

Épiphanie du corps dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie

Andrea Oberhuber
Université de Montréal

Les photos, elles, me fascinent, elles sont tellement
le temps à l'état pur. Je pourrais rester des heures
devant une photo, comme devant une énigme.

Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, p. 41

D'un texte à l'autre, depuis *Les Armoires vides* signifiant en 1974 l'entrée en littérature d'Annie Ernaux, le corps sature littéralement l'espace de narration dans l'œuvre ernausien. Il constitue le centre névralgique à partir duquel l'écriture sonde la mémoire familiale et sociale, explore les zones de douleur et de souffrance, mais également d'enchantement et de jouissance.

Relatées à la manière de souvenirs qui « vien[nent] de faire surface, une fois encore » (Ernaux, 2011a, p. 16), ces expériences éprouvent le sujet narrant, laissant des empreintes, telle la lumière sur la surface photosensible, sur le corps et dans la psyché. Loin d'être une simple donnée thématique, le corps chez Ernaux ressemble à un véritable acteur qui agit et s'agite dans un « théâtre du corps » (McDougall, 1989) dont les ficelles sont démêlées au fil de la narration.

Le corps impose ses lois et ses règles de jeu dès le premier texte ; y est mis en œuvre le corps d'une jeune étudiante, Denise Lesur, aux prises avec un « intrus » dont il s'agit d'avorter clandestinement. Plus tard, dans *La Honte*, seront exposés d'abord le corps maternel violenté par le père de la narratrice, puis celui de la narratrice obéissant aux attentes sociales de son milieu d'origine (paysan et ouvrier) ainsi que du corps social petit-bourgeois auquel elle tente de s'associer grâce à la scolarité. Les corps morts des parents déclenchent les récits « auto-socio-biographiques¹ » (Ernaux, 2011a, p. 23) de *La Place* (consacré à la figure paternelle) et d'*Une femme* (consacré celui-ci à la mère et à sa trajectoire d'avant la déchéance mentale et physique d'une fin de vie). La vision du corps change dans *Passion simple* et *Se perdre*, où la souffrance est compensée par des moments de bonheur intense et la jouissance sexuelle ; le corps féminin y est libéré du corset

¹ Tel est le terme privilégié par Annie Ernaux pour parler de sa démarche d'écriture qui consiste à lier intimement le récit autobiographique à des données et à des facteurs sociaux, l'histoire individuelle à l'Histoire d'une époque donnée. Dans *Une femme* (1987, p. 23), l'auteure note justement : « Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire. » Au sujet de la visée autosociobiographique de l'œuvre ernausien, voir Isabelle Charpentier (2006).

moral imposé par l'éducation. D'autres exemples, comme *La Femme gelée*, *L'Occupation* ou *L'Événement*, pourraient s'ajouter à cette liste afin de mettre en évidence le rôle majeur que jouent le corps, notamment féminin, et la corporéité dans le projet d'écriture d'Annie Ernaux (Dugast, 2008 ; Villani, 2009 ; Bacholle-Bošković, 2011). La lecture des œuvres rassemblées récemment dans la collection « Quarto » sous le titre emblématique *Écrire la vie* (2011)² montre clairement l'imbrication du corps, de l'écriture et de la subjectivité au féminin dans la poétique d'une auteure qui ne souscrivait pas d'office à la politisation du corps féminin telle que revendiquée en France, au milieu des années 1970, par Hélène Cixous et Chantal Chawaf, entre autres : l'écriture du corps, soit une écriture prenant sa source à même le corps a(vait) pour vocation d'engendrer des corps/textes, formes d'écriture expérimentales (Ledoux-Beaugrand, 2010, p. 59-68). Cette réticence ernau-sienne s'explique par le contexte français où l'idée d'une sexuation de l'écriture n'est que difficilement concevable, parce qu'elle est, encore aujourd'hui, accompagnée d'une certaine ghettoïsation dans les milieux littéraires. De plus, certaines positions énoncées par Ernaux dans *L'Écriture comme un couteau* jettent un éclairage complémentaire sur la posture d'auteur davantage universaliste que différentialiste : elle y conçoit sa subjectivité « comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de

² On peut s'étonner du fait que *L'Usage de la photo* (2005) soit absent de cette édition dans laquelle figure même le dernier récit d'Ernaux, *Les Années*. La raison de cet écartement réside probablement dans la particularité d'une cosignature qui affiche dès la page couverture Annie Ernaux et Marc Marie comme auteurs de cette œuvre hybride, les deux noms étant placés l'un au-dessous de l'autre. L'édition « folio » remédie à cette « priorisation » d'Annie Ernaux en mettant les deux noms l'un à côté de l'autre.

langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent) » (p. 42) ; la singularité de l'être proviendrait de l'entrecroisement des influences. Si, selon Ernaux, la subjectivité permet de dévoiler « des mécanismes plus généraux, collectifs » (p. 42), on ne peut retirer au sujet le propre de son incarnation dans un corps individuel – féminin ou masculin, en principe – avant que celui-ci n'appartienne à la sphère sociale.

L'expérience d'un corps singulier, voire singularisé par la maladie, est systématiquement mise à l'épreuve dans *L'Usage de la photo* (2005), où ce même corps est l'objet de différents regards et discours, de prises de positions, de traitements et d'interventions appartenant à l'espace privé *et* à la sphère publique. L'ouvrage se présente au lecteur comme une série de moments épiphaniques composés d'images photographiques en noir et blanc et de parties textuelles, qui retracent la relation de couple marquée par le cancer de la narratrice. Ce qui, à première vue, se donne à lire comme une succession d'ébats sexuels entre A. et M. et, à seconde vue, comme un récit-témoignage sur le cancer du sein (Jordan, 2007, p. 134-135) s'avère de fait une réflexion sur le pouvoir *recréatif* de l'écriture. Celle-ci évolue en deux voix parallèles inspirées de clichés photographiques, tous pris dans des huis clos, le plus souvent dans la maison de la narratrice à Cergy ou dans une chambre d'hôtel à Bruxelles. Le croisement des modes visuel et textuel, selon le principe d'« "épiphanies" constantes » dont est tissée la mémoire « matérielle » selon Ernaux (2011a, p. 39-40), fait apparaître la fécondité du rapport spéculaire qu'entretiennent les narrateurs au sein du couple mais aussi au moment de la découverte des tirages photographiques. L'image sert d'interface projective à partir de laquelle naissent les récits

respectifs. La spécularité est toutefois régie par une limite précise : l'un ne lit le texte de l'autre qu'une fois le processus d'écriture achevé. Omniprésent dans les textes, le corps constitue l'élément absent des photographies qui rythment *L'Usage de la photo*. Le corps existe, lutte et jouit uniquement hors champ ; c'est un corps spectral dont la présence-absence hante les narrateurs-protagonistes (Delvaux, 2006, p. 144-145) et, par là, le dispositif texte / image constitutif du livre.

Mon analyse de *L'Usage de la photo* portera sur l'idée d'un projet d'écriture double (on se rappelle que *photographie* veut dire, pour les pionniers du nouveau médium, *écriture grâce à la lumière*) qui place au cœur de l'ouvrage hybride l'investigation sur le corps tour à tour malade, désirant, source de (ré)jouissance. Je m'intéresserai ensuite à l'impact de corps privés de figuration visuelle, sur la conception d'un projet livresque, synonyme d'une expérience de couple auquel la photographie sert de révélateur et qui refuse de consigner le corps à l'intérieur d'un cadre de souffrance et de mélancolie. Il s'agira finalement de voir selon quelles prémisses fonctionne la démarche collaborative entre deux auteurs qui s'interrogent sur l'usage à faire des nombreux clichés photographiques, témoins d'un espace-temps circonscrit par la maladie.

