annie Ernaux: Écrire le vécu, » *Sites* 2, no. 1 (1998): 147, consulté le 14 juin 2011, http://dx.doi.org/10.1080/10260219808455931.

souligne que ses textes sont autobiographiques « à des degrés différents, d'une manière différente ».[7] De cette façon, elle définit son entreprise littéraire comme « auto-socio-biographique ».[8] Les critiques appellent son œuvre un projet ethno-autobiographique.[9] Ernaux explique que le travail de création est pour elle une façon de transformer sa vie en écriture.[10] Pour rester au plus proche du réel, elle emploie un style d'écriture particulier qui est décrit comme « plat » et « blanc ». Elle emploie souvent des expressions populaires pour rajouter à l'authenticité du langage. Ernaux explique que son écriture est « celle d'une distance objectivante »[11], qu'elle représente un effort d'accéder à la réalité du vécu.

L'Usage de la photo[12] est le quatorzième livre publié par Ernaux. Il se distingue de ses autres livres car c'est le seul qu'elle a écrit en collaboration et le premier qui se compose du texte écrit et des photographies.[13] Ce livre provient d'un travail de collaboration scripturale et visuelle : Annie Ernaux et Marc Marie sont les auteurs du texte et des photographies qui figurent dans le livre à côté du texte. Marc Marie et Annie Ernaux ont entretenu une relation amoureuse vers le début de 2003. Très tôt dans leur

---

[7] Ibid., p.37.

[8] Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau : Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet* (Paris: Stock, 2003), 21.

[9] Alison S. Fell, « Intimations of Mortality: Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo* as Breast Cancer Narrative, » *Nottingham French Studies* 48, no.2 (Summer 2009): 73.

[10] Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, 112.

[11] Ibid., 34.

[12] Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo* (Paris: Gallimard, 2005).

[13] L'autre livre d'Ernaux où une photographie figure à côté du texte est sa dernière publication : *L'autre fille* (Paris: Nil, 2011).

relation, ils ont développé un projet qui a résulté dans la publication du livre *L'Usage de la photo*, le premier livre publié de Marc Marie. Le lecteur n'apprend que très peu de choses sur Marc Marie : il a passé son enfance à Bruxelles et ses deux parents sont morts. Au moment de la mort de sa mère en novembre 2000, Marc Marie et Annie Ernaux avaient déjà entretenu une correspondance irrégulière pendant deux ans. Aucune de ces lettres ne figure dans *L'Usage de la photo.* Le modèle épistolaire est toutefois repris et reformulé. Bien que le texte qui fait partie de *L'Usage de la photo* ne consiste pas de lettres, les fragments écrits par chaque auteur individuellement sont destinés à être lus par l'autre auteur. Au lieu d'échanger leurs commentaires au fur et à mesure, comme le veut une pratique épistolaire, les auteurs les échangeront une fois seulement, quand tous les commentaires auront été écrits. Avant d'aller plus loin, il nous faut expliquer ce projet semi-épistolaire et la nature de ses deux éléments : du texte et de l'image dans *L'Usage de la photo*.

En fait, la genèse de *L'Usage de la photo* est un projet photographique qu'Annie Ernaux et Marc Marie ont développé dans les commencements de leur relation amoureuse. Un matin, après une nuit d'amour, Ernaux est frappée de découvrir ce qu'elle appelle les « paysages dévastés »[14], c'est-à-dire leurs vêtements éparpillés partout dans la pièce. Elle admet qu'en trouvant le « paysage » de la nuit précédente, elle ressent du regret : « [d]evoir le détruire en séparant et ramassant chacun nos affaires me serrait le cœur. J'avais l'impression de supprimer la seule trace objective de notre jouissance ».[15]

[14] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 9.

[15] Ibid., 9.

Pour préserver une représentation de cette scène qui incarne la passion et le désir vécus par les deux amants, Ernaux en prend une photographie. Marie admet qu'il partage le même désir de photographier ces scénographies d'après l'amour. Ils décident :
« [t]actiquement ensuite, comme si faire l'amour ne suffisait pas, qu'il faille en conserver une représentation matérielle, nous avons continué de prendre des photos ».[16] Les deux amants développent un rituel qui consiste à prendre des photographies des intérieurs et des objets tels qu'ils sont vus le lendemain d'une nuit amoureuse. Le plus souvent les photographies présentent des piles de vêtements mais aussi d'autres objets inanimés. Le manque systématique de présence humaine en constitue un aspect particulier. Le livre est écrit dans la forme des commentaires sur quatorze photographies choisies parmi une quarantaine qui ont été prises dans le contexte de ce rituel. L'écriture est un acte secondaire puisqu'Ernaux et Marie commencent à écrire sur les photographies quand ils décident que celles-ci sont insuffisantes « pour garder la trace de [leurs] moments amoureux ».[17] Dans ces commentaires, ils parlent de leur relation, leurs vies et leurs souvenirs. Ce projet, aussi artistique qu'intellectuel, qui dure à peu près vingt mois, fait un parcours de la relation entre Annie et Marc. Le produit final en est un livre qui comprend une série de quatorze photographies, dont chacune est accompagnée de deux commentaires écrits par les deux écrivains. Une introduction, un commentaire sur une photo absente et une conclusion écrits par Ernaux, embrassent l'ensemble.

---

[16] Ibid.

[17] Ibid., 12.

La rédaction de *L'Usage de la photo* coïncide avec une période particulière dans la vie d'Ernaux : en même temps que le projet photographique et textuel prenait forme, Ernaux subissait des traitements pour le cancer du sein. Les photographies mettent en avant des objets, surtout des habits, que les protagonistes enlèvent et jettent par terre avant et pendant l'acte d'amour. Cette représentation photographique des traces du désir sexuel n'offre aucune indication de ce qu'Ernaux appelle « l'autre scène ».[18] Le terme « l'autre scène » fait référence à la maladie mortelle dont Ernaux souffre, à ce qu'elle décrit comme : « [une scène] où se jouait dans mon corps, absent des clichés, le combat flou, stupéfiant [...] entre la vie et la mort ».[19] Cette scène est évoquée et représentée par l'écriture seule -- les signes visuels de la maladie, en particulier la perruque et le cathéter, ne figurent pas sur les photographies. Les commentaires écrits ont donc une double fonction : ils montrent la réaction des auteurs au même matériau visuel *et* à la même situation traumatique. Les deux médiums, texte et image, interagissent pour fournir une représentation de la vie des auteurs pendant une période où ils commencent ensemble un projet artistique, érotique et thérapeutique.

Dans les autres textes d'Ernaux, les références à la photographie occupent une place importante, mais dans *L'Usage de la photo*, pour la première fois, les images sont reproduites dans le livre et le lecteur peut les voir. Dans un entretien, Ernaux explique la place que la photographie occupe dans les textes publiés avant *L'Usage de la photo* et elle souligne la particularité de ce livre :

[18] Ibid.

[19] Ibid.

> La photo a toujours tenu une grande place dans mes textes, mais il s'agissait d'images anciennes de mon père, ma mère, de moi, que j'« interrogeais » dans le cours du récit : photo de mon père sur un chantier, de moi en communiante. Ici, les photos sont le point de départ, elles figurent dans le livre et celui-ci n'existerait pas sans elles.[20]

L'Usage de la photo démontre une nouvelle position des photographies dans l'œuvre d'Ernaux. Elles déclenchent la partie écrite et constituent la base du livre. Ernaux explique que ces photographies l'ont aidée à parler de sa maladie. Elle avoue qu'elle avait des difficultés à écrire quand on lui a diagnostiqué un cancer du sein. Dans *L'Usage de la photo* elle explique : « C'est seulement en commençant d'écrire sur ces photos que j'ai pu [écrire sur la maladie]. Comme si l'écriture des photos autorisait celle du cancer. Qu'il y ait un lien entre les deux ».[21]

La photographie jouant un rôle intégral et fondamental dans la genèse et l'interprétation du livre, il nous semble essentiel de commencer notre analyse par un chapitre qui résumera la réflexion de quelques théoriciens de la photographie. Le premier chapitre de ce travail inclut un parcours des théories sur la photographie qui nous ont aidées à réfléchir sur le statut et les usages multiples de la photographie dans *L'Usage de la photo*. Avant d'aborder cette thématique, nous passerons en revue les sources secondaires. Ce chapitre commence par l'état présent des recherches sur *L'Usage de la photo*. Les travaux présentés dans ce chapitre ont exploré les approches critiques diverses

---

[20] 'Entretiens: rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie', consulté le 6 février 2011. http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01052322.htm.

[21] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 56.

auxquelles invite ce livre. Les analyses, riches et variées, montrent la diversité de perspectives que l'on peut adopter pour l'analyser.

Plusieurs interventions se sont concentrées sur la représentation photographique et textuelle de la maladie et du désir sexuel dans *L'Usage de la photo*. Il est évident que cet ouvrage est le résultat de l'interaction (tantôt une harmonie, tantôt une tension) entre les deux moyens d'expression : le texte et l'image. Notre étude s'intéresse à démontrer que l'objectivité que semble fournir le caractère 'documentaire' de la photographie est plus complexe qu'elle ne semble l'être de prime abord. D'un côté, nous examinerons les stratégies employées par les narrateurs qui servent à pousser la représentation du côté d'une image fidèle de la réalité. De l'autre, nous essaierons de jeter quelque lumière sur les éléments qui démontrent tout au contraire la présence de l'invention et d'une reconstruction esthétique de la réalité. Nous essaierons de montrer qu'il y a dans *L'Usage de la photo* une théâtralisation de la réalité qui éloigne ce texte du témoignage. Les photographies incluses dans le livre, dépouillées de corps humains, sont emblématiques de l'anonymat vers lequel dévie le texte. *L'Usage de la photo* est un point de rencontre entre un témoignage objectif et une reconstruction esthétique de la réalité, entre un récit qui est le produit du hasard et une mise en scène, et entre une histoire individuelle et le récit d'un trauma d'envergure collective. L'objectif de notre travail est de montrer que les relations complexes entre texte et image dans *L'Usage de la photo* entraînent le processus d' « extimation » qui problématise l'appartenance de ce livre à l'autobiographie ou au récit de maladie.

C'est le deuxième chapitre de notre thèse qui vise d'abord à analyser *L'Usage de la photo* en tant que témoignage de la relation amoureuse et de la maladie de la femme. Les éléments réalistes et autobiographiques annoncés clairement au début du livre pourraient encourager à croire que ce livre est un témoignage. Toutefois, en examinant les stratégies employées par les narrateurs, on constate que *L'Usage de la photo* interprète, reconfigure et esthétise le réel. Nous observerons ce que les auteurs sont prêts à dévoiler et ce qu'ils cachent, et nous attirerons l'attention sur les effets que cette tension produit sur la réception du livre, la relation entre les auteurs et le lecteur, et la véridicité de l'histoire racontée.

Le troisième chapitre est un dialogue avec le deuxième. Dans un mouvement d'antithèse, nous tenterons de soutenir l'idée que *L'Usage de la photo* est plutôt une manipulation du réel qui passe par une mise en scène théâtrale de la réalité. En s'appuyant sur quelques concepts empruntés aux études du théâtre, nous attirerons l'attention sur les éléments qui soutiennent l'hypothèse de la théâtralisation du réel qui précède sa représentation par le texte et l'image. Il suffit de mentionner le rituel qui constitue la genèse de *L'Usage de la photo* et de rappeler les origines du théâtre dans les rituels de la Grèce antique. La maladie est présentée comme un rôle qu'Ernaux doit jouer, un rôle qui lui vient de l'extérieur de son corps, mais qu'elle doit assumer et intérioriser. Patrice Pavis explique que « le théâtre est à première vue, le lieu d'extériorité »[22] où l'intérieur

[22] Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* (Paris: Dunod, 1996).

est mis au grand jour. C'est « un espace extérieur, visible et objectif » et en même temps « le lieu dans lequel le spectateur doit se projeter ».[23]

Le quatrième chapitre analyse la dimension anonyme et collective dans *L'Usage de la photo.* Nous examinerons les stratégies narratives et le contenu des photographies (en particulier l'absence de corps) qui suggèrent que *L'Usage de la photo* représente non seulement une histoire individuelle, mais aussi une histoire anonyme et impersonnelle de la sexualité et de la maladie. En même temps, nous attirerons l'attention sur l'importance de la collectivité dans la représentation de la maladie. *L'Usage de la photo* est le produit d'un travail collectif qui s'accomplit dans la collaboration de deux médiums et de deux voix narratives. L'histoire individuelle de la maladie est inséparable de l'expérience collective. Nous examinerons comment cette histoire intime s'inscrit dans l'expérience collective, d'abord par les points de vue différents vis-à-vis la maladie, présentés par Ernaux et Marie. Ensuite, nous réfléchirons sur la maladie présentée comme une expérience féminine au sens large du mot, qui ne se limite pas à une histoire singulière.

Ces analyses nous mèneront à constater que les différents médiums et les manières qui sont utilisées pour présenter la maladie et le désir sexuel résultent en un livre qui est caractérisé par la dualité entre l'intérieur et l'extérieur. On remarque qu'il y a dans *L'Usage de la photo* une « extériorisation de l'intime »[24] qui s'effectue par « un processus d'extimation : le sujet se confronte à 'la violence de l'extériorité' et le langage de

---

[23] Ibid., 120.

[24] Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, eds., *L'intime, l'extime* (Editions Rodopi, Amsterdamn, 2002): 12.

l'intimité se confond avec l'observation de la surface des choses et de l'horizon des expériences ».[25] Le néologisme « s'extimer » veut dire « se déporter à la limite extérieure de [soi]-même, [où] l'intime affleure, paradoxalement, dans la représentation du monde, de l'autre, de la foule des villes ».[26] Dans *L'Usage de la photo* et dans l'ensemble de la pratique artistique d'Annie Ernaux, on reconnaît l'idée que « [c]'est aussi avec le social que se conjugue le nouveau discours de l'intime, écrire sur soi impliquant un détour par l'autre et par le monde ».[27] Les pages qui suivent parcourront les chemins d' « extimation » empruntés dans *L'Usage de la photo* pour montrer comment ce livre participe au discours qu'Aline Mura-Brunel appelle le « nouveau discours de l'intime ».

[25] Ibid., 5.

[26] Ibid., 6.

[27] Ibid., 5.

Chapitre 1 : Survol des sources secondaires et des réflexions théoriques sur la photographie

Ce chapitre commence par une revue des articles critiques sur *L'Usage de la photo.* Ce livre a suscité l'intérêt de beaucoup de critiques qui ont fourni des analyses sur des éléments divers du livre et sur sa relation aux autres textes dans l'œuvre ernalienne. Les problématiques suivantes ont attiré l'attention des critiques : la sexualité, le corps, les questions métaphysiques, la trace, l'absence et la présence, la maladie, la relation entre l'écriture et la photographie, le désir, la preuve et la honte. Ensuite, on présente un bref sommaire des théories sur la photographie. Ces deux sections fourniront une base de connaissances pour entrer dans notre réflexion.

1.1. L'état présent

Une analyse de la représentation de la maladie par Alison S. Fell[28] situe *L'Usage de la photo* dans le courant des discours féministes qui portent sur le cancer, parce que le livre offre une perspective féministe et contribue à un effort collectif de dénoncer le silence installé autour de cette maladie. Cependant, Fell constate que ce texte ne suit pas les structures narratives habituelles et caractéristiques pour ce sujet comme par exemple « le récit de restitution »[29] ou « la structure de 'quête' de la guérison ».[30] Elle remarque également qu'Ernaux rejette le discours métaphorique, les mythes attachés à la maladie

[28] Fell, « Intimations of Mortality, » 69.

[29] Alison S. Fell décrit le terme « restitution story » comme un récit qui fait un parcours du diagnostic, de la lutte contre la maladie, et du rétablissement de la vie que la malade a menée avant le diagnostic. Ibid., p.69.

[30] Le terme, « Quest story » est similaire à « restitution story », mais à la fin le malade (qui assume le rôle du héros dans le récit) est transformé et éclairé par l'expérience de la maladie. Ibid., 69.

(par exemple que c'est une maladie honteuse, dont on parle peu et qui est une condamnation à mort) et elle refuse d'assumer les rôles de la victime et de l'héroïne. Fell constate que l'usage de la photographie dans ce livre permet une interrogation sur l'absence métaphysique et donne à Ernaux l'occasion de réfléchir sur l'absence et la mort potentielle. Barbara Havercroft[31] reprend l'idée de Fell que *L'Usage de la photo* diffère des autres récits sur le cancer du sein. En analysant l'image du lit défait qui figure sur certaines photographies dans *L'Usage de la photo*, Havercroft emprunte le concept de Sidonie Smith et Julia Watson qui établissent une métaphore entre le lit défait et la volonté de contester l'ordre établi, de défaire le lit « symbolique ». Alors, elle déduit qu'Ernaux et Marie contestent les normes en reliant la maladie à l'érotisme et en proposant un phototexte qui n'offre pas ce à quoi le lecteur s'attendrait dans un récit sur le désir sexuel et sur la maladie.

Akane Kawakami[32] propose que les photographies et l'écriture proviennent du besoin de prouver son existence, en particulier au début de la maladie. Les traces de vie qui sont montrées sur les photographies attestent de la présence des êtres humains, malgré l'absence des corps sur les photographies. Le projet qui commence comme thérapie et preuve de vie, finit par s'estomper au fur et mesure que l'écrivaine guérit.

---

[31] Barbara Havercroft, « L'autre "scène" : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo*, » *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, ed. Sergio Villani. (Ottawa: Legas Publishing, 2009).

[32] Akane Kawakami, « Annie Ernaux's 'proof of life': *L'Usage de la photo*, » *French Studies* 64 no. 4 (2010), consulté le 6 février 2011, doi: 10.1093/fs/kn105.

Loraine Day[33] analyse dans *L'Usage de la photo* l'importance de l'aspect ludique du rituel que les auteurs développent. Ernaux et Marie ne sont pas des photographes professionnels, mais des amateurs qui utilisent une série des règles pour donner forme à leur projet. Le jeu, exemple d'une activité réglée, incarne le côté léger du projet. Il fonctionne comme mise en relief du côté sérieux et sombre, celui évoqué par la maladie et la menace de la mort. Il y a dans *L'Usage de la photo* une célébration du corps et du désir sexuel qui oppose la vie à la mort.

Edward Welch[34] constate que les photographies dans *L'Usage de la photo* servent de réponse aux photographies médicales pour protester contre l'objectivation du corps dans le contexte médical. Cet article observe que la vie d'Ernaux semble être dévoilée devant les lecteurs, mais qu'au fait ces photographies cachent plus qu'elles ne révèlent : une lecture subjective et éclairante des photographies peut provenir uniquement d'Ernaux et de Marie. L'analyse menée par Cathy Jellenik[35] montre que le corps dans *L'Usage de la photo* n'est pas fait objet. Son statut de sujet est au contraire renforcé par la narratrice/ l'écrivaine. Le corps est aussi le lieu d'une guerre à cause de l'invasion de la maladie. Jellenik démontre qu'Ernaux signale la particularité du corps féminin touché d'un événement qui arrive surtout aux femmes, mais que la dichotomie entre le corps masculin

---

[33] Loraine Day, « Jeu, désir, mort et écriture dans *L'Usage de la photo*, » *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, ed. Sergio Villani. (Ottawa: Legas Publishing, 2009).

[34] Edward Welch, « Stars of CCTV: Technology, Visibility and Identity in the Work of Sophie Calle and Annie Ernaux. » *Nottingham French Studies* 48.2 (Summer 2009).

[35] Cathy Jellenik, « Le corps de la femme dans *L'Événement* et *L'Usage de la photo*, » *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, ed. Sergio Villani. (Ottawa: Legas Publishing, 2009).

et le corps féminin n'existe pas dans *L'Usage de la photo*. Mariana Ionescu[36] rappelle que le corps dans *L'Usage de la photo* est évacué du récit visuel et que le corps malade devient le lieu d'une lutte entre le désir et la mort. Sur les photographies, les vêtements vides de corps suggèrent l'absence de celui-ci qui réapparaît dans la partie écrite. L'absence de corps rend possible une objectivisation du récit de la part des écrivains. Ces photographies incarnent le passé, ce qui rappelle le passé du corps malade qui devient iconique par son inscription dans le texte à travers la narratrice.

Sabine Kraenker et Harri Veivo[37] constatent que l'autobiographie contemporaine suit la tradition de l'avant-garde. Les deux genres convergent dans leur l'intérêt de rapprocher la vie et l'art ainsi que le texte et l'image, et dans le besoin d'innovation et de nouveauté qui se traduit dans la poursuite des nouvelles formes de représentation. L'autobiographie contemporaine et l'avant-garde démontrent également un élément de transgression qui contribue à l'engagement du texte sur le plan politique ou social et qui soulève la question éthique de la représentation. Ces deux critiques considèrent *L'Usage de la photo* comme exemple de l'autobiographie contemporaine. Ce livre diffère de la structure autobiographique traditionnelle parce qu'il ne représente qu'une partie de la vie qui s'écoule pendant une période difficile. Cette période est présentée en comparaison à la représentation d'une vie entière. La souffrance veut susciter la compassion du lecteur,

---

[36] Mariana Ionescu, « Du corps figé au corps évacué : "figures du corps" dans l'écriture d'Annie Ernaux, » *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, ed. Sergio Villani. (Ottawa: Legas Publishing, 2009).

[37] Sabine Kraenker et Harri Veivo, « L'autobiographie contemporaine comme avant-garde ? » COLLeGIUM 5 L'écriture en contexte : littérature, théorie et avant-gardes françaises au XXe siècle, ed. Tiina Arppe, et al. (2009), consulté le 9 février, http://hdl.handle.net/10138/25795.

mais en même temps elle suggère le voyeurisme. En fait, le jeu entre l'intimité et le public est un trait typique des avant-garde. Les auteurs de cet article soulignent également la « fictionnalisation du vécu »[38] de *L'Usage de la photo*, ce qui est renforcé par l'absence de gens sur les photographies, par l'identité d'Ernaux qui est mise en question à cause de la maladie et par l'incapacité d'aller au bout de la représentation de l'intimité. Ils concluent que *L'Usage de la photo* est un exemple de l'autobiographie contemporaine qui se situe dans la tradition des avant-gardes.

Shirley Jordan[39] s'interroge sur la manière dont Ernaux s'expose dans *L'Usage de la photo*. Jordan constate que l'écrivaine s'interroge sur ce qui peut être exposé et ce qui doit être caché. Ces questions sont posées par rapport à la notion de honte. La nature intime des sujets principaux de *L'Usage de la photo* permet une mise en question des relations avec le lecteur qui est invité à entretenir une nouvelle relation avec l'écrivaine et son corps. Les taches et les empreintes que montrent les photographies dans *L'Usage de la photo* évoquent la question de honte, telle qu'elle est liée à l'identité féminine, étant donné que le rôle traditionnel des femmes a été celui de cacher et de laver les taches et non pas de les exposer au grand public. L'auteur de l'article conclut que ces photographies frôlent les frontières entre ce qui est représentable et ce qui ne l'est pas.

---

[38] Ibid., 131.

[39] Shirley Jordan, « Improper Exposure: *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie, » *Journal of Romance Studies* 7 no. 2 (Summer 2007), consulté le 4 février, doi: 10.3167/jrs.2007.07.02.07.

Katarzyna Peric[40] fait une analyse de la représentation de l'homme dans les textes d'Annie Ernaux. Elle observe que dans *L'Usage de la photo*, contrairement à d'autres textes d'Ernaux (*La femme gêlée*, *La place* et *Passion simple*[41]), l'homme n'est pas objet, ni personnage, mais sujet et voix narrative. Ernaux ouvre son espace littéraire et elle partage avec son amant la création des photographies et du texte qui appartiennent à l'espace physique de leur vie commune. Toutefois, les deux narrateurs maintiennent leur individualité en écrivant séparément. *L'Usage de la photo* se caractérise alors par le partage et l'union.

Elizabeth Richarson Viti[42] établit une comparaison entre trois textes d'Ernaux (*Passion simple*, « Fragments autour de Philippe V. »[43] et *L'Usage de la photo*) et la représentation ou la *mise en scène* du désir. Elle compare la voix féminine et masculine dans ces textes d'Ernaux et dans les textes écrits par les écrivains masculins en réponse à ceux-ci. Elle constate que c'est Ernaux qui engage chaque fois le débat et qui ouvre ainsi la voie au dialogue sur la sexualité abordée du point de vue féminin et masculin. L'auteur de l'article observe que ces trois textes démontrent une évolution de la représentation du désir et de la provocation et qu'ils mettent la narratrice et le désir féminin au premier plan. Dans *L'Usage de la photo*, les deux voix (masculine et féminine) parlent en même

---

[40] Katarzyna Peric, « Représentation et voix des personnages masculins, » *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, ed. Sergio Villani. (Ottawa: Legas Publishing, 2009).

[41] Annie Ernaux, *Passion simple* (Paris: Gallimard, 1991).

[42] Elizabeth Richardson Viti, « *Passion Simple*, "Fragments autour de Philippe V." and *L'Usage de la photo*: The Many Stages of Annie Ernaux's Desire, » *Women in French Studies* 14 (2006).

