Pierre Piret

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

Le savoir de l'imperfection

De Marcel Proust à Annie Ernaux

Résumé

Si l'imperfection est déterminante chez Proust, elle demeure toutefois accidentelle, inessentielle : elle ne prend sa valeur de savoir qu'à la condition d'être déchiffrée, ce qui est précisément la fonction de l'art. L'immense effort de La Recherche *consiste ainsi à opérer un déchiffrage absolu, sans reste, de tout ce qui se présente sous cette forme, d'où le caractère interminable de* La Recherche*, œuvre destinée à gonfler infiniment, jusqu'à la mort de son auteur. Sur ce point, Annie Ernaux se distingue nettement de Proust. Chez elle, l'imperfection est essentielle et il s'agit dès lors d'inventer une écriture capable de saisir l'événement, l'accroc, l'anomalie. Tel est l'enjeu de son écriture photographique : renouer avec le savoir de l'imperfection par un travail qui, à rebours de l'idéalisation, retrouve son statut de déchet du symbolique, inexorablement hors-sens.*

Abstract

While imperfection is a determining factor in Proust's work, it remains accidental, inessential: it only takes on its value as knowledge if it is deciphered, which is precisely the function of art. The immense effort of La Recherche *thus consists in deciphering absolutely, without rest, everything that presents itself in this form, hence the interminable nature of* La Recherche*, a work destined to grow infinitely, until the death of its author. On this point, Annie Ernaux clearly differs from Proust. For her, imperfection is essential, and she tries to invent a form of writing capable of capturing the event, the accident, the anomaly. This is the challenge of her photographic writing: to reconnect with the knowledge of imperfection through work that, opposed to idealisation, rediscovers its status as the waste product of the symbolic, inexorably devoid of meaning.*

> Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte, j'avais remarqué dans les anciens qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un philosophe exempt de toute imperfection : ce qui faisait que la mort de ce jeune prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié. J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse […].
>
> (Racine, Préface de *Phèdre*)

 doi: 10.1484/J.LLR.

L'imperfection étant inhérente à l'humanité, l'art doit nécessairement composer avec elle. Racine, pourtant considéré comme le sommet de la perfection classique, en fait même une condition de l'œuvre dans sa préface à *Phèdre* : d'elle dépendrait l'effet propre de la tragédie, à savoir de produire identification et pitié. On pourrait certes s'interroger sur l'adhésion de Racine à cette proposition, tant sa préface est équivoque. Elle n'en demeure pas moins significative de ce que l'imperfection constitue une question d'esthétique fondamentale, aussi déniée soit-elle. Si elle ne s'impose pas avec évidence, c'est sans doute parce que l'art et la littérature sont le plus souvent rapportés aux catégories de l'idéalisation ou de la sublimation. Mais celles-ci ne se comprennent, après tout, que comme une forme de traitement de notre finitude – une forme parmi d'autres. C'est ici que prend place l'hypothèse développée dans les pages qui suivent : une des voies suivies par la littérature contemporaine, représentée exemplairement par Annie Ernaux, se définit précisément par le traitement particulier qu'elle opère de l'imperfection, en lui conférant valeur de savoir. Elle procède d'une mutation qui a trait aux enjeux du discours (entendu ici comme inscription du sujet dans le lien social via le langage), dont on retrouve les prémisses chez Proust et qui peut s'interpréter comme une appropriation particulière du paradigme photographique.

Proust : imperfection et révélation

La théorie esthétique de Proust, du moins celle que le narrateur expose, en particulier, dans *Le Temps retrouvé*, rappelle par bien des aspects la conception « cultuelle » de l'art dégagée par Walter Benjamin dans son célèbre article « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique[1] ». Proust semble en effet associer l'art à ce que Walter Benjamin nomme l'*aura* : la valeur de l'œuvre lui vient de l'expérience dont elle procède, expérience de l'être, qui soustrait la réalité aux contingences du temps. Cette expérience s'avère toute singulière et impartageable sinon par l'art :

> le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît

[1] « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (*Folio essais*), p. 269-316.

