慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Autobiographie photographique ou photographie autobiographique? chez Annie Ernaux
Sub Title	写真的自伝あるいは自伝的写真 : アニー・ エルノーの場合
Author	森, 千夏(Mori, Chinatsu)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2012
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.17, (2012.) ,p.66- 82
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20121201-0066

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Autobiographie photographique ou photographie autobiographique ? chez Annie Ernaux

Chinatsu Mori

Introduction

Le recours à la photographie est presque indispensable pour les écrivains autobiographiques aux XXe et XXIe siècles[1]. L'insertion d'une photo dans leur ouvrage est cependant moins courante (elle est beaucoup plus fréquente aujourd'hui chez les rédacteurs d'un journal intime ou une écriture de soi sur l'internet.). Ils profitent, en effet, d'une description de photo pour éclairer leur mémoire défaillante, donner une peinture réaliste, ajouter un aspect objectif et scientifique à l'évocation des personnages, accroître la vraisemblance d'un récit personnel. Ils mentionnent au moins l'existence de la photo et si elle n'est pas présente, ils ne manquent pas de souligner son absence. Antoine Compagnon analyse ainsi ce point : « [...] c'est peut-être la photographie qui avait produit — ou permis, justifié — cette révolution de l'écriture de soi qui (lui) semblait soudain irréfutable.[2] » On ne saurait dire s'il y a une relation causale entre les courants de la littérature et le développement de l'usage de

---

[1] De toute évidence, il est impossible d'évoquer ici tous les noms d'écrivains autobiographiques. Je me borne à citer des exemples parmi ceux qui aient plus ou moins d'influence sur Ernaux, comme par exemple Proust, Breton, Perec, Beauvoir, Duras, Sartre, Leiris, Barthes et Bon.

[22] Antoine compagnon, « Raconter avec photos », conférence prononcée le 25 avril 2009 à l'université de Tokyo, *revue de langue et littérature françaises* (Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo), n°40, septembre, 2010, p.200

l'appareil photographique dans le cadre privé. Néanmoins, certains critiques admettent que la photographie fonctionne comme un puissant moteur de la construction de notre identité sociale et psychologique, et de la réflexion sur une conception du temps que les écrivains autobiographiques de notre époque souvent remettent en question[3]. En dehors de l'image photographique, toutes sortes d'images — image mentale, visuelle, dynamique, etc. — permettent d'évoquer, de nos jours, l'importante problématique littéraire des rapports entre réel et imaginaire.

Les questions de l'identité, du temps et du réel sont au centre de l'écriture d'Annie Enraux. Ses œuvres autobiographiques comprennent naturellement plus ou moins des photographies, présentées de manières diverses (description ou insertion) ; leur fonction est variée : il s'agit soit d'un prétexte à la création, soit ces photographies permettent à l'auteur de redécouvrir une vérité qu'elles seules peuvent mettre en lumière. L'écrivain s'interroge sur tous les aspects de la photographie comme image, sur l'acte de la prise de vue, sur le fait de regarder ou de donner des photos, et sur son usage qu'il soit personnel ou littéraire. On voit clairement que le rapport entre sa vie, l'écriture et la photographie devient progressivement plus étroit, sans parler de *L'usage de la photo* dont traitent bien de critiques littéraires pour aborder cette question[4]. Pour mieux mesurer l'influence que la photographie exerce sur l'écriture et l'écrivain lui-même, nous allons réflechir ici successivement sur les secrets et

---

[3] Voir par exemple Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie,* PUR, 2008 qui rend compte des multiples interactions entre littérature et photographie depuis le XIXe siècle et des problématiques interdisciplinaires qu'elles ont fait naître.

[4] Voir par exemple Michèle Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux De la perte au corps glorieux*, PUR, 2011 où l'auteur consacre le deuxième chapitre à analyser presque toutes les photographies de l'œuvre ernalienne. En outre, il y a des articles sur *L'usage de photo* écrits par Shirley Jordan, Akane Kawakami, Nora Cottille-Foley, Maritine Devaux, Isabelle Roussel-Gillet.

vérités que l'écrivain dévoile à travers les photographies familiales, les corps représentés dans les images photographieques et le rapport entre photographie et écriture, et enfin, les problèmes de l'identité et leur résolution.