[43] Annie Ernaux, « Fragments autour de Philippe V., » *L'Infini* 56 (Winter 1996).

temps et souvent les commentaires se complètent, Marie empruntant un style similaire à celui d'Ernaux. Selon Richardson Viti, dans ce texte, la transgression est représentée à plusieurs niveaux : les photographies érotiques, le cancer du sein et le stéréotype de la sexualité des femmes âgées.

Cybelle H. McFadden[44] voit dans *L'Usage de la photo* une tentative de mettre à l'épreuve les limites de la représentation littéraire puisque la sexualité, le corps et la maladie sont tous des sujets introduits par l'écriture. McFadden constate également que les images des objets quotidiens en désordre renvoient à l'image de la sexualité de la femme dans *L'Usage de la photo* (une femme âgée et malade) parce qu'elles montrent ce qui n'est pas souvent représenté. La sexualité féminine, qui ne s'éteint pas malgré l'âge et la maladie, et la maladie elle-même, n'ont pas assez de présence dans la littérature. McFadden souligne que dans *L'Usage de la photo* il y a une tension entre ce qui est visible et ce qui est invisible, ce qui est représenté par les photographies et ce qui est représenté par l'écriture. Les thèmes de la trace et de l'absence sont mis en place dans cet ouvrage pour souligner l'absence de la scène originale des photographies qui est impossible à représenter dans sa totalité et dont le lecteur est exclu.

Michèle Bacholle-Boskovic[45] explore les usages de la photographie dans le livre d'Ernaux et Marie. Elle constate que les photographies sont utilisées pour surmonter la

---

[44] Cybelle H. McFadden, « The Body, Sexuality, and the Photo in *L'Usage de la photo*, » *Francophone Women: Between Visibility and Invisibility*, ed. Cybelle H. McFadden et Sandrine F. Teixidor. Peter Lang: New York, 2010.

[45] Michèle Bacholle-Boskovic, « Quels usages de la photo chez Annie Ernaux ? » *Annie Ernaux : Perspectives critiques*. ed. Sergio Villani. (Ottawa: Legas Publishing, 2009).

honte et pour représenter une renaissance. Elle reconnaît dans ce livre le lien intrinsèque établi entre la relation amoureuse et la maladie. La relation érotique est représentée pour s'opposer à la maladie, à la mère et à la religion. Les photographies et leur contenu (des vêtements usés et tachés) aident Ernaux à surmonter la honte des événements traumatiques racontés dans ses autres livres *La honte*[46] *et L'Événement*[47] : les taches sur la chemise de nuit de sa mère et l'avortement illégal. Le lien entre l'avortement et le cancer dans *L'Usage de la photo* se développe par les traces qu'ils laissent sur le corps de la femme et les similarités qu'Ernaux établit des entre les deux situations (par exemple la chambre de l'Institut Curie et celle où elle se trouve après l'avortement et la confession de l'avortement et de la maladie à ses partenaires). Ce livre devient une façon de transformer la mort en naissance. La transformation est représentée par le nouveau corps d'Ernaux et par la création de ce livre. Bacholle-Boskovic tire la même conclusion que Kawakami, à savoir qu'Ernaux utilise les photographies pour déclencher l'écriture, mais que le besoin d'écrire (et de s'écrire, de prouver son existence) est ce qui propulse en premier lieu le besoin de photographier.

Beaucoup de critiques ont établi une parallèle entre *L'Usage de la photo* et les textes de Sophie Calle. En particulier, Isabelle Roussel-Gillet[48] a fait une comparaison entre les deux auteures par les similarités des thèmes dont la photographie, les vêtements,

---

[46] Annie Ernaux, *La Honte* (Paris: Gallimard, 1997).

[47] Annie Ernaux, *L'Événement* (Paris: Gallimard, 2000).

[48] Isabelle Roussel-Gillet, « *L'Usage de la photo*, d'Annie Ernaux et Marc Marie. Échos et écarts avec Sohpie Calle : quand il n'y a pas photo...au montage, » consulté 15 février 2011, http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=815.

la sexualité et l'absence. Les deux auteures convergent dans la manière dont elles transforment le quotidien en art et dont elles rendent publics des aspects de la vie privée dans un geste de subversion ou de risque. Également les thèmes communs, dont le déplacement (des sujets, des fragments, des lieux), la participation de l'autre, avec qui elles partagent leur espace littéraire, et le hasard, qui joue un rôle dans la composition de leurs œuvres, sont des points de convergences entre les deux auteures. Les deux écrivaines diffèrent dans la mesure où Calle se penche vers la fiction et Ernaux se met en quête du réel.

Selon Ari Blatt[49], *L'Usage de la photo* est une investigation sur le rôle de la photographie dans la société contemporaine et sur les interactions entre le texte et la photographie. L'écriture est mise en place dans *L'Usage de la photo* pour illuminer et faire parler les images, pour remémorer des événements et pour encourager les lecteurs à réfléchir sur l'écriture et la photographie. Blatt situe *L'Usage de la photo* dans le champ plus grand des phototextes et constate que ce texte entre en dialogue avec les autres phototextes et avec des textes critiques sur la photographie.

Nathalie Froloff[50] examine la relation entre l'écriture et la photographie dans *L'Usage de la photo*, en se concentrant en particulier sur la fonction de la description des photographies qui précède chaque commentaire écrit, redoublant ainsi sous forme écrite

---

[49] Ari J. Blatt, « The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo*, » *Word & Image* 25 no. 1 (Jan-Mar. 2009), consulté le 3 février 2011, http://dx.doi.org/10.1080/02666280802047711.

[50] Nathalie Froloff, « Pour une écriture photographique du réel, » *Tra-jectoires* 3 (June 2006): 73-4.

ce qui est représenté sur les photographies. Froloff observe que la description impliquerait que la photographie ne suffit pas pour montrer la réalité passée que les auteurs veulent préserver. La description donne un contexte aux images et elle réintroduit ce qui n'y figure pas, devenant ainsi plus révélatrice que les photographies. Elle ne les rend toutefois pas redondantes. La fonction de la description est au contraire de faire le pont entre la représentation visuelle et la représentation textuelle, entre le visible et l'invisible. Elle permet aux narrateurs de revivre les moments de passion et, à la fois, de prendre leur distance par rapport aux photographies et aux instants vécus qu'elles représentent.

Agnès Fayet[51] introduit le concept de l'*image fantôme* qui est « la duplication d'une image, opérant un léger déplacement de l'image reproduite à laquelle elle se surimprime en même temps qu'elle en réduit l'opacité ».[52] Son analyse de *L'Usage de la photo* conclut que les images qui figurent dans le livre déclenchent la partie textuelle qui part dans les directions diverses, évoquant ainsi d'autres images, des images fantômes. Le récit est fondé à partir des arrêts sur les images qui éveillent l'imaginaire et qui font naître des images mentales. *L'Usage de la photo* n'est pas une simple analyse des éléments visuels de l'image ni une description des souvenirs qui entourent la prise de vue. Le texte dépasse l'image photographique et offre des anecdotes introspectives et autobiographiques. La photographie existe en tant que trace pour être élaborée en récit sur le vécu. Ainsi, le texte assume un rôle important dans le discours sur le cancer.

---

[51] Agnès Fayet, « Les images fantômes du texte, usage romanesque de la photographie dans trois textes contemporains (Guibert, Ernaux, Toussaint), » *Etudes romanesques* 10 (2006).

[52] Ibid., 305.

Martine Delvaux[53] souligne l'importance de l'imagination des narrateurs et des lecteurs dans le déchiffrement des photos. La photographie introduit les thèmes de la présence et de l'absence, du vide et du volume. Les traces sur les photographies et les photographies elles-mêmes constituent un exemple du volume et du vide, de l'absence de corps. Le vide et le volume rappellent l'image du cadavre, du tombeau et du ventre maternel. Sur les photographies il n'y a que des traces de la vie, des empreintes des corps qui attirent l'attention sur les lieux où le corps et la vie ont été. Les photographies sont une façon de fixer la trace, en perpétuant le sentiment du manque parce que la trace rappelle l'absence de la chose même. L'interaction de la présence et de l'absence crée un espace « entre », un espace vide. Dans l'imagination des narrateurs, les photographies font naître des images qui apparaissent dans cet espace « entre ». Les photographies ont pour but de préserver une représentation visuelle et de sauver cette image pour éternité. En même temps, elles sont accompagnées du sentiment de la perte parce qu'elles représentent non seulement ce qui appartient au passé, mais évoquent également ce qui se trouvent hors champ. Delvaux constate que les vêtements anthropomorphiques représentent des actions (le geste de les avoir jetés par terre) et évoquent le corps (le fait de maintenir la forme des corps qui se sont débarrassés d'eux). L'absence des corps est une façon de représenter visuellement la maladie et la mort qui sont présentes dès le début de la relation des narrateurs. L'absence signale ce qui ne peut pas être représenté.

---

[53] Martine Delvaux, « Des images malgré tout: Annie Ernaux/Marc Marie *L'Usage de la photo*, » *French Forum* 31 no. 3 (Fall 2006), consulté 4 février 2011, doi: 10.1353/frf.2007.0019.

Dans un autre article, Isabelle Roussel-Gillet[54] rappelle que le corps malade est absent des photographies et que le corps désirant s'évanouit au moment de l'écriture. Ernaux écrit sur des expériences corporelles et les images des vêtements abandonnés rappellent l'absence du corps qui ne figure sur aucune photographie. À cause des traitements médicaux, le corps d'Ernaux est transformé, elle porte un cathéter et a perdu ses cheveux. L'absence du corps sur les photographies permet d'inventer un nouveau corps par le travail de l'écriture. Le corps absent rappelle la mort donc l'absence ultime, mais il suggère en même temps la potentialité de la résurrection. Les photographies des vêtements contrebalancent les radiogrammes du corps malade de la narratrice. Roussel-Gillet constate que sur les photographies, la maladie est déplacée vers la scène érotique sur plusieurs niveaux. D'abord ces photographies fournissent une façon de répondre à l'intrusion des procédures médicales à son corps. L'intrusion de la maladie et la souffrance qui en découle sont contrebalancées par le sexe et la jouissance. Ernaux transforme la notion d'intrusion en invitation : elle ouvre son espace intime aux lecteurs et elle invite Marie dans son espace littéraire. Ensuite, la multiplication des cellules de la tumeur cancéreuse se reflète dans la polyphonie de voix, de médiums de représentation et de perspectives. Finalement, le désordre qui envahit le corps se manifeste visuellement dans le désordre des chambres représentées sur les photographies. Le texte encourage le lecteur à voir ce qui ne figure pas sur les photographies, à imaginer l'invisible en passant

[54] Isabelle Roussel-Gillet, « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio, » *Littérature et photographie*, ed. Jean Pierre Montier et al. (Rennes: Presse Universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2008).

par le texte et à donner un sens aux images. Les photos, en particulier leur statut de trace, renvoient à la perte et à l'absence. La temporalité différente des photographies et de l'écriture (toutes les photographies avaient été prises avant que la partie écrite du projet ait commencé) met l'accent sur « ce qui 'se passe entre' ».[55] Roussel-Gillet constate que *L'Usage de la photo* présente la thématique de l'« entre » qui déclenche un questionnement sur les relations entre les dualités, c'est-à-dire, entre la photo et l'écriture, entre Ernaux et Marie, entre la vie et la mort.

Une autre analyse encore de *L'Usage de la photo* proposée par Isabelle Roussel-Gillet[56] examine les manières dont Ernaux rappelle sa mère défunte, dans le deuil qui tisse des liens entre les traces éveillées par la mémoire. Roussel-Gillet travaille sur les liens entre la photographie, le deuil et la perte. Par les objets (les roses, les vêtements) et les lieux (l'hôtel) Ernaux tisse les liens mémoriels avec sa mère et avec la mort. Le corps d'Ernaux, en traitement contre la maladie, est réduit à la vision du corps que sa mère maintenait, celui d'une petite fille. La surexposition des photographies reproduites en noir et blanc, rappelle la mort et la blancheur du corps de sa mère vieillissante. En décrivant les couleurs, Ernaux écrit contre la mort et contre la blancheur cadavérique du corps de sa mère. Roussel-Gillet remarque qu'il y a d'autres rapports établis au fil de *L'Usage de la photo* : entre la mort et le sexe, le sexe et l'origine, la mère et le sexe, la mère et la mort.

---

[55] Ibid., 288.

[56] Isabelle Roussel-Gillet, « Les photographies dans la liaison au défunt, chez Annie Ernaux et Jean-Marie Gustave Le Clézio, » *Relations familiales dans la littérature française et francophone des XXe et XXIe siècles : La figure de la mère*, ed. Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (Paris: L'Harmattan, 2008).

Dans son analyse de *L'Usage de la photo*, Nora Cottille-Foley[57] constate que la création de cet ouvrage s'achève au carrefour de la provocation et du hasard. C'est un récit qui se caractérise par l'expérimentation, la recherche et le questionnement. Cottille-Foley remarque le côté autobiographique, scientifique et expérimental du livre. Ce dernier se manifeste par le mélange des deux médiums et par le rituel que les auteurs développent, dont le produit vient du hasard et de la provocation. Selon elle, la photographie est utilisée pour créer le sentiment de vérité et d'objectivité. *L'Usage de la photo* se situe entre les genres littéraires établis (l'autobiographie, le témoignage, l'autoportrait et la photobiographie). Le livre n'est pas chronologique. Il pose des questions métaphysiques que provoque l'absence représentée sur les photographies. Cottille-Foley met en question l'objectivité du texte parce que les photographies sont manipulées par le cadrage qui en limite le contenu. Elle examine également la thématique de la trace, de l'empreinte et de la photographie en conjonction avec la maladie, le passé et la mémoire.

1.2. Théories sur la photographie

Étant donné que la photographie joue un rôle essentiel dans *L'Usage de la photo*, nous commencerons par la présentation de quelques réflexions théoriques sur la spécificité de ce médium. La photographie a attiré l'attention de beaucoup de critiques, parmi les plus connus, on mentionne Roland Barthes, Rosalind Krauss, Susan Sontag,

[57] Nora Cottille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux, » *French Studies* 62 no. 4 (October 2008), consulté le 4 février 2011, doi: 10.1093/fs/knn043.

Walter Benjamin et Philippe Dubois. Les recherches sur ce médium sont très diverses. On s'interroge sur la relation entre la photographie et le réel, le statut de l'image comme trace, son rapport unique avec le temps (le passé, l'instant et la durée), l'usage social de la photographie et cette forme de représentation en relation avec les autres arts (la peinture, le cinéma et le théâtre).

1.2.i. Le réel

En comparaison avec la peinture, la photographie entretient une relation plus serrée avec la réalité. Quand la photographie a été inventée, elle a été considérée comme un « miroir du monde réel » grâce à « la ressemblance existante entre la photo et son référent ».[58] Elle représente son référent avec plus de précision et d'exactitude qu'aucun tableau.[59] Le photographe se trouve hors de la scène et donc l'image photographique est dotée d'objectivité. Le sentiment de l'absence de l'agent humain et l'enregistrement mécanique attribuent une « crédibilité » et une « authenticité » à l'image produite.[60] La photographie semble offrir « un analogue mécanique du réel ».[61] Danièle Méaux dit que « [l]e cliché montre un fragment du monde réel ».[62] André Bazin constate que « nous

[58] Philippe Dubois, *L'acte photographique* (Bruxelles: Éditions Labor, 1983), 20.

[59] Ibid., 22.

[60] Ibid., 19.

[61] Roland Barthes, « Le message photographique, » *Œuvres complètes, tome I : 1942-1961* ed. Eric Marty (Éditions du Seuil, Paris, 2002), 1122.

[62] Danièle Méaux, *La photographie et le temps*. (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1997), 8.

sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté ».[63] Barthes reprend cette idée avec sa phrase célèbre : on ne peut « jamais nier que *la chose a été là* ».[64] La force mimétique de la photographie permet donc de la qualifier comme une preuve, une attestation de l'existence de ce qu'elle représente.[65] Dubois attribue la singularité de la relation entre la photographie et la réalité au rapport distinct qu'elle entretient avec le temps et l'espace : le geste photographique est une coupe des plans spatial et temporaire.[66] Ce geste relie la photographie à la réalité parce que l'image photographique ne peut pas être séparée de l'acte de photographier ; Dubois emprunte le terme de Denis Roche « l'image-acte photographique » pour décrire ce phénomène.[67] Susan Sontag explique que les photographies donnent l'impression d'être des « morceaux du monde, des miniatures de la réalité ».[68] Dans ses premiers travaux, Barthes appelle la photographie « un message sans code » parce que le premier message de la photographie est « le réel littéral ».[69] Cependant, il soulève aussi la déception créée par l'image photographique parce que la vérité est impossible à capturer -- la photographie ne peut

---

[63] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique, » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris: Éditions du Cerf, 1958), 16.

[64] Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie* (Paris: Gallimard-Le Seuil, 1980), 120.

[65] Dubois, *L'acte photographique*, 19.

[66] Ibid., 153.

[67] Ibid., 25.

[68] Susan Sontag, *Sur la photographie*, trans. Philippe Blanchard (Paris: Éditions du Seuil, 1983), 17.

[69] Barthes, « Le message photographique, » 1121.

fournir qu'une image qui ressemble à la réalité observée d'un seul point de vue.[70] Barthes explique aussi que « la Photographie ne peut signifier [...] qu'en prenant un masque ».[71] Dans « Le message photographique », Barthes nuance sa position et souligne que la photographie, comme les autres arts représentatifs, transmet un deuxième message. Il analyse la photographie de presse pour démontrer l'existence de ce deuxième message créé par le fait que la photographie est « un objet travaillé, choisi, composé, construit ».[72] Selon Barthes, le deuxième message est codé et peut être manipulé par le truquage, la pose, les objets, la photogénie, l'esthétisme et la syntaxe. Sontag renforce cette notion parce qu'elle constate que les photographies prétendent démontrer une autorité et une objectivité, mais elles sont subjectives et donc offrent une interprétation du réel du même ordre que celle effectuée par les arts plastiques.[73] La prise de vue constitue une seule étape dans la création d'une image photographique et elle en construit le premier message. Elle est précédée et suivie par des manipulations qui s'ajoutent à la production du deuxième message. Alors, l'acte de photographier n'est pas objectif dans sa représentation de la réalité. C'est, au contraire, un acte qui, tout en prétendant montrer une image fidèle du "réel", laisse beaucoup de place à la manipulation du réel et du sens du message photographique.

---

[70] Barthes, *La chambre claire*, 160.

[71] Ibid., 61.

[72] Barthes, « Le message photographique, » 1123.

[73] Sontag, *Sur la photographie*, 71.

1.2.ii. La trace

La notion de trace est importante quand on pense à la photographie. La photographie est « l'*empreinte lumineuse* régie par les lois de la physique et de la chimie ».[74] Selon le système sémiotique de Peirce, la photographie est une icône parce qu'elle ressemble à son référent, mais elle se trouve aussi sous la catégorie des traces. Peirce explique :

> Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique.[75]

La trace constitue la présence d'une absence. Danièle Méaux explique que la photographie offre une « présence de la scène représentée qui s'actualise pour le lecteur, mais aussi [l']absence de la scène réelle dont la photographie ne procure qu'un succédané insuffisant ».[76] L'image souligne « l'éloignement de la scène réelle, dans le temps comme dans l'espace ; [elle] rappelle son absence ».[77] La photographie est aussi une trace du

---

[74] Dubois, *L'acte photographique*, 46.

[75] Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trans. and comp. Gérard Deledalle (Paris: Éditions du Seuil, 1978), 151.

[76] Méaux, *La photographie et le temps*, 27.

[77] Ibid.

passé. Comme Dubois le dit, c'est « la trace physique et matérielle de ce qui a été là ».[78] Dubois souligne que l'acte-photographique est « le geste de la coupe »,[79] c'est-à-dire que

> [t]emporellement [...] l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une *tranche*, une tranche unique et singulière d'espace-temps.[80]

Cette tranche, qui définit la prise de vue, qui coupe le temps et l'espace, fait de la photo un fragment de la totalité. La photographie peut ainsi être envisagée comme une trace, comme un fragment de temps et d'espace.

1.2.iii. Le temps

La photographie entretient une relation particulière avec le temps. Il est clair qu'elle est liée au passé puisque l'acte de prendre une photographie précède nécessairement l'existence de l'image photographique. Danièle Méaux remarque que cette « empreinte photochimique fixe, de fait, un instant précis qui s'est évanoui après que la vue a été prise ».[81] La photographie saisit l'instant qui a cessé d'être, qui vient de passer parce que dès qu'on enregistre la prise de vue, ce moment appartient déjà au passé. De plus, il y a toujours un décalage temporel entre l'instant photographié et l'apparition

---

[78] Dubois, *L'acte photographique*, 95

[79] Ibid., 153.

[80] Ibid.

[81] Méaux, *La photographie et le temps*, 7.

de l'image photographique.[82] Comme le dit Susan Sontag, l'appareil photo « préserve un passé en voie de disparition ».[83] Ainsi, Dubois fait la connexion entre la photographie et la perte.[84]

André Bazin dit que l'objet photographié est « re-présenté, c'est-à-dire, rendu présent dans le temps et dans l'espace ».[85] L'image photographique fait entrer le passé dans le présent. Barthes souligne qu'« elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement ».[86] Par la photographie, le passé se trouve répété par des images qui ont le potentiel d'être reproduites à l'infini. Le temps coule et les instants s'enchaînent l'un après l'autre dans une succession qui ne s'arrête pas, mais la photographie fait arrêter des moments et les fixe dans une durée. Comme Barthes le dit, l'image produite est « une stase étrange, l'essence même d'un *arrêt* ».[87] De cette manière, selon Dubois, l'image photographiée, se qualifie par une temporalité qui lui est propre et qui est différente de celle dans laquelle vit le spectateur.[88] La temporalité de la photographie se situe dans « l'*hors temps de la mort* ».[89] Ainsi, certains constatent qu'elle représente l'instant qui s'immobilise, mais qui dure pour l'éternité, qui, elle, est le résultat

---

[82] Ibid., 27.

[83] Sontag, *Sur la photographie*, 77.

[84] Dubois, *L'acte photographique*, 161.

[85] Bazin, « Ontologie de l'image photographique, » 15-6.

[86] Barthes, *La chambre claire*, 15.

[87] Ibid., 141.

[88] Dubois, *L'acte photographique*, 150.

[89] Ibid., 160.

du prolongement de l'instant. Bazin souligne que « la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps ».[90] Il s'agit « d'un univers idéal à l'image du réel et doué d'un destin temporel autonome ».[91] Barthes, quant à lui, explique qu'elle est « *sans avenir* ».[92] L'image photographiée incarne un temps fixe et stable, alors la photographie se trouve hors de notre temporalité qui se caractérise par le passage du temps et par le changement. Ainsi, elle représente l'éternité dans la mesure où elle arrête le temps, de la même manière que la mort. Donc la photographie est une image qui existe dans le présent, qui provient du passé pour préserver une représentation de celui-ci pour l'avenir dans une temporalité qui est différente de celle du spectateur.

La mort est un autre concept qui est liée à la photographie et qui résulte du lien fort qu'elle entretient avec le passé. Si la photographie incarne le passé et que le passé soit ce qui a cessé d'être, donc ce qui est mort, la photographie est aussi ce qui rattache à la mort. Bazin suggère que les arts plastiques en général ont pour objectif de protéger, de préserver et de « sauver l'être par [son] apparence » contre le passage du temps et contre la mort.[93] C'est un processus, selon Bazin, qui s'approche à la momification, c'est-à-dire que l'image produite est une représentation de ce qui est déjà mort dans l'instant qui a passé.[94] Barthes reprend cette idée en disant que la photographie représente « la Mort en

---

[90] Bazin, « Ontologie de l'image photographique, » 16.

[91] Ibid., 12.

[92] Barthes, *La chambre claire*, 140.

[93] Bazin, « Ontologie de l'image photographique, » 11.

[94] Ibid.

voulant conserver la vie ».[95] Sontag dit : « Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose) ».[96] Selon Dubois, la photographie a pour but de « *trancher dans le vif pour perpétuer le mort* ».[97] Le « vif » étant le passage de temps et la « mort » étant l'instant figé et isolé qu'enregistre l'appareil photo. Dubois explique : « d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre ».[98] L'immobilité des images photographiques est un autre aspect qui rappelle le lien avec la mort. La photo « se donne pour complète »[99] et l'achèvement qui évoque la finitude rappelle la mort. D'ailleurs, le processus du développement des épreuves évoque le sentiment de la résurrection.[100] Après la prise de vue, l'image est enregistrée et elle réapparaît. Le moment, passé et donc appartenant à ce qui est déjà mort, est restitué par l'image photographique, une fois celle-ci est développée.

Le lien entre la photographie et le temps peut être analysé par rapport à sa capacité de représenter l'instant unique ou la durée dans le passé. La plupart des critiques sont d'accord que la photographie est limitée à ne représenter que l'instant unique de la prise

---

[95] Barthes, *La chambre claire*, 144.