Photofictionnalisation du corps et du couple

L'Usage de la photo fait partie du corpus grandissant depuis *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, premier roman illustré de photographies, de ce que Roger-Yves Roche (2009) appelle « photofiction », ce dialogue entre l'écrit et le photographique

dans le récit (de l'intime) contemporain, et que Jean-Pierre Montier (2008, p. 7-14) et Paul Edwards (2008, p. 9-12) qualifient, dans une vision générique et historique plus large, de « photolittérature³ ». L'œuvre d'Annie Ernaux et Marc Marie, au titre peu spectaculaire, accueille en son sein quatorze images photographiques (légendées à la page précédente du lieu et de la date de la prise de vue) et trente récits⁴ (découpés chacun en fragments plus ou moins longs). Conçues comme des diptyques où les photographies joueraient le rôle de négatifs et où les récits seraient les images positives de l'histoire (Picazo, 2013, p. 187-200), les deux entités forment des chapitres coiffés de titres distincts que les narrateurs choisissent pour leurs récits respectifs. Deux récits dérogent au principe de partage des pages, qui semble présider à la conception d'une démarche collaborative. C'est le cas du premier récit, qui ouvre la relation de l'histoire d'amour entre la narratrice A. et le narrateur M., et

³ Signalons que les premiers chercheurs à utiliser le terme « photolittérature » sont Hubertus von Amelunxen et Charles Grivel (1988), sans pour autant le théoriser ou en faire un nouveau paradigme propice à penser les rapports complexes du textuel et du photographique au sein d'une même œuvre. Nora Cottille-Foley (2008, p. 445) convoque le terme « photobiographie » forgé par Gilles Mora et Claude Nori dans leur *Manifeste photobiographique* de 1983, pour aborder la question du genre – autobiographie, autoportrait ou photobiographie ? – auquel appartiendrait *L'Usage de la photo*.

⁴ J'exclus de ce décompte le récit inaugural, sorte de « prologue » faisant office de « pacte autobiographique », portant l'indication « Cergy, 22 octobre 2004 », par lequel l'auteur signe, selon la célèbre formule de Philippe Lejeune, un contrat de lecture basé sur la sincérité du récit de soi. Curieusement, ces pages inaugurales semblent porter la signature exclusive d'Annie Ernaux ; j'y reviendrai. Quant aux notions de *vérité* et de *sincérité*, on sait qu'à l'ère du soupçon, les récits auto(bio)graphiques – telle est l'écriture que je préfère – n'obéissent pas aussi fidèlement aux règles établies par le poéticien que pouvaient à la limite encore le faire Rousseau dans *Les Confessions* ou Sand dans *Histoire de ma vie*. Il y a toutefois lieu de se demander si le propre de l'autobiographie littéraire n'est pas d'éviter de correspondre au patron générique, tant au XIX^e siècle qu'aux XX^e et XXI^e siècles.

celui du dernier récit, assumés uniquement par la voix narrative d'A. Les deux récits – singuliers – forment le cadre de l'expérience amoureuse et érotique en dépit de ce cancer du sein diagnostiqué à la narratrice. Dans les deux textes liminaires, l'image n'est présente que grâce au pouvoir évocateur du Verbe. La narratrice avoue d'ailleurs, à propos de la première photographie, pouvoir « la décrire » mais non « l'exposer aux regards » (p. 15). C'est que, dans les deux cas de photographies *in absentia*, le lecteur est confronté à un corps, à des corps, en gros plan. Voici le premier exemple de l'agrandissement d'une partie corporelle :

Sur la photo, on ne voit de M., debout, que la partie du corps comprise entre le bas de son pull gris, à larges côtes torsadées, tombant au ras de la toison rousse, et le milieu des cuisses sur lesquelles est baissé son slip [...]. Le sexe de profil est en érection. La lumière du flash éclaire les veines et fait briller une goutte de sperme au bout du gland, comme une perle. (p. 15)

L'ombre du sexe en érection dirige ensuite le regard de la narratrice-spectatrice – et donc du lecteur – vers les livres de la bibliothèque avant de revenir sur le cliché et d'y repérer un détail insignifiant en soi : un trou « au bas du pull » (p. 15), *punctum* par excellence, si l'on veut. Comme plus tard dans le corps du texte, la convocation du pictural déclenchera une série de réflexions, tantôt factuelles (en l'occurrence, sur la date de prise de vue – « le 11 février, après un déjeuner rapide »), tantôt d'ordre esthétique (une comparaison avec *L'Origine du monde* s'impose à la narratrice), tantôt en référence à l'histoire individuelle, familiale, ou plus largement sociale. L'impudeur du motif décrit est dissimulée par la retenue pudique dont fait preuve la narratrice dans sa première évocation du corps de l'amant. Cette association oxymorique de pudeur et d'impudeur

anticipe sur les modalités de représentation peu conventionnelle du corps désirant nonobstant l'obstacle de la maladie (Jordan, 2007, p. 135-138) dans les photographies matériellement présentes dans le livre et, en partie, dans certains récits.

Le livre se termine par la description – plus floue cette fois, mais plus poétique – de deux corps enchevêtrés :

Je nous revois un dimanche de février, quinze jours après mon opération, à Trouville. Nous sommes restés tout l'après-midi sur le lit. Il faisait un froid glacial et lumineux. Le soir est descendu, mauve. J'étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s'il sortait de mon ventre. J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, *Naissance*. (p. 151)

Contrairement à la première image *in absentia*, cette seconde image est inexistante. « [I]l aurait fallu une photo », se dit la narratrice en souvenir de la disposition des corps sur le lit. *L'Usage de la photo* se clôt sur un ton empreint de mélancolie. On sent émaner de ces quelques lignes descriptives le regret, face à l'objet disparu, qu'inspire le souvenir de cette scène intime dans une chambre d'hôtel à Trouville. En même temps, cette image mémorielle nourrit le fantasme d'un bonheur symbiotique qui appartient à un passé proche ; absente et proche à la fois (car elle appartient au passé récent d'A.), l'image fantôme, dirait Guibert, peut devenir une « image fictionnalisée » (Oberhuber, 2011, p. 18-19). En même temps surtout, l'image de corps emmêlés est aussitôt associée à la naissance, inspire l'espoir d'un avenir possible, notamment après l'ablation de la tumeur. D'un point de vue photographique et existentiel, l'image ultime est riche de significations. L'acte d'anamnèse rappelle que la photographie ne peut produire

qu'une « pseudo-présence » parce qu'au fond, l'image n'est que la trace d'une absence, incitant à la rêverie, au sentiment de nostalgie (Sontag, 2000, p. 29-30). La narratrice s'y abandonne, en effet, à la fin du récit. Mais il y a davantage. L'image fantasmée des corps sur le lit nous renvoie, il est vrai, à la vision du médium photographique comme « art crépusculaire » (Sontag, 2000, p. 29) intrinsèquement lié au temps fugitif. Le sens prospectif que confère A. à la scène – *Naissance* – permet toutefois de dissocier l'idée du *memento mori* chère à Barthes et à Sontag d'un instant décisif qui, signe d'un présent impliquant le futur, persiste dans la mémoire visuelle de la narratrice et lutte contre la dissolution du temps.

