

Photographie et écriture de soi (deuxième partie)

Autour de quelques expériences « photobiographiques »

Nathalie GILLAIN

Que veut dire l'idée qu'un homme raconte sa vie en photos, sinon qu'il s'est fait, une fois pour toutes, à cette autre idée : qu'il n'a plus désormais affaire qu'à l'incessant et admirable aller et retour que la lumière et la forme vont entreprendre, à sa place, entre la vie et la mort.

Denis Roche, *Légendes de Denis Roche* (1981)

Dans la première partie de notre étude, qui a paru dans le précédent numéro d'*Enjeux*, nous avons commencé par rappeler quelles furent les premières réactions des écrivains et des peintres face à l'invention de la photographie. Lorsque Daguerre révéla en 1839 la technique qu'il avait inventée pour fabriquer des « images » par la seule action de la lumière, nombreux furent ceux qui célébraient les vertus de sa « découverte » : le daguerréotype permettait de créer des images « naturelles » et qui reproduisaient, de surcroît, parfaitement le monde sensible. À leurs yeux, les « empreintes » obtenues par le dispositif photographique témoignaient avant tout de la possibilité qui était offerte à la nature de se reproduire de manière spontanée, sans passer par l'intermédiaire de l'homme. Cependant, nous

avons aussi insisté sur le fait que les écrivains et les peintres qui défendaient une telle conception idéaliste de la photographie reproduisaient pour la plupart le discours promu par l'Académie des Sciences de Paris, dont les membres avaient très bien perçu l'intérêt qu'il y avait à occulter la dimension technique de l'invention. D'autres artistes, écrivains ou critiques d'art soulignèrent en revanche le fait que la photographie, étant fonction d'un appareil automatisé qui relègue au second plan la place du « génie » ou du « talent » artistique, ne pouvait être un art – sauf pour les imbéciles¹ : étant donné qu'il suffisait d'attendre que la lumière formât une image à l'intérieur de la chambre noire du daguerréotype – et, plus tard, d'appuyer sur un bouton : « *You press the button, we do the rest* », proclamait à la fin des années 1880 la firme Eastman Kodak –, la technique photographique mettait effectivement en cause les fondements de la conception de la création artistique. Jusque-là, la production d'une image avait toujours impliqué « l'intervention première d'un énonciateur, d'un créateur : la peinture, la sculpture, la gravure dépendent d'un acte manuel, c'est pourquoi l'intervention de la technique est occultée ou, plus précisément, fondue dans l'effet expressif, significatif, idéologique ou esthétique produit. La photographie, quant à elle, dépend d'un acte technique : dans ce cas, [...] l'acte de reproduction semble devenir autonome, indépendant du sujet qui l'accomplit » (Piret, 2007 : 8). Autrement dit, la photographie remettait pour la première fois en cause l'importance de la signature de l'œuvre d'art – qui est l'indice de son origine humaine, spirituelle – et, ce faisant, son « authenticité ». C'est en ce sens que Baudelaire soulignait, dans son *Salon de 1859*, l'« inhumanité » de la photographie.

Le perfectionnement et la vulgarisation du procédé photographique, dont l'invention du Kodak marqua en 1888 la première étape, a toutefois permis de faire évoluer la représentation de la photographie : d'abord essentiellement considérée comme un moyen de reproduction (des œuvres d'art) – tandis que quelques-uns s'efforçaient à l'inverse de lui conférer une dimension artistique –,

celle-ci a progressivement conquis la sphère privée pour devenir un « objet de souvenir ». Pour rappel, à partir du moment où il n'a plus été nécessaire de se rendre chez le photographe pour obtenir un portrait de soi ou des membres de sa famille, la photographie a cessé d'être réservée au domaine de l'art (ou de l'artisanat) pour devenir une pratique sociale permettant à chacun de se mettre en scène. Avec l'invention du Kodak et, plus tard, de l'Instamatic, chaque individu devenait effectivement susceptible d'être photographié dans les situations les plus banales de la vie quotidienne, lors d'événements familiaux importants (mariages, baptêmes, communiions, etc.) ou en vacances. Ainsi, quoiqu'inhumaine, la photographie devint un objet pouvant être investi d'une forte valeur affective. L'album de famille fut en quelque sorte le premier « livre » à avoir attesté de cette évolution. Apparu dans les dernières années du XIX^e siècle, il a pour fonction d'archiver les grands moments de la vie familiale, de lui conférer une « Histoire » et d'offrir de la sorte, à chacun, la « mémoire » de ses origines. Ces précisions auraient été superflues dans le cadre de la présente étude si cette évolution des usages sociaux de la photographie n'avait pas contribué à transformer peu à peu le contenu et la forme des œuvres littéraires visant à témoigner d'une histoire familiale ou à décrire une expérience intime. La photographie constitue de fait aujourd'hui un lieu commun des récits autobiographiques – qu'il s'agisse d'écrire à partir de photos-souvenirs témoignant d'une histoire familiale² ou de créer des dispositifs où le texte et l'image photographique sont mis en perspective afin de témoigner d'une expérience personnelle.