1. Une vérité cachée derrière la photo de famille

Dans *Écrire la vie*[5] qui rassemble 11 récits et 12 articles déjà parus, Ernaux livre à ses lecteurs près de cent photos, privées et inédites, allant de pair avec des extraits de son journal intime. On y retrouve l'image qui se transforme au fil du temps d'une femme et ses parents que nous avions déjà découverts à travers la lecture de ses œuvres. Et nous serons même surpris de retrouver à l'identique, sous la forme de photographie, certaines scènes lues auparavant ; il y a « une maison paysanne, modifiée par l'ajout d'une construction en brique rouge à un bout, avec une grande cour, un jardin et une demi-douzaine de bâtiments servant d'entrepôts[6] » où au rez-de-chaussée, le café-épicerie tenu par ses parents reçoit des pauvres et des ouvriers ; cette maison est située dans le paysage rural d'un petit village normand dans les années des 40-60, où la petit Annie a grandi et est devenue elle-même. C'est de là qu'elle s'est éloignée au niveau géographique autant que mental, et c'est là pourtant que résident sa raison d'écrire et l'objet de son écriture. Ces photos confirment la fidélité de descriptions détaillées de la réalité d'alors que l'écrivain a vécue, au-delà de celles des photographies. Dans les œuvres ernaliennes, la transcription exacte d'un monde ou d'une conversation prime sur l'effet poétique. Écrire son origine ne consiste, pour Ernaux, ni à inventer un récit d'imagination, ni à évoquer un souvenir mémorable ou une expérience vécue à partir d'une mémoire fragmentaire, mais plutôt à poursuivre sa quête de la vie intérieure et extérieure à travers la peinture de sa famille de la classe populaire et à écrire un texte ethnographique. Ainsi, la photographie se présente moins comme un

---

[5] Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Gallimard Quarto, 2011

[6] Annie Ernaux, *La place*, folio, 1984, p.51

adjuvant au service d'une mémoire personnelle, que comme une des « traces matérielles » de son passé, une preuve de l'existence d'une jeune fille, un document capable de fournir un fait indubitable.

En faisant un album de famille, c'est généralement une histoire « officielle » qu'on élabore[7] ; « officielle », parce que les photos qui ne conviennent pas ou qui présentent une image négative sont supprimées, telles celles qui font penser à un événement malheureux. De fait, les parents d'Annie dissimulèrent dans un coffre quelques photos de sa sœur morte et sa carte d'identité, cachant ainsi à leur fille la brève existence de sa sœur aînée. Cependant, l'autobiographe, elle, entreprend de fouiller et de dévoiler des secrets familiaux, quelle que soit la difficulté de l'entreprise. Ernaux a évoqué l'existence de Ginette et décrit ses photographies à maintes reprises dans ses textes et elle est, enfin, parvenue à écrire sur elle sous la forme d' "une lettre" qu'elle lui « adresse » en 2011[8]. Par ailleurs, le traumatisme de la violence conjugale a été mis au jour grâce à deux photos qui, de prime abord, n'ont aucun rapport avec elle et sont prises avant et après cet événement : celle prise lors du voyage avec son père à Lourdes et celle de son renouvellement de la communion solennelle.[9].

Ernaux prend pour objet de son analyse sociologique, des clichés familiaux tout à fait ordinaires pour mettre en relief un autre fait, une vérité cachée. Regardons deux photographies à la suite ;

---

[7] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire : Photograhie et inconscient*, Les belles lettres, 1996

[8] Annie Ernaux, *L'autre fille*, Nil, 2011

[9] Shirley Jordan, « Improper exposure : *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », *Journal of RomanceStudies*, Vol.7, n° 2, Summer 2007, p.125 : « Because it was unspeakably shaming, her father's attack on her mother on 15 June 1952 when Ernaux was eleven was silenced by her until *La Honte*, where through photography is one important aspect of her bringing the shame to language.»