De manière générale, les photographies font office d'autant de frontispices qui structurent les séquences textuelles de questionnements conduits « tantôt sur le mode de l'enquête policière » (reconstituer la scène sur la base d'indices et de traces), « tantôt sur mode de la réflexion métaphysique » (Cottille-Foley, 2008, p. 442). Chaque saisie effectuée après les ébats sexuels – nocturnes ou diurnes – donne lieu à un récit fragmentaire. L'ordre est immuable : les réflexions d'A. précèdent celles de M. Les deux voix narratives se côtoient à travers l'image comme moteur du récit, sans jamais dialoguer. C'est au lecteur-spectateur que revient la tâche d'entendre les résonances d'idées – involontaires puisque les protagonistes, fidèles à la contrainte imposée, ne partagent pas leur expérience scripturaire – qui se font parfois entendre d'un texte à l'autre. Se dessine alors un triangle iconotextuel entre la photographie qui sert d'embrayeur au texte, et les deux récits référant au début, la plupart du temps, à ce qui est figuré dans le cliché photographique. Un lien visuel est établi par l'intermédiaire du regard d'abord conjoint puis individuel que

posent les narrateurs sur la sélection d'images, soit les quatorze photographies choisies parmi la quarantaine. Si A. dissèque la photographie à l'instar des médecins examinant son corps (elle est sensible au « détail qui happe », p. 100), avant de se laisser emporter vers d'autres pensées, le regard de M. dévie plus vite de l'image, souvent parce qu'il est happé par des fragments de mémoire liés à son passé (sa rencontre avec Annie Ernaux, son histoire familiale à Bruxelles, sa relation avec une autre femme...).

Le régime des images est celui de l'économie de scènes explicitement érotiques liées à la relation du couple. Tout se passe comme si, dans la situation particulière de la maladie que vivent les protagonistes, Éros était lié à l'irreprésentable. Le même constat s'impose pour ce qui touche à Thanatos, cette mort qui fait partie du quotidien des narrateurs. Les imaginaires antagoniques sont en revanche convoqués sur le plan symbolique : un certain érotisme se dégage des dépouilles abandonnées en chemin vers le lieu de la rencontre des corps, ce qui confère aux photographies une dimension sensuelle ; le cancer du sein et son traitement, rapidement évoqués par Annie Ernaux dans le prologue, sont thématiques dans les récits par les deux narrateurs. Ainsi, dans « Mais elle est moche ! », la narratrice compare dans l'ekphrasis inaugurale la « lampe de chevet très ordinaire dont l'ampoule a été coiffée d'un gant de toilette qui retombe sur un côté » à un « champignon vénéneux affublé » (p. 119) et, un peu plus loin, à une « lumière [...] mortuaire » (p. 119). Le fait d'intégrer « l'éventualité de la mort » (p. 115), selon la formule de M., à leur vision des images et aux réflexions que celles-ci suscitent enlève une part de la menace permanente – avant, pendant et après le traitement du cancer. « Peut-on être nostalgique d'un moment tout entier

conditionné par l'éventualité de la mort ? » (p. 115), se demande M. lors de la réminiscence des journées passées à l'Institut Curie. La mémoire de cette époque est ambivalente : il en retient essentiellement les visites régulières à A., qui porte toujours sa perruque, leurs discussions, les rires, le « bouquin de Matzneff qu'[il] lui a[vait] offert » (p. 114), et la sensation d'être « *dans l'instant* » (p. 115). Confrontés à la maladie, A. et M. occultent, dans la mesure du possible, le passé et l'avenir.

On comprend que les photographies sont non seulement des écrans de projection mais également des écrans de protection contre des regards trop pénétrants. Ce sont des images privées dont la principale fonction est de médiatiser la relation à soi : *relation* est ici à comprendre dans le double sens du terme, *i.e.* comme rapport à soi et comme récit de soi destiné seulement dans un second temps à autrui. Ces tableaux photographiques⁵ agissent en contre-motifs à toute l'imagerie médicale (mammographie, radiographie, scanner, échographie, scintigraphie osseuse, etc.) évincée de *L'Usage de la photo* : « Pendant des mois, mon corps a été investigué et photographié des quantités de fois sous toutes les coutures et par toutes les techniques existantes » (p. 149), commente A. sur un ton sobre la série d'examens médicaux. L'auscultation de la narratrice, grâce aux techniques d'examen permettant de voir le corps de l'intérieur, est spécifiée dans une note de bas de page. Ces

⁵ Isolées de leurs récits, les photographies ressemblent à des tableaux abstraits ou encore à des natures mortes. Dans le « prologue », A. utilise d'ailleurs le syntagme « tableau étrange, aux couleurs souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques » (p. 11), et vers la fin du récit, les termes « composition de vêtements » et « construction unique » (p. 109) pour parler des clichés. Vus dans le contexte avec les récits, ces tableaux immobiles semblent s'animer et finissent par ressembler à des scènes d'un théâtre qui se joue derrière les rideaux.

images trop réalistes – trop impudiques ? – ne sont pas jugées dignes de cohabiter avec les clichés réalisés par le couple à tour de rôle, bien que la majeure partie soit à attribuer à M⁶. Les photographies en noir et blanc ne révèlent rien en soi. Le lecteur, qui ne peut jamais se comporter en voyeur, a besoin du contexte explicatif pour comprendre leur sens. Dépouillées de toute présence humaine, elles déclenchent un travail d'imagination que nous entamons en principe avant la lecture des récits, mais que nous sommes amenés à poursuivre sur la trace des narrateurs. Une posture de lecture double conjuguant le textuel et le pictural fait apparaître l'importance du travail de mémoire – et moins un travail de deuil (Barthes, 1980, p. 105-110) puisque la disparition physique n'a pas eu lieu – qu'effectuent les narrateurs-protagonistes à propos du tiraillement entre la vie et la mort, entre Éros et Thanatos lancés dans un étrange corps à corps.

Loin d'assumer le rôle de preuve, le texte et l'image tissent des liens mémoriels avec des objets et, par effet de ricochet, renvoient aux sujets absents de la scène à qui ils appartiennent. La chambre de l'appareil photo (je fais allusion à l'ancêtre des appareils modernes utilisés par le couple : « le Samsung noir et lourd que je possédais », « le Minolta ayant appartenu à son père décédé », « un petit Olympus », p. 10-11) conserve la mémoire de la chambre, lieu souvent représenté

⁶ Dès le « prologue », le lecteur est mis au courant de ce partage des tâches : « M. effectuait généralement plusieurs prises de vue de la scène, avec des cadrages différents pour saisir la totalité des choses éparpillés sur le sol. Je préférais que ce soit lui qui opère. À sa différence, je n'ai pas une grande pratique de la photographie, dont je n'ai fait jusqu'ici qu'un usage épisodique et distrait. » (p. 10)

dans ces images, propice à l'abandon des vêtements et des chaussures, certes, mais surtout des corps.