C'est de cette seconde « catégorie » que nous allons à présent traiter, afin de compléter les propositions que nous avons énoncées concernant les « usages surréalistes » de la photographie et l'invention, par Roland Barthes, du premier récit en « je » à avoir posé la question des rapports existant entre la photographie, la mémoire et l'écriture de soi. Nous avons alors montré dans quelle

¹ Pour rappel, nous avons illustré cette question en faisant référence à une lithographie d'Honoré Daumier (1808-1879), intitulée *La Patience est la vertu des ânes* et publiée dans le journal français *Le Chantier* le 2 juin 1840.

² Citons, à titre d'exemple, *La Chambre claire*, de Roland Barthes (1980) ; *L'Image fantôme*, d'Hervé Guibert (1981) ; *Photos de racine*, d'Hélène Cixous et de Mirreille Calle-Grubert (1994) ; *Photos de famille*, d'Anne-Marie Garat (1994) ; *Mécanique*, de François Bon (2001).

mesure la photographie peut être « un objet problématique, qui articule de manière complexe ancrage dans le réel et ouverture à l'imaginaire » (Méaux, 2004 : 12). Il s'agit maintenant de poursuivre cette réflexion en abordant des ouvrages autobiographiques fondés sur la mise en rapport de textes et de photographies. Pour illustrer cette expérience encore relativement récente dans le monde des lettres, nous avons choisi de lire *L'Usage de la photo* (2005) écrit par Annie Ernaux et son compagnon, Marc Marie : dans ce récit à quatre mains, la photographie est convoquée parce qu'elle est une trace matérielle et objective, l'« indice irrécusable de quelque chose qui, à un instant précis, a été saisi par un appareil » (Agacinski, 2000 : 96). Aussi est-ce bien la fonction mémorielle de la photographie qui est illustrée dans cet ouvrage et à laquelle la valeur de l'écriture autobiographique se trouve en l'occurrence mesurée : de la même manière que la photographie apporte la preuve du « *ça-a-été* » (Barthes, 1980 : 120), l'écriture a pour fonction de vérifier des faits. Or bien sûr, il existe des œuvres où cette convergence idéale de la photographie et du texte vers une même exigence d'objectivité est, au contraire, mise en cause. C'est notamment le cas des « performances » réalisées par Sophie Calle depuis la fin des années 1970. Bien que ce soit toujours des expériences personnelles que l'artiste met en scène par le biais de la photographie, on constate que la valeur documentaire de cette dernière ne cesse d'être fragilisée par l'absence d'indications concernant le lieu et la date de la prise de vue. C'est en effet moins la mise en scène romanesque de ses photographies – nous reviendrons plus tard sur cette question – que l'absence d'un véritable dispositif scriptural pour les « encadrer » qui permet à Calle de jouer constamment sur la fragilité des frontières existant entre le réel et la fiction.

1. De l'invention de la *photo-autobiographie* à l'édition du *Manifeste photobiographique*

Avant d'aborder la lecture de ces différents ouvrages, nous souhaitons clarifier la question de l'influence évidente de l'évolution des pratiques photographiques sur l'« usage autobiographique » de la photographie par les écrivains. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie de notre étude, les années 1980 ont vu l'émergence d'une nouvelle génération de photographes (Denis Roche, Raymond Depardon, Gilles Mora, Claude Nori, entre autres) qui ont largement contribué à ouvrir les frontières qui séparent la littérature et la photographie en tâchant d'élucider la valeur de leur travail par le biais de « notes » ou de « légendes » autobiographiques qui identifient la nature de leur rapport à l'acte photographique. Ils se réunirent pour la plupart autour d'une revue critique fondée en 1981 au sein de la maison d'édition Contrejour, *Les Cahiers de la photographie* (1981-1990). Leur travail a également été publié par des maisons d'éditions (Le Seuil, Actes Sud, Éditions de l'Étoile, Arfuyen, Contrejour) qui tentaient de promouvoir une nouvelle conception de la pratique photographique en la rapportant à une démarche d'écriture autobiographique. Parmi ces photographes, citons en premier lieu Denis Roche, ancien membre du comité de rédaction de la revue de littérature d'avant-garde *Tel Quel* et créateur de la collection « Fiction & Cie », qu'il a dirigée aux éditions du Seuil de 1974 à 2005. Né à Paris en 1937, il s'est d'abord distingué, dans les années 1960, par la publication de recueils de poésie : *Forêt d'Amazonie* (1962), *Les Idées centésimales de Miss Eliançe* (1964), *Éros évergumène* (1968), *Dialogues du paradoxe et de la barre à mine* (1968), *Le Mécrit* (1972), *3 Pourrissements poétiques* (1972). Néanmoins, vers la fin des années 1970, il met en perspective sa réflexion sur la création poétique avec sa pratique de la photographie³ en publiant *Notre An-téfixe* (1978). Cet ouvrage rassemble une quarantaine de photographies associées à des fragments de textes divers (télégrammes, cartes