> le monde, différence qui s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun.[2]

L'art a ainsi fondamentalement partie liée avec la contemplation – c'est la qualité du regard, sa plénitude, qui opère la résorption absolue de la réalité dans l'œuvre – et donc avec l'idéalisation.

L'idéalisation ne suffit pourtant pas à rendre compte du mouvement fondamental de l'écriture proustienne, en tant qu'elle fait droit à ce qu'on pourrait appeler l'inassimilable de la rencontre[3]. L'épisode – représentatif – de la première rencontre avec Mme de Guermantes dans *Combray* est révélateur de ce point de vue. Le jeune Marcel s'est construit du duc et de la duchesse une image magnifiée à partir de représentations diverses (tapisseries, sculptures, vitraux…), une image qui s'incarne jusque dans leur nom, « dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : "antes"[4] ». Ainsi représentent-ils à ses yeux l'essence même du côté de Guermantes. Un jour, lors d'une messe de mariage, le narrateur aperçoit une dame qui doit être la duchesse, mais son apparence déçoit son attente tant elle lui paraît commune : elle a « une figure rouge, une cravate mauve comme Mme Sazerat » (*CS*, p. 172), un « petit bouton qui s'enflamm[e] au coin du nez » (*CS*, p. 173), autant d'imperfections certifiant « son assujettissement aux lois de la vie, comme, dans une apothéose de théâtre, un plissement de la robe de fée, un tremblement de son petit doigt, dénoncent la présence matérielle d'une actrice vivante, là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse » (*CS*, p. 173). L'imperfection marque le retour du réel au cœur du tableau (théâtral, en l'occurrence) offert à la contemplation.

Ce qui est significatif dans cet épisode, c'est que la désillusion s'avère sans remède et place l'enfant dans une situation insoluble : il ne peut se contenter de réviser l'image qu'il se faisait de la duchesse (dialectique traditionnelle de l'illusion et de la réalité), mais oscille entre deux réactions toutes deux insatisfaisantes. Il se dit en effet

---

2 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, 1989 (*Bibliothèque de la Pléiade*), p. 474..

3 Je m'inspire ici de l'analyse approfondie de cette question par Ginette Michaux dans la première partie de son ouvrage *De Sophocle* à Proust, de Nerval à Boulgakov : *essai de psychanalyse lacanienne*, textes réunis et présentés par Pierre Piret, Ramonville, éditions Érès, 2008 (*Psychanalyse et écriture*), p. 31-90.

4 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, 1987 (*Bibliothèque de la Pléiade*), p. 169. Désormais : *CS*.

touché lui-même par cette vision inattendue, littéralement épinglé par elle :

> cette image que le nez proéminent, les yeux perçants, épinglaient dans ma vision (peut-être parce que c'étaient eux qui l'avaient d'abord atteinte, qui y avaient fait la première encoche, au moment où je n'avais pas encore le temps de songer que la femme qui apparaissait devant moi pouvait être Mme de Guermantes) (*CS*, p. 173).

Plus que la duchesse, c'est lui-même qui est divisé, percé par ces yeux qui l'arrachent à sa contemplation. Comme on le comprendra un peu plus loin, c'est à sa propre condition de mortel que le renvoie l'image de la duchesse : il croyait Mme de Guermantes immortelle (par l'effet de la filiation aristocratique) et pensait, la contemplant, participer de son immortalité ; or, elle n'est qu'une femme comme les autres, soumise au temps (elle a des boutons), « assujettie aux lois de la vie » (et donc de la mort). Pour répondre au caractère insupportable de la rencontre, il fait appel à son imagination :

> mon imagination qui, un moment paralysée au contact d'une réalité si différente de ce qu'elle attendait, se mit à réagir et à me dire : « Glorieux dès avant Charlemagne, les Guermantes avaient le droit de vie et de mort sur leurs vassaux ; la duchesse de Guermantes descend de Geneviève de Brabant. Elle ne connaît, ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici. » (*CS*, p. 173)