> Une photo prise dans la courette au bord de la rivière. (...) L'air mécontent, d'être surpris par l'objectif, peut-être, avant d'avoir pris la position. Il a quarante ans. Rien dans l'image pour rendre compte du malheur passé, ou de l'espérance. Juste les signes clairs du temps, un peu de ventre, les cheveux noirs qui se dégarnissent
> aux tempes, ceux, plus discrets, de la condition sociale, ces bras décollées du corps, les cabinets et la buanderie qu'un œil petit-bourgeois n'aurait pas choisis comme fond pour la photo. (*La place*, p.47, nous soulignons)

L'écrivain y dissèque les signes qui marquent une différence de classe sociale, signes de leur humiliation et de leur déshonneur, puis, fait allusion à la mort de sa sœur et à sa propre naissance, autrement dit, au passé et au futur proche de cet homme ; son commentaire interroge tout autant ce qui n'est pas représenté que ce qui l'est. De plus, Ernaux mentionne la coutume nouvelle de la photo dans les familles populaires (« on prenait les photos le dimanche, plus de temps, et l'on était mieux habillé.[10]») et sa fonction sociale et culturelle[11] qu'ont d'ailleurs étudiée certains chercheurs, notamment Pierre Bourdieu dans *Un art moyen*[12].

Avec un autre cliché, l'auteur déconstruira l'illusion de la famille idéale que produit la photo d'une famille de la génération suivante qui représente Annie devenue jeune mère avec son enfant.

---

[10] *La place*, p.55

[11] Annie Ernaux, *Les années*, folio, 2008, p.21 : « Chaque membre de la famille a dû en recevoir un tirage et chercher aussitôt à déterminer de quel côté était l'enfant. Dans cette pièce d'archives familiales —qui doit dater de 1941— impossible de lire autre chose que la mise en scène rituelle, sur le mode petit-bourgeois, de l'entrée dans le monde.»

[12] Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, 1965

> Certainement, une photo du dimanche, seul jour où ils [jeune femme, petit fils et mari] peuvent être ensemble, où, dans les effluves du déjeuner qui mijote, le babil de l'enfant assemblant des pièces de Lego, la réparation de la chasse d'eau, avec en fond l'*Offrande musicale* de Bach, ils construisent leur mémoire commune et affermissent leur sentiment d'être, tout compte fait, heureux. La photo participe de cette construction, installe la « petite famille » dans une durée dont elle a constitué le gage rassurant pour les grands-parents de l'enfant qui en ont reçu un exemplaire. (*Les années*, p.102, italiques d'Ernaux, nous soulignons)

Ernaux semble entretenir l'habitude de la photo du dimanche depuis son enfance. Pourtant, ses parents et, d'autre part, elle et son mari ne la pratiquent pas pour la même raison, ils ne passent jamais leur dimanche de la même façon[13]. L'image signifie sa réussite sociale : la vie confortable et moderne d'un jeune couple et leur goût bourgeois (un objet africain au mur, la musique classique). Elle a acquis tout ce qu'elle désirait, surtout elle a réalisé la vie qu'ambitionnaient ses parents ; elle enseigne au lycée et son jeune mari, « bien élevé », travaille comme cadre administratif. Il semble naturel qu'elle soit satifaite, et elle a l'air « heureuse » avec son enfant. L'auteur signale la nature trompeuse de la photographie qui s'efforce de consolider le mythe familial dont les membres de la famille s'attachent à organiser la mise en scène. En réalité, était déjà là, imperceptible, la douleur, car, bientôt cette femme sera déchirée entre l'amour pour sa famille et le désir d'écrire, comme nous l'apprenons dans *La femme gelée*[14].

---

[13] Dans son enfance, Annie allait à l'église et se reposait dans le lit avec sa mère qui n'ouvrait son magasin qu'à partir de l'après-midi. Ils prenaient des photos ce jour-là parce qu'ils étaient mieux habillés et avaient plus de temps. Elle et son mari sont pris par leur travail en semaine et le dimanche est consacré à leur enfant et aux petits travaux domestiques. Ils en prenaient ce jour-là parce que c'est le seul jour qu'ils étaient ensemble.

[14] Annie Ernaux, *La femme gelée*, folio, 1981 Il faut ajouter la douleur à sa déception d'être devenue une bourgeoise et d'avoir ainsi trahi ses parents.

2. Le corps photographique et le rapport entre photo et écriture

Une des fonctions de la photographie dans la société actuelle est de donner une preuve officielle de l'identité d'un individu. Elle est obligatoire sur le passeport, la carte d'identité, d'étudiant, etc. Quand on regarde une photo de famille, on dit souvent que l'enfant ressemble à son père ou sa mère en indiquant les points de ressemblance ; la similitude physique renvoie à la filiation, aux liens du sang. C'est à travers le spectacle qu'Ernaux est sensible à cette filiation, plus qu'à travers les détails physiques du corps ou du visage.