³ En ce qui concerne les réflexions de Denis Roche sur la pratique photographique proprement dite, nous renvoyons aux ouvrages suivants : *La Disparition des lucioles* (L'Étoile, 1982), *Conversations avec le temps* (Le Castor Astral, 1985), *Photobibles* (Arfuyen, 1988), *La photographie est interminable* (Seuil, 2007).

postales, lettres amoureuses, etc.) : après une brève introduction dans laquelle il fait part de ses intentions, l'auteur fait suivre une série de 243 lignes de textes, comptant chacune 62 signes (intervalles inclus) et réparties sur 9 pages. Ainsi réalise-t-il son « antéfixe », auquel succède une quarantaine de portraits photographiques pris au cours des différents voyages qu'il a effectués avec son épouse. Or ces portraits sont en réalité des autoportraits : Roche les a en effet réalisés grâce à un appareil muni d'un déclencheur à retardement qui lui permettrait, outre le fait d'être l'auteur de sa propre « mise en image », de figurer le passage du temps – comme l'a souligné à ce propos Mireille Calle-Gruber, grâce à cette technique, « l'instant du déclin devient durée et autorise l'enregistrement d'un geste, d'un mouvement attestant que quelque chose a eu lieu en ce laps de temps » (2009 : 238).

La véritable originalité de ce livre tient toutefois au rapport d'homologie que Roche a créé entre ses fragments de textes et ses photographies. Comme l'a souligné Jean Arrouye, il faut de fait reconnaître, dans l'« antéfixe », un « exercice d'imitation » (2009 : 70) de la singularité sémiologique de l'image photographique. De la même manière que les images photographiques procèdent d'un « découpage » de la réalité, qu'elles « montrent » des instants de vie « arrachés » à la continuité de l'existence, les 243 lignes qui se succèdent dans les premières pages de *Notre Antéfixe* sont des « fragments » détachés et, donc, « décontextualisés » d'un ensemble de textes qui relèvent de la vie privée de l'auteur :

Transposant la procédure du cadrage au texte imprimé, Denis Roche découpe dans une série de textes, dont les références sont données en note, chaque fois une ligne de 62 signes et intervalles, qui se trouve donc attachée à son contexte d'origine et devient partiellement énigmatique. Ainsi sont les photographies aussi – on ne l'oublie que trop – qui, le plus souvent, sans aide extérieure (d'une légende, par exemple) ne peuvent indiquer où et quand elles ont été prises, d'où vient le fragment de réalité qu'elles représentent et ce qu'elles signifient au juste. (Arrouye, 2009 : 70)

Autrement dit, en posant l'acte de dissocier les documents textuels du contexte d'énonciation qui peut, seul, en révéler la signification, Roche met en évidence la singularité sémiologique de la photogra-

phie. Aussi souligne-t-il indirectement l'importance de « légender » les documents photographiques en les rapportant avec précision aux circonstances qui ont donné lieu à leur réalisation. Roche poursuit cette démonstration en publiant, deux ans plus tard, *Légendes de Denis Roche. Essai de photo-autobiographie* (1981). Encore une fois, il insiste sur la nécessité de rapporter la photographie, dans le cadre d'un projet d'écriture autobiographique, à des repères spatio-temporels ; or « l'activité d'écriture qui annonce ces rapports spatio-temporels dénonce d'un même trait combien le cliché est bâtarde, anonyme, fragment qui flotte aussi longtemps qu'il ne s'encre/s'ancore pas dans la spécification du récit » (Calle-Gruber, 2009 : 228). L'écriture a pour fonction d'insuffler de la vie à la photographie et, même, de lui conférer son authenticité :

En réalité, l'enjeu s'est déplacé et c'est le récit de la prise de photo qu'il importe de retrouver car elle est la seule véritable emprise sur le réel (intersection d'un lieu et d'une date) qui permettrait au narrateur de se lester du poids de l'instant photographique. On voit dès lors quel rôle échoit au verbal inscrit sous le non-verbal : il s'agit pour lui de *prendre la prise*. Le moment d'existence c'est-à-dire les coordonnées de l'instant photographique ne pouvant figurer sur l'image, c'est au verbal de les noter. (Calle-Gruber, 2009 : 228)