L'imagination permet ainsi de reprendre l'initiative sur l'image agressante et de restaurer un rapport homéostatique avec le monde. Procédure subjective qui soumet la perception au principe de plaisir, elle favorise la contemplation, mais au prix d'une forme de déni qui n'est pas moins insatisfaisante car elle revient à abolir l'effet de la rencontre tant désirée. L'écriture de l'épisode, *a posteriori*, conduit Proust à inventer une solution tierce et étonnante. Mme de Guermantes se voit explicitement dédoublée entre elle-même, image maternelle veillant sur les « tombes de ses morts » (*CS*, p. 174), offerte à la contemplation, et ses regards « espiègles » qui « flân[ent] çà et là » et « s'arrêt[ent] même » sur l'enfant, maintenant de la sorte, mais tempéré, l'impact de la rencontre (*CS*, p. 174)[5].

[5] Ce dédoublement est justifié par Proust au travers d'une métaphore assez tarabiscotée et d'autant plus significative : « ô merveilleuse indépendance des regards humains, retenus au visage par une corde si lâche, si longue, si extensible qu'ils peuvent se promener seuls loin de lui » (*CS*, p. 174).

Ce mouvement oscillant entre contemplation et rencontre structure toute la *Recherche*, l'œuvre étant significativement scandée par d'innombrables « tout à coup » (c'est peut-être la locution la plus présente !) : le narrateur, tel Proust retiré dans sa chambre insonorisée, occupe une position de contemplation ou d'introspection, en tout cas de maîtrise, quand il se voit happé par un événement, parfois infime, dans lequel s'ancre son récit. C'est pourquoi l'imperfection, l'accroc, la rencontre jouent un rôle moteur dans la *Recherche* et sont bien plus qu'un simple thème. La réminiscence en livre l'exemple le plus fameux, qui fait irruption dans le quotidien et dépossède le sujet de toute emprise sur la réalité. Ici, le choc de la rencontre produit un effet de vive félicité, mais il demande également un prolongement pour aboutir à l'œuvre : l'imperfection (songeons aux pavés inégaux de l'hôtel de Guermantes) a valeur de révélation, mais à condition d'être traitée, c'est-à-dire, chez Proust, déchiffrée. Ce traitement, qui est la mission propre de l'art et de la littérature (comme Proust l'explique longuement dans *Le Temps retrouvé*), transforme la rencontre en savoir, dont dépend le destin de qui l'éprouve, mais un savoir qui préserve l'inassimilable de la rencontre, sans quoi il en perdrait l'impact. C'est pourquoi la catégorie de l'idéalisation ne suffit pas à rendre compte de l'esthétique proustienne. Le dédoublement de la *Recherche*, si bien mis en exergue par Maurice Blanchot[6], prend ici toute son importance : dans le récit d'apprentissage (tendu vers le livre à venir), la rencontre, toujours marquée par l'imperfection, donne lieu finalement à une transfiguration absolue et l'idéalisation semble opérante ; mais dans le livre que nous lisons, comme dans l'épisode de la rencontre avec Mme de Guermantes, l'écriture s'attache à maintenir la tension entre la force productrice de l'accroc et son nécessaire traitement.

Annie Ernaux : écrire l'accroc

Situer Annie Ernaux dans le sillage de Proust ne va pas de soi : leurs projets, leurs esthétiques, leurs œuvres sont sans commune mesure. Mais l'écriture d'Annie Ernaux me semble procéder d'un traitement neuf de l'imperfection, dont on trouve les prémisses chez Proust. Tous deux tentent de laisser l'initiative à la rencontre, fût-

6 Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986 (1959) (*Folio essais*). Sur ce dédoublement et ses rapports à la réminiscence, je me permets de renvoyer à mon article : « L'essence infuse. Expérience affective et programme d'écriture dans *Combray* », *Poétique* (Paris, Seuil), 114 (avril 1998), p. 209-219.

elle traumatique, situant le désir et la vérité du sujet en ce point qui échappe à tout cadrage signifiant.