[96] Sontag, *Sur la photographie*, 29.

[97] Dubois, *L'acte photographique*, 161.

[98] Ibid.

[99] Barthes, *La chambre claire*, 139.

[100] Ibid., 129.

de vue. Dubois constate que la photographie « réduit le fil du temps à un point ».[101] Barthes dit que « la Photo immobilise une scène rapide dans un temps décisif ».[102] Dans la photographie, la durée est représentée par l'instant photographié, par exemple un événement est représenté par une scène. Dubois met l'accent sur l'idée d'une coupe qui est très importante dans la photographie. Il déduit que le geste photographique « travaille toujours *au couteau* » parce qu'il coupe le temps et l'espace. Sur le plan temporel « l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant ».[103]

Par contre, Danièle Méaux, dans son livre *La photographie et le temps*, propose que la photographie n'est pas limitée à représenter seulement l'instant et peut, en fait, évoquer la durée. Elle dit que « [t]oute situation réelle est prise entre un passé et un avenir ; elle est trame d'espace et de temps ».[104] Selon elle, l'instant photographié s'inscrit dans la durée, et, par conséquence, suggère la durée. Elle constate par exemple que « la photographie de cette devanture ne se contente pas de renvoyer à l'instant passé de la prise de vue, elle suggère également des moments antérieurs et ultérieurs à la scène figurée ».[105] Il est vrai que la photographie, le cliché, renvoie à un instant précis, mais en lisant cette image, le lecteur peut trouver des indices pour reconstruire un fil de temps

---

[101] Dubois, *L'acte photographique*, 160.

[102] Barthes, *La chambre claire*, 58.

[103] Dubois, *L'acte photographique*, 153.

[104] Méaux, *La photographie et le temps*, 9.

[105] Ibid., 7-8.

plus long : non seulement le moment qui est représenté, mais aussi les moments antérieurs et postérieurs. Méaux, comme Barthes, fait une comparaison entre la photographie et l'horloge.[106] Les deux auteurs démontrent que les aiguilles de l'horloge, qui continuent à tourner, sont comparables aux clichés qui représentent un instant faisant partie d'une continuité. Barthes constate que « les appareils [photo], au fond, étaient des horloges à voir ».[107] Cette comparaison lui permet d'établir un lien intrinsèque entre la photographie et le passé. Donc pour Barthes, il y a un lien essentiel entre la photographie et le passé : l'appareil photo, comme l'horloge, marque le temps qui passe. La photographie « est *sans avenir* »[108] toutefois parce qu'elle est condamnée à ne renvoyer qu'à l'instant passé. Méaux diffère de Barthes dans son interprétation de cette métaphore. Elle voit l'instant photographié comme une aiguille d'horloge qui traverse la durée. De cette manière, on peut constater que l'instant est ce qui est représenté par l'image. La durée est hors photo, mais en même temps, elle est suggérée par l'image. La lecture de la photographie permet de reconstruire le temps qui entoure le moment de la prise de vue.

1.2.iv. La mémoire

Puisque la photographie est toujours une image qui provient du passé et puisqu'elle fournit une image qui ressemble tellement à son référent, elle est souvent comparée au souvenir. C'est une image extérieure, matérielle qui correspond aux

[106] Ibid., 8.

[107] Barthes, *La chambre claire*, 32.

[108] Ibid., 140.

souvenirs, c'est-à-dire à des images mentales du passé. Danièle Méaux la compare à un « objet-souvenir » et à une « relique ».[109] Elle explique que l'image photographique « ne peut se faire 'monument', au sens étymologique du terme[110], que si la scène représentée se trouve, d'une manière quelconque, reliée au lecteur, que si elle s'insère dans une continuité qui est formée par la mémoire de celui-ci ».[111] En particulier, la photographie prend le rôle d'un « objet-souvenir » quand elle est utilisée pour documenter les grands événements de la vie sociale et familiale, comme le soulève Pierre Bourdieu.[112] Elle donne aux spectateurs une image du passé, que Barthes compare à une façon de remonter le temps.[113] Ainsi, la photographie est souvent liée à la nostalgie.[114] La photographie peut faire partie des souvenirs des individus, si elle « se trouve réinsérée dans une continuité historique ».[115] Par contre, Barthes ne considère pas la photographie comme un art capable de faire remémorer.[116] Il dit : « la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir [...], mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir ».[117] Selon Barthes la

---

[109] Méaux, *La photographie et le temps*, 27.

[110] Le mot « monument » vient « de *monere* au sens de "faire penser, faire se souvenir" [...] "tout ce qui rappelle le souvenir [...] » « Etymologie : Monument, » *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, consulté le 14 août 2011, http://www.cnrtl.fr/etymologie/monument.

[111] Méaux, *La photographie et le temps*, 28.

[112] Pierre Bourdieu, « Culte de l'unité et différences cultivées, » *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, dir. Pierre Bourdieu (Paris: Éditions de Minuit, 1965): 54.

[113] Barthes, *La chambre claire*, 111.

[114] Méaux, *La photographie et le temps*, 27.

[115] Ibid., 28.

[116] Barthes, *La chambre claire*, 119.

[117] Ibid., 142.

photographie n'est donc pas capable de déclencher les souvenirs. En fait, elle peut même empêcher les images mentales du passé de se former. Comme on l'a montré plus haut, la photographie coupe le monde spatialement et temporairement pour produire une image limitée par son cadre. Barthes en implique que la photographie menace de rendre flous ou d'évacuer les souvenirs car les images extérieures ont tendance à remplacer les images mentales.

Les idées exprimées par les théoriciens de la photographie serviront comme points de référence pour réfléchir sur les relations entre le texte et l'image dans *L'Usage de la photo*. Un aspect des discussions théoriques attirera en particulier notre attention : la relation de la photographie à la réalité. Nous allons problématiser le rôle de la photographie dans la représentation d'une réalité passée : est-elle une image objective ou subjective de celle-ci ? La photographie joue un rôle essentiel dans *L'Usage de la photo*, étant un geste qui permet de garder la trace des moments amoureux et du combat avec la maladie. La photographie déclenche également la partie écrite du livre. Selon les narrateurs, « [c]'est l'écriture seule qui donnerait un supplément de réalité »[118] parce que la photographie n'est pas « suffisante pour garder la trace ».[119] La photographie constitue une trace d'une réalité passée, mais elle n'arrive pas à fournir une représentation objective de celle-ci. Comme Ernaux l'explique : « Ce n'était plus la scène que nous avions vue,

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

[119] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 12.

que nous avions voulu sauver, bientôt perdue ».[120] Si la photographie n'est pas capable de « garder la trace », arrive-t-elle à le faire en conjonction avec l'écriture ? La relation entre ce qui est montré et ce qui est dit semble conférer l'objectivité au livre en total, mais, en fait, cette relation est plus complexe. À première vue, les photographies dans *L'Usage de la photo* sont difficiles à déchiffrer. Les narrateurs en offrent une lecture subjective et les re-contextualisent en les situant dans le contexte de leur vie personnelle. Ernaux rappelle aux lecteurs : « [t]outes les photos sont muettes »[121], donc ce sont les narrateurs qui doivent les faire parler. L'écriture doit récupérer ce que la photographie n'arrive pas à documenter. À partir des traces photographiques, les auteurs essaient de reconstruire une représentation de cette réalité, de la recomposer (pour utiliser le mot « composition » qu'ils emploient pour qualifier les textes écrits sur les photographies). Même en employant les deux médiums, la scène originale dont le lecteur est exclu, une fois perdue dans le passé, est impossible à restituer. Le produit de cette tentative est un livre composé des fragments visuels et textuels. Le fait que la publication des photographies dans *L'Usage de la photo* a été précédée d'un choix arbitraire met en doute la capacité des deux médiums de rester fidèles à la réalité.

[120] Ibid., 11.

[121] Ibid., 54.

Chapitre 2 :

Accéder à l'intérieur : *L'Usage de la photo,* un témoignage ?

L'Usage de la photo est un livre qui est lié directement et intimement à la vie des auteurs qui l'ont écrit. Il a commencé comme un projet personnel d' Annie Ernaux et de Marc Marie pendant une période qui coïncide avec leur relation intime. Le lecteur peut avoir l'impression que les photographies et l'écriture, qui constituent le livre qu'on connaît aujourd'hui, n'étaient au début pas destinées à être publiées.[122] Les sujets principaux de *L'Usage de la photo*, la structure du récit et le mélange des représentations posent des problèmes quand il s'agit de classifier ce livre dans un genre. Les critiques l'ont appelé un journal auto-ethnographique[123], un « récit de cancer » (« cancer narrative »[124]), un phototexte[125], « l'expérimentation littéraire »[126] et un texte qui frôle les genres « autobiographie, autoportrait, photobiographie ».[127] Certains critiques appellent *L'Usage de la photo* un témoignage.[128] Le témoignage cherche surtout à transmettre l'authenticité et la vérité de la réalité. Tel est aussi le but qu'Annie Ernaux et Marc Marie proclament vouloir réaliser dans *L'Usage de la photo*. Comme Ernaux annonce dans l'introduction de

---

[122] Dans un *chat* avec ses lecteurs organisé en ligne par *Libération* le 17 avril 2008, Ernaux précise que les commentaires écrits ont été dès le début destinés à une publication éventuelle.

[123] Jordan, « Improper Exposure, » 123.

[124] Fell, « Intimations of Mortality, » 68.

[125] Blatt, « The interphototextual dimension, » 50.

[126] Cottille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux, » 442.

[127] Ibid., 442.

[128] Ibid., 442., Mark D. Lee, « [*L'Usage de la photo*], » *French Review* 80 no. 5 (April 2007): 1157.

L'Usage de la photo : « Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irreprésentables et fugitifs ».[129] Le livre offre une représentation par les photographies et l'écriture de la vie des auteurs pendant cette période traumatique et les sujets principaux du livre sont des faits vrais qui sont confirmés par leurs biographies. Chaque narrateur écrit à la première personne pour présenter sa propre perspective. Les deux voix se complètent et renforcent la spontanéité des textes de l'autre auteur en racontant les mêmes faits et événements. Bien que *L'Usage de la photo* annonce une tentative de créer une représentation authentique et vraie de la réalité vécue, n'est-ce pas toutefois hâtif d'appeler *L'Usage de la photo* un témoignage ?

Avant d'étiqueter *L'Usage de la photo* comme « témoignage », il faut établir une définition de ce genre littéraire. Selon Marie Bornand, « [l]e témoignage est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales actuelles de notre société : un sujet *je* parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première personne (authenticité) ».[130] Claude Burgelin établit trois principes éthiques auxquels le témoignage est soumis. D'abord, le témoignage exige du témoin qui est « toujours forcément narrateur, [d']affirmer qu'il se soumet à l'exigence d'une vérité, à tout le moins d'une exactitude, qu'il tente de transmettre, mais qu'il ne saurait pas altérer ou adultérer ».[131] Ensuite, Burgelin décrit la parole du témoin comme étant « une parole 'à jamais' : sa

---

[129] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 13.

[130] Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de la langue française (1945-2000)* (Genève: Librairie Droz, 2004), 8.

[131] Claude Burgelin, « Le temps des témoins, » *Cahiers de la Villa Gillet* 3 (nov. 1995): 79-80.

teneur ne peut changer ».[132] Enfin, témoigner demande une reconnaissance de « l'Autre, qui accueille le témoignage » et qui devient « témoin du témoignage [...] avec ce que cela requiert comme exigence de fidélité et de rigueur ».[133] Burgelin reconnaît également que le mot témoignage a « des connotations judiciaires et religieuses ».[134] Le témoignage nécessite ainsi la vérité et l'authenticité du témoin. La perspective subjective du témoin est présente mais elle n'altère pas les faits qui sont transmis.

Quand le témoignage rencontre la littérature, il se pose des problèmes parce que le témoignage est basé sur la vérité et la littérature est par nature fictionnelle.[135] Dans son article intitulé « Le témoignage littéraire », Michael Riffaterre explique la différence entre le témoignage et le témoignage littéraire. Il dit :

> Le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est la *représentation* de cet acte authentique, et de l'objet qu'il authentifie, dans une œuvre d'art verbal qui leur confère sa littérarité [...].[136]
> Le témoignage résulte, comme texte, d'un contrat de vérité en vertu duquel même l'invraisemblable, même l'inimaginable, même l'indicible sont présentés comme des faits d'expérience, de sorte que le lecteur doit pouvoir se dire à chaque page que le narrateur a bien vu, qu'il était sur place, et parfois acteur autant qu'auteur.[137]

---

[132] Ibid., 80.

[133] Ibid.

[134] Ibid., 81.

[135] Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire, » *The Romanic Review* 93 no. 1/2 (2002): 217.

[136] Ibid.

[137] Ibid.

L'idée de l'authenticité demeure fondamentale dans le témoignage littéraire dont le narrateur doit, lui aussi, se porter garant de la véracité de son récit. Pour que le lecteur fasse confiance en ce que raconte le narrateur, Riffaterre explique qu'il est essentiel que le texte donne l'impression de vérité et produise de l'effet de réel.[138] Selon Barthes, l'effet de réel se transmet par les références et par les « détails concrets » qui n'ont autre fonction que d'être là pour signifier « le réel » et augmenter le réalisme du texte.[139] Souvent, même la vérité, surtout celle qui concerne l'ultime trauma, celui qui est relié à la mort, se retrouve hors de ce qu'on peut considérer imaginable, mais la vraisemblance étant essentielle, elle est « remplacée par une thématique vérifiante ».[140]

Le témoignage doit *être* vrai et authentique, tandis que le témoignage littéraire doit *paraître* vrai et authentique. *L'Usage de la photo* possède certains aspects qui soutiennent la vérité et la spontanéité du texte et permettent de l'associer au témoignage littéraire. Le contenu du récit provient des vies des auteurs et fournit une représentation à la première personne de la maladie vécue par l'écrivaine. L'effet d'authenticité est soutenu par l'inclusion des photographies (on pense à *ça-a-été* de Barthes) à côté des commentaires parce que les photographies elles-mêmes semblent constituer des preuves et elles fournissent une autre perspective sur cette période dans la vie des auteurs. Le

---

[138] Ibid.

[139] Roland Barthes, « L'effet de réel, » *Communications* 11 (1968): 88, consulté le 14 mars 2011, doi: 10.3406/comm.1968.1158.

[140] Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire, » 217.

réalisme, qui est caractéristique de toute l'œuvre d'Ernaux, s'inscrit dans le texte et augment l'effet de réel.

En même temps, il y a des aspects de *L'Usage de la photo* qui conduisent à des conclusions bien différentes. Dans la façon de représenter la réalité vécue par les narrateurs, on trouve des éléments qui déconstruisent la déclaration de la spontanéité et de l'objectivité et qui éloignent *L'Usage de la photo* du genre appelé témoignage. D'abord, le rituel qui se développe autour des photographies et de l'écriture présente une construction du réel qui précède sa représentation. Le rituel impose des règles qui prétendent garantir la spontanéité et l'objectivité de la représentation, mais ce que les règles font en fait c'est de limiter ce que les narrateurs représentent et de structurer le projet. La façon de représenter la relation amoureuse et la maladie dans *L'Usage de la photo* est très calculée et ordonnée plutôt que d'être spontanée comme le suggérerait la prétention de garder une « trace objective » des événements. Les photographies incluses dans le livre ne constituent pas de preuves et ne soutiennent pas le récit parce que les sujets principaux des photographies et ceux des commentaires ne convergent pas. Les photographies montrent surtout des objets inanimés qui jouent le rôle des traces de l'acte sexuel, tandis que le récit se fixe sur ce qui n'est pas dans les photographies, c'est-à-dire la vie des gens, les corps des narrateurs (en particulier celui d'Ernaux) et la maladie. Contrairement au vrai journal intime d'Ernaux, qui est évoqué à plusieurs reprises dans le texte, et parfois même cité dans les parties écrites par Ernaux, les commentaires qui constituent *L'Usage de la photo* ont été destinés à être lus. Le journal intime, qui pourrait

éventuellement soutenir la qualité « témoignage » du récit, est caché, en grande partie, du lecteur. Finalement, en mettant en avant le désir sexuel couplé avec la maladie dans l'ensemble du livre, Annie Ernaux et Marc Marie esquissent l'objectif de leur représentation. Le lien qui se tisse entre le désir sexuel et la maladie n'est pas aléatoire : en traitant ensemble ces deux sujets qui peuvent sembler incompatibles, le livre penche vers l'esthétique de choc.[141] Malgré le fait que les sujets traités sont très personnels et que les auteurs semblent prêts à tout dévoiler, *L'Usage de la photo* montre plutôt une construction de la réalité et une représentation limitée et contrôlée de la relation amoureuse et de la maladie.

2.1. Les aspects du témoignage dans *L'Usage de la photo*

À travers la lecture des photographies et du texte, le lecteur de *L'Usage de la photo* est plongé dans l'intimité de la relation entre Annie Ernaux et Marc Marie. Il se faufile dans l'espace intime construit par cette relation et il prend connaissance des descriptions des effets de la maladie sur le corps d'Ernaux. La pulsion du témoignage est vers la vérité et vers une représentation véridique. Dans un entretien, Marie explique que le but de commenter les photographies a été celui « d'écrire sur le réel [...] et non d'inventer une histoire à partir des photos ».[142] Le réel et les faits constituent les sujets de l'écriture et le point de départ pour l'écriture. Le lecteur établit, à partir des initiales A. et

[141] Sergio Villani, « Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l'esthétique de choc, » *Annie Ernaux : Perspectives critiques*. ed. Sergio Villani. (Ottawa: Legas Publishing, 2009).

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

M. utilisées et les entretiens qui ont été donnés après la publication du livre, qu'Ernaux et Marie sont les narrateurs et les personnages principaux du récit. Les commentaires sont écrits à la première personne et le '*je*' alterne entre Ernaux et Marie. Chaque narrateur emploie les initiales du prénom de l'autre narrateur, ce qui établit le lien entre l'auteur, le narrateur et le personnage dans le texte. Les données biographiques confirment qu'Ernaux a eu un cancer du sein et qu'à cette époque-là elle a entretenu une relation amoureuse avec Marc Marie. Ernaux et Marie décrivent, d'une façon très ouverte, directe et candide, les détails de leur relation sexuelle et de la maladie d'Ernaux. Ils parlent des sujets considérés même aujourd'hui comme délicats et tabous (la maladie et la relation sexuelle), malgré le fait que ce ne sont pas des sujets nouveaux dans la littérature. Par voie de la représentation visuelle, les deux auteurs invitent le lecteur dans leur espace privé et ils partagent les détails personnels de leur vie intime. Ils semblent prêts à tout exposer et à ne rien cacher. La franchise des auteurs confère au texte le sentiment de sincérité. En outre, la maladie et la relation amoureuse sont deux sujets qui sont très intimes et personnels et dont seuls Ernaux et Marie puissent témoigner. Ernaux explique dans un passage dans *L'Usage de la photo* sa perspective sur l'écriture, qui souligne le lien entre l'écriture et sa vie. Elle dit :

> 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.[143]

[143] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 56.

Dans *L'Usage de la photo*, Ernaux et Marie écrivent de façon ouverte et franche sur ce qu'ils ont vu, vécu et ressenti pour créer l'effet de réel dans leurs commentaires.

Il y a également dans le texte beaucoup d'autres aspects qui contribuent à l'effet de réel. Ernaux et Marie tiennent à dater les photographies. Le titre de chaque photographie inclut une date. Parfois c'est la date exacte qui est donnée, parfois un temps approximatif, par exemple : « 12 ou 20 avril ». Parfois c'est une période de temps générale : « début juin ». Les dates inscrivent le récit dans une temporalité réelle, et non pas fictive. Des lieux qui sont mentionnés dans le texte (Venise, l'Institut Curie) et les références historiques (la guerre d'Irak, la guerre de Golfe en 1991) constituent des repères pour que le lecteur puisse situer les personnages et le récit de *L'Usage de la photo* dans un contexte spatio-historique. Il y a d'autres références au monde réel connu du lecteur que les narrateurs incluent : les vrais individus (Annie Lennox, Marco Pantani), des journaux (*Marie Claire*, *Madame Figaro*), des œuvres littéraires (*Cassandre*, *Madame Bovary*), des chansons populaires (*The one* d'Elton John, *Un homme heureux* de William Sheller), des magasins (Mango, Ikea), des films (*Freaks*, *Légion étrangère*) et des tableaux fameux (*L'Origine du monde* de Courbet, *La tour rouge* de Giorgio De Chirco).[144] Ces détails appartiennent au monde réel et ils raffirment les liens du texte avec la réalité.

[144] Pour savoir plus sur le réalisme dans l'œuvre d'Ernaux voir : Siobhán McIlvanney, « Annie Ernaux : un écrivain dans la tradition du réalisme, » *Revue d'histoire littéraire de la France* 98 no. 2. (1998): 247-266.

De plus, Ernaux est connue pour son style d'écriture qui est appelé « clinique », « blanc » et « plat ».[145] Dans *L'Usage de la photo*, elle emploie cette façon d'écrire qui est « un effort d'accès au réel ».[146] Ernaux traite sa vie sexuelle et sa maladie avec le même ton qui semble être dépouillé de tout esthétisme. On remarque que le style dans les commentaires de Marie semble imiter celui d'Ernaux.[147] Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes décrit ce qu'il nomme « l'écriture blanche » c'est-à-dire une écriture qui est « transparente », « neutre » et qui se présente comme « une absence idéale du style ».[148] Cette façon d'écrire se prête bien au témoignage parce qu'elle a l'air peu manipulée. Selon Ernaux, son écriture est : « une 'écriture de la distance' correspondant à ma situation : distance avec mes parents, distance de mon moi ancien à mon moi actuel, distance entre le passé et le présent, entre la culture originelle et celle de maintenant qui me permet d'écrire ».[149] Dans *L'Usage de la photo*, il y a également les descriptions des traitements médicaux que subit Ernaux . Ces extraits sont présentés parfois sous forme des notes en bas de page, parfois dans les paragraphes entiers, ou alors ils sont inclus dans les commentaires de la narratrice dédiés à la description des traitements et de leurs effets sur son corps. Jacques Henric remarque qu'elle les évoque « [s]ans pathos, sans

---

[145] Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, 32.

[146] Cottille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux, » 444.

[147] Élise Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression* (Oxford et Bern: Peter Lang, 2009): 104.

[148] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Éditions du Seuil, 1953), 109-110.

[149] Annie Ernaux, « Raisons d'écrire, » *Nottingham French Studies* 48 no. 2 (Summer 2009): 12. [L'article a été publié d'abord dans *Le Symbolique et le social: la réception internationale de Pierre Bourdieu*, édité par Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin, 343-348. Liège: Editions de l'Université de Liège, 2005.]

complaisance ou provocation morbide, sans honte, avec une distance, une tranquille impudeur, et parfois un humour salvateur ».[150] Ces descriptions médicales introduisent le ton d'objectivité scientifique et affermissent l'aspect objectif du récit. Tous ces éléments collaborent pour établir et pour renforcer dans *L'Usage de la photo* le lien entre le texte et la réalité.

Les photographies qui sont incluses dans le livre ont plusieurs fonctions. Elles constituent les fondements du projet et déclenchent l'écriture. Les photographies structurent également le livre et suscitent des commentaires. Chaque photographie est suivie de deux commentaires, l'un écrit par Ernaux, l'autre par Marie. Ainsi, les photographies établissent-elles un lien entre les commentaires d'Ernaux et de Marie parce que les narrateurs utilisent la même photographie comme point de départ de leurs commentaires. Les quatorze photographies jouent un autre rôle important parce qu'elles aident à soutenir le lien entre le livre et la réalité, ce qui tend à renforcer la spontanéité et l'objectivité du texte en total. Comme nous l'avons vu, beaucoup de critiques qui se sont penchés sur la photographie ont constaté que la photographie est une trace du passé, de l'espace et du temps révolu, de la choses qui *« a été là* ».[151] La photographie présuppose l'existence de la chose photographiée parce que « ce qui n'est pas déjà une représentation visuelle ne saurait être produit par le moyen de la photographie ».[152] Elle se trouve dans la

---

[150] Jacques Henric, « Cruelles et franches comme la lumière, » *Art Press* 314 (July/August 2005): 70.

[151] Barthes, *La chambre claire*, 120.

[152] Françoise Coblence, « L'invention et l'effacement des traces, » *Traces photographiques, traces autobiographiques*, ed. Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004): 27.

même catégorie des signes que la fumée et la cicatrice parce qu'elle est « l'*empreinte lumineuse* régie par les lois de la physique et de la chimie ».[153] La notion de la photographie comme trace et preuve du réel est très importante dans *L'Usage de la photo*. Nora Cottille-Foley explique que « la photographie apparaît ici comme une saisie instantanée du vécu, comme un document historique garantissant une certaine authenticité du réel, et enfin, comme un déclencheur de mémoire ».[154] Dans *La chambre claire*, Barthes analyse la disjonction entre la représentation photographique et la représentation linguistique. Barthes dit que « le langage est, par nature, fictionnel ».[155] Il y a toujours des doutes sur ce qui est écrit, l'écriture ne fournit pas le même sentiment de certitude ni de vérité sur le monde représenté que peut le faire une image visuelle. Ce qui est photographié, en particulier, a dû appartenir au monde réel. Susan Sontag explique que le photographe est hors-scène, donc il y a une distance entre l'objet photographié et le photographe, ce qui renforce l'objectivité.[156] De la même façon, les photographies dans *L'Usage de la photo* rajoutent l'impression d'objectivité au texte et renforcent ainsi le sentiment d'authenticité du récit.