Cette nécessité d'encadrer la photographie par des informations relatives aux circonstances de la prise de vue fut également démontrée par des photographes de profession, à commencer par le photoreporter français Raymond Depardon. Après avoir été récompensé en 1974 par la fameuse *Médaille d'or Robert Capa*, pour un reportage photo sur le *Chili (Spécial Reporter Objectif : 1973)* qu'il avait réalisé avec les photographes David Burnett et Chas Getreisen (Gamma Press Image), Depardon poursuivit son activité de photographe-reporter en associant l'approche documentaire de son travail à des informations d'ordre biographique. C'est ainsi qu'il fut repéré, au mois de novembre 1978, par les nouveaux directeurs des éditions Artfuyen, Gérard Pfister et Philippe Delarbre, qui cherchaient à ouvrir l'écriture poétique au monde de la photographie. Depardon, qui rentrait à cette époque d'un voyage en Afghanistan, fut immédiatement séduit par l'opportunité de mettre en valeur, par un véritable travail de mise en page associant étroitement l'image et le texte, les commentaires personnels et les clichés qu'il avait rapportés de ce

voyage. L'ouvrage fut publié dans les mois qui suivirent, sous le titre *Notes* (1979). Celui-ci se présentait de fait sous la forme d'une collection de photographies accompagnées de « notes » écrites au cours de son voyage : il s'agissait de reproduire le « journal » du voyageur, ainsi qu'en témoignent les indications de jour et de lieu qui précèdent les différentes annotations accompagnant les photographies. On apprend ainsi de quelle manière Depardon put rejoindre, accompagné d'un guide personnel, le Nuristan, alors en pleine guerre civile, et, ensuite, la ville de Peshawar, où commençaient à se former des mouvements rebelles contre le régime de Kaboul.

D'un autre côté, ces notes nous apprennent aussi que la première motivation de ce reportage en Afghanistan fut en réalité le désir de fuir une relation amoureuse qui commençait à mal tourner. Selon le propre aveu de Depardon, il faut de fait rapporter sa présence au cœur d'un tel conflit historique à l'expérience personnelle qui l'avait conduit à entreprendre ce voyage : à savoir une « désillusion sentimentale » (2006 : 10). Ainsi, s'il est évident que la fidélité des photographies qu'il a réalisées par rapport au réel ne peut être mise en cause, il est tout aussi vrai que cette fidélité ne peut être comprise comme un synonyme de neutralité, puisque les clichés rapportés ne peuvent être dissociés de son vécu personnel. On peut d'ailleurs s'étonner que le photographe, plongé dans la réalité d'un conflit armé, n'ait jamais eu honte d'exposer les sentiments qu'il a ressentis durant son séjour en Afghanistan : n'était-ce pas une provocation d'associer au « récit » (photographique) d'une guerre des questions d'ordre sentimental et, somme toute, inconvenantes en regard du massacre dont témoignent les photographies ? En regard des images de la guerre civile, Depardon ne cessait effectivement d'évoquer le désarroi dans lequel l'avait plongé cette femme dont il était encore amoureux : pouvait-il se permettre de lui écrire malgré leur séparation ? Et, si oui, sous quel prétexte ? De la même façon que la lecture du *Journal d'un homme trompé* publié par l'écrivain Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945) en 1934, qui avait accompagné les premiers moments de son voyage, faisait écho à son propre malaise, les clichés représentant les scènes d'un conflit armé étaient une manière d'évoquer sa propre détresse. Depardon insista encore en 1998, au cours d'une interview qu'il avait accordée à Jean-François Chevrier,

sur le fait que ce voyage fut intimement lié à la recherche d'un exutoire, d'une forme d'« exorcisme » :

Cela m'avait fait un drôle d'effet de repartir à Beyrouth le 1^{er} novembre 1978 pour fuir un amour mal partagé, pris à mon propre piège de « chantage amoureux ». J'avais vu de la peine sur le visage de la jeune femme à qui j'annonçais mon voyage. Je ne pouvais plus faire marche arrière. Il ne restait plus qu'à m'éclipser et à ne pas revenir trop tôt. Choisir de retourner sur le « lieu du crime » que Beyrouth était devenu, était une décision radicale pour générer vite. Mais ce second voyage fut bien différent. La lumière avait changé. J'avais repris le noir et le blanc. Je décidai de rester dans une communauté. Ce n'est pas par hasard que je choisis les plus perdants, les plus encadrés : ceux du centre-ville, toujours vides, les chrétiens de Gemayel, pour bien caver ma douleur, tout en évitant de prendre une balle perdue. (Depardon, 1998 : 13-14)