Dans *L'Événement* (2000), Annie Ernaux revient sur un épisode douloureux de sa vie, l'avortement qu'elle a subi en 1963, lors de ses études à Rouen. La notion d'événement réfère donc ici à un thème, à ce qu'on appelle une question de société, mais elle désigne surtout une logique du discours qui rompt avec le précepte de l'idéalisation. La citation de Leiris qu'Annie Ernaux place en exergue de son récit indique clairement la perspective :

> Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement.[7]

Il s'agit en somme de faire droit à l'événement dans sa nudité, sa force première, son immédiateté, et de maintenir l'écrit dans ce registre. Pour ce faire, il faut, si l'on suit Annie Ernaux, combiner le repérage objectif et l'immersion personnelle. D'un côté, le récit doit être ancré dans une factualité incontestable : « Un agenda et un journal intime tenus pendant ces mois m'apporteront les repères et les preuves nécessaires à l'établissement des faits. » (*E*, p. 26) – tout ce que Proust condamne, dans *Le Temps* retrouvé, lorsqu'il critique ce qu'il nomme la « littérature de notations ». De l'autre (et là, Proust n'est pas loin), la narratrice en appelle à une mémoire « profonde », que désigne le motif récurrent de l'immersion :

> Je m'efforcerai par-dessus tout de descendre dans chaque image, jusqu'à ce que j'aie la sensation physique de la « rejoindre », et que quelques mots surgissent, dont je puisse dire, « c'est ça ». (*E*, p. 26-27)

À ces conditions, l'écrit peut être à la hauteur de l'événement ; il peut changer de régime discursif et atteindre au registre de la nécessité, de ce qui ne peut se dire autrement : « c'est ça ». Ce qui va de pair avec l'étiolement des significations toutes faites : il faut écarter « le sens collectif et les formules nécessairement simplifiées » (qui président à tout débat sur l'avortement) pour « affronter, dans sa réalité, cet événement *inoubliable*. » (*E*, p. 27) Mais, plus fondamentalement, c'est la signification même qui se voit mise en question, comme en témoignent diverses interventions de l'écrivain portant sur son travail en cours – par exemple :

---

7 Annie Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2001 (*Folio*), p. 9. Désormais : *E*.

> (Je sens que le récit m'entraîne et impose, à mon insu, un sens, celui du malheur en marche inéluctablement. Je m'oblige à résister au désir de dévaler les jours et les semaines, tâchant de conserver par tous les moyens – la recherche et la notation des détails, l'emploi de l'imparfait, l'analyse des faits – l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves.) (*E*, p. 48)

Il s'agit de résister au récit, en tant que celui-ci configure l'événement en lui donnant un sens – entendu à la fois comme direction et signification : le récit contredit la succession aléatoire du vécu en imposant à celui-ci une orientation rétrospective qui est aussi une interprétation. La mémoire immersive recherchée par Annie Ernaux passe, au contraire, par la préservation de l'événement, restitué hors de toute régulation, de tout cadrage signifiant. D'où le choix de procédés d'écriture privilégiant l'accroc, l'aspérité, tout ce qui contredit au lissage signifiant – ainsi, l'imparfait, qui englue le sujet dans un temps non vectorisé (à la différence du passé simple, dit parfait, qui marque un achèvement, ou de l'infinitif, qui absolutise).

De tels choix esthétiques sont représentatifs d'une orientation de la littérature contemporaine qui peut se définir notamment en relation avec la révolution photographique. Comme l'a suggéré Walter Benjamin dans plusieurs essais, celle-ci a bouleversé dans son ensemble la sphère artistique et littéraire en inaugurant des nouveaux idéaux et des nouvelles pratiques esthétiques[8]. Dans le cas qui nous occupe, c'est à une appropriation bien particulière du paradigme photographique que nous avons à faire, comme en témoigne un autre texte écrit par Annie Ernaux, en collaboration avec Marc Marie : *L'Usage de la photo* (2005).