Soma et sema : l'ellipse du corps

L'occultation du corps est le leitmotiv visuel de toutes les photographies du livre. La narration remédie, comme nous l'avons déjà observé, à la spectralité iconique des corps de A. et de M. Autrement dit, le *soma* constitue la donnée invisible de *L'Usage de la photo*, rappelant ainsi, tel un signe, ou un médiateur vers l'univers du sensible, de l'invisible, son inéluctable destin à rejoindre le tombeau. Enveloppe matérielle, la dualité du corps l'oppose à l'âme ou à l'esprit, selon les convictions philosophiques traditionnelles (Braunstein et Pépin, 1999, p. 24-30 ; Détrez, 2002, p. 30-32). Le rapport étroit entre *corps* et *médiation* est réactualisé dans *L'Usage de la photo* à travers la conception picturale et scripturaire des pages qui font disparaître et réapparaître le corps : invisible comme incarnation du sujet, il renvoie comme idée à la finitude, au vide.

Dans l'extrait du 20 octobre 2002 du *Photojournal* (Ernaux, 2011b, p. 96)⁷, l'auteure note à ce propos : « Je voudrais percer davantage les questions de l'existence, vue de l'autre côté, du côté de la mort annoncée (bien que je sois seulement, encore, dans la mort prévisible mais non certaine). »

⁷ Quatre entrées du journal inédit d'Ernaux, portant sur l'« événement » du cancer, se trouvent rassemblées dans le *Photojournal* (2011b, p. 96). Elles sont accompagnées, sur la page de droite, d'une photographie qui montre l'écrivaine chauve, rayonnante malgré tout, et d'une autre image sur laquelle Ernaux, « sous perruque », est entourée des élèves d'une classe de Première.

Le sentiment de l'incertitude, du vide annoncé, est nourri par le cancer qui creuse le corps de la narratrice, de l'intérieur, tout en lui permettant de se lancer dans une relation amoureuse inattendue. Le bonheur du couple ne peut toutefois dissimuler « la menace sourde du néant » (Cottille-Foley, 2008, p. 449) qui pèse sur tout corps atteint du cancer. On sent le tiraillement entre la plénitude et le vide⁸, entre le visible et l'irreprésentable, tant au début de chaque ekphrasis (lorsque la narration saisit l'image dans une description plus ou moins détaillée, selon le narrateur) que dans les photographies qui font l'impasse sur le corps. Le désir de tirer l'écriture du côté du visible puis du mémorable – individuel et le plus souvent aussi social – est manifeste. Il n'est pas question pour les narrateurs de restituer la scène à laquelle renvoient métonymiquement les clichés photographiques par le biais de descriptions minutieuses ou exhaustives ; à l'instar du « je » narrateur de *W ou le souvenir* de Perec ou de *L'Amant* de Duras, il s'agit plutôt de creuser l'absence, et donc la tache aveugle, afin de faire surgir des images mentales (Oberhuber, 2011, p. 17-28). Que nous signale le désir de maintenir la représentation des corps dans le hors-champ de la photographie ? Premièrement que la rencontre des corps a lieu ailleurs ; autrement dit, l'arrière-scène vers laquelle pointent les objets, là où le corps exulte, faisant fi du « sillon mammaire bruni[], brûlé[] par le cobalt », du « sac banane renfermant une bouteille de plastique en forme de biberon qui contient des produits de chimio » et de l'« aiguille plantée dans le cathéter, masquée par un pansement » (p. 82-83), devient

⁸ Dans une entrevue avec Loraine Day (2005, p. 228), Ernaux affirme écrire « à partir de [s]on vide. Le vide ou le manque ». Pour remplir le vide, il y a « énormément de choses à faire », dont l'amour et l'écriture. Mais si l'amour comble le vide, poursuit l'auteure, il « le creuse également ».

lieu de résistance contre les forces de Thanatos (Havercroft, 2009, p. 127-137). A. considère *a posteriori* cette « autre scène » comme celle « où se jouait dans [s]on corps, absent des clichés, le combat flou, stupéfiant [...] entre la vie et la mort » (p. 12). Le lecteur-spectateur comprend deuxièmement que les corps, qu'ils soient marqués par la maladie associée à une certaine monstruosité (« je ressemble à une créature extraterrestre », p. 83), qu'ils s'abandonnent aux plaisirs sexuels ou qu'ils soient le « théâtre d'opérations violentes » (p. 83), appartiennent paradoxalement à l'univers de l'invisible : « Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la photo. » (p. 110) Et c'est précisément cette douleur liée à l'absence et à la potentielle disparition, cette lacune créée par des corps spectraux que comble la narration en s'arrêtant sur l'assemblage vestimentaire gisant sur le sol, en pointant des détails de différentes pièces dans la maison de Cergy (la cuisine, le bureau, la chambre à coucher) ou dans la chambre d'hôtel à Bruxelles, en agrandissant le champ de réflexion des protagonistes vers la vie extérieure, en opposant les plaisirs érotiques à l'appréhension de la mort. Ainsi le récit évoque-t-il les prothèses qui font du corps atteint du cancer un corps monstrueux : dès lors qu'elle doit subir la chimiothérapie, la narratrice s'achète une perruque pour cacher la calvitie et qu'elle enlève uniquement la nuit ; le cathéter est décrit de manière à faire surgir dans la tête du lecteur une image assez précise de sa forme, de sa grandeur et de sa disposition dans le corps. Au bout d'un an et demi, le cathéter semble faire partie du corps de la narratrice, dans la mesure où il est comparé à un « bijou incrusté sous la peau près de l'épaule » (p. 150)

Contrairement au noème de la photographie argentique dont le rôle a longtemps été consigné, comme on le sait, à la

reproduction du réel, au témoignage et à la représentation du « “Ça a été” » barthésien (1980, p. 1976), les images choisies par Ernaux et Marie montrent d'un commun accord l'*absentement* du corps. Le corps désirant est dérobé au regard du lecteur-spectateur. Si les deux amants, dans leurs récits respectifs, ne s'attardent jamais sur les modalités des rencontres sexuelles et que les corps débarrassés des enveloppes quotidiennes (chaussures, pantalon, robe, soutien-gorge) sont évacués des photographies, le corps malade de la narratrice et celui « sain » du narrateur imprègnent le récit, faisant bondir la réflexion des narrateurs-protagonistes dans une multitude de sens. De ces corps présents-absents, on ne voit que ce que les deux « je » narrants veulent bien dévoiler de leur subjectivité incarnée, de leur mode d'existence physique.

La finitude du contenant corporel imposée à l'être humain depuis le péché originel, selon la tradition judéo-chrétienne, mais dont la fragilité paraît encore plus tangible dans le cas de la narratrice, est amplifiée, au sommet de l'angoisse (nourrie par l'ablation de la tumeur et la chimiothérapie), d'une référence au tombeau vide du Christ :

On raconte dans l'Évangile selon Jean que Marie-Madeleine, venue voir le Christ après sa mort, a trouvé le tombeau vide. Il ne restait que les linges dont le corps avait été enveloppé, posés à terre, et le suaire qu'on avait mis sur la tête de Jésus *non cum lintheaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum*, non posé avec les linges mais plié à part dans un autre endroit. (p. 110)