Comme l'a souligné Cécile Camart, « ce que Depardon introduisait avec ce livre, c'était la possibilité d'une narration subjective confrontée à des images dont on postule l'objectivité et l'adhérence au réel » (2008 : 380). L'année suivante, le photoreporter reproduisit une démarche similaire avec ses *Correspondances new-yorkaises*, qu'il publia dans le journal *Libération* et ensuite, sous la forme d'un livre, dans la collection « Écrit sur l'image » des éditions de L'Étoile. L'ouvrage retraçait l'expérience qu'il avait réalisée quelques mois plus tôt durant un séjour à New-York, en déambulant dans les rues avec son Leica : il s'était alors efforcé de saisir des « images » à l'aveugle, sans regarder à travers l'objectif de son appareil. On retrouve ainsi dans ces photographies le témoignage d'une errance dont les vertus furent déjà exploitées par les surréalistes. D'après Bergala, Depardon a démontré dans ses *Correspondances* dans quelle mesure la photographie permet de vivre une « expérience où le moi peut se trouver en perte de maîtrise, en défaillance » (1980 : 66), mais aussi « qu'au moment de cette perte, de cet achoppement, il peut arriver que quelque chose de la vérité du sujet trouve précisément à se dire » (*ibid.*)

Mentionnons enfin l'entreprise amorcée en 1983 par Gilles Mora et Claude Nori. Liés par leur expérience de la pratique photographique ainsi que par leur fonction respective au sein des éditions Contrejour, ils publièrent ensemble, dans la collection « Écrit sur

l'image », un recueil de photographies et de textes intitulé *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*. De leur voyage respectif, l'un au sud des États-Unis, l'autre en Italie, dans les villes de Naples et de Rimini, ils avaient chacun rapporté une série de photographies qu'ils reproduisaient dans cet ouvrage. Celles-ci étaient présentées par des textes qui relaient les circonstances de leur voyage ainsi que les sensations qu'ils avaient éprouvées et tenté de reproduire à travers leur reportage photographique. Tandis que Gilles Mora avait cherché à « redonner photographiquement le lyrisme essentiel du Vieux Sud, la sensualité humide qui y règne partout » (1983 : 30), Claude Nori rapportait quant à lui les photographies qui avaient défilé « dans [sa] tête comme autant de parties [de son] corps » (1983 : 80). Tous deux avaient en l'occurrence fondé leur travail sur l'idée que la photographie doit montrer la présence d'un regard subjectif et, ce faisant, refléter la dynamique d'une expérience personnelle. Aussi tentent-ils de définir la pratique d'une génération émergente de photographes-écrivains cherchant à requalifier l'usage de la photographie en regard d'une démarche autobiographique. Leurs interventions respectives étaient en effet précédées d'un manifeste définissant ce qu'ils appellent la « photobiographie », afin de mettre en évidence la complexité d'une expérience de création articulant, de façon étroite, des photographies et des textes dans une perspective autobiographique. De fait, d'après la définition qu'ils en donnent, on ne peut attribuer la notion de « photobiographie » à des ouvrages biographiques illustrés⁴ ou à des collections d'images photographiques simplement agrémentées de commentaires (autobiographiques). Elle ne concerne pas davantage les textes littéraires qui s'appuient sur la description de photographies pour ajouter du crédit au « pacte autobiographique » (Lejeune, 1975).

La notion de « photobiographie », telle qu'ils la conçoivent, s'applique à des ouvrages mixtes dans lesquels l'écriture et la photographie sont subordonnées à un projet autobiographique sans toutefois masquer leur spécificité : idéalement, un ouvrage

« photobiographique » articule des textes et des images tout en préservant « leurs différences autant que leur complémentarité » (Mora, 2003 : 116-117). En d'autres termes, quoique le concept de « photobiographie » fût au départ « fabriqué par référence à un genre littéraire, auquel il empruntait certains arguments, qui est celui de l'autobiographie » (Mora, 1999 : 107), il désigne bien des ouvrages où la photographie et l'écriture apportent chacune, en fonction de leurs caractéristiques propres, une pierre à l'édifice autobiographique. Par ailleurs, il s'agit de mettre en valeur le lien que la photographie entretient non pas avec la mort, mais avec la vie : prenant ainsi le contre-pied de nombreuses études sur l'« ontologie » de la photographie, ils défendent l'idée selon laquelle la pratique photographique est avant tout le fait d'un sujet ancré dans une réalité – qu'elle lui soit propre ou étrangère, peu importe – et qu'elle peut donc être considérée, autant que l'écriture, la peinture ou la musique, comme un moyen d'exprimer des émotions, de révéler une vérité intérieure. « Chacun de nous avons à l'intérieur de nous-mêmes », explique Nori, « une terre, sorte de paradis photographique, qui nous correspond, qui nous enveloppe, qui tisse des fils secrets dans notre passé. » (1983 : 62) Pour définir ce « territoire », Gilles Mora et Claude Nori se réfèrent à la notion d'« épiphanie » définie par l'écrivain irlandais James Joyce (1882-1941), dans un livre posthume, comme « une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste » qu'il s'agissait « d'enregistrer [...] avec un soin extrême » :