Composé de textes écrits par les deux amants à partir de photographies, qui sont reproduites dans le livre, *L'Usage de la photo* est porté par une semblable quête de l'événement. La photographie est ici convoquée pour conserver une « représentation matérielle[9] »

---

8 Cf. « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (*Folio essais*), p. 295-321 et « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) ». Sur les effets de la révolution photographique sur la littérature, voir notamment : Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002 ; *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*. Textes réunis par Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, 2007 (*Champs visuel*s).

9 Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2006 (*Folio*), p. 11. Désormais : *UP*.

d'un moment éphémère, celui de la jouissance. C'est la « sensation de douleur et de beauté » (*UP*, p. 12) – éprouvée à la vue des « pièces de vêtement et de lingerie » et du « paysage » qu'elles composent au lendemain des soirées passées ensemble – qui conduit à vouloir conserver cette « seule trace objective de notre jouissance » (*UP*, p. 1-12). Le trajet de la trace se décline ainsi de l'événement (la jouissance) à l'écriture, en passant par les vêtements (composant une sorte d'installation) et la photographie, l'enjeu étant que cette trace ne dénature pas l'événement par quelque intervention subjective que ce soit. L'écriture doit ainsi se faire photographique :

> J'essaie de décrire la photo avec un double regard, l'un passé, l'autre actuel. […]
> Ma première réaction est de chercher à découvrir dans les formes des objets, des êtres, comme devant un test de Rorschach où les taches seraient remplacées par des pièces de vêtement et de lingerie. Je ne suis plus dans la réalité qui a suscité mon émotion puis la prise de vue de ce matin-là. C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire. J'ai absolument besoin de l'écarter, de ne plus l'avoir dans mon champ visuel, pour qu'au bout d'un moment m'arrivent des images du printemps 2003, dans une sorte de remémoration différée. Pour que la pensée même se mette en mouvement. (*UP*, p. 30-32)

Au déchiffrage imaginaire, fondé sur l'appropriation empathique et la projection subjective, Annie Ernaux oppose un déchiffrage mémoriel, condition d'une écriture photographique. Ici encore, c'est une logique discursive particulière qu'il s'agit de mettre en œuvre. Paradoxalement, la narratrice doit écarter la photo pour accéder à cette logique alternative, dont l'enjeu est d'atténuer les effets du principe de plaisir, de déjouer la mise en mouvement immédiate de l'interprétation au profit d'un autre mouvement, celui de la pensée. L'écriture reçoit alors une valeur et une fonction de connaissance : elle délivre un savoir, car elle dévoile ce que la perception ordinaire voile. Comme Annie Ernaux le souligne dans ses entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, *L'*Écriture comme un couteau, son ambition n'est pas seulement de l'ordre du souvenir, car – ce qui la rapproche de Proust – l'après-coup vise ici à saisir ce qui n'était pas saisissable au moment même. Ce qu'elle nomme « l'écriture plate[10] » ne désigne

[10] « La seule écriture que je sentais "juste" était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé (complicité qui n'est pas tout à fait absente de mes premiers textes). C'est ce que j'ai appelé dans *La Place* "l'écriture plate, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour

dès lors pas simplement une écriture neutre, non marquée, prétendument objective ; elle exige, au contraire, un traitement du discours qui parvienne à mettre en veille l'imaginaire :

> Je sens l'écriture comme une *transsubstantiation*, comme la transformation de ce qui appartient au vécu, au « moi », en quelque sorte existant tout à fait en dehors de ma personne.[11]

Le terme choisi par Annie Ernaux peut surprendre tant son écriture conteste la « valeur cultuelle » de l'art, mais il en dit bien l'enjeu : la « transsubstantiation » invoquée ne se confond pas avec l'idéalisation ; au contraire, elle désigne l'opération même de l'écriture, qui soustrait l'événement à l'emprise du discours courant et tente de le dire sans le trahir, autrement dit, de maintenir l'accroc dans son statut de déchet. Si l'événement supporte un savoir, c'est en tant qu'il n'entre pas dans les catégories signifiantes disponibles : il « fait déchet » à ce titre.