L'évocation de cette scène épiphannique permet à la narratrice d'établir un lien analogique avec les scènes d'une « intimité partagée et impartageable » à laquelle renvoient les « vêtements déshabités » (Delvaux, 2006, p. 141, 142) tels des

dépouilles. Elles s'étalent à même le sol dans les pièces où le couple décide, selon l'humeur du moment, de faire l'amour. Traces d'un corps ayant été posé dans le tombeau, les linges et le suaire, porteurs d'empreintes du corps (Cottille-Foley, 2008, p. 452), symbolisent certes l'absence et la disparition du Christ, mais ils ouvrent vers l'espace *invisible* de la résurrection. Un nouveau rapport à la mort, à « *[s]a mort* » (p. 111) émerge alors dans la pensée de la narratrice, à qui l'amant rappelle qu'elle avait « toujours voulu écrire comme si [elle] devai[t] mourir après » (p. 111). L'idée d'écrire dans l'urgence de la disparition – ce stigmate dû à la corporalité du sujet humain – cède la place à la difficulté de penser l'inexistence : « Inexorablement je suis un corps dans le temps. Je n'ai pas les *moyens* de penser ma sortie du temps. Rien de ce qui nous attend n'est pensable » (p. 111). Face à la mort, l'écriture change d'orientation : il s'agit désormais de faire enquête sur le néant, de laisser planer sur l'écriture « l'ombre du néant » (p. 112), comme la narratrice le perçoit dans *Phèdre*, *Madame Bovary* et *La Nausée*, dans la musique de Bach et de Mozart, dans la peinture de Watteau et de Schiele. À la prise de conscience d'un corps voué à disparaître s'associe l'idée que l'art, comme toutes les recherches scientifiques et philosophiques, ne vaut « à l'usage des vivants » (p. 112) que s'il tente de se rapprocher de l'abîme représenté par le néant. La réflexion sur l'avenir du cadavre associé au silence visuel du corps permet la création d'un *corpus*, à savoir cette œuvre photofictionnelle parsemée de dépouilles, « paysage[s] à chaque fois différent[s] » (p. 9).

Comme dans la scène du tombeau vide, les vêtements et autres accessoires renvoient autant à la mort qu'à la renaissance du corps sous une autre forme. Dans *L'Usage de la photo*, d'une image à l'autre, et donc d'un mois à l'autre et même

d'une année à l'autre – les récits s'échelonnent sur une durée précise : du 6 mars 2003 au 7 janvier 2004 –, la mort est différée. Montrer les dépouilles toujours à nouveau, comme dans un rituel, est une manière de surexposer l'incontournable destin de la disparition du sujet. La répétition de motifs similaires – au regard furtif, plusieurs clichés se ressemblent en effet (vêtements sur le plancher ; lits défaits ; table de cuisine, de travail ou de petit-déjeuner, etc.) – suggère le retour des corps dans le but de reprendre possession des reliques... La monstration de l'absence-présence dans les photographies et sa récupération dans les fragments textuels concourent à nous faire croire que le pouvoir d'Éros permet aux corps de se régénérer loin du regard photographique. Se retirer du champ de vision équivaut à un procédé vital grâce auquel le corps affligé par la maladie ainsi que l'autre corps le supportant peuvent trouver les mots pour combler le vide. Mais aussi pour commenter la vie quotidienne, avec ses petites joies et ses tracasseries, relater les voyages à Venise, à Bruxelles et à Rome, exprimer finalement le bonheur de se remémorer le plaisir érotique au moment où le couple découvre ensemble les clichés développés banalement chez Photoservice.

M. pose souvent un regard amoureux sur ce corps avec lequel il est en symbiose. La narratrice porte elle aussi un regard sur son propre corps ; ce regard est forcément différent : scrutateur, il insiste davantage sur les failles du corps dont personne ne connaît le destin au moment de l'écriture. À quelques reprises, les regards se croisent, médiatisés par la voix de la narratrice, et alors l'image de soi se lisse :

C'est dans la salle de bains de cette chambre que je me suis montrée à lui pour la première fois avec mon crâne chauve. Nous étions ensemble depuis sept semaines. Il a dit que ça

m'allait bien. Il a remarqué que mes cheveux commençaient à repousser, un minuscule duvet de poussin blanc et noir. Je ne m'en étais pas encore aperçue. (p. 36)

Affectée par les traitements chimiothérapeutiques, consciente du réel de la maladie, la narratrice se prononce dans les pages du livre contre la vision intérieure de son corps. Si l'expérience photofictionnelle creuse des sillons vers l'intériorité du couple, jamais ni les récits ni les images ne nous font accéder à la stricte intimité de la narratrice ni du couple. Dans les dernières pages, A. constate : « Je me rends compte maintenant que je n'ai jamais 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*. » (p. 149-150) Tout au long du récit, à une exception près (aux pages 82-83 sont énumérées les modifications du corps devenu « théâtre d'opérations »), l'intrusion organique est reléguée en notes de bas de page, gardant le secret des détails médicaux. Objet d'interventions multiples, ce corps cancéreux est envahi par d'étranges intrus, mais l'image de cette physis sur laquelle se greffent de bizarres objets demeure floue. Comme s'il s'agissait pour la narratrice – et le narrateur semble respecter cette entente tacite – de garder le secret d'un corps autre, sujet à la métamorphose. On peut se demander si le secret qui garde le corps malade dans une zone d'ombre n'affecte pas également l'expression de la souffrance – différente pour l'une et pour l'autre –, à laquelle les deux protagonistes ne semblent toutefois pas vouloir accorder beaucoup d'espace. À la limite sont évoquées, fugitivement, « la douleur qui nous poussait à fixer la scène » (p. 132) et l'inquiétude face à un avenir incertain.

On sait, depuis les essais de Sontag (1977), de Barthes (1980) et de Guibert (1981) sur le propre du médium

photographique, que la photographie est un art du temps. Incapable de traduire la durée, elle ne peut que suspendre le temps, rendre l'intensité de l'instant, trancher des images de l'éphémère dans l'axe de la temporalité. La sérialité des clichés photographiques dans *L'Usage de la photo* le montre à merveille : on n'y décèle aucune progression dans le temps, tant les repères temporels semblent inexistantes. Les changements des mois, parfois des jours, nous sont indiqués dans les intertitres qui précèdent les chapitres. C'est donc au niveau de la progression temporelle qu'intervient l'écriture double afin de faire comprendre au lecteur que le temps a fait son œuvre, a fait œuvre tout court. Si chaque image *figure* un moment passé ensemble, chaque récit *transfigure* le temps révolu.

Expérimentation littéraire et travail de collaboration

L'Usage de la photo joue sur l'expérimentation littéraire. Contrairement à des récits comme *La Place* et *Les Années*, où l'image photographique fait partie d'une trame visuelle composée d'une série d'ekphrasis, d'hypotyposes et d'images mémorielles (Bissonnette, 2012, p. 74-91 ; Froloff, 2009, p. 35-49), les photographies constituent, nous l'avons vu, des données matérielles insérées entre les pages. De plus, le livre porte deux signatures auctoriales : Annie Ernaux et Marc Marie. Malgré la disposition des deux noms l'un au-dessous de l'autre (et non juxtaposés, sans conjonction), la double signature signale au lecteur que l'œuvre est le fruit d'une démarche collaborative. Les balises et les contraintes de cette collaboration, inouïe dans la carrière d'Annie Ernaux, sont

expliquées dans le prologue, qui intègre, avec une certaine liberté, les prémisses du pacte autobiographique : l'adhésion au récit rétrospectif à la première personne du singulier qui est une personne réelle ; l'usage de l'initiale « M. » pour référer à Marc Marie (l'initiale « A. » ne survient que dans le premier récit de M., à la page 29) ; l'indication du lieu et de la date comme autre indice autoréférentiel à travers lequel l'auteure Annie Ernaux établit l'identité onomastique entre auteur-narrateur-personnage ; la référence au « traitement pour un cancer du sein » (p. 12) dont le lecteur d'Ernaux est au courant grâce à d'autres (péri)textes (Cottille-Foley, 2008, p. 443-444).