À la question paralysante que se posent beaucoup d'entre nous : « Que photographier ? », nous répondons simplement : notre vie, les crêtes qui peuvent trancher sur l'horizon plat de l'existence. Le photographe est un surfeur sur les crêtes de son existence. James Joyce appelait ça des *épiphanies*. Nous reprenons totalement à notre compte son vocabulaire. *La vie, et donc la photographie, ce sera des corps d'épiphanie, ces accélérations du présent où s'engouffrent et se résorbent nos attentes, notre passé, nos nostalgies et nos désirs. [...] [L'épiphanie] sera la projection de notre espace privé sur le monde extérieur, elle nous fournira désormais comme instant décisif celui qui ramène nos rencontres à nos propres désirs.* (Mora, Nori, 1983 : 13-14 ; nous soulignons)

Fidèles à la logique discursive définissant le genre du manifeste, Gilles Mora et Claude Nori identifient de la sorte l'un après l'autre

⁴ Gilles Mora citait à ce propos, dans un texte intitulé *Pour en finir avec la photobiographie* (2003), l'ouvrage *Che, la Photobiographie*, (Paris, Calmann-Lévy : 1997), qui ne répond pas à sa conception de la photobiographie.

les « usages photographiques » exclus du champ photobiographique, à savoir « l'objectivité éculée et ringarde » (Mora, Nori, 1983 : 13) à laquelle on a longtemps subordonné la pratique photographique, ainsi que le parti pris inverse, qui est la tentation de l'art pour l'art – « la *Fine Art Photography* », le troc des galeries, les espaces très beaux pour des images plates et les gants blancs pour les palper » (*ibid.*). Ils citent également « la photographie dite sociale » qui, « lorsqu'elle ne conjugue pas le réel social à l'expérience personnelle[...] aplaît les deux à force de n'être vraiment touchée par aucune » (*ibid.*). Enfin, ils insistent sur l'importance de ne point se référer « à toutes les histoires de la photographie qui bafouent l'expérience autobiographique, et qui gommant tout ce qui aurait pu fournir à la photographie son épaisseur et son originalité, à savoir le rapport du photographe au photographié » (*ibid.*). Autrement dit, dans le cadre d'une expérience photobiographique, la valeur de la photographie ne se définit point par rapport à des critères esthétiques, mais en fonction du « territoire épiphanique » (*ibid.* : 14) que celle-ci représente. Ainsi, comme l'a souligné par la suite Gilles Mora, si la photographie peut être rapportée, dans une perspective photobiographique, à un concept théorique opératoire, c'est à la notion d'« indice » qui a été définie par le linguiste et sémiologue Charles Peirce (1839-1914). Pour rappel, contrairement à l'icône, qui renvoie à un rapport de ressemblance (analogique) entre une image et son référent, l'indice est un signe qui entretient un rapport de contiguïté ou de « connexion dynamique » avec son référent⁵. Or, face à une photographie, on ne peut infirmer le fait que ce que nous voyons « a été là », que « *ça-a-été* » (Barthes, 1980 : 120) saisi par une personne qui, elle-même, a vu ce que nous voyons⁶. La photographie offre un « certificat de présence » (Barthes, 1980 : 135) et constitue en ce sens un « *marqueur* biographique exceptionnel » (Mora, 1999 : 109) :

⁵ Nous renvoyons à la première partie de notre étude, publiée dans le précédent numéro d'*Enjeux* (n° 80).

⁶ Barthes avait déjà souligné la singularité de cette expérience du regard dans *La Chambre claire* : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : "[je vois les yeux qui ont vu l'Empereur." (1980 : 13)]

Tout, dans la photographie, ramène inexorablement à manifester activement sa présence sur les choses et les êtres [...] La photographie redoublera donc notre vie. Témoign biographique par essence, nous la ferons rebondir de toutes nos forces au cœur de notre projet autobiographique, jusqu'à ne plus savoir s'il convient de vivre pour photographier ou l'inverse. (Mora, Nori, 1983 : 10-11)