Tel est le paradoxe avec lequel Annie Ernaux compose dans toute son œuvre : il s'agit de faire advenir dans le discours ce qui ne peut s'y résorber sans se perdre. Elle rencontre là un point d'aporie, dont elle prend lucidement la mesure tout au long de son travail. D'un côté, cette dérégulation du discours peut conduire à l'indécence, tant elle implique une mise à nu sans limite :

> (Je sens qu'il en sera de même lorsque ce livre sera fini. […] Je n'aurai plus aucun pouvoir sur mon texte qui sera exposé comme mon corps l'a été à l'Hôtel-Dieu.) (*E*, p. 106)

Car l'écriture vise à déjouer les effets de la représentation, à savoir de transformer l'événement en signes qui à la fois le désignent et le maintiennent à distance. À propos du récit qu'elle fait de la nuit de son avortement, la narratrice souligne ainsi la transgression de la représentation à laquelle elle a été conduite :

> (Je viens de retrouver dans mes papiers cette scène déjà écrite, il y a plusieurs mois. Je m'aperçois que j'avais employé les mêmes mots, « il était capable de me laisser mourir », etc. Ce sont toujours les mêmes comparaisons qui me sont venues à chaque fois que j'ai pensé au moment où j'avorte dans les toilettes, le jaillissement d'un obus ou d'une grenade, la bonde d'un fût qui saute. Cette impossibilité de dire les choses avec des mots différents, cet

leur dire les nouvelles essentielles". » (Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, 2011 (2003) (*Folio*), p. 34.

11 *Ibid.*, p. 103.

> accolement définitif de la réalité passée et d'une image à l'exclusion de toute autre me semblent la preuve que j'ai *réellement* vécu *ainsi* l'événement.) (*E*, p. 104-105)

L'écriture tend à rompre avec l'équivoque signifiante, qui fait que les mots désignent les choses, mais de façon tangentielle, variable, toujours approximative. Ici, au contraire, s'exprime une logique du discours alternative, relevant du registre de la nécessité : la scène ne peut être écrite autrement, ce qui la leste d'un poids de réel. Une telle ambition débouche sur le fantasme de la transparence évoqué auparavant.

D'un autre côté, cette ambition est contestée par la résistance du réel au discours, quelle que soit la forme que celui-ci prend. Même le dispositif photographique la subit, comme le montre *L'Usage de la photo*. « Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irreprésentables et fugitifs », écrit Annie Ernaux dans son introduction (*UP*, p. 17). Tout le dispositif expérimental mis en place par les deux auteurs, dont ils ne mesurent pas à l'avance « la valeur et l'intérêt » (*UP*, p. 17), tend à rapporter l'irreprésentable de la jouissance à « la réalité des traces » (*UP*, p. 17). Or, d'emblée, une exception s'impose :

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

Un troisième terme s'invite ainsi dans le livre, entre Marc Marie et elle : le cancer, la mort, soit la part absente des clichés, qui confine au « flou ». Quelle que soit la radicalité de l'entreprise et la rigueur de la procédure mise en place, l'expérience rencontre inéluctablement ce point qui échappe à tout savoir possible, point qui devient le noyau central de l'ouvrage (conséquence logique de l'aporie dégagée auparavant), comme le souligne le dernier texte qui le compose et qui commence par ces mots : « À quel moment ai-je cessé de penser et de dire "j'ai un cancer" pour "j'ai eu un cancer" ? » (*UP*, p. 193) Le projet du livre semble s'être transformé : il devait « saisir l'irréalité du sexe » (*UP*, p. 17) et c'est le réel du corps mortel qu'il situe sans pouvoir le saisir.