Suivant les contraintes – « sortir une à une les photos » de la pochette et les regarder ensemble, assis sur « le canapé, devant un verre, avec un disque en fond » (p. 11) ; « ne jamais montrer quoi que ce soit à l'autre avant d'avoir terminé [le projet d'écriture], ni même lui en toucher un mot » (p. 12) –, les deux auteurs-photographes se lancent corps et âme dans un questionnement sur les moyens de fixer le temps. Loin des « auto/biographies croisées » (Havercroft, 2007, p. 159) et autres échanges textuels entre Annie Ernaux (« Fragments autour de Philippe V. ») et Philippe Vilain (*L'Étreinte* et « Petits meurtres entre amis : un genre sans éthique » paru dans *Défense de Narcisse*, 2005), de 1996 à 2005 (Blanchard, 2010, p. 48-81), *L'Usage de la photo* relève, aux dires du prologue, d'une collaboration symétrique. Le partage du travail ne se fait pas selon les compétences de l'un (écriture) et de l'autre (photographie), ce à quoi la pratique de la collaboration interartistique, du livre illustré à certaines réalisations oulipiennes, nous a habitués. Les deux amants prennent des photos et s'en servent comme tremplin pour (s')écrire. Précisons que nous ne lisons pas le résultat d'une écriture à

quatre mains, pratique chère à l'avant-garde surréaliste, mais que chacun écrit de son côté. Chacun garde ainsi sa part de responsabilité auctoriale quant au fond et à la forme d'écriture qu'il souhaite explorer, le point de fuite des récits étant constitué par le cliché photographique. Les récits sont d'ailleurs placés sous des titres différents : à un regard sur *une* photographie correspond un point de vue scripturaire double.

L'Usage de la photo fait résonner deux voix, différentes à plus d'un égard⁹, celle de l'auteure reconnue Annie Ernaux et celle de Marc Marie. La démarche collaborative permet la venue à l'écriture d'un inconnu sur la scène littéraire. Partager l'espace du livre avec celui qui partage sa vie au moment de l'épreuve du cancer revient, pour Ernaux, à ouvrir son sanctuaire à une écriture étrangère. De là, il est facile d'établir l'analogie suivante : à l'intrus que représente le cancer dans le corps de l'auteure¹⁰ correspond l'intrusion de M. – vécue, celle-là, sur le mode constructif – dans l'espace d'écriture. M. semble en être pleinement conscient lorsque dans le récit intitulé

⁹ Souvent, à l'exception du dernier chapitre, où l'on constate une plus grande similitude dans les thèmes abordés et la forme langagière, les deux écritures et donc les deux visions de la même image s'affirment dans la différence, dans l'écart entre deux prises de parole inaugurées par une seule prise de vue. Dans une étude ultérieure, il conviendrait de s'attarder, de manière ciblée, à la composition et au style d'écriture des récits respectifs. Je me contenterai ici de renvoyer à un passage significatif de l'épilogue où la narratrice confie sa « peur de découvrir ce qu'il [M.] a écrit. J'ai peur de découvrir son altérité, cette dissemblance des points de vue que le désir et le quotidien partagé recouvrent, que l'écriture dévoilera d'un seul coup. Est-ce qu'écrire sépare ou réunit. » (p. 151). On peut s'étonner de la substitution du point d'interrogation par un point final dans cette question permettant de faire la transition vers les attentes du « je » narrant.

¹⁰ On pense à *L'Intrus* qu'évoque Jean-Luc Nancy dans son ouvrage éponyme de 2000.

justement « sanctuaire », il constate avec satisfaction faire partie de cet univers, voire occuper l'espace sacré :

Durant des semaines, j'ai vu son bureau, avec toujours disposées au même endroit, des pochettes vert pâle qui protégeaient son travail en cours. [...] ce soir-là, le soir de la photo, j'ai éprouvé du plaisir à ce qu'elle oublie pour un temps ce pour quoi elle est socialement reconnue, et à baptiser – ce qu'elle a peut-être fait avant moi – cet espace sacralisé, à y poser mes fesses nues, à assister au spectacle de nos bras, de nos cuisses dévastant cet espace, faisant provisoirement table rase de ce qui, sur le moment, n'avait plus aucune valeur. (p. 67)

Au bout du compte, le dédoublement de l'intrusion aboutira au désamorçage de l'*occupation* que représente la maladie. Ce qui, dans les premières pages du prologue, est présenté comme « le combat flou, stupéfiant [...] entre la vie et la mort » (p. 12) se transforme au fil du récit en une « [s]ensation d'être entre les deux, dans une zone incertaine » (p. 149), mais qui permet néanmoins à la narratrice de saisir à nouveau « l'étendue d'avenir » (p. 149) devant elle.

La question du partage des tâches en matière photographique s'avère plus complexe, moins conforme à ce qui est annoncé par Ernaux dans le prologue. Quant à la responsabilité des prises de vue, le lecteur y apprend que les clichés photographiques choisis pour *L'Usage de la photo* sont eux aussi issus d'une éthique de collaboration. On y lit aussi que la première à être passée à l'acte (photographique) était l'autobiographe elle-même : « Pour la première fois, j'ai pensé qu'il fallait photographier tout cela, cet arrangement né du désir et du hasard, voué à la disparition. Je suis allée chercher mon appareil. » (p. 9) Quelques lignes plus loin, puisque M. y avait pensé de son côté, le « je » est remplacé par le « nous » : « nous

avons continué de prendre des photos » (p. 9). En fin de compte, abdiquant rapidement son autorité dans le domaine photographique, A. cédera la place à M., qui prendra en charge la fixation sur pellicule de « ces choses dont nos corps s'étaient débarrassées » (p. 10). Le passage du « je » photographe au « nous » photographes puis au « il » photographe nous incite à situer le travail photographique du côté de M. Le sens de la forme verbale « je préférerais » s'avère pourtant ambivalent, car à deux endroits spécifiques, le lecteur constate que certaines images portent malgré tout la signature d'A. Le premier indice se trouve dans le récit de M., « la composition du couloir », inauguré d'un constat phototechnique : « Au flash qui éclaire la scène, je sais que c'est A. qui a pris la photo. » (p. 29) Le choix technique du flash révèle l'identité du photographe. Notons au passage que c'est cette image, recadrée, qui a été choisie pour figurer sur le bandeau de la première édition Gallimard (et non une photographie qui aurait porté clairement la signature de Marc Marie). Qu'en est-il alors de la « paternité » des prises de vue ? Toutes ne semblent pas pouvoir être exclusivement attribuées à M., photographe expérimenté tel qu'A. le présente au lecteur au début du livre. D'autres clichés dont on ne peut aussi aisément identifier l'autorité visuelle, sont le résultat d'une « avidité photographique » (p. 91) qui s'empare des deux amants. La narratrice, surprise de cet engouement photographique, compare l'appareil photo, plus précisément l'objectif, à un objet phallique : « Le déclic de l'appareil est une étrange stimulation du désir, qui pousse à aller plus loin. 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 [...] » (p. 91). A. reprend ici une idée de Susan Sontag (2000, p. 27), sans y référer explicitement (les cinq dernières

pages mises à part, le médium photographique ne suscite pas vraiment de réflexions théoriques ou esthétiques, contrairement à l'écriture dont les modalités et les aboutissements sont au cœur de *L'Usage de la photo*). Prise de vue et envie de se prendre l'un autre – « à table en dînant, le matin au réveil » (p. 91) – vont de pair.