Ernaux commence chacun de ses commentaires par une description détaillée ou une *ekphrasis* de l'image photographique correspondante. Ce qu'Ernaux décrit est ce que le lecteur voit, ce dont l'existence le lecteur devenu spectateur peut vérifier sur la

---

[153] Dubois, *L'acte photographique*, 46.

[154] Cottille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux, » 444.

[155] Barthes, *La chambre claire*, 134.

[156] Sontag, *Sur la photographie*, 25.

représentation visuelle. Il semble pertinent à noter que les commentaires d'Ernaux précèdent ceux de Marie et que la photographie commentée se trouve à la page gauche et le commentaire d'Ernaux se trouve directement à côté, à la page droite. En analysant l'*ekphrasis* dans *L'Usage de la photo*, Véronique Montémont remarque que « [l]e propos semble souvent d'une précision clinique [...] avec une adhésion forte de la description à l'apparence de l'objet photographié ».[157] L'*ekphrasis* peut paraître redondante, mais Montémont explique qu'il y a toujours une raison plus complexe derrière le choix d'inclure l'*ekphrasis*, en particulier quand l'image décrite et la description se trouve représentées ensemble l'une à côté de l'autre.[158] Ernaux commence ses commentaires par une description qui tente d'être aussi précise, objective et distanciée que possible, mais pourquoi ? Pourquoi décrit-elle avec une telle exactitude ce que le lecteur a déjà devant ses yeux ? C'est l'idée de preuve, de garantie et d'authenticité qu'offre la photographie cachée dans l'*ekphrasis* présentée au lecteur. L'*ekphrasis* fournit l'occasion pour que « texte et image [soutiennent] mutuellement leur caractère authentique ».[159] Les paroles d'Ernaux sont vérifiables grâce à l'image visuelle qui est offerte aux lecteurs comme une preuve d'authenticité de ce que la narratrice décrit. Alors, si les photographies confirment les paroles d'Ernaux, le lecteur peut s'attendre à ce que les autres descriptions d'Ernaux possèdent la même précision et véracité. L'*ekphrasis* est une manière d'établir le ton du

---

[157] Véronique Montémont, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*), » *Littérature et photographie*, ed. Jean Pierre Montier et al. (Rennes: Presse Universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2008): 466.

[158] Ibid., 472.

[159] Ibid., 465.

livre : une description distanciée, objective, précise et vérifiable. C'est donc un moyen de faire croire au lecteur qu'il peut faire confiance à ce que disent les narrateurs.

2.2. Les aspects qui s'opposent au témoignage dans *L'Usage de la photo*

Ernaux et Marie utilisent beaucoup de stratégies dans *L'Usage de la photo* pour que le texte ait l'air réaliste et pour qu'il s'approche du témoignage. Malgré cela, le texte contient aussi des éléments qui mettent en doute la spontanéité de ce qui est dit et qui l'éloignent du témoignage. Dans le contexte du témoignage, « [l]a valeur de preuve du témoignage doit être cependant corroborée par d'autres attestations matérielles ».[160] Généralement, la photographie fait partie des « attestations matérielles » qui confirment le récit. Par contre, dans *L'Usage de la photo* la notion de la photographie comme preuve est subvertie. Qu'est-ce que ces photographies prouvent ? Il y a une disjonction entre le sujet principal des photographies et celui de l'écriture. Les photographies montrent des objets inanimés pendant que l'écriture décrit le désir, la peur, les pensées des narrateurs -- les choses que la photographie est incapable d'enregistrer. L'écriture évoque aussi ce qui pouvait être photographié, mais ne l'a pas été. C'est l'écriture qui réintroduit le corps, la maladie et le désir sexuel dans les photographies. Comme le dit Martine Delvaux, dans ces photographies « c'est le manque plutôt que la surenchère qui signifie ».[161] Sur les photographies, il n'y pas de corps des gens qui ont abandonné leurs habits et qui ont fait tomber des objets par terre. Les signes de la maladie sont écartés aussi. L'écriture doit

[160] Bornand, *Témoignage et fiction*, 51.

[161] Delvaux, « Des images malgré tout, » 146.

réintégrer le corps et la maladie dans le récit. Lucie Ledoux remarque : « Ne regarder que les photos ne nous apprend manifestement rien sur le corps malade d'Ernaux ».[162] Le contexte sexuel (dans lequel toutes les photos ont été prises) est précisé par l'écriture. Les photographies dans *L'Usage de la photo* ne constituent point de preuves qui soutiendraient le récit. C'est le récit qui doit illuminer les photographies. De cette façon, elles sont dépendantes de l'écriture qui est nécessaire pour leur donner un sens et pour les situer temporairement et spatialement. Sans la voix des narrateurs, les photographies peuvent être lues de plusieurs manières différentes. Ernaux observe que « [d]ans quelques années, ces photos ne diront peut-être plus rien à l'un et à l'autre, juste des témoignages sur la mode des chaussures au début des années 2000 ».[163] Ernaux et Marie les comparent aussi aux photographies prises après un meurtre.[164] Elles montrent le contrôle qu'Ernaux et Marie exercent sur la représentation puisqu'elles cachent plus qu'elles ne donnent à voir. Pour lire correctement les photographies, il faut avoir lu le texte.

Dans son dernier commentaire, en regardant toutes les photographies ensemble, Marie remarque : « 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 ».[165] Il est intéressant que Marie compare

---

[162] Lucie Ledoux, « Formes vides de corps. La fonction des vêtements dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie, » *Lignes de fuite*: 3, consulté le 5 avril, http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=156.

[163] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 151.

[164] Ibid., 30, 150, 93.

[165] Ibid., 148.

les photographies et non pas le texte au journal intime. À propos du journal intime Pierre-Yves Bourdil explique :

> Nous savons tous que les écrivains ne se débarrassent pas de l'arrière-pensée de publier leur Journal : ils l'écrivent. Ils ne l'oublient jamais. La plupart d'entre eux ne cessent de revenir à lui, de le chérir à la façon d'un fétiche. Leur Journal les représente dans leur intimité. Il est le miroir privilégié de leur moi.[166]

Si le journal intime offre accès à une représentation intime de la vie des auteurs et que ce soit cela exactement que les commentaires dans *L'Usage de la photo* proclament présenter, pourquoi, alors, Marie ne compare-t-il pas les commentaires écrits à un journal intime ? En fait, à ce moment-là, le lecteur est déjà conscient que les commentaires présentés dans *L'Usage de la photo* n'appartiennent pas au genre appelé journal intime. Il existe, par contre, un vrai journal intime tenu par Annie Ernaux indépendamment de ces textes littéraires. Dans *L'Usage de la photo*, l'écrivaine évoque à plusieurs reprises ce journal. Parfois c'est le journal qui l'aide à dater certaines photographies, parfois elle ajoute des citations de son journal dans ses commentaires. Le vrai journal intime offre une autre perspective sur cette période, à côté des photographies et des commentaires. L'accès du lecteur au journal intime reste toutefois limité à ce qu'Ernaux en révèle. Le lecteur devient méfiant et veut savoir quelle est la différence entre le contenu des commentaires et des articles du journal intime. L'existence de ce dernier atteste le contrôle sur la représentation qu'Ernaux et Marie maintiennent dans *L'Usage de la photo*.

---

[166] Pierre-Yves Bourdil, *Les mirroirs du moi. Les héros et les fous* (Paris: Éditions de l'École, 1987), 205.

À la différence des commentaires qui accompagnent les photographies destinées à être publiées, le journal intime est généralement quelque chose qui se partage peu. Questionnée sur son vrai journal intime, Ernaux dit :

> j'écrivais pour moi-même, pour me libérer d'émotions secrètes, sans aucun désir de montrer mes cahiers à quiconque. Cette attitude de spontanéité, cette indifférence à un jugement esthétique, ce refus du regard d'autrui (mes cahiers ont toujours été bien planqués !), j'ai continué de les avoir dans la pratique de mon journal intime quand j'ai commencé à écrire des textes destinés à être publiés.[167]

On met en question la spontanéité des commentaires dans *L'Usage de la photo* parce qu'on sait dès le début du projet qu'ils sont écrits pour être échangés et lus. Alors, le regard de l'Autre influence l'écriture. C'est là la première grande différence entre les commentaires et le vrai journal intime. Sachant que les commentaires sont destinés à être lus, l'écrivain hésite, consciemment ou inconsciemment, à tout raconter. C'est comme une pose en photographie, dès que l'appareil photo est présent on prend une pose, on est conscient d'être photographié, représenté et alors on manipule la représentation qui est produite de nous.[168] De la même manière, le regard de l'Autre affecte l'écriture et en écrivant, l'écrivain assume une pose. Ernaux semble écrire ses livres sans penser à ce que l'autrui en pensera, mais elle donne une indication qu'elle est toujours consciente de la présence des autres. Elle écrit dans *Journal du dehors* : « Dans le métro, un garçon et une fille se parlent avec violence et se caressent, alternativement, comme s'il n'y avait

---

[167] Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, 22-23.

[168] Barthes, *La chambre claire*, 25.

personne autour d'eux. Mais c'est faux : de temps en temps ils regardent les voyageurs avec défi. Impression terrible. Je me dis que la littérature est cela pour moi. »[169] Alors Ernaux admet que son écriture brise des tabous, mais en même temps, elle demeure consciente du regard de l'Autre. Le journal intime est l'espace où on peut écrire franchement, sans se soucier du regard de l'Autre, et sans penser à la réception de ses paroles par les lecteurs.[170] Ernaux explore cette idée dans un autre livre intitulé *La honte* : « J'écris cette scène pour la première fois. Jusqu'à aujourd'hui, il me semblait impossible de le faire, même dans un journal intime. »[171] La dernière partie de cette phrase indique que le journal intime est pour Ernaux l'endroit où elle peut écrire avec le plus d'honnêteté et d'authenticité. L'existence de ce journal intime confirmée par Ernaux met en doute la prétendue honnêteté des commentaires publiés dans *L'Usage de la photo*.

Riffaterre explique que l'effet de vrai est difficile à établir pour « toute littérature engagée » parce qu'« [o]n se méfie de qui veut trop prouver ».[172] Le témoin doit raconter les faits tout simplement parce qu'ils existent, non pas parce qu'il s'est donné un objectif à atteindre en les racontant. Le lecteur devient méfiant et met en question la spontanéité d'un récit dont l'auteur expliquent les intentions qui précèdent la rédaction du livre. Dans *L'Usage de la photo*, l'une des indications de l'inauthenticité et de la construction

---

[169] Annie Ernaux, *Journal du dehors* (Paris: Gallimard, 1993), 91.

[170] À propos de son premier livre publié, Ernaux révèle que le choix d'écrire un roman fictif et l'incertitude concernant sa publication lui ont permis « d'aller le plus loin possible dans l'exposition du non-dit familial, sexuel, scolaire, sur un mode de violence et de dérision ». Annie Ernaux, « Vers un *je* transpersonnel, » *Autofiction et Cie* 6 (1992): 220.

[171] Annie Ernaux, *La Honte* (Paris: Gallimard, 1997), 16.

[172] Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire, » 217.

délibérée du réel est la présence d'un objectif. Établir un lien entre le sexe et la maladie paraît être l'un des résultats qu'Ernaux et Marie ont souhaité réaliser dans cet ouvrage. Les deux sujets principaux du texte, le sexe et la maladie, semblent, à première vue, incompatibles. Ernaux explique qu'elle avait du mal à écrire après avoir appris qu'elle était malade. Elle dit que « [c]'est seulement en commençant d'écrire sur ces photos [qu'elle a] pu le faire. Comme si l'écriture des photos autorisait celle du cancer. »[173] Le lecteur se demande quel est le lien qui existe entre le cancer et ces photographies, et pourquoi les auteurs choisissent les photographies comme moyen d'expression pour parler du cancer. Les photographies des corps absents suggèrent le désir sexuel et l'acte sexuel en train de s'accomplir. Les photographies suggèrent la maladie par la disparition du corps qui est liée à la mort, une conséquence potentielle de la maladie. Beaucoup de critiques ont reconnu le lien entre ces photographies et la mort.[174] Comme Ernaux l'explique dans un entretien, les photographies « renvoyaient à [sa] possible absence définitive ».[175] En fait, dans ses commentaires Ernaux rappelle l'absence que ces photographies présentent et conclut que « toute photo est métaphysique ».[176] L'acte de prendre une photographie doit avoir lieu dans le passé. Il y a toujours un décalage temporel entre l'instant photographié et l'apparition de l'image photographique. Alors, la

---

[173] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 56.

[174] Delvaux, « Des images malgré tout. », Fell, « Intimations of Mortality. », Cottille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux. », Shirley Jordan, « Improper Exposure. »

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

[176] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 110.

photographie incarne le passé. Si le passé est ce qui a cessé d'être, c'est aussi ce qui est mort. Comme Barthes remarque dans *La chambre claire*, la photographie « produit la Mort en voulant conserver la vie ».[177] Le lien entre la photographie et la mort est fort. Ce lien est amplifié encore plus par le contenu de ces photographies qui suggèrent des corps absents, des corps fantômes. Ernaux admet qu'elle a toujours voulu garder une représentation du « paysage dévasté après l'amour », mais elle remarque « qu'il y avait là quelque chose de vaguement honteux ou d'indigne ».[178] Elle déduit : « Peut-être aussi ne pouvais-je le faire qu'avec cet homme-là et qu'à cette période de ma vie ».[179] Cela suggère que ces photographies ont pour but de représenter la mort autant que de conserver une image du désir sexuel.

D'autres arguments encore permettent de lier le sexe et la maladie. Sergio Villani constate que l'œuvre d'Annie Ernaux se caractérise par la transgression qui concerne non seulement les sujets qu'elle traite, mais aussi la manière dont elle les présente. Villani établit que : « Annie Ernaux fait démarrer son écriture par l'acte transgressif, dans le 'je' mis à nu, dans la vie intime devenue matière première de l'œuvre, afin de pratiquer une esthétique de choc qui la relie au lecteur et enfin la ramène dans le social ».[180] *L'Usage de la photo* ne fait pas exception. Ernaux se lance, avec son partenaire Marie, dans une «

---

[177] Barthes, *La chambre claire*, 144.

[178] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 25.

[179] Ibid.

[180] Villani, « Pour une écriture de la transgression, » 108.

nouvelle pratique érotique »[181] d'écrire sur les photographies qui montrent des objets d'après l'acte d'amour. Deux photographies décrites au début et à la fin du livre, qui ne sont cependant pas montrées, l'une parce qu'elle est trop obscène, et l'autre parce qu'elle est imaginaire, renforcent l'aspect transgressif de ce texte. Sur la première de ces photographies figure le sexe de M. (l'initiale qui représente Marc Marie) en érection. C'est une description très érotique, choquante et captivante pour commencer le texte. La dernière photographie qu'Ernaux décrit, qui n'existe pas, intitulée *Naissance*, est l'image de Marie entre les jambes d'Ernaux dans une position où Ernaux semble donner naissance à Marie. À propos de *L'Usage de la photo* Ernaux dit dans un entretien : « ce livre évoque le cancer, ce qui a quelque chose de choquant ; d'ailleurs, ce livre a choqué ».[182] De la même manière que la maladie a bouleversé sa vie, Ernaux présente un livre qui bouleverse le lecteur. Les deux sujets, le sexe et la maladie, sont considérés, même aujourd'hui, comme tabous. Ils choquent le lecteur qui ne s'attend pas forcément à trouver ces deux sujets représenter dans un même livre. Alison S. Fell conclut qu'Ernaux est prête à « choquer et à éduquer son public ».[183] Villani remarque que les écrivains font un choix intentionnel quand ils assument le « discours transgressionnel » et sont conscients de « l'esthétique de choc » qu'il produit.[184] À la différence du témoignage qui

---

[181] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 47.

[182] Raphaëlle Rérolle, « Écrire, écrire, pourquoi ? Entretien avec Annie Ernaux, » *Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou* (janvier 2011): 13, consulté le 16 février 2011, http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/livre/?GCOI=84240100911590&fa=description.

[183] Fell, « Intimations of Mortality, » 79. Citation originale : « to shock and educate her audience ».

[184] Villani, « Pour une écriture de la transgression, » 108.

doit raconter une vérité qui n'est autre que ce qui existe, Ernaux et Marie mettent l'accent sur le sexe et la maladie et les présentent ensemble. Les faits sont présentés d'une manière qui provoque des émotions et des effets de surprise sur le lecteur.

Claude Burgelin reconnaît l'usage du mot 'témoignage' dans les médias, couplé avec des images qui sont présentées comme preuves pour en soutenir la spontanéité.[185] Il constate que c'est « la réception du témoignage qui est en cause puisque cette mise en images dûment manipulée fait de nous des voyeurs du témoignage, non des témoins du témoignage ».[186] Cela a le potentiel de pervertir l'usage et la réception du témoignage. À travers les photographies qui sont incluses dans *L'Usage de la photo* le lecteur/spectateur devient lui aussi voyeur, en particulier à cause de la nature érotique de leur contenu.[187] Shirley Jordan appelle les lecteurs « intrus invités ».[188] Le sentiment d'être voyeur peut rendre certains lecteurs mal à l'aise, malgré le fait qu'ils sont « invités » à regarder par les narrateurs. À côté des images photographiques incluses dans le livre, le lecteur est invité à imaginer le corps d'Ernaux en plein traitement de cancer, marqué, blessé, sans cheveux, portant le cathéter, qui n'est pas, lui non plus, montré visuellement dans le livre. Les descriptions détaillées du corps d'Ernaux produisent des images fortes, en particulier si on imagine ce corps en même temps malade, défiguré et érotique. En jouant avec des

---

[185] Burgelin, « Le temps des témoins, » 81.

[186] Ibid.

[187] Shirley Jordan, « Reconfiguring the Public and the Private : Intimacy, Exposure and Vulnerability in Christine Angot's *Rendez-vous*, » *French Cultural Studies* 18 no. 2 (2007): 5, consulté le 23 février 2011, http://frc.sagepub.com/content/18/2/201.

[188] Jordan, « Improper Exposure, » 127. Citation originale : « invited intruders ».

sujets difficiles -- tantôt présents, tantôt absents dans les photographies et dans l'écriture -- Ernaux arrive à susciter et à amplifier le sentiment d'angoisse chez les lecteurs, et à poser des questions sur ce qui est public et ce qui est privé.

Pour résumer, on peut dire que cet ouvrage, accompli en collaboration par Annie Ernaux et Marc Marie, cherche à créer une représentation objective et authentique de la réalité que les deux auteurs ont vécue pendant la période de temps où ils étaient amants et où Ernaux était en traitement pour le cancer. *L'Usage de la photo* est présenté comme témoignage des faits ayant eu lieu dans le monde réel. L'effet de réel que le livre produit est renforcé notamment par le biais des photographies, mais aussi par les dates et les références historiques et spatiales incluses dans le texte. Malgré le fait qu'Annie Ernaux prétend démontrer une représentation aussi fidèle que possible de la réalité vécue, il y a des éléments dans cet ouvrage qui rendent sa proclamation faible et éventuellement fausse. Le résultat en est une représentation travaillée qui s'éloigne de la réalité. Bien que *L'Usage de la photo* contienne des éléments typiques du témoignage littéraire, la représentation du réel est fictionalisée et n'offre pas le témoignage qu'elle prétend transmettre. Le livre est très structurée et des limites sont imposées sur la représentation qui déforment le rapport de celle-ci à la réalité représentée. La préoccupation avec l'esthétique du choc, l'existence du journal intime et l'inclusion des photographies qui font des lecteurs des voyeurs plutôt que des témoins du récit mettent tous en doute la spontanéité du récit. Ces éléments attestent également du contrôle et des limitations

qu'Ernaux et Marie imposent sur ce qu'ils révèlent et ce qu'ils cachent, et donc, sur l'image qu'ils construisent. En fait, *L'Usage de la photo* s'éloigne considérablement du témoignage et on constate que le livre présente une mise en scène et une représentation théâtralisée, plutôt qu'une représentation authentique de la réalité. Ce procédé de théâtralisation sera exploré dans la section suivante.

Chapitre 3 :

La mise en scène du réel dans *L'Usage de la photo*

Annie Ernaux et Marc Marie répètent plusieurs fois au fil de *L'Usage de la photo* et dans les entretiens[189] donnés après la publication du livre que le but de leur ouvrage est de fournir une représentation aussi fidèle que possible de la réalité.[190] Dans un entretien Ernaux affirme que la règle du jeu était de « rester dans la vérité, pour les photos et l'écriture ».[191] Ernaux appelle l'entreprise de photographier ces scènes « la mise en images effrénée de l'existence ».[192] À propos de l'écriture, Ernaux annonce qu'elle lui « offre, entre autres choses, l'opportunité d'une *mise en récit minimale* de cette réalité ».[193] Ernaux souligne ainsi que les deux gestes, photographier et écrire, sont pour elle des façons de traduire la réalité en images et en texte sans l'altérer. Ernaux explique que le texte et les images promeuvent un effort « [d]e saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces ».[194] Toutefois, ce récit ne porte pas uniquement sur le désir sexuel, comme il semblerait, mais il évoque également la maladie de la femme. Les photographies représentent également l'irréalité de la maladie « dans la réalité des traces », non par les

---

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

[190] Par exemple : « Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irreprésentables et fugitifs » (p.13).

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

[192] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 12-13.

[193] Ibid., 56.

[194] Ibid., 13.

signes du cancer, mais par la dissipation des corps qui évoque la mort potentielle dont la maladie menace.

Le livre, qui combine les deux formes de représentation, la photographie et l'écriture, prétend procurer l'effet de réel, qui a été discuté dans le chapitre précédent. Bien que l'effet de réel semble effectivement présent dans *L'Usage de la photo*, il est juxtaposé à son contraire : l'effet de théâtralité. Il peut sembler contradictoire que les deux tendances opposées se trouvent réalisées dans le même livre, mais c'est en essayant d'établir l'effet de réel que les narrateurs montrent toute une réserve d'éléments théâtraux dans *L'Usage de la photo*. Le lecteur découvre à quel point le livre est une construction[195], ou une « composition », mot qu'Ernaux et Marie attribuent à leurs commentaires. Ernaux explique : « appellation spontanée, provisoire, de notre projet, correspondant à ce qu'elles étaient, au double sens du terme, pour nous ».[196] Ainsi, le livre s'approche d'une mise en scène de la vie des auteurs pendant la période où ils écrivaient *L'Usage de la photo*, plutôt que d'une mise en images et d'une mise en récit objectives. L'effet de réel au théâtre implique que : « le spectateur [ait] le sentiment d'assister à l'événement présenté, d'être transporté dans la réalité symbolisée et d'être

[195] À propos de la construction littéraire Ernaux écrit : « J'ai toujours fait une grande différence entre les livres que j'entreprends et mon journal intime. Dans les premiers, tout est à faire, à décider, en fonction d'une visée, qui se réalisera au fur et à mesure de l'écriture. Dans le second, le temps impose la structure, et la vie immédiate est la matière. C'est donc plus limité, moins libre, je n'ai pas le sentiment de "construire" une réalité, seulement de laisser une trace d'existence, de *déposer* quelque chose, sans finalité particulière, sans délai aucun de publication, du pur *être-là*. » Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 23.

[196] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 12.

confronté non pas à une *fiction* artistique et à une représentation esthétique, mais à un événement réel ».[197] L'effet théâtral, par contre, présente :

> [l']action scénique qui révèle immédiatement son origine ludique artificielle, théâtrale. La mise en scène et le jeu renoncent à l'illusion : ils ne se donnent plus comme une réalité extérieure, mais soulignent au contraire les techniques et les procédés artistiques utilisés, accentuent le caractère joué et artificiel de la représentation.[198]

Dans *L'Usage de la photo* les narrateurs veulent présenter la réalité telle quelle, pour que le lecteur puisse avoir accès à une représentation authentique de la réalité et non pas à un récit fictionnel. Ernaux explique dans la conclusion : « 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 ».[199] *L'Usage de la photo* n'est pas une fiction, c'est le réel qui constitue la base de l'ouvrage. Marie souligne, lui aussi, que dans les commentaires sur les photographies il s'agit « d'écrire sur le réel [...] et non d'inventer une histoire à partir des photos ».[200] Par contre, c'est la façon de représenter le réel qui produit un récit fictionnalisé. L'effet théâtral déstabilise et subvertit l'effet de réel dans *L'Usage de la photo,* moyennant une mise en scène et la théâtralisation de la réalité.

---

[197] Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, 113-114.

[198] Ibid., 114.

[199] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 150.