Dans la photo de mariage de ses parents, la jeune femme, futur mère d'Annie, se métamorphose en Sarah Bernard, la fameuse actrice française, seuls ses mains rappellent sa véritable identité[15] : « ses mains, larges et puissantes, celles des femmes comme celles des hommes[16] » caractéristiques autant du côté paternel que du côté maternel qui travaillent de leurs mains, soit comme paysan (ses grands-parents), soit comme ouvrier (ses parents, oncles et tantes). Ils font un fort contraste avec celles de l'écrivain « aux articulations marquées, presque noueuses, en avancée sur la photo, [elles] paraissent démesurées[17] » : des mains de travailleur intellectuel. Les traits physiques signifient les caractéristiques d'un individu, les liens du sang mais aussi sa profession et sa classe sociale. Les photos montrent nettement l'absence de ressemblance entre l'auteur et ses ascendants, et témoignent du cruel abandon de l'héritage familial et de la fin proche de l'histoire familiale. Ainsi une image

---

[15] Annie Ernaux, *Une femme*, folio, 1987, p.37 : « Mais ce n'est pas ma mère. J'ai beau fixer la photo longtemps, jusqu'à l'hallucinante impression de croire que les visages bougent, je ne vois qu'une jeune femme lisse, un peu empruntée dans un costume de film des années vingt. Seules, sa main large serrant les gants, une façon de porter haut la tête, me disent que c'est elle. »

[16] Annie Ernaux, *in Acteurs du siècles,* p.43

[17] *Les années,* p. 244

photographique de famille ne cesse, par sa corporéité, de renvoyer l'auteur à son origine et de la faire penser au prix que ses parents et elle-même ont payé.

Au contraire, l'objet photographique est dépersonnalisée dans *Les années* ; il est présenté sous la forme de la troisième personne du singulier. Dans les photos assez conventionnelles qu'on pourrait trouver dans des albums photographiques familiaux, le sujet est dépouillé de son corps et devient un être indéterminé, d'un certain âge, homme ou femme, ayant vécu à tel endroit, à telle époque. Ce sujet anonyme peut être remplacé par n'importe quel autre. Bien sûr, il est tout à fait évident, aux yeux de lecteurs qui ont la moindre connaissance des œuvres ernaliennes ou de sa biographie, que la femme représentée dans toutes les photos est l'auteur lui-même, même si l'auteur ne le précise pas. Ce livre enchâsse, dans l'ordre chronologique, les descriptions de 16 clichés et d'une image-vidéo dont l'ensemble se présente, dans sa totalité, comme un album photo comprenant la vie presque entière d'une femme.

La photo est chargée d'évoquer une période de l'année où elle est prise ; à la suite de chaque photo, l'auteur indique son contexte et précise à quel moment elle a été prise dans la vie de la femme représentée, de plus, elle rappelle les événements sociaux et politiques, la conjoncture économique et les éléments marquants de la culture populaire de l'époque. L'écrivain ne cherche pas à raconter sa vie ou à parler d'elle, mais plutôt à rendre compte de la vie de la société française aux XXe et XXIe siècles. En « une autobiographie impersonnelle », qu'elle réalise au bout de vingt ans de préparation et d'écriture, la photographie sert à insérer sa vie privée dans la mémoire collective, sociale et historique[18]. Ces usages de la photographie, nous les appelons photographie autobiographique.[19].

---

[18] Alain Delaunois, « Interview téléphonique d'Annie Ernaux », Danielle Bajomée et Juliette Dor (dir.), *Se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck, 2011, pp.151-161

[19] Par contre, Jacques Lecarme considère une photographie de soi comme biographie.

Dans *L'usage de la photo*[20], elle insère, pour la première fois, 14 clichés en noir et blanc dont la plus grande part représente des vêtements et des chaussures qu'ont enlevés les deux auteurs (Ernaux et son collaborateur Marc Marie), éparpillés partout dans les chambres de la maison d'Ernaux à Cergy[21]. Que regarde-t-on sur ces photos ? Paradoxalement, c'est ce qu'on n'y voit pas, mais ce qui est évoqué :

> 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. (*L'usage de la photo,* p.144, italiques d'Ernaux)

On voit ici des chambres vides et des étoffes informes, des meubles, des appareils ménagers, des livres... ; tout représente l'absence des habitants, « une disparition du corps ». « [L] a photographie est l'empreinte de l'empreinte du corps humain ou de l'objet disparu », a écrit Nora Cotille-Foley[22]. Cette disparition éphémère et irréparable de son corps évoque pour Ernaux « la disparition de la pensée », sa propre mort. (« Plusieur fois je me suis dit que si ma pensée pouvait continuer ailleurs, il me serait indifférent de mourir. ») (p.149) Et ici la photographie se donne comme prémonition de la mort car en fait l'auteur souffrait d'un cancer du sein lors de la rédaction de l'ouvrage.