Conclusion : anomalie et déchiffrage

Aussi différentes soient-elles, les œuvres de Marcel Proust et d'Annie Ernaux ont en commun de déconstruire l'opposition encore bien vivace entre intériorité et socialité, introspection et engagement, parce qu'elles interrogent avec détermination les effets de l'environnement et des discours sur le sujet. C'est dans ce cadre que l'imperfection est valorisée, au point de s'imposer comme une condition de l'art. L'imperfection est généralement pensée, comme son préfixe privatif y invite, en termes d'écart : soit par rapport à un idéal promu au rang d'essence, soit par rapport à une norme statistique (version clairement dominante aujourd'hui). Elle est alors conçue comme pathologique. La valorisation de l'imperfection passe par sa mise en relation, non plus avec l'anormalité, mais avec l'anomalie, pour reprendre les catégories de Canguilhem[12]. L'anomalie distingue le sujet, mais elle n'implique pas de jugement normatif ; elle ne peut être évaluée que singulièrement, au cas par cas. Pensée comme anomale, l'imperfection acquiert une fonction de savoir, puisqu'elle seule permet d'extraire le sujet des savoirs prémâchés qui configurent le discours courant ; elle seule lui permet de se connaître à l'aune de sa singularité.

Dans une telle perspective, l'imperfection devient une catégorie esthétique à part entière et non plus un thème avec lequel l'art doit composer, via l'idéalisation ou la sublimation. L'invention de Proust peut s'interpréter sous cet angle ; il est celui qui fait droit à l'imperfection : l'accroc, l'anomalie sont les moteurs de la *Recherche*, elles sont le sésame qui mène à l'art. C'est pourquoi seul compte ce qui échappe au tableau, à la contemplation, ce qui fait tache ou déchet. Si l'imperfection est déterminante chez Proust, elle demeure toutefois accidentelle, inessentielle : elle ne prend sa valeur de savoir qu'à la condition d'être déchiffrée, ce qui est précisément la fonction de l'art. L'immense effort de la *Recherche* consiste ainsi à opérer un déchiffrage absolu, sans reste, de tout ce qui se présente sous cette forme, d'où le caractère interminable de la *Recherche*, œuvre destinée à gonfler infiniment, jusqu'à la mort de son auteur. Sur ce point, Annie Ernaux se distingue nettement de Proust. Chez elle, l'imperfection est essentielle et il s'agit dès lors d'inventer une écriture capable de saisir l'événement, l'accroc, l'anomalie. Tel est l'enjeu de son écriture photographique : renouer avec le savoir de l'imperfection par un

[12] Georges Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique*, Paris, PUF, 2009 (1966) (*Quadrige*).

travail qui, à rebours de l'idéalisation, retrouve son statut de déchet du symbolique, inexorablement hors-sens.

Bibliographie

Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000 (*Folio essais*), p. 295-321.

—, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (*Folio essais*), p. 269-316.

Blanchot Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986 (1959) (*Folio essais*).

Canguilhem Georges, *Le Normal et le Pathologique*, Paris, PUF, 2009 (1966) (*Quadrige*).

Ernaux Annie, *L'Événement,* Paris, Gallimard, 2001 (*Folio*).

—, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, 2011 (2003) (*Folio*).

Ernaux Annie et Marie Marc, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2006 (*Folio*).

Michaux Ginette, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*. Textes réunis et présentés par Pierre Piret, Ramonville, éditions Érès, 2008 (*Psychanalyse et écriture*).

Ortel Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002.

—, *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*. Textes réunis par Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, 2007 (*Champs visuels*).

Piret Pierre, « L'essence infuse. Expérience affective et programme d'écriture dans Combray », *Poétique* (Paris, Seuil), 114 (avril 1998), p. 209-219.

Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t .I- IV, Paris, Gallimard, 1987-1989 (*Bibliothèque de la Pléiade*).