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

3.1. Une mise en scène de l'espace

Pour démontrer le glissement du prétendu récit de la réalité vers la théâtralisation de celle-ci, il faut établir les définitions de certains termes. L'expression « mise en scène » s'applique à la représentation d'un texte dramatique. C'est la transformation, la construction et la concrétisation d'un texte en spectacle. La mise en scène incorpore « l'ensemble et le fonctionnement de la représentation ».[201] Selon *Le Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis « [l]a mise en scène doit former un système organique complet, une structure où chaque élément s'intègre à l'ensemble, où rien n'est laissé au hasard mais possède une fonction dans la conception d'ensemble ».[202] Le terme implique l'interprétation textuelle de la part du metteur en scène pour achever la représentation d'un spectacle. Selon Veinstein, la mise en scène est « l'activité qui consiste dans l'agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique ».[203] Les spectateurs n'ont « accès à la pièce que par l'intermédiaire de cette lecture du metteur en scène ».[204] La mise en scène fait référence à la fois à tous les éléments matériels qui constituent la scène, et à la vision totale du spectacle. Elle « disposera de tous les moyens scéniques (dispositif scénique, éclairages, costumes, etc.) et ludiques (jeu du comédien, corporalité et gestualité) » qui

[201] Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine* (Paris: Armand Colin, 2007), 16.

[202] Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, 211.

[203] André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* (Paris: Flammarion, 1955), 7.

[204] Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, 211.

travaillent ensemble pour produire l'image totale de la pièce.[205] Tous les éléments de la représentation concourent à produire « un tout harmonieusement contrôlé par une pensée unificatrice ».[206] C'est le metteur en scène qui est « le responsable 'officiel' de l'ordonnance du spectacle ».[207] Son rôle est de veiller sur le spectacle et de garantir l'harmonie, l'unification et la cohérence de la représentation pour achever une vision totale du spectacle.[208] « Les différentes composantes de la représentation, souvent dues à l'intervention de plusieurs créateurs [...], sont assemblées et coordonnées par le metteur en scène ».[209] Alors la mise en scène s'applique à l'interprétation, à la transformation et à la construction d'une réalité pour achever une vision totale et complète dans une représentation de cette réalité. Selon *Le Dictionnaire du théâtre*, la théâtralisation est un :

> [m]ouvement à contre-courant du naturalisme. Alors que le naturalisme efface au maximum les traces de la production théâtrale pour donner l'illusion d'une réalité scénique vraisemblable et naturelle, la théâtralisation [...] ne "cache pas son jeu" et surenchérit sur les règles et les conventions du jeu, présente le spectacle dans sa seule réalité de fiction ludique.[210]

Pour les objectifs de cette analyse, on va d'abord discuter dans *L'Usage de la photo* les aspects qui révèlent une mise scène de la réalité. Ensuite, on va examiner les éléments qui

---

[205] Ibid.

[206] Ibid., 210.

[207] Ibid.

[208] Ibid.

[209] Ibid., 211.

[210] Ibid., 358.

attestent d'une théâtralisation, qui s'opposent au naturalisme et qui corroborent le sentiment d'une mise en scène qui s'opère dans cet ouvrage.

Pour affirmer la véridicité des photographies et de l'écriture, Ernaux et Marie imposent des règles sur les deux formes de représentation au moment de leur production. Les règles ont pour but de maintenir le côté naturel, fortuit et authentique des objets photographiés et de l'écriture. En fait, ce que ces règles accomplissent, c'est de maintenir la structure et l'ordre, ce qui va à l'encontre du hasard. Alors, les règles marquent une autre forme d'intervention que les auteurs exercent sur la représentation du réel en participant à une sorte de mise en scène. Les règles gouvernent le contenu des photographies, le développement des épreuves et l'écriture qui s'en suit. Par exemple, l'une des règles dicte que les objets photographiés ne soient pas arrangés et qu'ils soient photographiés abandonnés n'importe comment dans la passion qui précède l'acte d'amour. De la même manière, les changements rétrospectifs du texte déjà écrit sont aussi interdits. Par une autre règle Ernaux et Marie s'interdisent de partager leurs commentaires avant qu'ils ne soient tous écrits. Les règles que les auteurs s'imposent dans la création de *L'Usage de la photo* ont apparemment comme fonction de préserver la spontanéité du vécu. En réalité, elles servent à Ernaux et à Marie comme moyen de contrôler le hasard. Ernaux explique :

> [I]l me semble que nous ne regardons plus de la même façon le spectacle que nous découvrons, qu'il n'y a plus cette douleur qui nous poussait à fixer la scène. Photographier n'est plus le *dernier*

> geste. Il appartient à notre entreprise d'écriture. Une forme d'innocence est perdue.[211]

Les règles indiquent que le projet qu'Ernaux et Marie créent dans *L'Usage de la photo* est une production qui est ordonnée et structurée. La représentation visuelle ne provient pas, au fait, d'un geste spontané et donc authentique. Elle est au contraire le résultat d'une mise en images dominée par des règles au cours de laquelle certains éléments sont contrôlés pour achever un effet pré-déterminé.

Les photographies dans *L'Usage de la photo* montrent des objets qui sont tombés par terre pendant qu'Ernaux et Marc Marie font l'amour (surtout des vêtements éparpillés sur le plancher, mais aussi des stylos et des crayons, par exemple, qui ont glissé d'une table). Pour Ernaux les objets dans les photographies représentent « la seule trace objective de [leur] jouissance ».[212] Photographier ces scènes est une façon de « conserver une représentation matérielle »[213] de ces traces. Selon les règles qu'Ernaux et Marie ont établies, il faut photographier ces scènes telles quelles et sans réarranger les objets éparpillés par terre dans un geste passionné qui précède l'acte d'amour parce qu'ils constituent un « arrangement né du désir et du hasard ».[214] Une telle représentation spontanée est la seule qui puisse montrer objectivement le désir sexuel.[215] Cette règle a

---

[211] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 132.

[212] Ibid., 12.

[213] Ibid., 9.

[214] Ibid.

[215] De la même façon, Marc Marie affirme que « les textes sont non réécrits, non corrigés, non retouchés. » 'Entretiens: rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie' <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01052322.htm>.

été mise en place pour préserver sous forme d'image le sentiment unique que produit la passion sexuelle entre les deux amants. Ernaux explique que les changements rétrospectifs de la disposition des vêtements « aur[aient] constitué une faute » et seraient « une façon d'attenter à la réalité de [leur] acte amoureux ».[216] Toutes les photographies semblent bien adhérer à cette règle, sauf une. C'est la onzième photographie qui s'intitule « Bruxelles, hôtel des Écrins, chambre 125, 6 octobre ». Sur cette photographie, il y a une lampe « dont l'ampoule a été coiffée d'un verre à dents lui-même recouvert d'un gant de toilette ».[217] Ernaux et Marie ont revêtu la lampe dans une tentative de contrôler la lumière dans la chambre de l'hôtel. Il est évident que ces objets ne se sont pas trouvés par hasard dans cette position. Les narrateurs admettent ouvertement que le contenu de cette photographie a été arrangé. Cette photographie contraste avec les autres parce qu'il est évident qu'elle contredit la règle établie et montre un contenu arrangé par les narrateurs, ce qui subvertit l'élément du hasard et de l'objectivité signalée dans l'introduction. Dans un entretien, Marie dit : « Il n'y a aucune "photo de circonstance", ni la moindre mise en scène dans les objets photographiés ».[218] Ernaux déclare que les scènes d'après l'amour montrent une « mise en scène des objets par eux-mêmes ».[219] Toutefois, le contenu de cette photographie a été explicitement manipulé et cette manipulation est avouée. Elle est double car elle concerne la lumière et l'emplacement des objets. Cette photographie

---

[216] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 10.

[217] Ibid., 119.

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

[219] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 45.

indique une mise en scène parce que les objets ont été arrangés avant d'être photographiés. Elle met aussi en doute la véridicité et la spontanéité du contenu des autres photographies.

Le geste de photographier des scènes d'après l'amour, en conjonction avec les règles que s'imposent Ernaux et Maire, font de ce projet « un rituel ».[220] Le rituel est un autre aspect de ce projet qui s'oppose au hasard et qui rapproche *L'Usage de la photo* d'une mise en scène théâtrale. Marie explique que « [d]e geste spontané, l'acte de photographie est devenu rituel ».[221] La première photographie qu'Ernaux a prise spontanément après l'acte d'amour devient un rituel qui répétera ce premier geste. L'acte sexuel fait partie du rituel d'Ernaux et Marc Marie parce que c'est à la suite de cet acte que la prise de vue est effectuée. Patrice Pavis attire l'attention sur un lien intrinsèque entre le théâtre et le rituel religieux, observable dès les origines du théâtre. Il explique que « [t]ous - [les] rituels contiennent déjà des éléments préthéâtraux ».[222] Le rituel « impose aux 'actants' (aux comédiens) des paroles, des gestes, des interventions physiques ».[223] Ainsi, « tout travail collectif dans la mise en scène est une mise en œuvre d'un rituel ».[224] Selon Michel Foucault, le rituel « définit les gestes, les comportements, les circonstances, et tout l'ensemble de signes qui doivent accompagner le discours ».[225] Dans *L'Usage de*

---

[220] Ibid., 11.

[221] Ibid., 31-32.

[222] Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, 306.

[223] Ibid., 307.

[224] Ibid., 306.

[225] Michel Foucault, *L'Ordre du discours* (Paris: Gallimard, 1971), 41.

la photo, une méthode précise qui est appliquée à la prise des photographies joue le même rôle que les règles qui structurent tout rituel. Puisque le rituel constitue les fondements du spectacle théâtral et puisque le principe du rituel inspire aussi le projet qu'Ernaux et Marie créent, on peut en déduire que la création de *L'Usage de la photo* emprunte elle aussi des aspects d'un spectacle théâtral. D'ailleurs, Ernaux et Marie souvent appellent l'acte d'amour un « spectacle ».[226] Cela mène Ernaux à appeler les habits et les objets des traces d'un « théâtre érotique intime ».[227] Chaque fois que les amants s'engagent dans l'acte sexuel, ils créent un spectacle dont les traces seront destinés à être photographiées. Le lecteur devenu *spectateur* ne peut que regarder ce qui reste de « [l]a scène invisible »[228], ce que l'appareil photo enregistre. Comme le dit Alison S. Fell, « le véritable moment de plaisir est terminé, ayant eu lieu dans les coulisses ».[229] La mise en place du rituel est une façon de contrôler le hasard et de mettre en scène une représentation de la vie intime d'Ernaux et de Marie. Le concept du rituel rapproche les photographies et l'acte sexuel du concept d'un spectacle théâtral.

Beaucoup de critiques remarquent qu'Ernaux domine ce projet.[230] C'est sa voix qui ouvre et termine le texte dans l'introduction et dans la conclusion. Ernaux est la seule à décrire une quinzième photographie qui n'a pas été reproduite dans le livre, celle du

---

[226] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 67, 103, 131.

[227] Ibid., 137.

[228] Ibid., 109.

[229] Fell, « Intimations of Mortality, » 76. Citation originale : « the actual moment of pleasure itself is over, having happened off-stage ».

[230] Kawakami, « Annie Ernaux's 'proof of life', »., Mark D. Lee, « [*L'Usage de la photo*]. »

pénis en érection de M. Les commentaires d'Ernaux précèdent ceux de Marie et la plupart des photographies sont prises dans l'appartement d'Ernaux à Cergy. Il est vrai qu'elle ouvre son espace littéraire à son partenaire, Marc Marie, et lui donne une voix (à la différence de ses autres livres dans lesquels elle décrit ses relations avec des hommes en offrant le récit de son propre point de vue uniquement, comme par exemple *Passion simple* et « Fragments autour de Philippe V » comme le soulève Elizabeth Viti[231]). Ernaux lui donne toutefois la parole selon ses propres conditions. Elizabeth Richardson Viti, qui analyse la représentation du désir dans trois textes d'Annie Ernaux, *Passion Simple*, « Fragments autour de Philippe V. » et *L'Usage de la photo,* constate qu'Ernaux maintient le contrôle sur la mise en scène du désir sexuel, en particulier, du désir féminin.[232] Viti remarque que c'est Ernaux qui domine dans la relation et ensuite dans la représentation de la relation dans les trois textes. Alors, on peut comparer Ernaux à un metteur en scène, en particulier quand il s'agit de son rôle dans *L'Usage de la photo*. Ernaux prend la première photographie qui déclenche tout le rituel et qui mène à la création du livre. Viti décrit Ernaux comme étant toujours « [l']*agent provocateur* ».[233] C'est aussi Ernaux qui soulève l'importance d'évoquer « l'autre scène », celle de la maladie, et elle s'assure que Marie, lui aussi, l'évoque dans ses commentaires.[234]

---

[231] Elizabeth Richardson Viti, « The Many Stages of Annie Ernaux's Desire, ».

[232] Ibid., 76.

[233] Ibid.

[234] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 12.

On remarque dans *L'Usage de la photo* tout un champ lexical relié au théâtre. Pour décrire la réalité, Ernaux et Marie emploient souvent le vocabulaire typique pour décrire les œuvres et les spectacles théâtraux. Cela donne l'indication au lecteur que le prétendu réel est soumis au processus de la théâtralisation. Le réseau sémantique relié au théâtre incite le lecteur à une lecture particulière de *L'Usage de la photo*. Quand le vocabulaire théâtral rencontre la description du réel, la spontanéité de cette description est mise en doute. Le lecteur a l'impression qu'Ernaux et Marie jouent un spectacle. Par exemple, Ernaux voit le contenu des photographies comme une « mise en scène des objets par eux-mêmes ».[235] Marie, quant à lui, appelle ces objets qu'ils photographient « le spectacle que nous découvrons ». [236] Tous les deux, Ernaux et Marie remarquent l'aspect théâtral des objets photographiés. Ernaux évoque la notion que les vêtements font partie de la construction d'un rôle à jouer. Elle dit : « [d]es dessous qui m'apparaissent toujours comme déguisement ».[237] Ces habits n'ont qu'une « fonction de séduction ».[238] Bien qu'Ernaux se construise l'identité d'une femme sexuée, désirante et désirable, elle ne s'identifie pas à cette construction. Elle explique qu'elle ne peut pas porter les dessous en dentelle quand elle écrit -- ils l'empêchent à écrire parce qu'ils constituent une posture fausse. Elle ne les porte non plus en voiture parce que s'il y avait un accident de voiture elle ne voudrait pas qu'on l'associe avec ces habits. Le livre est plein de photographies

[235] Ibid., 45.

[236] Ibid., 131-132.

[237] Ibid., 137.

[238] Ibid., 82.

des dessous d'Ernaux et si elle les traite comme déguisement, on peut voir clairement qu'elle met en scène sa sexualité et s'impose un rôle. À propos de l'acte d'amour, Marie l'appelle un « spectacle de nos bras, de nos cuisses dévastant cet espace ».[239] En fait, Marie explique que quand il écrit c'est : « l'ensemble d'une scène que [il] cherch[e] alors à saisir, afin d'englober les différentes strates d'une dramaturgie, la pièce que nous venions de jouer pour nous seuls ».[240] Leur vocabulaire donne une indication que les photographies s'apparentent à une mise en scène théâtrale et s'éloignent de la réalité. Marie dit aussi que lui-même et Ernaux sont des « spectateurs accidentels »[241] de la vie. Ernaux, pour sa part, remarque que « [p]endant des mois mon corps a été un théâtre d'opérations violentes ».[242] Non seulement l'acte d'amour et les photographies renvoient au théâtre, mais le corps et la maladie aussi. À un degré moins évident, le terme 'scène' qui se répète au fil du récit peut renvoyer à la scène théâtrale. Le champ lexical dans *L'Usage de la photo* fait rapprocher le livre à une mise en scène de la vie sexuelle des narrateurs et de la maladie et encouragent les lecteurs à lire le texte autrement qu'un témoignage.

3.2. La photographie : dévoiler ou dissimuler ?

[239] Ibid., 67.

[240] Ibid., 147.

[241] Ibid., 77.

[242] Ibid., 83.

Les quatorze « photos écrites »[243] dans *L'Usage de la photo*, reproduites en noir et blanc, sont fruits du rituel créé par Ernaux et Marie et déclencheurs de l'écriture. Le lecteur comprend clairement que ces photographies forment un groupe distinct d'images, étant toutes prises dans un contexte semblable et montrant un contenu similaire. Toutes les photographies sont des scènes d'intérieur. Sur les photographies figurent des objets inanimés : des piles de vêtements, y compris les sous-vêtements et les chaussures, ainsi que des papiers couverts d'écriture, des stylos, etc. Ces photographies montrent des signes de vie et la présence des gens qui viennent de se déshabiller et qui semblent avoir quitté la pièce car il n'y a jamais personne sur les photographies. Ernaux attire toutefois l'attention sur les traces d'une présence antérieure du corps : sur une photographie il y a une ceinture qui « maintient un ventre absent ».[244] Sur une autre, Ernaux analyse les chaussures de M., en écrivant : « Les chaussures sont le seul élément de la photo qui conserve la forme d'une partie du corps. Qui *réalise* le plus la présence à ce moment-là. C'est l'accessoire le plus humain ».[245] Pour Ernaux « [c]es photos d'où les corps sont absents, où l'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés, renvoyaient à [sa] possible absence définitive ».[246] Ces photographies, par l'absence des corps, offrent une image de la mort potentielle dont menace la maladie avec laquelle lutte Ernaux. Cependant, les signes de la maladie, comme par exemple le cathéter et la perruque, sont

---

[243] Ibid., 13.

[244] Ibid., 89.

[245] Ibid., 46.

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

eux aussi absents des photographies. Cybelle H. McFadden observe qu'il y a dans *L'Usage de la photo* une « une représentation non-visuelle délibérée »[247] du corps d'Ernaux, de la maladie et de la sexualité féminine. Les photographies montrent le contrôle qu'Ernaux et Marie maintiennent sur ce qu'ils révèlent et ce qu'ils cachent. La représentation visuelle invite le lecteur dans les lieux privés des auteurs (en particulier la maison d'Ernaux) et expose des objets qui suggèrent les moments les plus intimes entre les amants. Mais cette exposition est en fait plus contrôlée qu'elle ne semble l'être. La représentation de la réalité que les photographies révèlent est thématisée, ne montrant qu'un contenu spécifique, limité et trié. Alors, contrairement à une représentation objective de la réalité, les photographies étudiées montrent les traces d'une intervention des auteurs qui fabriquent une représentation subjective et travaillée, qui fabriquent au fait un récit visuel qui ne dit pas tout.

Les choix de ce que les photographies donnent à voir dans *L'Usage de la photo* est aussi indiqué par le nombre limité de photographies publiées dans le livre. D'une quarantaine d'images qui ont été prises, quatorze seulement sont incluses. Ce choix de représenter une quantité limitée des photographies atteste de l'autorité qu'Ernaux et Marie ont exercée sur la représentation visuelle qu'ils offrent aux lecteurs. Alors, l'accès privilégié que les auteurs confèrent aux lecteurs est réduit à une seule perspective visuelle de chaque scène, une perspective qui a été choisie par les auteurs. Dans les commentaires les narrateurs font souvent référence à d'autres photographies de la même scène qui ne

[247] McFadden, « The Body, Sexuality, and the Photo, » 134. Citation originale : « delibrate non-visual representation. »

sont pas montrées. Les autres photographies décrites, mais pas publiées, fournissent une autre perspective, montrent d'autres objets et offrent un aspect différent de la scène montrée. Par exemple, la cinquième photographie dans le livre, intitulée « Dans le bureau, 5 avril », « fait partie d'un groupe de trois, du même soir, dans la même pièce ».[248] Ernaux explique que sur les deux autres photographies il y a des vêtements, mais sur celle qui est incluse dans le livre, il n'y a que des piles de papier et une lampe « [qu'ils ont] fait tomber du bureau sans [se] rendre compte ». De trois photographies prises, Ernaux et Marie ont décidé de montrer celle sur laquelle il n'y a exceptionnellement pas de vêtements qui ont été remplacés par des objets reliés à l'acte d'écrire (le papier, les stylos) tombés par terre pendant l'acte d'amour. Peut-être est-ce pour offrir une autre représentation du désir sexuel sans les objets qui renvoient aux corps, et pour montrer que le désir sexuel est tellement intense que les amants ne se rendent pas compte des objets qui les entourent. Ou bien, ils ont peut-être choisi cette photographie pour érotiser les objets d'une part banals, de l'autre significatifs car liés au processus de l'écriture. Marie explique qu'ils ont sélectionné les quatorze clichés « non en vertu de critères esthétiques mais parce qu'ils [leur] semblaient représentatifs d'un moment de [leur] histoire ».[249] Mais le lecteur ne connaît pas exactement la raison pour laquelle Ernaux et Marie ont choisi cette photo et pas les deux autres de la même scène. Ce que l'on sait c'est que le choix qu'ils ont fait influencera l'interprétation effectuée par les lecteurs. Encore une fois, ce choix renforce le contrôle que maintiennent Ernaux et Marie sur ce qu'ils veulent

[248] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 63.

[249] Ibid., 104.

montrer et ce qu'ils veulent cacher. Ils ont choisi de représenter une sélection des photographies tirées d'un groupe plus large qu'ils auraient pu montrer.

Le rôle de ces quatorze photographies se distingue aussi de l'usage traditionnel de la photographie auquel le lecteur est habitué. Marie explique : « Je ne sais pas ce que sont ces photos. Je sais ce qu'elles incarnent, mais j'ignore leur usage. Je sais ce qu'elles ne sont pas : des images dans leur cadre sur le rebord de la cheminée, au milieu d'un père, des bébés dodus, d'un grand-oncle en uniforme ».[250] Ici, Marie avoue que ces photographies qui devaient être aussi authentiques que possible, ont un objectif : ne pas être les photographies qu'on s'attend de trouver dans une biographie, ni de se conformer à l'usage courant de la photo. L'usage courant des photographies inclut celles de famille, des vacances et des événements monumentaux de la vie sociale.[251] Dans *L'Usage de la photo*, Ernaux et Marie évoquent et décrivent d'autres photographies qui ne sont pas incluses dans le livre et qui ne font pas partie des photographies prises dans le contexte de leur rituel. Par exemple, ils évoquent celle du couple prise à Bruxelles lors d'un séjour et celle où Marie porte la perruque d'Ernaux. L'absence de ces photographies soutient l'idée que ce projet est réglé et ordonné et en fait s'oppose au hasard. Seulement certaines photographies fonctionnent comme déclencheurs de la partie écrite du livre. Elles sont reproduites dans le livre et le lecteur y a accès. À la différence des photographies plus "traditionnelles" qui ne sont pas reproduites dans le livre, les quatorze photographies dépouillées de présence humaine offrent une image de « ce à quoi le monde ressemble

[250] Ibid., 148.

[251] Bourdieu, « Culte de l'unité et différences cultivées. »

quand on n'y appartient plus, et permet[tent] à Ernaux de se préparer pour la mort en jouant, par anticipation, avec l'idée que Marie et elle-même sont déjà des fantômes ».[252] De la même manière, Nathalie Froloff propose que ces photographies offrent l'occasion de « mettre en scène la disparition des corps, symbole de la mort possible ».[253] En mettant en avant quelques photographies choisies, et en en cachant d'autres prises à la même époque, Ernaux et Marie montrent une tentative de représenter ce qui paraîtrait irreprésentable : la jouissance et la mort.

Dans « Le message photographique », Barthes examine les manières possibles de manipuler la photographie. Notamment, il observe que le « sens second au message photographique »[254] (qui se diffère du premier sens qui transmet « la scène elle-même, le réel littéral »[255]) dépend des autres éléments qui altèrent le premier sens. Selon Barthes on peut manipuler le second sens photographique par les procédés suivants : le truquage, la pose, les objets, la photogénie, l'esthétisme et la syntaxe. La prise de vue n'est qu'une étape qui est précédée et suivie de plusieurs autres qui laissent beaucoup d'espace pour la manipulation du produit final. Alors, photographier n'est pas une simple mise en images. C'est un acte qui laisse beaucoup de place pour une manipulation du réel et du sens du message photographique. L'édition de *L'Usage de la photo* publiée par Gallimard-Folio

---

[252] Jordan, « Improper Exposure, » 136. Citation originale : « what the world looks like when we are no longer in it, and permits Ernaux to rehearse for death by flirting proleptically with the idea that she and Marie are already phantoms ».

[253] Froloff, « Pour une écriture photographique du réel, » 73.

[254] Barthes, « Le message photographique, » 1124.