Le corps disparu réapparaitra dans les textes[23] et ensuite dans l'imagination

---

[20] Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, folio, 2005

[21] A l'exception d'une photo prise dans une chambre d'hôtel.

[22] Nora Cottille-Foley, « L'usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies*, vol.LXII, n°4, 2008, p.449

[23] Deux auteurs présentent quelques photos en prose qui représente leur corps entier et ses parties et celle d'imaginaire du dernier fragment. N'oubliez pas aussi que son corps

des lecteurs ; le problème propre à l'image photographique est là. Compagnon suppose qu'Ernaux décida de ne pas montrer ses photos dans *Les années*, contrairement à *L'usage de la photo*, « parce que la photo replonge le privé dans le public, le personnel dans l'histoire, et que le pathos d'une photo dévoilée empêcherait ce mouvement[24] ». Les photos de soi révèlent tellement son identité et sa nudité qu'elles poussent l'écrivain à l'autocensure. Il faut, donc, que le corps soit abstrait, c'est-à-dire existe uniquement dans le langage, pour que les lecteurs puissent en prendre possession et s'y identifier en lisant l'autobiographie.

D'un autre côté, cette citation montre aussi la réflexion philosophique de l'auteur sur la photographie, qui intéresse, en particulier, certaines critiques intellectuelles, s'écartant des approches généralement privilégiée[25]. Les photographies de *L'usage de la photo* posent aux spectateurs une question inextricable ; en effet, elles les laissent désorientés entre passé et futur sur le plan temporel, entre présence et absence, vie et mort sur le plan ontologique, entre image et écriture sur le plan esthétique.

Or, ces autoportraits métamorphosés ont une relation intime avec leur écriture, au niveau du style et de la forme et, en fait, sont essentiels pour la naissance du livre. Ils permettent à Ernaux d'écrire sur sa maladie qu'elle n'arrivait pas à raconter jusqu'alors (comme dans *La honte*) et de produire des textes d'une libreté, d'une vie et d'une hardiesse jusqu'ici inconnues ; à partir de chacune des photos, elle produit 14 textes différents où se mêlent la

---

malade est observé jusqu'à l'intérieur et enregistré en détail.

[24] Antoine Compagnon, *op.cit*., p.215

[25] Voir par exemple Martine Delvaux, « Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marc Marie : *L'usage de la photo* », French Forum, vol. 31, n°3, automne 2006, pp. 137-155 ; Akane Kawakami, « Annie Ernaux's "proof of life": *L'usage de la photo* », French Studies, Vol.LXIV, n°4, 2008, pp. 451-462 ; Nora Cottille-Foley, *op.cit.* ; Shirley Jordan, *op.cit.*

description de l'image, son interprétation du point de vue esthétique, psychologique et personnel, des souvenirs, ses histoires amoureuses, sa lutte contre la maladie, ses impressions littéraires, etc. L'auteur tire ainsi profit de la photographie et de la liberté qu'elle lui donne, mais elle est confrontée aussi à ses limites ; la réalité matérielle représentée par une photo n'est qu'une partie de la réalité et ne montre pas la vérité que l'écrivain veut mettre en lumière. Chez Ernaux, la fonction de la photo n'est jamais de remplacer sa description, contrairement à l'usage photographique dans *Nadja*[26]. Dans ses descriptions, elle s'efforce de rendre compte d'un grand nombre de détails et d'apporter des informations supplémentaires sur les autres données sensorielles, ce qui fait que le paysage constitué par les mots s'éloigne de la photographie et du réalisme dont elle est porteuse. Son texte paraît anéantir l'image visuelle pour la recréer sur le plan littéraire et imaginaire.