Face à certaines incongruités entre ce qui est dit dans les passages du pacte autobiographique et ce que les narrateurs-photographes décident finalement d'opérer comme choix textuels et visuels au sein de l'œuvre, le lecteur aurait raison de douter de l'aveu de sincérité du prologue. C'est alors que prend toute son ampleur le dernier passage explicatif où le sujet narrant insiste sur l'opposition entre la dose de « réalité » à injecter à des « moments de jouissance irréprésentables et fugitifs », « l'irréalité du sexe » et « la réalité des traces » (p. 13). Le problème du « vrai » de l'image photographique, tel qu'exposé par exemple dans bon nombre de travaux de Sophie Calle (dont *Histoires vraies + dix* ou *Prenez soin de vous*) et de W. G. Sebald (*Les Émigrants*) ne se pose pas de la même manière pour Annie Ernaux, ni probablement pour Marc Marie. Il leur importe de maintenir la croyance en ce lien qui existe entre le réel et les « photos écrites » (p. 13). « Le plus haut degré de réalité [...] n'est atteint que si ces photos se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs » (p. 13), rappelle Annie Ernaux en impliquant le lecteur dans le projet. S'il est vrai que le pouvoir de la photographie argentique – cette donnée a changé avec l'arrivée du numérique – réside dans ce que l'on appelle la représentation du réel, il ne faut pas oublier que toute prise de vue est aussi formation, voire déformation de ce réel, à travers le cadrage de la scène, le choix de l'appareil (grand, moyen ou

petit format), l'option pour le N/B ou la couleur¹¹, etc. Ce qui de toute évidence préside à la double composition de *L'Usage de la photo* est moins une réflexion sur le caractère réel, authentique des traces que l'idée d'un couple qui œuvre en faveur de l'« érotisme » comme « approbation de la vie jusque dans la mort », pour reprendre la citation de Bataille placée en exergue du livre. En somme, la singularité de l'expérience collaborative relève d'une volonté de se souvenir de moments précis et de les (en)cadrer, grâce au médium photographique, non dans un album photo mais dans l'espace d'une œuvre photolittéraire signée à deux. Les mots consignent le choix des quatorze photographies, permettant à A. et à M. de penser leur relation amoureuse en termes de légende à construire. Rappelons à cet égard que « légende » signifie étymologiquement « ce qui doit être lu », et « le texte qui accompagne une image et lui donne un sens ». Dans le contexte des « photos écrites », pour reprendre le terme ernausien, les récits forment des légendes hypertrophiées qui retracent les corps disparus de la scène photographique : ils sont le relais entre les clichés photographiques et les images mémorielles établissant des liens entre les deux types d'images à travers la comparaison, la métaphore et la métonymie ; ils tentent de maîtriser l'irrationnel de la mort par le biais du *logos*.

¹¹ Signalons que, contrairement à leur reproduction en noir et blanc dans *L'Usage de la photo*, les clichés sont à l'origine en couleurs. Les descriptions ekphrastiques regorgent de mentions de couleurs de tel ou tel vêtement, des chaussures, du couvre-lit.

Naissance, reconnaissance

Il faut se souvenir, pour conclure, que *L'Usage de la photo* s'écrit dans la disjonction temporelle et médiatique – l'image précède le récit comme forme d'expression –, de même que dans l'écart avec l'Autre, cet autre étant double : l'ennemi que symbolise le cancer, et M., amant et complice dans l'élaboration d'un projet par lequel affronter la mort. Puisque l'écriture est décalée de la prise de vue et que celle-ci s'effectue elle-même dans le décalage temporel (parfois le jour même, parfois le lendemain, mais toujours après la rencontre des corps), le temps s'avère propice au différé, à ce qui à la fois unit et sépare. À la fin de l'expérience nouvelle, A. note, face à l'échange prévu dans l'entente initiale : « Pour ma part, en écrivant je n'ai pas pensé à lui me lisant, je ne sais pas ce que j'ai fait *par rapport à lui.* » (p. 151) C'est bien de ce « par rapport à lui » mis en italiques par la narratrice, de cet espace de l'entre-deux qu'il s'agit dans ce livre envisagé comme un lieu de rencontre et d'échange : entre A. et M., entre la vie et la mort, entre l'écriture et la photographie.

La démarche collaborative ne semble pas reposer essentiellement sur le besoin d'intégrer des clichés photographiques à l'espace scripturaire afin de s'inscrire dans cet engouement contemporain pour des projets photolittéraires à forte tendance auto(bio)graphique qu'observent plusieurs critiques (Méaux et Vray 2004 ; Montémont, 2007). On dirait plutôt que *l'usage* que font les deux co-auteurs de la *photo* correspond au désir d'expérimenter une forme de relation basée sur la cohabitation et la corrélation. Avant, chez Annie Ernaux, le rapport à la photographie était de nature

sporadique ; les images convoquées *in absentia* dans certains récits existaient quelque part en dehors du livre, probablement dans des albums de famille. Comme l'auteure l'explique à Frédéric-Yves Jeannet dans *L'Écriture comme un couteau* (2011, p. 41), les images décrites sont en sa possession, elle les place devant elle au moment de la réminiscence de certaines scènes du passé. Quant à M., pour qui l'écriture constitue une première, il insiste dans son dernier récit sur la valeur « intime » et mémorielle des images photographiques en établissant un lien avec le genre diaristique : « Mis à bout, ces clichés ont à mes yeux valeur de journal intime. Un journal de l'année 2003. L'amour et la mort. Prendre la décision de les exposer, d'en faire un livre, c'est poser les scellés sur un pan de notre histoire. » (p.148) Ce regard conclusif, lucide, adoucit la « tristesse » qu'envahit le narrateur seul dans son « petit appartement au cinquième étage », face au « caractère fugace » (p. 148) de ce qu'il venait de vivre avec A. Le fait d'écrire et de témoigner visuellement du lien ambivalent caractéristique du couple (Barbara Havercroft, 2009, p.136, parle du « lien indissociable entre l'érotisme et la maladie » qui n'amène pourtant pas les narrateurs vers le « registre mélodramatique ») permet la catharsis de vieux démons : la peur de l'inconnu face à l'éventualité de la mort et l'échec du couple dont sont marqués les deux protagonistes, d'une part, et l'expérience texte / image pleinement assumée, d'autre part, dès lors que naît l'idée de la transformer en photofiction.

Au moment où le livre s'apprête à se refermer sur lui-même, surgit cette image mentale, déjà évoquée plus haut, dans le récit « épilogue » d'A. C'est par l'évocation d'un *tableau* emblématique que se termine le livre, en focalisant notre regard sur deux corps artistiquement assemblés : la scène

décrit l'engendrement de M. par A. Le corps d'A., à peine rescapé du danger de mort – rappelons que la scène se passe quinze jours après l'ablation de la tumeur –, se voit associé à la maternité, cet état de plénitude appelée par le vide (Delvaux, 2006, p. 139-140 et 145)¹². L'image ultime, intitulée par la narratrice *Naissance*, bien qu'elle soit de texture fantasmatique, constitue le moment épiphanique d'une « re-co-naissance » (Cottille-Foley, 2008, p. 442) : de M. comme auteur, amant et collaborateur ; de l'énigme de la présence-absence du corps ; d'un objet livre à deux voix portant la double signature ; d'Éros comme force suprême, notamment lorsque sur l'existence humaine plane la menace du néant.