[255] Ibid., 1121.

inclut une jaquette sur laquelle figure une photographie qui semble être la même image que montre la septième photographie incluse dans le livre, mais qui est reproduite en couleur et dont le cadrage est différent de celle incluse dans le livre. Dans son analyse des différences de ces deux photographies, Nora Cottille-Foley déduit que « le résultat est une photo plus parlante, plus narrative et donc, d'une certaine façon déjà une interprétation du réel qui s'éloigne de l'écriture plate ».[256] Ernaux et Marie décident comment prendre la photographie de la scène créée par le désir. Parfois la prise de vue est effectuée d'une perspective distanciée pour montrer des chambres entières en désordre, ce qu'Ernaux appelle des « paysages dévastés ».[257] Parfois, la prise de vue rapprochée ne montre qu'une pile de vêtements sur le tapis blanc. Ernaux indique les possibilités de l'appareil photo pour altérer l'image produite : « Quand c'est moi qui prends la photo, la manipulation, le réglage du zoom est une excitation particulière, comme si j'avais un sexe masculin ».[258] Cette remarque donne un aperçu encore plus important sur la manière dont Ernaux utilise l'appareil photo comme un symbole phallique pour « renverser le regard masculin »[259], celui qui fait de la femme objet et qui assigne à l'homme le rôle du sujet de l'appareil

[256] Cottille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux, » 446.

[257] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 25.

[258] Ibid., 91.

[259] Elizabeth Richardson Viti, « The Many Stages of Annie Ernaux's Desire, » 76. Citation originale : « co-opts the male gaze ».

photo (en particulier dans le contexte de la photographie pornographique).[260] En fait, le geste de photographier représente un choix que fait le photographe de ce qui figurera sur la photographie et de ce qui sera exclu. Ce choix ouvre alors la porte à la manipulation du réel qui met en doute ce qui peut paraître comme une simple mise en image du réel. Comme nous l'avons déjà indiqué, Philippe Dubois constate que photographier est « le geste de la coupe, du *cut*, qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue ».[261] En continuant cette pensée, Dubois compare la photographie à « une tranche unique et singulière d'espace-temps ».[262] Le photographe fait un choix de ce qui sera enregistré dans le cadre qu'impose l'appareil photo et du moment qui sera photographié. La photographie évoque un sentiment de manque qui se développe à plusieurs niveaux. D'abord le manque de ce qui n'est plus présent, de ce qui appartient au passé, et ensuite le manque de ce qui se trouve hors du cadre, de ce qui a été coupé à l'instant où le cliché a été pris. La photographie est contrainte à ne représenter qu'une scène limitée dans l'espace et dans le temps qui est une réduction par rapport à ce qu'on voit avec les yeux. Alors, elle est limitée à représenter une partie d'un tout. Également, elle représente la scène vue d'une perspective particulière. Puisque la photographie n'est

---

[260] Ce renversement est soutenu par la première image photographique décrite par Ernaux, mais pas montrée, où figure le pénis en érection de Marie (p.17). À propos de cette photographie, Elizabeth Richardson Viti remarque que : « L'homme comme objet sexuel ne peut pas être plus clair. Ernaux renverse les techniques traditionnelles de l'objectivation de la femme. Le corps de Marie est fragmenté : il est invisible et réduit à son phallus. L'organe sexuel lui-même est en érection pour souligner sa fonction de plaisir sexuel. » (Richardson Viti, 84). (« Man as sex object could not be clearer. Ernaux turns on their head the traditional techniques in the objectification of women. Marie's body is fragmented: it is invisible and simply collapsed into his phallus. The sex organ itself is erect to underscore its use for sexual pleasure. »)

[261] Dubois, *L'acte photographique*, 153.

[262] Ibid.

qu'une représentation d'une partie coupée à un moment précis, elle est par nature sélective. Dans son analyse de la photographie, Stanley Cavell remarque que la scène photographiée forcément « trouve un terme »[263], parce que la nature de l'appareil photo lui-même est de couper. Il explique l'importance de la coupe photographique parce que « le reste du monde en est *exclu* par ce découpage ».[264] Ce qui est essentiel dans cette observation c'est que la scène représentée est aussi importante que « [la] présence sous-entendue du reste du monde et son rejet explicite ».[265]

Dans *L'Usage de la photo* Ernaux et Marie effectuent des prises de vues des scènes pour lesquelles ils choisissent le moment et le cadrage -- c'est-à-dire ils choisissent la coupe. Souvent, dans leur texte écrit, ils font ensuite référence à ce qui ne figurent pas sur la prise de vue. Ils soulignent ce que l'appareil photo ne saisit pas et ce que le lecteur ne peut pas voir. Par exemple, Ernaux, en analysant une photographie, remarque qu'il y a « un meuble massif en bois clair dont on ne voit que le bas des portes fermées. À côté, une chaise, repoussée loin d'une table invisible, d'où pend un grand châle rouge. Une autre chaise lui fait face, écartée elle aussi de la table ».[266] Marie annonce que sur une autre photographie : « Mes vêtements sont invisibles, sans doute posés sur la chaise qui reste en permanence à l'extrémité gauche de la chambre. Seuls sous le lit, les escarpins

---

[263] Stanley Cavell, *La projection du monde*, trans. Christian Fournier (Paris: Éditions Belin 1999): 51.

[264] Ibid., 52.

[265] Ibid.

[266] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 71.

d'A. C'est comme si je n'étais pas là ».[267] On sait que Marie était là pendant la prise de vue, il explique que ses vêtements se trouvent ailleurs dans la chambre, mais si on regarde la photographie, l'image représente la présence de la femme uniquement. Le lecteur a accès à une représentation photographique limitée parce qu'elle ne peut pas offrir une image complète, intégrale. Les auteurs choisissent ce qu'ils représentent visuellement, ce qu'ils représentent par l'écriture et ce qui sera écarté. On comprend, alors, que la photographie ne peut pas représenter aussi objectivement qu'elle prétend à le faire. L'écriture, alors, peut remplacer les vides laissés par la photographie. Elle récupère ce que la photographie manque d'enregistrer, non seulement les objets qui se trouvent hors-scène. En fait, Ernaux et Marie évoquent ce qui est hors du champ, mais aussi ce que l'appareil photo est incapable de documenter, comme par exemple les souvenirs, les sentiments et les autres perceptions comme les bruits et les odeurs. Par exemple, Ernaux écrit : « tout cela qu'on ne peut mettre en photo -- j'ai éprouvé ».[268] Les limitations de la photographie incitent Ernaux et Marie à placer beaucoup plus d'importance sur l'écriture. L'écriture peut continuer interminablement à décrire et à évoquer ce qui ne figure pas sur la photographie. Elle peut aller plus loin que l'appareil parce qu'elle n'a pas les mêmes limites que les photographies. Dans *L'Usage de la photo* ce qui est en dehors du cadre, temporairement et physiquement a beaucoup de présence dans le texte. Marie lui-même annonce que les objets dans les photographies cachent d'autres objets (dans le sens physique) et des sentiments (dans le sens symbolique). Il écrit : « les vestiges de nos

[267] Ibid., 134.

[268] Ibid., 30.

petits déjeuners, derrière lesquels se cache l'essentiel : nos conversations ininterrompues, la radio portative qui distille, mois après mois, une autre litanie ».[269] Ce jeu de dévoiler et de dissimuler que produit la photographie place beaucoup plus d'importance sur l'écriture. Les limitations imposées sur ce que les photographies donnent à voir affermissent que les lecteurs auront besoin de l'écriture et des voix des narrateurs pour obtenir une image complète de l'histoire.

3.3. Une mise en scène de soi

Les signes du cancer écartés des photographies reviennent dans l'écriture. Leur absence visuelle a aussi des implications sur la représentation de l'identité d'Ernaux. Dans une note en bas de page, Ernaux précise que la perruque n'est pas un accessoire, mais « davantage un signe, celui du cancer, comme le foulard, celui de la religion islamique. D'où l'abandon de l'un et de l'autre comme purs accessoires de mode féminine, qu'ils ont été jusqu'à la chimiothérapie et au développement de l'islam ».[270] Ernaux souligne que la perruque, à la différence des vêtements qu'on porte et enlève, devient une partie intégrale de son identité et de son corps. Selon Alison S. Fell, les photographies représentent « la construction provocante du moi qui parle comme une femme sexuée, désirante et désirable qui existe à côté de son 'autre' moi: celui d'une

[269] Ibid., 58.

[270] Ibid., 37.

cancéreuse' ».[271] Fell continue : « la série privée des photographies publiées dans *L'Usage de la photo* suggère une réalité bien différente, qui construit intentionnellement le moi dans un corps vivant et désirant ».[272] Fell propose que les photographies représentent une construction de l'identité d'Ernaux. Barbara Havercroft esquisse les stéréotypes auxquels les femmes atteintes d'un cancer du sein doivent faire face : « moins attirante [...] sur le plan sexuel, parfois mutilée ou déformée ; en quelque sorte, moins "femme" qu'avant la maladie ».[273] En écartant les signes de la maladie des photographies, Ernaux refuse de se qualifier ainsi. Les photographies suggèrent plutôt une image d'une femme sexuée (en particulier par l'inclusion d'une image avec le soutien-gorge en dentelle et une autre avec les escarpins), mais non pas malade. Elle montre non seulement une construction de son identité, mais aussi une tentative de préserver son identité telle qu'elle était avant la maladie.

Quand Ernaux apprend qu'elle a le cancer, son identité est réduite à celle d'une malade, ce qu'elle refuse d'accepter. Ernaux explique qu'elle n'informe pas beaucoup de personnes de sa maladie parce que : « Je ne voulais pas d'une compassion qui, à chaque fois qu'elle s'est manifestée, n'a pas réussi à masquer cette évidence : pour les gens, j'étais devenue quelqu'un d'autre. Dans leurs yeux je lisais mon absence future ».[274] Elle

---

[271] Fell, « Intimations of Mortality, » 75. Citation originale : « her [Ernaux's] defiant construction of her narrating self as a sexualised, desiring and desired woman that exists alongside her 'other' existence as a 'cancéreuse' ».

[272] Ibid., 75. Citation orginale : « the 'private' series of photographs published in *L'Usage de la photo* suggest a very different reality, deliberately constructing that self as a living and desiring body ».

[273] Barbara Havercroft, « L'autre "scène", » 130.

[274] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 56.

construit une mise en scène à travers les photographies, l'écriture et sa relation avec Marc Marie pour prouver qu'elle n'a pas cessé d'être un être sexué et qu'elle n'a pas cessé d'*être* tout court. Elle rejette les stéréotypes selon lesquels les femmes qui ont un cancer de sein perdent le potentiel désirable et désirant. Après avoir subi un traitement en particulier, Ernaux décrit ses effets sur son corps :

> Quand cette photo a été prise, j'ai le sein droit et le sillon mammaire brunis, brûlés par le cobalt, avec des croix bleues et des traits rouges dessinés sur la peau pour déterminer précisément la zone et les points à irradier. En même temps il m'a été prescrit un protocole de chimiothérapie postopératoire différent du précédent et, toutes les trois semaines, je dois porter durant jours d'affilée, même la nuit, une espèce de harnachement : j'ai autour de la taille, une ceinture et un sac banane renfermant une bouteille de plastique en forme de biberon qui contient les produits de chimo. De la bouteille part un mince cordon de plastique transparent, qui me monte entre les seins jusque sous la clavicule, s'achève par une aiguille plantée dans le cathéter, masquée par un pansement.[275]

Suivant cette longue description détaillée, Ernuax annonce qu'elle « ressemble à une créature extraterrestre ».[276] Toutefois, elle affirme que « [c]ela ne nous empêchait pas de faire l'amour ».[277] Le fait de juxtaposer la description de son corps et cette déclaration produit deux images distinctes, l'une du corps mutilé et l'autre du désir sexuel qui ne perd pas son intensité malgré les difficultés et les obstacles imposés par les traitements du cancer. Le corps est ravagé par le cancer, mais Ernaux continue à jouir dans son corps en dépit des traitements médicaux dont les effets devraient en principe empêcher le plaisir

[275] Ibid., 82-83.

[276] Ibid., 83.

[277] Ibid.

corporel. Ces signes du désir et de l'érotisme construisent une nouvelle image de la maladie : celle d'une malade qui continue à chercher les plaisirs de la vie et qui refuse d'être condamnée à renoncer à la vie sexuelle. Alors Ernaux met en scène une construction plurielle de son identité, refusant de la sorte d'être réduite au statut d'une malade. Elle rejette l'idée que le cancer l'a transformée en quelqu'un d'autre et elle tente de démontrer exactement l'inverse de ce que les gens pensent. Kawakami déduit que « *L'Usage de la photo* est une mise en scène de la survie du moi d'Ernaux ».[278] Selon Kawakami, le livre devient pour Ernaux une façon de prolonger sa vie dans une représentation visuelle et textuelle. Dans le contexte de notre argument, nous proposons que le livre est l'espace où Ernaux met en scène son moi pour combattre l'idée que son identité a changé à cause du trauma relié à une maladie mortelle. Elle présente le cancer comme un événement qui s'intègre dans sa vie quotidienne[279], mais qui ne l'a pas changée comme personne. Ernaux démontre que la maladie a influencé son mode de vie, sa façon de regarder la vie, mais n'a pas touché à sa personnalité.

Dans *L'Usage de la photo* Ernaux établit une distanciation entre son moi et sa maladie. Elle refuse de s'approprier la maladie. Le cancer est présenté comme un événement extérieur qui lui arrive, et non pas comme une dégénération des cellules qui se fait à l'intérieur de son corps. Ernaux a du mal à accepter qu'elle a un cancer et se

---

[278] Kawakami, « Annie Ernaux's 'proof of life' » 461. Citation originale : « *L'Usage de la photo* is a *mise-en-scène* of the survival of Ernaux's self. »

[279] Voir: « Dire "j'ai chimio demain" est devenu aussi naturel que "j'ai coiffeur" l'année d'avant. » (*L'Usage de la photo*, p.28).

demande : « est-ce moi, bien moi, à qui cela arrive ? »[280] À propos de ses expériences pendant les traitements du cancer, elle utilise la phrase : « quand j'avais ce corps ».[281] Ernaux refuse de s'identifier avec son corps malade. Elle présente son corps malade comme s'il était détaché d'elle-même, comme un corps qu'elle occupe pendant cette période de temps, comme un corps qu'on peut enlever pareillement aux vêtements. Elle affirme explicitement : « Rien n'était effrayant. J'accomplissais ma tâche de cancéreuse avec application et je regardais comme une expérience tout ce qui arrivait à mon corps ».[282] Le cancer est mis en scène d'une façon qui établit une distance entre Ernaux et son corps malade. On voit cela en particulier quand Ernaux explique sa position vis-à-vis de la mort. Ernaux explique que les photographies de son corps absent lui font penser à la mort.[283] Elle annonce que c'est ne pas la disparition de son corps qui lui fait peur mais « la disparition de la pensée ».[284] Elle se rassure en se disant : « [p]lusieurs fois je me suis dit que si ma pensée pouvait continuer ailleurs, il me serait indifférent de mourir ».[285] Ernaux crée une séparation entre le corps et l'esprit, ce qui peut suggérer le contexte du théâtre où le comédien se distingue du personnage qu'il joue. La maladie est présentée

---

[280] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 12.

[281] Ibid., 83.

[282] Ibid., 84.

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

[284] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 111.

[285] Ibid.

d'une manière distanciée, similaire à la manière que les événements qui arrivent au personnage lors d'un spectacle qui n'ont rien à faire avec la vie réelle du comédien.

Cette négation de la maladie prépare en fait le rôle qu'Ernaux assume dans *L'Usage de la photo* : Ernaux essaie de jouer le rôle de quelqu'un qui n'est pas malade. Elle élimine les signes du cancer dans les photographies de la même façon qu'elle cache sa maladie devant ses amis. En fait, elle admet qu'elle a appris à très peu de gens sa maladie. Elle publie par contre ce livre, *L'Usage de la photo*, où, deux ans après les événements, elle dévoile la vérité sur sa maladie devant tout le monde. Dans les deux cas, la vraie vie et le livre, une représentation visuelle de son corps et des signes du cancer qu'il porte sont cachés.[286] Ernaux porte une perruque pour masquer les effets de chimiothérapie sur son corps. La perruque qu'elle a choisie ressemble beaucoup à son ancienne coupe et elle l'a achetée avant de perdre ses cheveux.[287] Ernaux cache ainsi non seulement les effets du cancer, c'est-à-dire le crâne chauve, mais le fait-même d'être malade. Elle maintient son apparence et garde son identité et refuse de laisser le cancer devenir la seule chose qui détermine son identité. La perruque est le signe du cancer, mais c'est aussi un accessoire du théâtre qui manifeste la présence d'un rôle, d'un masque et d'une identité autre. La perruque l'aide à cacher la maladie, mais aussi à jouer le rôle de quelqu'un qui n'est pas malade. Ernaux déduit que quand elle a informé Marie pour la

---

[286] Voir : Delvaux, « Des images malgré tout. » Elle soulève en détails que le corps d'Ernaux empêche une lecture correcte parce que les signes de la maladie sont cachées. En particulier lors d'une conférence en 2003 à laquelle Ernaux a assisté quand elle était au milieu des traitements pour la maladie, les invités ne savaient pas à quoi attribuer les changements du corps d'Ernaux causés par la maladie, notamment sa coupe nouvelle (la perruque). La vérité de la maladie n'était que révélée deux ans plus tard avec la publication de *L'Usage de la photo*.

[287] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 37.

première fois qu'elle portait une perruque « [i]l était sans doute déçu, mortifié de découvrir que l'objet de son admiration était un postiche ».[288] Le mot 'postiche' est intéressant parce qu'il signifie à la fois la *perruque* et tout ce qui est artificiel et qui remplace ce qui est naturel. La perruque représente l'illusion et les fausses apparences. Ernaux révèle pour la première fois son « crâne chauve » à Marie pendant une visite à Bruxelles. Elle admet : « j'ai continué longtemps de ne l'enlever qu'au moment de dormir, lumière éteinte ».[289] Les deux derniers mots « lumière éteinte » renvoient aussi au théâtre. Après que le spectacle est fini, on peut enlever les masques, les costumes et les perruques et retourner à sa propre identité. Porter la perruque est une façon pour Ernaux de préserver son ancienne identité, mais elle donne aux lecteurs une indication que sa vraie identité se révèle quand elle enlève la perruque. Sa vraie identité se trouve hors scène. L'écrivaine ne révèle la vérité de sa maladie, que dans l'obscurité. De la même manière qu'au théâtre, elle n'enlève pas les masques qu'après que les lumières de la rampe sont éteintes.

La mise en scène du réel dans *L'Usage de la photo* suggère que les auteurs ont profité de l'occasion de manipuler l'image produite par les photographies et l'écriture. La théâtralisation du réel dans *L'Usage de la photo* souligne le geste de la construction à partir du réel plutôt que la présence d'un récit qui adhère au réel. L'intérieur est extériorisé au théâtre et de la même manière l'histoire personnelle de la maladie et du désir sexuel est extériorisée dans *L'Usage de la photo.* En présentant leur histoire comme

[288] Ibid., 17.

[289] Ibid., 37.

un rôle au théâtre, Ernaux et Marie se distancient de leur propre vie par la représentation de celle-ci. Ils assument des rôles dans le rituel qu'ils créent comme si leur histoire se jouait pour les autres, devait conjurer le mal et impliquait la répétition, comme le fait tout rituel.

Chapitre 4 :

Écrire à l'extérieur du soi : les dimensions anonyme et collective dans *L'Usage de la photo*

La publication de *L'Usage de la photo* donne une représentation textuelle *et* visuelle de la vie privée des auteurs, ce qui, par conséquent, établit un nouveau rapport entre ceux-ci et les lecteurs. C'est un rapport d'une extrême intimité. À côté du texte, le lecteur a accès à une image visuelle de la vie privée des auteurs, ce qui éveille chez le lecteur le sentiment de pénétrer dans des espaces-tabous (le sexe, la maladie) et d'être voyeur. Toutes les photographies représentent des scènes d'intérieur, ce qui renforce leur nature intime et le caractère voyeuriste de l'expérience de lecture. Les images transportent le lecteur au seuil de l'appartement d'Ernaux, la plupart des photographies ayant été prises dans les chambres variées de son appartement à Cergy, à l'exception de deux images qui montrent des chambres d'hôtel. Le concept de l'intérieur est important. Les photographies montrent non seulement l'intérieur de l'appartement, mais aussi l'intérieur des vêtements dont on représente souvent l'envers. Ernaux remarque que ces vêtements « exhibent ce qu'on ne voit presque jamais, les étiquettes avec leurs conseils de lavage, la doublure, le gousset des collants ».[290] L'intérieur est extériorisé dans ce livre.

Le thème d'intériorité est repris dans la partie écrite de *L'Usage de la photo*. Le sujet principal de l'écriture est la vie des auteurs. Le lecteur est rendu voyeur, non seulement parce que les photographies donnent à voir, mais aussi à cause de la nature personnelle des sujets de l'écriture. Le texte situe ces photographies dans le contexte de la

[290] Ibid., 82.

relation des auteurs et il offre un mélange d'anecdotes et de souvenirs concernant cette année-là. Chaque narrateur raconte les détails de la vie privée et les expériences qu'il a partagées avec son partenaire. De cette manière, le lecteur a accès à une représentation de l'intérieur de la relation entre les auteurs. Comme l'on a vu, en outre la relation amoureuse, l'écriture évoque la maladie qu'Ernaux a vécue à cette époque-là. Le projet photographique déclenche ainsi les sujets principaux de ce livre : la relation amoureuse et la maladie de la femme. La partie écrite fortifie la relation intime que les narrateurs établissent avec le lecteur parce qu'elle situe les photographies dans le contexte de la vie privée des narrateurs et en expose les détails.

À l'origine de ce projet est, on le sait, un geste extrêmement intime : l'acte sexuel. L'écriture et la photographie proviennent toutes les deux de ce geste. Le sexe se met en opposition avec la mort, ce qui est annoncé par l'épigraphe de Georges Bataille : « L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort ».[291] Le corps devient le lieu de la jouissance et, en même temps, de la souffrance. En dépit des traitements médicaux et de leurs effets sur le corps, les narrateurs continue à jouir. Les effets de la maladie sont renversés pour atteindre des connotations positives. Par exemple, Ernaux annonce : « À cause de mon corps entièrement lisse il m'appelait sa femme-sirène. Le cathéter, avec son excroissance sur ma poitrine, est devenu un 'os surnuméraire' ».[292] Shirley Jordan constate que la présentation du corps dans *L'Usage de la photo* « conteste les conceptions

[291] Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957; repr., Paris: Les Éditions de Minuit, 2011), 13.

[292] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 19.

répandues de ce qui signifie un corps 'érotique' ou 'malade' ».[293] Absents des photographies, les corps doivent être imaginés par les lecteurs.[294] Deux descriptions des corps érotisés sillonnent le texte : la première photographie du pénis en érection de M., et la dernière image qui, en fait, n'existe pas, celle où Marie se trouve entre les jambes d'Ernaux comme si elle l'accouchait, et qu'Ernaux intitule « Naissance ». Le lecteur ne voit ni l'une, ni l'autre. La nature pornographique de la première et l'inexistence de la seconde mènent à la même conclusion : la tendance à vouloir transmettre les images dans une forme textuelle, pas visuelle, pour atteindre le lecteur dont l'imagination doit les restituer. Le désir se met non seulement en opposition à la maladie, mais il se présente aussi comme un message qui encourage à continuer à jouir dans la vie. Ernaux utilise son corps comme exemple d'un lieu de contradiction, de ce qui demeure érotique malgré les ravages de la maladie.

Les représentations, photographique et textuelle, établissent dans *L'Usage de la photo* une tension entre l'anonyme et le nominatif, ainsi qu'entre l'individuel et le collectif. Ce livre incarne la collectivité par sa structure. Il n'y pas une narratrice[295], mais deux narrateurs qui offrent deux perspectives par rapport à la même représentation visuelle et à la même situation émotionnelle intense (l'amour et la peur de la mort). C'est

---

[293] Jordan, « Improper Exposure, » 138. Citation originale : « challenges popular conceptions of what it means for a body to be 'erotic' or 'sick' ».

[294] Delvaux, « Des images malgré tout. »

[295] On utilise ce mot au féminin parce qu'il est évident qu'Ernaux domine ce projet par sa voix et parce qu'elle est déjà une écrivaine publiée et bien connue, ce qui facilite la publication de ce livre.

un travail qui se fait à « quatre mains ».[296] Ce n'est pas un récit qui utiliserait un seul médium de représentation, il y en a deux au contraire : le texte et l'image. C'est un livre fragmenté (les commentaires et les photographies constituent des fragments) pour créer une composition qui s'achève par la compilation des fragments. La narration à la première personne et les initiales employées pour décrire l'autre narrateur comme personnage créent un sentiment d'anonymat, comme si le « je » narratif et les initiales ne renvoyaient pas à une personne spécifique. Les photographies, dépouillées de gens, suggèrent également des scènes anonymes. Nous allons montrer que dans sa représentation de la maladie, qui est une expérience profondément individuelle, Ernaux veut introduire le sentiment de la collectivité. La maladie se présente comme une expérience féminine et le corps d'Ernaux la lie aux autres femmes. En même temps, les deux narrateurs offrent des points de vue différents sur la maladie, réunissant une vision féminine et masculine dans une autre représentation collective qui englobe les deux sexes. Ainsi, ce livre se situe au carrefour du personnel, de l'anonyme et du collectif, et il donne une représentation qui invite le lecteur à s'y identifier et à se mettre à la place des narrateurs.