3. L'autoportrait et la représentation de soi

« L'ethnographie de soi », expression utilisée notamment dans *La honte*, signifie que l'écrivain, se considérant sous l'angle de sa réalité sociale, à savoir comme membre d'un groupe social, entreprend de faire apparaître cette dimension sociale dans sa personne et son existence individuelle. On peut considérer ce travail comme une sorte d'investigation de soi ; la différence réside dans la question de savoir à quel niveau se situe le moi. D'ordinaire, l'autobiographe le recherche au plus profond de son intériorité par une pratique de l'introspection, tandis qu'Ernaux, elle, tente de le saisir à partir de l'extérieur. Car, puisqu'on a intériorisé les normes et valeurs morales et sociales au cours de notre éducation, notre pensée, notre mentalité et nos

---

[26] André Breton, *Nadja*, Gallimard folio, 1964, p.6 : « Il peut tout spécialement en aller ainsi de Nadja, en raison d'un des deux principaux impératifs "anti-littéraires" auxquels cet ouvrage obéit : de même que l'abondante illustration photographique à pour objet d'éliminer toute description »

sentiments trouvent leur fondement en dehors de nous et se manifestent sous la forme d'« habitus[27] ». C'est ainsi qu'elle écrit sur elle-même au niveau physique, c'est-à-dire matériel et objectif ; elle ne cherche pas à décrire ses pensées, ses désirs, mais son apparence, ses actes et ses mots. En tant qu'écrivain ethnologue, elle ne prend pour objet que le monde visible, perceptible ; c'est pour cela que la photographie, caractérisée par l'extériorité, la visibilité et la matérialité, prend l'avantage sur d'autres documents pour la création[28].

La photographie offre une vision différente, étrangère, à celle qu'on a ordinairement des personnes ou des choses ou à celle que l'on a quand on se regarde dans un miroir. Elle découpe un fragment du monde, saisit en un instant tout ce qui existe, tout ce qui se passe. La photo permet de représenter un objet de façon agrandie ou réduite grâce au zoom, de façon floue ou nette en jouant sur la mise au point, de façon plus ou moins éclairée par le jeu de l'ouverture ou l'usage du flash. De même, elle s'offre sans restriction à l'observation jusque dans les moindres détails. Ernaux s'attardera donc en fonction de ce qui l'intéresse soit sur sa pose « tournée de trois quarts pour estomper les hanches moulées dans une jupe étroite, faire ressortir la poitrine, une mèche de cheveux balayant le front[29] » (un jugement esthétique) soit sur « des rides sur le front touché par la lumière, des taches roses de blush sur les pommettes, contour amolli du visage[30] » (une inquiétude au vieillissement) ; sur une photo de son amant décrite dans *L'usage de la photo*, Ernaux met

---

[27] La notion d'« habitus », avec laquelle Pierre Bourdieu met en évidence les mécanismes d'inégalité sociale, désigne « une manière d'être d'un individu, liée à un groupe social, se manifestant notamment dans l'apparence physique (vêtement, maintien, voix, etc) » (*Le nouveau petit robert de la langue française*, 2008)

[28] Deux images-vidéo de *Les années* sont documents visuels, dynamiques et auditifs.

[29] *La place*, p.78

[30] *Les années*, p.210

l'accent par exemple sur les noms d'auteurs et les titres de livres dont sa bibliothèque sur laquelle se projette l'ombre de la partie inférieure du corps de son amant. (un intérêt intellectuel)

De même, non seulement grâce à la distance physique et temporelle qu'elle instaure, mais aussi grâce à la distance ontologique, la photographie permet de s'objectiver soi-même comme le disait Barthes : « la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité.[31] » Par cette apparition d'une image extérieure de soi, qui correspond au « stade de miroir », développement psychanalytique de la reconnaissance de son propre image et de son identification, défini par Lacan, le sujet se coupe en deux : moi et autre, subjectif et objectif, regard et corps, présent et passé, ce qui aboutit au rapport entre narrateur et personnage dans un récit écrit à la première personne. En ce sens, écrire son autobiographie constitue un moyen d'établir son identité ; le narrateur-écrivain intègre l'autre partie du moi en tant que personnage principal dans son moi unique. Comme chacun d'entre nous constitue son identité par un récit de soi, ce que Paul Ricœur appelle « l'identité narrative[32] » — en fait, c'est l'inverse qui est vrai —, l'autobiographe invente son double et raconte sa vie d'une façon progressive, cohérente, significative, autrement dit, une vie transformée en un récit historique, en un roman d'aventures, en une épopée ; c'est une structure autobiographique[33].