Bibliographie

- BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, Michèle. (2011), *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BARTHES, Roland. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil / Cahiers du Cinéma.
- BISSONNETTE, Karine. (2012), *La Mémoire matérielle. Évocation des souvenirs et photographie dans Les Années, d'Annie Ernaux*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- BLANCHARD, Marie-Ève. (2009), *(Dé)faire l'amour d'une histoire à l'autre. Les dynamiques amoureuses chez Annie Ernaux dans*

¹² M. Delvaux propose une lecture stimulante de *L'Usage de la photo* sur la base des réflexions sur l'image (photographique) développées par Barthes et Georges Didi-Hubermann, notamment en ce qui a trait à l'idée d'un « volume » qui montrerait le « vide », ainsi dans le cas du ventre maternel. Elle y ajoute des passages (auto)fictionnels inspirés de la vue d'Annie Ernaux au colloque de Cerisy 2003.

- « Fragments autour de Philippe V. », *L'Occupation et L'Usage de la photo*, mémoire de maîtrise, UQAM.
- BRAUNSTEIN, Florence et Jean-François PÉPIN. (1999), *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF.
- CHARPENTIER, Isabelle. (2006), « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." : l'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *COnTextes*, n° 1, <<http://contextes.revues.org/74>>.
- COTTILLE-FOLEY, Nora. (2008), « L'usage de la photo chez Annie Ernaux », *French Studies*, vol. LXII, n° 4, p. 442-454.
- DAY, Lorraine. (2005), « "Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel" : Interview with Annie Ernaux », *Romance Studies*, vol. 23, n° 3, p. 223-236.
- DELVAUX, Martine. (2006), « Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marc Marie : *L'Usage de la photo* », *French Forum*, vol. 31, n° 3, p. 137-155.
- DÉTREZ, Christine. (2002), *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil.
- DUGAST, Francine. (2008), *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas.
- EDWARDS, Paul. (2008), *Soleil noir. Photographie et littérature, des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes
- ERNAUX, Annie et Marc MARIE. (2005), *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie. (2011a [2003]), *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2011b), *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

- FROLOFF, Nathalie. (2009), « *Les Années* : mémoire(s) et photographie », dans Serge Villani (dir.), *Annie Ernaux : perspectives critiques*, Ottawa, Legas, p. 35-49.
- GUIBERT, Hervé. (1981), *L'Image fantôme*, Paris, Minuit.
- HAVERCROFT, Barbara. (2007), « Auto/biographies croisées : l'étreinte d'Annie E. et Philippe V. », dans Robert Dion, France Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », p. 43-70.
- . (2009), « L'autre "scène" : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo* », dans Serge Villani (dir.), *Annie Ernaux : perspectives critiques*, Ottawa, Legas, p. 127-137.
- JORDAN, Shirley. (2007), « Improper exposure : *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 2, p. 123-141.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne. (2010), *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature des femmes*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- MCDUGALL, Joyce. (1989), *Théâtres du corps*, Paris, Gallimard.
- MÉAUX, Danièle et Jean-Bernard VRAY (dir.). (2004), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- MONTÉMONT, Véronique. (2007), « Sépias au miroir », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraède, p. 55-61.
- MONTIER, Jean-Pierre. (2008), « Avant-propos », dans Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

- OBERHUBER, Andrea. (2011), « Figuration d'une vie imag(inair)e : mémoire et narrativité intermédiaire dans *L'Amant* de Marguerite Duras », dans Jan Baetens et Alexander Streitberger (dir.), *De l'autoportrait à l'autobiographie*, Caen, Lettres Modernes Minard, p. 17-37.
- « Photolittérature ». (1988), *Revue des sciences humaines*, n° 210.
- PICAZO, Maria Dolores. (2013), « Fotografía versus Escritura en *L'Usage de la photo* de Annie Ernaux », dans Lourdes Carriedo, Maria Dolores Picazo et Maria Luisa Guerrero (dir.), *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Bruxelles, Peter Lang, p. 187-200.
- ROCHE, Roger-Yves. (2009), *Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- SONTAG, Susan. (2000 [1977, 1982]), *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois.
- VILLANI, Serge (dir.). (2009), *Annie Ernaux: perspectives critiques*, New York / Ottawa, Toronto / Legas.

Résumé

Cosigné par Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, publié en 2005, fait se croiser deux préoccupations qui semblent constituer des piliers de l'imaginaire ernausien : le corps, centre névralgique du récit depuis *Les Armoires vides*, qui impose au sujet ses contraintes et ses règles du jeu, de même que l'importance d'images photographiques pour la mémoire individuelle et sociale. L'expérience d'un corps singulier, voire

singularisé par la maladie, est mise à l'épreuve dans *L'Usage de la photo*. Omniprésent dans les textes, le corps constitue l'élément absent des photographies qui rythment cette œuvre issue d'une démarche collaborative. L'ouvrage se présente au lecteur comme une série de moments épiphaniques composés d'images photographiques en noir et blanc et de parties textuelles, qui retracent la relation de couple marquée par le cancer du sein de la narratrice. Ce qui, à première vue, se donne à lire comme une succession d'ébats amoureux et sexuels entre A. et M. se révèle être une réflexion sur le pouvoir *recréatif* de l'écriture. L'image sert d'interface projective à partir de laquelle naissent les récits spéculaires des deux narrateurs-protagonistes, les deux entités formant des diptyques. L'analyse de *L'Usage de la photo* s'attardera sur l'idée d'un projet d'écriture double qui place au cœur de cette œuvre photofictionnelle l'investigation sur le corps tour à tour malade, désirant, source de (ré)jouissance et, phénomène inquiétant, systématiquement absent de toutes les images. Sera également étudié l'impact de la maladie sur la relation de couple auquel la photographie sert de révélateur et qui refuse de consigner le corps à l'intérieur du cadre de la souffrance et de la mélancolie.

Abstract

Co-signed by Annie Ernaux and Marc Marie, *L'Usage de la photo*, published in 2005, combines two major concerns that seem to underpin Ernaux's imaginary world: the body, epicentre of her fiction since the publication of *Les Armoires vides*, that imposes its rules and restrictions on the subject; and the importance of

photographic images on both individual and collective memories. *L'Usage de la photo* examines the experience of a body, not only unique but singled out by illness. Omnipresent in the texts, the body is absent from the photographs that synchronize this work, the fruit of a collaborative approach. The reader is presented with a series of epiphanies composed of black and white photographs and fragments of text that trace the relationship of a couple confronted by the narrator's breast cancer. What may be seen at first glance as a series of loving and sexual acts between A. and M. is, instead, a reflection on the *recreational* power of writing. Images are used as an interface that projects the mirrored fictions of the two protagonists-narrators, both entities forming diptychs. This analysis of *L'Usage de la photo* examines the idea of a dual writing project, a photo-fictional work that focuses on the body, sometimes ill, sometimes a source of desire or pleasure, but always disturbingly absent from the photographs. It also explores the impact of the illness on the couple, revealed by the photographs and refusing to let the body be confined by suffering and sadness.