4.1. La narration et le lecteur

Dans un entretien, Ernaux explique son choix du « je » narratif :

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

> Jusqu'à présent, c'est ce « je » que j'utilise et qui est moins le lieu d'une histoire singulière (le « je » des *Armoires vides* et de *Ce qu'ils disent ou rien*, l'est bien davantage) que d'une expérience générale (passion, honte, etc.). J'allais écrire comme un « on », mais non, « je » reste « je », c'est-à-dire une forme pronominale qui est lue, reçue, par le lecteur aussi comme un « je » (à la différence de 'il/elle').[297]

Élise Hugueny-Léger constate qu'« [i]l est plus aisé de se reconnaître dans un *je* que dans un *il* ou *elle*, et de se mettre simplement à la place de ce *je*, en se disant que l'on aurait pu ou voulu écrire soi-même ce qu'on lit ».[298] *L'Usage de la photo* a été écrit à la première personne. Chaque narrateur assume le « je » narratif dans son propre texte. La voix narrative se différencie des autres textes d'Ernaux parce qu'elle est partagée et polyphonique, renvoyant à la fois à Ernaux et à Marie. La structure du texte qui prend la forme des commentaires met en opposition les deux voix narratives qui alternent constamment. Ainsi, il y a une instabilité et une fluidité qui caractérise le référent de ce « je » narratif, ce qui « indique des possibilités d'interchangeabilité entre *je* et les autres ».[299] Émile Benveniste constate qu'« hors du discours effectif, le pronom n'est qu'une forme vide, qui ne peut être attachée ni à un objet ni à un concept. Il reçoit sa réalité et sa substance du discours seul ».[300] Ernaux explique son choix d'écrire à la première personne :

---

[297] Monika Boehringer, « Écrire le dedans et le dehors : Dialogue transatlantique avec Annie Eranux, » *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999): 166.

[298] Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, 88.

[299] Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, 65.

[300] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II* (Paris: Gallimard, 1974), 68.

> Je considère de plus en plus le « je » que j'emploie comme « un signe vide ». Une sorte de lieu où peut passer une expérience, mais qui ne renvoie pas à une personne explicitement. Ce « je » que j'emploie oblige, d'une certaine manière, le lecteur à prendre sa place dans le texte. Quand on utilise « je », le lecteur au moment où il lit, lit « je » aussi, et cela le renvoie à sa propre expérience.[301]

La narration à la première personne dans *L'Usage de la photo* fournit au lecteur l'impression de lire un récit personnel puisque les narrateurs racontent leur propre expérience, leurs propres sentiments et pensées, etc. Ernaux reconnaît « *la valeur collective* du 'je' autobiographique et des choses racontées. »[302] En même temps le « je » narratif permet au lecteur de s'identifier et de s'impliquer dans l'histoire racontée et d'assumer lui-même le rôle de celui qui parle.

Pour évoquer l'autre narrateur dans leurs commentaires, Ernaux et Marie emploient les initiales « A. » et « M. ». Le lecteur peut établir la connexion entre les prénoms des auteurs et les initiales utilisées, c'est-à-dire que « A. » correspond à Annie et « M. » correspond à Marc. Les entretiens donnés après la publication confirment le fait que les initiales appartiennent à Annie Ernaux et à Marc Marie, mais en même temps, cette connexion n'est pas explicitement établie dans le texte. Dans *Je est un autre*, Philippe Lejeune explore les usages des noms propres dans le domaine littéraire et scientifique. Il constate que le nom propre utilisé dans la littérature ajoute à l'*effet de réel*, et, en particulier si le nom propre figure dans le titre du livre, il « suscite la curiosité

---

[301] Annie Ernaux, « Sur l'écriture, » *LittéRéalité* 15, no. 1 (2003): 10, consulté le 3 avril 2011, http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/article/viewFile/28701/26341.

[302] Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, 80.

biographique et l'investissement imaginaire dans l'existence d'un autre ».[303] Dans le domaine scientifique, l'individu reste souvent anonyme ce qui « impose au lecteur la distanciation. L'individu dont on cite le récit n'est qu'un cas parmi d'autres, on nous propose de l'écouter et non de l'imaginer ou de nous mettre à sa place ».[304] Lejeune explique que quand on utilise « [u]ne fiche d'identité (« agriculteur, 67 ans, tel canton »), une initiale (« F »), c'est un peu l'équivalent de la barre sur les yeux qui empêche de reconnaître et d'individualiser les personnages sur une photographie. Un nom, comme un regard, ce serait le début d'une relation interpersonnelle possible ».[305] Quand la nature du sujet du livre requiert un certain degré de discrétion, mais en même temps « exige la construction de [l']image et de [l']identité autour d'un nom » on emploierait « un prénom (réel ou fictif), ce qui crée une impression de proximité et d'intimité ».[306] Revenons à *L'Usage de la photo*. Dans ce livre, il y a un jeu entre l'aspect anonyme et distancié du sujet et le côté nominatif et personnel que les initiales renforcent. Les initiales utilisées renvoient aux prénoms des auteurs, ce qui soutient le caractère personnel du récit. Bien que cette connexion soit facile à établir, les initiales soutiennent l'aspect anonyme et distancié du livre que les auteurs créent parce qu'elles ne renvoient pas à une personne en particulier.

---

[303] Philippe Lejeune, *Je est un autre* (Paris: Éditions du seuil, 1980), 313.

[304] Ibid., 314.

[305] Ibid.

[306] Ibid., 315.

Dans *L'Usage de la photo*, Ernaux et Marie assument les rôles actifs et passifs. Ils sont photographes et spectateurs, écrivains et lecteurs. Dans le projet qu'ils ont entrepris, il s'agit de prendre des photographies avec des appareils argentiques. Dans ce cas-ci, entre l'instant photographié et le développement des épreuves il y a toujours un décalage temporaire. Ernaux explique dans l'introduction qu'elle-même ou son partenaire allait chercher les photographies développées sans avoir pourtant le droit de les regarder tout seul. Il fallait qu'ils découvrent ensemble les images qu'ils avaient prises. Ernaux souligne le geste d'être à la fois photographe et spectateur. Elle commence chacun de ses commentaires sur les photographies par une *ekphrasis* détaillée de la photographie. Ce geste souligne le regard qu'Ernaux porte sur les photographies. Le regard renforce la notion qu'Ernaux et Marie sont des spectateurs. Les descriptions des photographies donnent un contexte et un sens aux images, que le lecteur ne comprend pas tout de suite en s'appuyant uniquement sur le matériel visuel. Nathalie Froloff remarque que la description de la onzième photographie imite « le premier regard du lecteur qui essaie d'imaginer de quoi il s'agit, puis donne dans un second temps la solution ».[307] Ernaux essaie de se mettre à la place des lecteurs, de partager le regard qu'ils jetteront sur la photographie pour la première fois. Elle écrit : « On dirait un champignon [...] Il s'agit en réalité d'une lampe de chevet ».[308] Les auteurs partagent avec les lecteurs un autre rôle encore : ils sont lecteurs réciproques de leurs propres textes qui accompagnent les photographies. Ces commentaires ont été écrits séparément. À la fin du projet, une fois

[307] Froloff, « Pour une écriture photographique du réel, » 74.

[308] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 119.

que chaque auteur a terminé ses commentaires sur toutes les quatorze photographies, un échange et une lecture réciproques de ces textes sont jugés admissibles. Juste avant de terminer ce projet, Ernaux avoue qu'elle a peur de découvrir ce que Marie a écrit à propos d'elle et à propos de leur relation. Le caractère du projet fait qu'Ernaux et Marie deviennent spectateurs et lecteurs, écrivains et photographes. De cette manière, ils partagent le rôle de lire et celui de regarder avec les lecteurs et déstabilisent ainsi la distinction entre auteur et lecteur. Ce geste suggère la fluidité des rôles traditionnels et il encourage le lecteur à continuer le jeu et à se mettre à son tour à la place des auteurs et à emprunter les rôles de l'écrivain et du photographe.

4.2. Écrire le moi c'est écrire le nous : l'expérience collective de la maladie

L'Usage de la photo tisse un lien particulièrement fort avec le lectorat féminin. Élise Hugueny-Léger constate que le lectorat d'Ernaux[309] se forme par « le choix de sujets propres aux femmes » et par « la mise en place d'un style pouvant exclure ou gêner le lecteur masculin comme l'exposition claire et sans détours du corps ou du désir féminin ».[310] *L'Usage de la photo* contient ces deux éléments : la maladie qui ronge le corps de la femme, le cancer du sein qui affecte surtout les femmes[311] et la représentation du désir

---

[309] Ce concept a été établi par Isabelle Charpentier dans « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Eranux - Les enjeux sexués des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel, » *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités de recherches en sociologie de la réception et des publics*, dir. Isabelle Charpentier (Paris: Creaphis, 2006).

[310] Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, 92-93.

[311] On peut situer la représentation de cette maladie dans le corpus plus large de la littérature sur les maladies en général, dont le SIDA et les autres formes du cancer.

féminin et du corps érotique, malgré les empêchements qu'imposent la maladie. Dans *L'Usage de la photo*, Ernaux se souvient de sa réaction quand on lui a diagnostiqué un cancer du sein. Elle dit : « [j'avais l]'impression que le cancer du sein devait m'arriver comme toutes les choses qui n'arrivent qu'aux femmes. Même si ni ma mère, ni ma grand-mère, ni mes tantes, ni mes cousines, n'en ont jamais eu, que je suis la première, comme je l'ai été en faisant des études supérieures, que j'inaugure ».[312] En évoquant sa maladie Ernaux représente une expérience féminine, non seulement une expérience individuelle. La maladie la lie à toutes les femmes d'âges différentes de sa famille, ce qui peut être interprété comme une métaphore de toutes les femmes d'âges différentes en général. Sa maladie relie Ernaux non seulement aux autres malades qui subissent et subiront le même sort, mais aussi, et en particulier, à toutes les femmes. Ernaux explique : « Mon histoire de femme, je ne l'ai pas consciemment en moi, sauf quand elle devient objet de la recherche, comme dans *La femme gelée* et *L'événement* ».[313] *L'Usage de la photo* pourrait faire suite à cette liste. Ce livre devient un acte de solidarité avec son lectorat féminin.

C'est surtout à partir de l'expérience de son corps que ce lien est établi entre Ernaux et les femmes en général. Comme le remarque Isabelle Roussel-Gillet, *L'Usage de la photo* présente « le corps au lieu du visage ».[314] Le visage est plus individualisé que le corps. Malgré son absence des photographies, le corps s'inscrit dans les photographies

---

[312] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 25-6.

[313] Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, 100.

[314] Roussel-Gillet, « Les paradoxes, » 280.

par la fonction métonymique[315] des vêtements. Caroline Lebrun explique que « par son contact direct avec le corps, une pièce vestimentaire peut représenter la personne toute entière selon un lien métonymique ».[316] De cette façon, le corps est présent par sa contiguïté avec les vêtements.[317] Par exemple, Ernaux reconnaît la présence du corps absent qu'évoquent les chaussures. Elle remarque : « À la différence des autres pièces d'habillement devenues formes abstraites, les chaussures sont le seul élément de la photo qui conserve la forme d'une partie du corps. Qui réalise le plus la présence à ce moment-là. C'est l'accessoire le plus humain ».[318] Bien que les photographies suggèrent le corps, c'est surtout dans le texte où il réclame une présence permanente. Le corps est l'objet des descriptions des effets des traitements médicaux. La malade devient consciente de son corps féminin qu'elle partage avec toutes les femmes. Cette affinité fondamentale les relie toutes malgré les attributs individuels dont la classe sociale, la race et l'âge. La reconnaissance de son corps féminin souffrant encourage Ernaux à s'identifier avec beaucoup d'autres femmes malades et à ressentir une empathie avec elles. Par exemple, Ernaux raconte : « À la station Auber, une fois je suis passée devant une Tzigane qui tendait la main au bas de l'escalator, un enfant dans les bras. Je me suis aperçue qu'elle

---

[315] La métonymie réfère aux « opérations rhétoriques touchant la *combinatoire* des termes au sein des énoncés" où un objet représente un autre objet avec lequel il maintient une connexion ». Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, dir., *Dictionnaire d'analyse du discours* (Paris: Seuil, 2002): 379.

[316] Caroline Lebrun, « Fonction métaphorique et métonymique du vêtement, » *Adolescence* 53 no. 3 (2005): 616, consulté le 2 août 2011, http://www.cairn.info/revue-adolescence-2005-3-page-613.htm.

[317] Lucie Ledoux établit une autre fonction métonymique des vêtements dans *L'Usage de la photo*. Elle constate que le désordre du « paysage érotique » est une métonymie de la « dévastation corporelle » causée par les traitements de la maladie. « Formes vides de corps, » 3.

[318] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 46.

l'allaitait. Son sein était violet. Je suis revenue sur mes pas et je lui ai donné une pièce. À cause du mien ».[319] Ernaux se reconnaît dans le corps de cette autre femme. C'est le sein qu'elles partagent, le sein qui, dans les deux cas (celui d'Ernaux et celui de la Tzigane) et pour des raisons différentes, est devenu endommagé. Un peu plus loin, Ernaux remarque : « Dans le métro, à la banque, je regardais les femmes âgées, leurs rides profondes, leurs paupières affaissées et je me disais 'Je ne serai jamais vieille' ».[320] Le corps des ces femmes âgées représente une image future de son propre corps, mais cette image est menacée. La maladie d'Ernaux lui fait penser à l'avenir incertain de son corps souffrant. Son crâne chauve, résultat des sessions de chimiothérapie, caché sous la perruque, incite Ernaux à se comparer aux « femmes tondues à la Libération ».[321] Le corps malade d'Ernaux l'incite aussi à évoquer Violette Leduc, qui a été également atteinte d'un cancer du sein.[322] Marie participe, lui aussi, à cette dynamique en établissant une connexion entre Ernaux et Annie Lennox.[323] Ce sont les parties et les états différents de son corps qui incitent Ernaux à se reconnaître dans d'autres femmes. Puisque la maladie vécue par l'auteure représente une expérience intimement féminine, Ernaux évoque des femmes différentes : les femmes mères, les femmes âgées, les lesbiennes, les femmes du présent et

[319] Ibid., 27.

[320] Ibid.

[321] Ibid., 36.

[322] Ibid., 27.

[323] Ibid., 41.

celles des générations passées. Le corps d'Ernaux s'inscrit ainsi dans la collectivité des femmes.

Ernaux reconnaît que « parler de sa vie à soi c'est aussi le plus souvent parler des autres ».[324] Elle explique :

> Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler les mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs.[325]

Bien que la maladie soit une expérience très personnelle et intime, c'est un phénomène qui touche la vie de beaucoup de gens directement et indirectement. Dans *L'Usage de la photo*, Ernaux utilise son expérience individuelle pour évoquer l'expérience de la maladie des autres femmes. Elle dit :

> En France, 11% des femmes ont été, sont atteintes d'un cancer du sein. Plus de trois millions de femmes. Trois millions de seins couturés, scannérisés, 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.][326]

D'une certaine manière, Ernaux veut assumer le rôle du porte-parole des autres femmes qui sont touchées par cette maladie. Elle reconnaît que cette maladie n'a pas assez de présence dans la littérature et qu'il y a un décalage entre la réalité et sa représentation.

---

[324] Ernaux, « Sur l'écriture, » 10.

[325] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 44.

[326] Ibid., 84.

Son récit devient une façon de dénoncer le silence qui entoure le cancer, et, en même temps, un outil pour encourager les autres femmes à « se dévoiler », à parler de leur propre expérience. Dans un autre passage, Ernaux fait référence à « la prière des vieux missels, *Sur le bon usage des maladies* » et dit que « le mien, d'usage, m'apparaît le meilleur que j'aie pu donner au cancer ».[327] Pour Ernaux, l'écriture est un outil qu'elle emploie pour faire entendre sa voix, pour raconter son histoire et en même temps, pour représenter les histoires des autres aussi.

La représentation de la maladie dans *L'Usage de la photo* offre deux perspectives qui sont particulières parce que les deux narrateurs éprouvent la maladie chacun d'un point de vue différent. Ernaux raconte son récit du point de vue de quelqu'un qui souffre du cancer du sein. Sa propre vie en est menacée et son propre corps subit des traitements qui la font souffrir. Marc Marie, le partenaire d'Ernaux, n'est pas en revanche malade. Il présente son récit du point de vue de quelqu'un qui est indirectement affecté par la maladie. Il joue dans ce livre le rôle de partenaire, d'amant de la malade. Il incarne tout le groupe des gens qui connaissent quelqu'un atteint de cette maladie. Il donne le récit de son expérience indirecte. Écrire à deux introduit deux voix narratives qui mettent en avant deux perspectives distinctes de la même situation. L'expérience individuelle de la maladie par le sujet qui souffre et le récit fait par le sujet qui l'accompagne dans la souffrance devient une représentation d'une expérience collective.

[327] Ibid., 83.

4.3. La photographie : espace privé ou lieu anonyme ?

Comme nous l'avons vu, les photographies incluses dans le livre représentent à la fois la relation sexuelle entre Ernaux et Marie et la maladie d'Ernaux. Il est important de noter que le contexte des photographies et leur signification viennent de l'écriture, c'est-à-dire des narrateurs. Le texte apprend au lecteur le lien entre ces photographies et l'acte d'amour. C'est le texte également qui décrit la maladie dont souffre Ernaux. Les traces explicites de la maladie sont absentes des photographies parce que les signes du cancer (la perruque et le cathéter en particulier) ne figurent sur aucune photo. Nora Cottille-Foley remarque que le texte reflète « l'angoisse métaphysique face au néant provoqué par les photographies ».[328] Ernaux le souligne aussi :

> Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là. Signification éperdue de la photo. Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant. Toute photo est métaphysique.[329]

Les photographies représentent pour les narrateurs les traces de leur jouissance et de leur souffrance. Nicole Froloff constate que dans *L'Usage de la photo* « [d]écrire c'est dire avec force que le contexte est plus important que le contenu des photos ».[330] Cela veut dire aussi que l'écriture érotise les photographies. C'est également l'écriture qui propose une lecture métaphysique de la photographie, pertinente à cause de la maladie que

---

[328] Cottille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux, » 443.

[329] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 110.

[330] Froloff, « Pour une écriture photographique du réel, » 73-4.

subissait la femme à cette période-là. L'écriture offre une façon d'interpréter l'absence des corps sur les images qui présentent la maladie par des moyens détournés, en établissant une connexion entre l'absence, la mort et la maladie.

En conjonction avec le texte qui les accompagne, les photographies incluses dans le livre semblent être de nature intime et personnel parce qu'elles offrent une image des moments les plus personnels vécus par le couple. Elles structurent le récit. Les photographies structurent aussi un autre livre d'Annie Ernaux, *Les années*[331], publié trois ans après *L'Usage de la photo*. Dans *Les années*, il y a aussi des descriptions minutieuses d'une sélection de photographies. À la différence avec *L'Usage de la photo*, les photographies décrites dans *Les années* ne figurent pas dans le livre. Ernaux souligne cela dans un entretien, en disant que les photographies mentionnées dans *Les années* sont : « [d]es photos qui ne sont pas montrées, qui ne sont pas à l'intérieur du texte. Ce sont des photos [...] personnelles ».[332] Les photographies décrites dans *Les années* sont des photographies de la narratrice comme enfant, comme jeune fille, comme mère avec sa famille à la plage. Ces photographies appartiennent à ce qu'on considère la « fonction traditionnelle » et « [l]'usage social » de la photographie.[333] Les photographies dans *L'Usage de la photo* semblent être personnelles elles aussi, mais il faudrait alors se demander pourquoi Ernaux dans *Les années* souligne que les photographies sont

---

[331] Annie Ernaux, *Les Années* (Paris: Gallimard, 2008).

[332] Monique Atlan, « Annie Ernaux - Dans quelle étagère..., » (2008), consulté le 23 juillet, http://ma-tvideo.france2.fr/video/iLyROoaftCXq.html.

[333] Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie, » *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, dir. Pierre Bourdieu (Paris: Éditions de Minuit, 1965): 113.

personnelles et, de ce fait, elles ne sont pas montrées. Qu'est-ce que cela veut dire par rapport au statut des photographies dans *L'Usage de la photo* ? Ces images, qui montrent l'intérieur de la maison d'Ernaux et qui exposent des vêtements usés des narrateurs, y compris leurs sous-vêtements, pourraient, elles aussi, être considérées comme personnelles. En fait, elles ne le sont pas. Elles peuvent être interprétées comme érotiques et intimes à partir du contexte mis en place par la partie textuelle du livre, mais les photographies elles-mêmes ne sont pas intimes, ni personnelles.

Elles ne correspondent pas à l'usage traditionnel des photographies. Comme Marie le souligne : « Je ne sais pas ce que sont ces photos. Je sais ce qu'elles incarnent, mais j'ignore leur usage. Je sais ce qu'elles ne sont pas : des images dans leur cadre sur le rebord de la cheminée, au milieu d'un père, de bébés dodus, d'un grand-oncle en uniforme ».[334] Toutefois, il y a toute une suite de photographies « traditionnelles » ou « codées socialement »[335] qui sont évoquées dans le texte, mais qui ne figurent pas dans le livre. Il y a la première photo du couple à Bruxelles (p.41), les quatre photographies que l'ancienne propriétaire de la maison d'Ernaux lui a envoyées (p.72), celle de « M. en rock-star des années 70, torse nu avec [sa] perruque et des lunettes de soleil papillon » (p. 91), la photo de la précédente compagne de M. (p.121). Ces photographies semblent être du même genre que celles décrites dans *Les années* et qui constituent ce qu'Ernaux appelle les photographies « personnelles ». Dans un entretien avec Raphaëlle Rérolle, Ernaux dit à propos de *L'Usage de la photo* que « d'aucuns ont jugé que certaines photos

[334] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 148.

[335] Froloff, « Pour une écriture photographique du réel, » 82.

étaient pornographiques -- alors qu'il n'y a pas de corps ».[336] Une autre photographie évoquée dans le texte, mais cachée des yeux du lecteur est la première photographie décrite par Ernaux, celle du pénis de M.[337] Elle semble constituer une vraie photographie érotique, contrairement à celles qui ont été publiées dans le livre. Ces dernières ne démontrent pas tout de suite leur qualité érotique si ce n'est pour des sous-vêtements (notamment un soutien-gorge en dentelle). Parmi les objets qui se trouvent sur les photographies publiées, il n'y a même pas de jouets érotiques, ni de préservatifs ni d'autres objets de nature érotique, ni même de corps nus qui pourraient suggérer un contexte sexuel. Comme le remarque Nathalie Frollof : « [a]près tout, [les photographies] pourraient ne représenter qu'un désordre sans signification, des habits dont on a voulu garder une trace avant de s'en débarrasser, une sorte d'œuvre abstraite créée à partir d'objets du quotidien ».[338] Un autre groupe d'images photographiques n'est pas montré dans le livre : les photographies prises pendant les traitements médicaux de la maladie, dont Ernaux dresse une liste dans une note en bas de page.[339] Ces photographies incarnent de manière implicite la maladie. Ce sont justement ces photographies que le lecteur ne voit pas et qui sont en fait les photographies privées, intimes et personnelles. On voit clairement que, tant dans *L'Usage de la photo* que dans *Les années*, les photographies «

---

[336] Rérolle, « Écrire, écrire, pourquoi ? » 13.

[337] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 15.

[338] Froloff, « Pour une écriture photographique du réel, » 74.

[339] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 149.

d'usage traditionnel », de nature pornographique et celles qui représentent la maladie sont absentes.

Les photographies incluses dans le livre représentent des scènes anonymes, plutôt que nominatives et personnalisées. La première indication en est le fait qu'il n'y pas de gens sur les photographies (juste les habits, les chaussures, les empreintes des corps sur les draps). Comme le dit Véronique Montémont : « [s]ur le plan référentiel, aucun lien avec les auteurs : ces vêtements pourraient appartenir à n'importe qui, avoir été mis en scène ».[340] Les narrateurs évoquent dans leurs commentaires non seulement ce qui est hors champ, mais aussi ce que l'appareil photo est incapable de documenter. Par exemple, Ernaux dit : « tout cela qu'on ne peut mettre en photo -- j'ai éprouvé ».[341] La photographie ne peut qu'évoquer une image incomplète par rapport à la scène réelle qui contient aussi les odeurs et les bruits par exemple. Ernaux rappelle ces limitations par la remarque suivante : « rien dans la photo des odeurs de la cuisine le matin. [...] Rien des bruits [...]. Juste de la lumière qui tombe pour toujours ».[342] Alors, dans la représentation visuelle, les autres sens sont perdus, mais ils peuvent être récupérés par l'écriture. Barthes remarque les limites de la photographie quand il dit que « [l]a Photographie est *plate* dans tous les sens du mot ».[343] Sans aide des narrateurs, le lecteur ignore ce qui se cache

---

[340] Véronique Montémont, « Le pacte autobiographique et la photographie. » *Le Françias aujourd'hui* 161 no. 2 (juin 2008): 49, consulté le 4 juin 2011, www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-43.htm.