Or, le psychologue Serge Tisseron suppose qu'en raison de la tension entre image extérieure de soi et image intérieure, on n'achèvera jamais de dissiper le sentiment d'éloignement de soi-même[34]. Cela explique bien un sentiment de

---

[31] Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, 1980, p.28

[32] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990

[33] Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2003

[34] Serge Tisseron, *op.cit*.

désaccord qu'éprouvèrent face à leur autoportrait, Barthes, Sartre et Ernaux.

> Je regarde ces photos jusqu'à perdre toute pensée, comme si, à force de les fixer, j'allais réussir à passer dans le corps et la tête de cette fille qui a été là, un jour, sur le prie-dieu du photographie, à Biarriz, avec son père. Pourtant, si je ne les avais jamais vues, qu'on me les montre pour la première fois, je ne croirais pas qu'il s'agisse de moi. (Certitude que "c'est moi", impossibilité de me reconnaître, "ce n'est pas moi.".) (*La honte*, p.26, nous soulignons)

Par le biais du corps, Ernaux finit par avoir accès au moi passé. Mais ce même corps fait obstacle à la reconnaissance de soi. Elle ne se contente pas de faire l'aveu de cette difficulté une seule fois. Il lui faut chaque fois se répéter que la personne photographiée, c'est bien elle ou que c'est la même personne qui apparaît des autoportraits différents. L'image photographique du moi ne ressemble à ni celle qu'elle voit dans le miroir, ni celle qu'elle peut découvrir au fond d'elle-même, ni celle qu'elle a conférée au personnage principal de son récit. C'est une image immobile, figée dans la pose peu naturelle caratréristique des personnes qu'on prend en photo, comme si elle était morte et naturalisée. Si l'aubiographe renaît dans ses textes, c'est sans doute parce que son double est romanesque ; il peut lui donner une harmonie et une nouvelle vie grâce au travail de montage de ses propres expériences et de documents, autant que par son imagination.

Revenons aux photographies de l'ouvrage *Les années*, « photographies autobiographiques », comme nous les avons appelées dans le chapitre précédent. Elles mettront en lumière la question de l'identité chez Ernaux.

L'auteur propose plusieurs autoportraits en prose dont le sujet change, dans chaque photo, d'âge, d'apparence physique, d'habit, de coiffeur tout comme changent les circonstance dans lesquelles elle est prise ; nous pouvons voir successivement un gros bébé à moitié nu, une petite fille menue dans une robe

à volants et avec des manches ballon, une jeune fille en maillot de bain prenant un pose provoquante, une lycéenne à l'air sérieux, vétue d'une blouse posant pour une photo de classe avec ses camarades, une femme dont l'apparence « indiqu [e], malgré le grand sourire, une lassitude et une indifférence au souci de plaire » (p.146-147) en train de marcher avec son mari et son fils d'une douzaine d'années, une femme d'un certain âge aux cheveux en désordre et « longs avec des mèches ramenées jusqu'au-devant du cou » (p.244), identique à sa petite-fille, etc. Les photos isolent certains moments de vie qui représentent la trajectoire d'une femme : enfance, adolescence, étude, mariage, carrière professionnelle, âge mûr. Chaque photographie fait surgir une image différente du moi. « À cette "sans cesse autre" des photos correspondra, en miroir, le "elle" de l'écriture » (p.252) écrit Ernaux. L'ensemble de photos présente la divergence du moi et sa multiplication. L'autoportrait souligne la nature intermittente, sans unité et étrangère du soi et d'autre part, affirme que ce "je" = "elle" est constant au-delà du temps et de l'espace. Car elle se découvre soi-même en se projetant sur les autres, inconnus, anonymes dans le métro, la place, la rue, partout, dans *Journal du dehors*[35]. Et n'oublions pas que ce livre constitue une « collection d'instantanés de la vie quotidienne collective », dont chacun des fragments correspond à une image photographique.

De même, selon Bacholle-Bošković[36], ces photographies illustrent le « moi décalé » en tout point : décalage temporel (une photo non de la communion, mais du renouvellement de vœux), décalage de la mode en tant que signe d'une certaine époque (« Ni la coiffure ni l'ensemble ne sont conformes à l'image qu'on donnera plus tard des années soixante-six ou sept, seule la jupe courte correspond à la mode lancée par Mary Quant. » (*Les années*, p.102)), au

---

[35] Annie Ernaux, *Journal du dehors*, folio, 1993

[36] Michèle Bacholle-Bošković, *op.cit.*

niveau des classes sociales (élève issue d'une classe modeste, entourée des jeunes filles bourgeoises dans la cour d'une école privée), décalage entre la réalité et l'idéal (le corps immature d'une fillette de neuf ans qui ne ressemble en rien à celui sensuel, chargée de féminin et désirable d'une actrice d'alors), et, ajouterons-nous, l'écart psychique entre les deux photos (l'une représente une fille pure et innocente et l'autre une jeune fille marquée par la honte et la culpabilité[37]), l'écart physique entre la jeune fille de la photo et la spectatrice (le personnage principal, étudiante en lettres et tombée enceinte par accident, regarde sa « dernière photo de jeune fille » où elle est bronzée et a l'air "mutin").

Ernaux tend à se réconcilier avec le moi passé qu'elle avait trahi, conquérir à une cohérence, la conscience d'une idenité permanente dans sa création littéraire. Ne demandant pas l'appui de l'imagination, elle est à la quête de façon personnelle d'un lien entre moi passé et moi présent. Dans *La honte* elle évoque la topographie de la ville, l'enseignement et le rapport entre des institutrices et élèves à l'école, les faits divers rapportés dans le journal local, pour faire revivre l'année 1952. Elle retrouve, enfin, que c'est paradoxalement l'événement malheureux causé par son père qui unit le moi passé au moi présent[38]. Dans *L'événement*, elle évoque le sentiment de perte de l'innocence après sa grossesse et son avortement, mais prend conscience de l'existence d'« une chaîne de femmes par où passaient les générations »

---

[37] Shirley Jordan, *op.cit.*, p.125 : « Two of them (photographs) in particular (…) divide the author's life into a "before / innocent" and "after / tainted" schema, since they are radically separated by the domestic violence which becomes the wellspring of (inarticulable) shame »

[38] *La honte*, p.142 : « Je regarde la photo de Biarritz. Mon père est mort depuis ving-neuf ans. Je n'ai plus rien de commun avec la fille de la photo, sauf cette scène du dimanche de juin qu'elle porte dans la tête et qui m'a fait écrire ce livre, parce qu'elle ne m'a jamais quitté. »

(p.114). Grâce aux révélations importantes faites à la fin de l'ouvrage *Les années*, les lecteurs découvrent qu'une femme écrivain de la dernière photo correpond au gros bébé de celle de première, voire à l'objet de tous les clichés. Voilà pourquoi le récit retourne au début du livre, exactement comme *La recherche du temps perdu*.

4. Conclusion

La photographie pénètre la totalité de la vie intime de l'écrivain, sa création littéraire et la conscience de son identité. Comme des archives d'une histoire familiale, elle est étroitement liée à la mémoire passée, heureuse ou malheureuse. Ainsi, elle réveille fortuitement un souvenir perdu dans les tréfonds de la mémoire et donne à l'écrivain des mots pour raconter. Chez Ernaux, en outre, la photographie en tant qu'une image matérielle est un des documents indispensables qui composent les textes factuels avec d'autres documents comme le journal intime, les notes..., pour s'y intégrer et faire l'objet d'une analyse sociologique, et elle est également est comme un tremplin pour parvenir à une vérité certaine mais dissimulée au-delà de l'image. Depuis *La place*, Ernaux ne cesse d'insérer des photos décrites ou imaginaires de façon irrégulière. Son approche de la photographie se modifie en fonction de l'évolution de ses centres d'intérêts, que ce soit à l'occasion de la rencontre d'une photographie ou lorsqu'elle a été confrontée à un moment difficile de son existence ; mais fondamentalement, l'auteur pose grâce à la photographie surtout des problèmes identitaires et ontologiques. Or, la photographie peut offrir une distance nécessaire pour l'objectivation de soi, utile pour l'écriture autobiographique, mais qui produit également un sentiment d'aliénation de soi. La division du moi surgie de la rupture avec son origine ne cesse de souligner sa solitude. C'est dans ses textes autobiographiques et pendant l'écriture qu'elle trouve la seule possibilité et le seul recours pour apaiser sa douleur et se réconcilier avec son passé.