[341] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 30.

[342] Ibid., 54.

[343] Barthes, *La chambre claire*, 164.

derrière la scène capturée ou hors cadre. La photographie alors ne représente pas les aspects intimes de la relation, qui sont et sauvés par l'écriture. Sans l'écriture, les photographies restent dépersonnalisées. La nature anonyme des scènes photographiées sollicite la participation des lecteurs. Puisqu'il s'agit des scènes de la vie quotidienne, dépourvues d'éléments personnels, le lecteur peut facilement s'y reconnaître. Ernaux annonce dans l'introduction du texte : « 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 ».[344] Nathalie Froloff explique que « [c]ontrairement à d'autres textes d'Ernaux, le lecteur participe ici à l'élaboration du livre ».[345] Les photographies montrent une tension entre l'intime et l'impersonnel. D'un côté les narrateurs reconnaissent que les habits leur appartiennent, de l'autre, les photographies présentent des scènes anonymes, qui peuvent appartenir à n'importe qui.

Une autre façon de dépersonnaliser les photographies est de les comparer aux œuvres d'art. Ernaux et Marie insistent sur les qualités esthétiques des photographies. Ernaux annonce que le contenu de ces images est « [c]omme dans une nature morte, [où] ne compt[ent] que les formes et les couleurs [...] ».[346] Elle compare les scènes photographiées aux tableaux quand elle dit : « Ce n'était plus la scène que nous avions vue, que nous avions voulu sauver, bientôt perdue, mais un tableau étrange, aux couleurs

---

[344] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 13.

[345] Froloff, « Pour une écriture photographique du réel, » 83.

[346] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 71-2.

souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques ».[347] Quant à Marie, il remarque que la scène créée par les vêtements éparpillés « [à] [leurs] yeux [...]était aussi [belle] qu'une œuvre d'art ».[348] Ernaux explique que la première scène qu'elle a photographiée lui a fait éprouver « une sensation de beauté et de douleur ».[349] La douleur provient des aspects sentimentaux et personnels évoqués par les objets photographiés, tels qu'ils sont éprouvés par les narrateurs. La beauté par contre apparaît grâce aux valeurs artistiques et esthétiques créées par ces images. Chaque photographie est ainsi liée à la présentation subjective de la vie des auteurs, et, en même temps, elle possède aussi des qualités esthétiques qui la font rapprocher à une œuvre d'art. En soulignant le côté artistique de ces photographies, les narrateurs les éloignent du contexte intime et les approchent des œuvres d'art qu'on verra dans un musée des beaux-arts. La comparaison à une œuvre d'art est aussi une mise en doute, de la prétendue subjectivité : si c'est une œuvre d'art, elle suit un code de représentation et n'est pas une image « exacte » de la réalité. Regarder les photographies de quelqu'un d'autre peut entraîner le spectateur dans le rôle du voyeur quand son regard balaie les images qui ne lui appartiennent pas. Ce sentiment n'est qu'augmenté quand le sujet de l'image est quelque chose qu'on n'a jamais vu ou quelque chose qui est resté caché jusqu'à présent. L'insistance des narrateurs sur les qualités esthétiques des photographies diminue pourtant ce sentiment d'être voyeur.

---

[347] Ibid., 111.

[348] Ibid., 31.

[349] Ibid., 9.

L'Usage de la photo crée une tension entre le récit personnel et une représentation anonyme. De cette façon, les narrateurs se distancient de leur propre histoire. La distanciation leur permet de représenter avec liberté la maladie et les moments les plus intimes vécus ensemble. Elle offre aussi la possibilité de parler d'une expérience connue par d'autres ou que l'on veut partager avec d'autres. Les photographies fournissent une représentation des scènes à la fois personnelles et dépersonnalisées, ce qui facilite la décision de les publier à côté du texte. Dans *L'Usage de la photo*, la représentation de la maladie dépasse l'individu pour évoquer la collectivité. Ernaux transforme ses expériences personnelles en une *épreuve* collective : sa souffrance individuelle est représentée comme faisant partie de la souffrance de toutes les femmes malades. Ainsi, la voix d'Ernaux parle pour celles qui ne peuvent pas le faire. Un autre résultat important de cette représentation intime mais anonyme, est qu'elle donne au lecteur l'occasion de s' imaginer, tant dans le récit que dans les photographies.

La Conclusion

Ce travail nous a permis de remarquer une évolution de la présentation de la maladie et du désir dans *L'Usage de la photo*. À première vue, *L'Usage de la photo* semble être un récit très personnel, étant donné la nature intime des sujets principaux du texte et des photographies. Le lecteur comprend toutefois rapidement que les narrateurs se distancient de leur propre histoire : ils s'imposent des limitations sur ce qu'ils dévoilent aux lecteurs et ils présentent une construction limitée et théâtralisée de la réalité. Le résultat en est une histoire qui commence dans l'intimité du couple (le désir), du corps (la maladie) et de la maison (le contenu des photographies), mais qui devient graduellement une représentation anonyme et collective qui pourrait être l'histoire de tout et chacun.

Le livre ressemble à un témoignage de la relation amoureuse et de la maladie de la femme. Son contenu est inspiré des vraies vies des auteurs. Le texte, en conjonction avec les photographies, travaille à créer l'effet de réel, avec l'inclusion des dates, des lieux et d'autres références au monde réel. Toutefois, au fur et à mesure, le lecteur se rend compte que les auteurs ne dévoilent pas tous les détails de leur histoire. Par exemple, le vrai journal intime d'Ernaux est mentionné et cité dans *L'Usage de la photo*, mais à part ces quelques références le lecteur n'y a pas vraiment accès. D'ailleurs, ces textes ont été écrits pour être publiés, alors le regard de l'Autre impose, consciemment ou inconsciemment, des censures. Également, en mariant les deux sujets, le désir sexuel et la maladie, les auteurs démontrent la volonté de produire un effet de choc plutôt qu'une

simple mise en récit de leurs vies intimes. *L'Usage de la photo* sous-entend un projet plus prémédité que les auteurs ne veulent initialement l'admettre.

La présence d'un programme clairement articulé dans *L'Usage de la photo* met en doute la spontanéité du texte. Les limitations imposées sur ce que les auteurs représentent fait de *L'Usage de la photo* une construction de la réalité et non une représentation aussi fidèle que possible de la réalité. Le nombre, le contenu et le contexte des photographies attestent du choix qu'ont fait les auteurs sur ce qu'ils voulaient présenter et ce qu'ils voulaient écarter. À travers les photographies et le texte, *L'Usage de la photo* frôle une mise en scène et une théâtralisation de la réalité. Il y a beaucoup d'éléments qui soutiennent le côté théâtral dans *L'Usage de la photo*, notamment le champ lexical qui renvoie au théâtre ou la présentation de la maladie comme un rôle extérieur imposé sur le corps d'Ernaux plutôt qu'une maladie qui travaille son corps de l'intérieur.

Ernaux impose une distanciation entre la maladie et le moi, comme si elle voulait sauver le moi des effets de la maladie et des traitements. Cette distanciation résulte dans une tension entre l'histoire personnelle et des aspects anonymes et collectifs présents tant dans les photographies que dans le texte. Les photographies, dépouillées de la présence humaine, invitent les lecteurs à s'y imaginer. L'aspect anonyme du livre encourage les lecteurs à lire *L'Usage de la photo* comme une histoire personnelle qui s'ouvre vers un récit collectif. Ernaux souligne qu'en tant que femme et en tant que femme malade, elle fait partie d'une collectivité. Les techniques comme l'image photographique, la mise en scène, la théâtralisation ou la distanciation sont les moyens qu'emploie Ernaux pour

raconter les détails de sa vie privée. Tous ces moyens représentent une tentative de rendre extérieur ce qui est d'abord intériorisé et qui s'annonce au commencement comme un texte-témoignage. Dans nos analyses, nous avons pu observer cette évolution : *L'Usage de la photo* commence dans l'intérieur de l'espace privé représenté par des photographies personnelles et finit par être extériorisé dans l'espace public par la publication du livre.

L'étude de *L'Usage de la photo* nous incite aussi à situer le livre entre deux pôles : entre un témoignage et une fiction, entre une représentation fidèle et une représentation théâtralisée du réel, entre une histoire personnelle et un récit collectif.[350] *L'Usage de la photo*, comme texte, est difficile à classer parce qu'il se situe au carrefour de plusieurs genres et formes. Cette pluralité est aussi présente dans la narration partagée entre la femme et l'homme, dans le rituel que Nora Cottille-Foley situe au carrefour du « choix et [du] hasard »[351], dans le décalage temporaire entre la prise de vue et le moment différé de l'écriture[352], dans l'emploi de deux médiums différents et dans deux sujets principaux que *L'Usage de la photo* aborde : la souffrance de la maladie et la jouissance du désir. L'espace « entre » ainsi créé est significatif parce qu'il réfère au corps d'Ernaux, qui est, lui aussi, difficile à classer. Il appartient à la catégorie d' « entre » car il est redevenu pré-pubère[353], voire androgyne, à cause des traitements médicaux subis et à cause de la

---

[350] Ce n'est pas un concept nouvel dans l'œuvre d'Ernaux, voir : Fabrice Thumurel, dir., *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre deux* (Arras: Artois Presses Université, 2004).

[351] Cottille-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux, » 443.

[352] Ernaux explique : « J'essaie de décrire la photo avec un double regard, l'un passé, l'autre actuel » (*L'Usage de la photo*, 24).

[353] Par exemple, Ernaux remarque que Marie a été supris de voir « [s]on sexe nu de petite fille » (*L'Usage de la photo*, 18).

menace de mastectomie. On pourrait dire que le livre lui-même acquiert un caractère « androgyne », étant écrit par un homme et une femme. De la même façon, les photographies dont le sujet n'est d'ailleurs pas de prime abord évident, sont prises par un homme et par une femme (bien qu'Ernaux explique dans l'introduction qu'elle préfère que Marie prenne les photographies, on sait qu'ils se partagent cette tâche). C'est cet espace « entre », l'espace « de ce qui 'se passe entre' », comme le souligne Isabelle Roussel-Gillet[354], qui caractérise *L'Usage de la photo*.

Les photographies incluses dans le livre sont elles aussi difficiles à classer, comme le démontre Shirley Jordan : « Ces images se caractérisent par le dérangement sur plusieurs niveaux : elles dérangent les catégories [...] ; elles dérangent par l'étrangeté de l'iconographie domestique qu'elles proposent ; et la nature de l'intimité qu'elles produisent dérangent profondément ».[355] Ces photographies représentent une temporalité qui se trouve « entre » également. Elles incarnent l'instant et la durée, et renvoient au début et à la fin de l'acte d'amour en même temps. Ernaux explique :

> Certaines ont été prises aussitôt après l'amour, d'autres le lendemain matin. Ce dernier moment était le plus émouvant. Ces choses dont nos corps s'étaient débarrassés avaient passé toute la nuit à l'endroit même où elles étaient tombées, dans la posture de leur chute. Elles étaient dépouilles d'une fête déjà lointaine. Les retrouver à la lumière du jour, c'était ressentir le temps.[356]

---

[354] Roussel-Gillet, « Les paradoxes, » 288.

[355] Jordan, « Improper Exposure, » 126. Citation originelle : « These images are characterized by disturbance on several levels: they disturb categories [...]; they disturb by giving a disquieting edge to domestic iconography; and the quality of intimacy they generate is deeply unsettling ».

[356] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 10.

C'est « dans l'urgence du désir »[357] que les amants enlèvent les vêtements et les jettent par terre. Par contre, la prise de vue succède à l'acte d'amour. Les photographies représentent le début de l'acte d'amour par leur contenu et sa fin marquée par la prise de vue. De plus, elles représentent ce qui se passe entre ces deux moments car elles sous-entendent la durée de l'accouplement. Il y a un décalage temporaire entre le moment d'ôter sa chemise et la jeter par terre, l'acte de faire l'amour et finalement la prise de vue qui parfois s'effectue immédiatement après l'amour et d'autres fois plus tard.

Les deux sujets principaux de *L'Usage de la photo*, le désir et la maladie, sont reliés à la photographie. Selon Philippe Dubois, les usages de la photographie sont « toujours pris dans les jeux du désir et de la mort ».[358] Les photographies dans *L'Usage de la photo* illustrent très bien cette notion car tout en rappelant le désir passé, elles suggèrent aussi la mort définitive. Dans *L'Usage de la photo* le concept d'« entre » acquiert une position importante : il rappelle le sentiment qu'Ernaux éprouve d'être entre la vie et la mort. Elle souligne ce phénomène dans l'introduction, en décrivant la maladie comme « le combat flou, stupéfiant [...] entre la vie et la mort ».[359] Dans la conclusion, elle reprend cette idée : « J'ai conservé aussi la perruque. En la voyant dernièrement au fond d'une commode, j'ai pensé que 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 ».[360] Ces

---

[357] Ibid., 82.

[358] Dubois, *L'acte photographique*, 77.

[359] Ernaux et Marie, *L'Usage*, 12.

[360] Ibid., p.150.

photographies imitent ce sentiment et fournissent l'occasion de présenter la vie, par les traces du désir, et la mort, par l'absence des corps.

L'Usage de la photo se sert des photographies pour représenter cette période traumatique et difficile dans la vie d'Ernaux. L'écrivaine ressent le besoin de raconter son histoire, mais elle est confrontée à l'incapacité de commencer à en parler. Les photographies démontrent une invitation dans le monde privé de l'écrivaine et l'aide à en parler d'une façon contournée. L'écrivaine encourage le lecteur à découvrir l'intérieur de sa maison, de son corps et de sa relation. Comme les vêtements mis à l'envers sur les photographies, la vie et le corps d'Ernaux semblent eux aussi mis à l'envers (renversés et exposés du dedans), et ce sont les photographies qui incitent ce processus. À propos de sa maladie, Ernaux admet : « Je me rends compte maintenant que je n'ai vu ni voulu voir quoi que ce soit du *dedans*, de mon squelette et de mes organes. Je devais me demander à chaque examen ce qu'on allait trouver *de plus* ».[361] Tandis qu'Ernaux n'a pas de contrôle sur ce que les médecins trouvent à l'intérieur de son corps, elle peut contrôler ce qu'elle révèle de l'intérieur de sa vie dans *L'Usage de la photo*. Mais dans cette « extimation », Ernaux est prudente de ne pas trop révéler. Elle montre que son travail autobiographique laisse de la place à l'autre : à la parole de Marie et à celle du lecteur.

[361] Ibid.

Bibliographie

Atlan, Monique. « Annie Ernaux - Dans quelle étagère... » (2008). Consulté le 23 juillet. http://ma-tvideo.france2.fr/video/iLyROoaftCXq.html.

Bacholle, Michèle. « Interview with Annie Ernaux: Écrire le vécu. » *Sites* 2, no. 1 (1998): 141-151. Consulté le 14 juin 2011. http://dx.doi.org10.1080/10260219808455931.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1953.

———. « Le message photographique. » *Œuvres complètes, tome I : 1942-1961*, édité par Eric Marty, 1120-1133. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

———. « L'effet de réel. » *Communications* 11 (1968): 84-89. Consulté le 14 mars 2011. doi: 10.3406/comm.1968.1158.

———. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Bataille, Georges. *L'Érotisme*. 1957. Réimpression, Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

Bazin, André. « Ontologie de l'image photographique. » *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 11-19. Paris: Éditions du Cerf, 1958.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.

Blatt, Ari J. « The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo*. » *Word & Image* 25, no. 1 (Jan-Mar. 2009): 46-55. Consulté le 3 février 2011. http://dx.doi.org/10.1080/02666280802047711.

Boehringer, Monika. « Écrire le dedans et le dehors : Dialogue transatlantique avec Annie

Eranux. » *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999): 165-170.

Bornand, Marie. *Témoignage et fiction*. *Les récits de rescapés dans la littérature de la langue française (1945-2000)*. Genève: Librairie Droz, 2004.

Bourdieu, Pierre, dir. *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1965.

Bourdil, Pierre-Yves. *Les mirroirs du moi. Les héros et les fous*. Paris: Éditions de l'École, 1987.

Burgelin, Claude. « Le temps des témoins. » *Cahiers de la Villa Gillet* 3 (nov. 1995): 79-89.

Cavell, Stanley. *La projection du monde : Réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Traduit par Christian Fournier. Paris : Éditions Belin, 1999.

Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau, dir. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.

Charpentier, Isabelle. « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Eranux - Les enjeux sexués des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel. » *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités de recherches en sociologie de la réception et des publics*, dir. Isabelle Charpentier, 119-136. Paris: Creaphis, 2006.

Coblence, Françoise. « L'invention et l'effacement des traces. » *Traces photographiques, traces autobiographiques*, édité par Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray, 25-32. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

Cottille-Foley, Nora. « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux. » *French Studies*

62, no. 4 (October 2008): 442-454. Consulté le 4 février 2011. doi: 10.1093/fs/knn043.

DalMolin, Élaine. « Vouloir montrer : le spectacle de la réalité chez Annie Ernaux, Lydie Salvayre et Amélie Nothomb. » *Nomadismes des romancières contemporaines de la langue française*, édité par Audrey Lasserre et Anne Simon, 103-113. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

Day, Loraine. « 'Entraîner les lecteurs dans l'effarement du réel' : Interview with Annie Ernaux. » *Romance Studies* 23, no. 3 (November 2005): 223-236.

———. *Writing Shame and Desire : The Work of Annie Ernaux*. Oxford et Bern: Peter Lang, 2007.

Delvaux, Martine. « Des images malgré tout: Annie Ernaux/Marc Marie *L'Usage de la photo.* » *French Forum* 31, no.3 (Fall 2006): 137-155. Consulté le 4 février 2011. doi: 10.1353/frf.2007.001

Dubois, Philippe. *L'acte photographique.* Bruxelles: Edition Labor, 1983.

« Entretiens: rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie. » *Catalogue Gallimard*. (2005). Consulté le 6 février 2011. http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01052322.htm.

Ernaux, Annie. *Les Armoires vides*. Paris: Gallimard, 1974.

———. *La Femme gelée*. Paris: Gallimard, 1981.

———. *La Place*. Paris: Gallimard, 1983.

———. *Passion simple*. Paris: Gallimard, 1991.

———. « Vers un *je* transpersonnel. » *Autofiction et Cie* 6 (1992): 219-221.

———. *Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 1993.

———. « Fragments autour de Philippe V. » *L'Infini* 56 (hiver 1996): 25-26.

———. *La Honte*. Paris: Gallimard, 1997.

———. *L'Écriture comme un couteau : Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris: Stock, 2003.

———. « Sur l'écriture. » *LittéRéalité* 15, no. 1 (2003): 9-22. Consulté le avril 3, 2011.

———. « Raisons d'écrire. » *Nottingham French Studies* 48, no. 2 (Summer 2009): 10-14. [L'article a été publié d'abord dans *Le Symbolique et le social: la réception internationale de Pierre Bourdieu*, édité par Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin, 343-348. Liège: Editions de l'Université de Liège, 2005.]

———. *Les Années*. Paris: Gallimard, 2008.

———. *L'Autre fille*. Paris: Nil, 2011.

Ernaux, Annie et Marc Marie. *L'Usage de la photo*. Paris: Gallimard, 2005.

« Etymologie : Monument. » *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 14 août 2011. http://www.cnrtl.fr/etymologie/monument.

Fayet, Agnès. « Les images fantômes du texte, usage romanesque de la photographie dans trois textes contemporains (Guibert, Ernaux, Toussaint). » *Etudes romanesques* 10 (2006): 305-314.

Fell, Alison S. « Intimations of Mortality: Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la*

photo as Breast Cancer Narrative. » *Nottingham French Studies* 48, no. 2 (Summer 2009): 68-79.

Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

Froloff, Nathalie. « Pour une écriture photographique du réel. » *Tra-jectoires* 3 (June 2006): 70-84.

Grojnowski, Daniel. *Usages de la photographie*. Paris: José Corti, 2011.

Henric, Jacques. « Cruelles et franches comme la lumière. » *Art Press* 314 (July/August 2005): 69-70.

Hugueny-Léger, Élise. *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Oxford et Bern: Peter Lang, 2009.

« J'ai un regard plus désenchanté sur la société. » Chat organisé en ligne par *Libération* avec Annie Ernaux et le public. 17 avril 2008. Consulté le 23 juin, 2011. http://www.liberation.fr/tchats/010127179-j-ai-un-regard-plus-desenchante-sur-la-societe.

Jordan, Shirley. « Improper Exposure: *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie. » *Journal of Romance Studies* 7, no.2 (Summer 2007): 123-141. Consulté le 4 février. doi: 10.3167/jrs.2007.07.02.07.

———. « Reconfiguring the Public and the Private : Intimacy, Exposure and Vulnerability in Christine Angot's *Rendez-vous*. » *French Cultural Studies* 18, no. 2 (2007): 201-218. Consulté le 23 février 2011. http://frc.sagepub.com/content/

18/2/201.

Kawakami, Akane. « Annie Ernaux's 'proof of life': *L'Usage de la photo*. » *French Studies* 64, no. 4 (2010): 451-462. Consulté le 6 février 2011. doi: 10.1093/fs/kn105.

Kraenker, Sabine et Harri Veivo. « L'autobiographie contemporaine comme avant-garde ? » COLLeGIUM 5 L'écriture en contexte : littérature, théorie et avant-gardes françaises au XXe siècle, édité par Tiina Arppe, Timo Kaitaro et Kai Mikkonen. (2009): 122-138. Consulté le 9 février 2011. http://hdl.handle.net/10138/25795.

Lebrun, Caroline. « Fonction métaphorique et métonymique du vêtement. » *Adolescence* 53, no. 3 (2005): 613-626. Consulté le 2 août 2011. http://www.cairn.info/revue-adolescence-2005-3-page-613.htm.

Ledoux, Lucie. « Formes vides de corps. La fonction des vêtements dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie. » *Lignes de fuite*: 1-7.

Lee, Mark D. « [*L'Usage de la photo*]. » *French Review* 80, no. 5 (April 2007): 1157-8.

Lejeune, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

McFadden, Cybelle H. « The Body, Sexuality, and the Photo in *L'Usage de la photo.* » *Francophone Women: Between Visibility and Invisibility*, édité par Cybelle H. McFadden et Sandrine F. Teixidor, 125-139. Peter Lang: New York, 2010.

McIlvanney, Siobhán. « Annie Ernaux : un écrivain dans la tradition du réalisme. » *Revue*

d'histoire littéraire de la France 98, no. 2 (1998): 247-266.

Méaux, Danièle. *La photographie et le temps*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1997.

Montémont, Véronique. « Le pacte autobiographique et la photographie. » *Le Françias aujourd'hui* 161, no. 2 (juin 2008): 43-49.

———. « Dites voir (sur l'*ekphrasis*). » *Littérature et photographie*, édité par Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel, 457-472. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Mura-Brunel, Aline et Franc Schuerewegen, éds. *L'intime, l'extime*. Editions Rodopi, Amsterdamn, 2002.

Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2007.

———. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe*. Traduit et complié par Gérard Deledalle. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

Rérolle, Raphaëlle. « Écrire, écrire, pourquoi ? Entretien avec Annie Ernaux. » *Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou* (janvier 2011): 1-16. Consulté le 16 février 2011. http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/livre/?GCOI=84240100911590&fa=description.

Riffaterre, Michael. « Le témoignage littéraire. » *The Romanic Review* 93, no. 1/2 (2002): 217-235.

Roussel-Gillet, Isabelle. « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio. » *Littérature et photographie*, édité par Jean Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel, 277-296. Rennes: Presse Universitaires de Rennes, collection Interférences, 2008.

———. « *L'Usage de la photo*, d'Annie Ernaux et Marc Marie. Échos et écarts avec Sohpie Calle : quand il n'y a pas photo...au montage. » http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=815.

———. « Les photographies dans la liaison au défunt, chez Annie Ernaux et Jean-Marie Gustave Le Clézio. » *Relations familiales dans la littérature française et francophone des XXe et XXIe siècles : La figure de la mère*, édité par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, 157-166. Paris: L'Harmattan, 2008.

Sontag, Susan. *Sur la photographie*. Traduit par Philippe Blanchard. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Thumurel, Fabrice, dir. *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre deux*. Arras: Artois Presses Université, 2004.

Tondeur, Claire-Lise. « Entretien avec Annie Ernaux. » *The French Review* 69, no.1 (Oct. 1995): 37-44. Consulté le 14 juin 2011. http://wwwjstor.org/stable/396992.

Veinstein, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

Villani, Sergio, éd. *Annie Ernaux : Perspectives critiques*. Ottawa: Legas Publishing,

2009.

Viti, Elizabeth Richardson. « *Passion Simple*, "Fragments autour de Philippe V." and *L'Usage de la photo*: The Many Stages of Annie Ernaux's Desire. » *Women in French Studies* 14 (2006): 76-87.

Welch, Edward. « Stars of CCTV: Technology, Visibility and Identity in the Work of Sophie Calle and Annie Ernaux. » *Nottingham French Studies* 48, no.2 (Summer 2009): 55-67.