C'est toujours cette conception de la « photobiographie » que Gilles Mora continua à défendre en publiant, quelques années plus tard, deux textes qui ont été rassemblés par Danièle Méaux et Jean Bernard Vray dans un ouvrage collectif intitulé *Traces photographiques, traces autobiographiques* (2004). Il était alors question de mettre l'accent sur l'importance de l'encadrement scriptural des photographies. Bien qu'elle puisse être considérée comme un véritable « *fragment* biographique » (Mora, 1999 : 109), comme la preuve d'une expérience vécue, la photographie ne peut jamais constituer en elle-même un récit autobiographique. En d'autres termes, n'étant jamais qu'« un arrachement à un continu de réel, à une chaîne événementielle » (Mora, 1999 : 111), la photographie doit être « reprise » par une trame narrative dont l'objectif n'est autre que de « rendre vivantes » les « circonstances » de l'acte photographique. Loin de se réduire à une « plate mise en relation d'images suivant le principe simpliste de la chronologie », la photographie confère à l'écriture un rôle essentiel, celui de « redonn[er] à l'image cette perte de sens » (Mora & Nori, 1983) qui la caractérise :

L'espace photobiographique est avant tout affaire de construction, au sein de laquelle se retrouvent, sans pouvoir échapper au recours de la langue, les circonstances perdues par l'arrachement de la prise de vue, et la réflexion sur le rapport à la temporalité, la mise en perspective entre présent et passé nécessaires à toute entreprise de ce genre. En bref, la photobiographie ne peut échapper aux lois du récit, et ne se contente pas, à cause, justement, de ses ambitions introspectives, d'une plate mise en relation d'images suivant le principe simpliste de la chronologie. [...] Sans texte, pas de photobiographie, mais une simple suite chronologique visuelle. (Mora, 1999 : 112-113)

2. Quelques exemples de « photobiographie »

En regard de cette définition de la « photobiographie », qui insiste non seulement sur l'importance de conserver la spécificité de la photographie par rapport à l'écriture – et inversement –, mais aussi sur le fait que la photographie ne peut répondre en tant que telle aux exigences du pacte autobiographique (Lejeune, 1975), nous allons maintenant présenter l'expérience d'écriture qui fut entreprise par l'écrivaine Annie Ernaux et son compagnon, Marc Marie, sur la base de clichés qu'ils avaient eux-mêmes réalisés en recourant à la technique de la photographie argentique. Cette expérience a débouché en 2005 sur la publication d'un ouvrage intitulé *L'usage de la photo* : avaient été reproduites quatorze photographies qui introduisaient chacune deux textes, l'un écrit par Ernaux, l'autre par Marie. De même que la photographie apporte des preuves en enregistrant *ce qui a été*, l'écriture a pour fonction de conserver la mémoire des faits, d'enrayer la fuite du temps, de lutter contre l'oubli. Nous pouvons rapporter à cet égard les mots d'Annie Ernaux : « Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments [...] irréprésentables et fugitifs. » (2005 : 17) Cependant, si l'articulation du langage et de la photographie fonctionne le plus souvent comme un dispositif de vérification, nombreux sont les auteurs qui cherchent à brouiller, par ce biais, les frontières du réel et de la fiction et qui révèlent ainsi combien la photographie peut être « un objet problématique, qui articule de manière complexe ancrage dans le réel et ouverture à l'imaginaire » (Méaux, 2004 : 12). Aussi avons-nous jugé opportun de mettre en perspective cet ouvrage avec les *Histoires vraies* de Sophie Calle, que celle-ci rapporta en 2002 sous la forme d'un cahier illustré. À la fois artiste plasticienne, photographe et écrivaine, Sophie Calle a démontré dans quelle mesure la présence de photographies peut au contraire mettre en question la véracité d'une écriture autobiographique – ou, du moins, prétendue telle. Cependant, les deux femmes ont en commun le fait d'avoir souligné, chacune à leur manière, l'importance d'encadrer la photographie par un dispositif verbal. Contrairement à Barthes qui, dans *La Chambre claire* (1980), distinguait l'écriture de la photographie en soulignant le caractère « fictionnel » du langage (Barthes, 1980 : 134), celles-ci mettent en évi-

vidence le fait que la photographie, pour être (auto-)biographique – autrement dit : pour être « vraie » –, a besoin du langage : il faut un réel dispositif verbal pour qu'elle puisse revendiquer sa place dans un récit autobiographique. Ernaux et Calle prennent ainsi le contre-pied de l'observation rapportée par Barthes en 1980 :

C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupé) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même [...]. (1980 : 134-135)

Par ailleurs, à l'heure où la multiplication des réseaux sociaux augmente les possibilités que nous avons d'exposer non seulement notre identité, mais aussi les images de notre vie quotidienne, ces ouvrages peuvent également servir de base à une réflexion sur le rapport qui existe entre l'invention de la photographie et la généralisation des procédures d'assimilation de l'identité au registre de l'image. On tend de fait aujourd'hui à rapporter de plus en plus la définition de l'identité au registre de l'image ; or, comme l'a souligné Roland Barthes dans *La Chambre claire*, cette construction est contemporaine de l'invention de la photographie. On peut en effet dire que « la Photographie a [...] commencé, historiquement, comme un art de la Personne : de son identité, de son propre civil » (Barthes, 1980 : 124). Barthes mentionnait à ce propos la « petite mort » qu'il éprouvait chaque fois qu'il imaginait ses traits se figer sur la pellicule photographique : « Je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne ; les autres – l'Autre – me déproprent de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier » (*ibid.* : 32) – « Rien de tel qu'une photo "objective", du genre "Photomaton", pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police » (*ibid.* : 27). En ce sens, accepter d'être photographié, c'est accepter de se plier à un « jeu social » (Barthes, 1980 : 27) qui nous identifie à une effigie, à un objet. Barthes a très bien su évoquer à cet égard cette sensation d'inauthenticité qui s'empare de nous chaque fois que nous nous savons photographiés :

Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis immanquablement fro-lé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture [...]. (Barthes, 1980 : 29-30)

Il peut être intéressant d'amener les élèves à interroger leurs propres usages de la photographie en regard de ces différentes affirmations et en les confrontant, par exemple, à la question suivante : « Se montrer permet-il de se dire ? » Telle était la question que Gilles Mora posait en 1999, en guise d'avertissement à ses propositions sur la photobiographie. Il s'agit évidemment d'y répondre par la négative : alors que certains réseaux sociaux fonctionnent comme de véritables scènes d'exposition, les deux expériences photo-littéraires que nous allons présenter, aussi différentes soient-elles, ont en commun d'interroger, pour reprendre les termes utilisés par Annie Ernaux, « cette mise en images effrénée de l'existence qui, de plus en plus, caractérise l'époque » (Ernaux, 2005 : 17).

a) *D'une « écriture photographique du réel » à l'usage de la photo, partagé par Annie Ernaux et Marc Marie*

Née en 1940 dans la région de la Haute-Normandie, Annie Ernaux est aujourd'hui l'auteur d'une dizaine de récits autobiographiques publiés par la maison d'édition Gallimard. Bien qu'elle ait d'abord voulu exploiter les caractéristiques du genre romanesque – avec *Les Armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La Femme gelée* (1981) –, elle s'est en effet réorientée assez rapidement vers le genre autobiographique. Aussi a-t-elle immédiatement montré un changement de ton qui, comme elle l'a expliqué dans les premières pages de *La Place* (1983), lui avait été commandé par le souci de rapporter, de la façon la plus objective possible, le récit de ses origines. En choisissant de rendre hommage à son père, décédé à l'âge de soixante-sept ans – quelques semaines après qu'elle avait obtenu son diplôme de CAPES, chose qui devait définitivement la couper du milieu ouvrier dans lequel avaient grandi ses parents –, Annie Ernaux devait de fait se confronter à la question du réalisme de la lan-

gue littéraire : comment revendiquer un style littéraire lorsqu'on assigne à l'écriture la fonction de témoigner de la vie d'un homme qui « se refusait à employer un vocabulaire qui n'était pas le sien » (1983 : 63-64) et doutant par ailleurs, de par ses origines, qu'il fût possible de « parler "bien" naturellement » (*ibid.* : 63) ? Consciente d'un tel paradoxe, Ernaux s'efforça de rapporter les signes objectifs de l'existence de son père par le truchement d'une « écriture plate » (*ibid.* : 24), celle-là même qu'elle utilisait, plus jeune, pour informer ce dernier de sa vie d'étudiante. Ainsi renonçait-elle à caractériser son écriture par un « style », qui demeure la marque, la signature d'un écrivain : « Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit », expliquait-elle, « de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant" ou d'"émouvant". » (*ibid.* : 24) Son travail d'écriture devait se borner à « révéler la trame significative d'une vie » en rassemblant un ensemble de faits quotidiens, d'habitudes gestuelles et culturelles, ainsi que des croyances et des expressions verbales courantes dans le milieu ouvrier, sans jamais céder à la « poésie du souvenir » (*ibid.* : 24) ou à une forme de « dérision jubilante » (*ibid.* : 24). Elle ne s'accordait en ce sens aucune liberté d'expression :

Naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complexité, que je refuse sous toutes ses formes, nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécu mon père, où j'ai vécu aussi. Et l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre. (*ibid.* : 46)

Pour rappel, ce premier récit des origines valut à Ernaux d'être récompensée par le Prix Renaudot. Il a marqué le début d'une œuvre littéraire se caractérisant par une exigence d'objectivité peu commune en regard des expériences personnelles qui en constituent la matière première. Refusant de séparer l'écriture et la vie, Ernaux a écrit chacun de ses livres sur la base d'événements qui ont marqué sa vie privée : l'avortement qu'elle décida de subir alors qu'elle n'avait encore qu'une vingtaine d'années (*L'Événement*, 2000), la passion amoureuse qui la lia durant plusieurs mois à un homme marié (*Passion simple*, 1991 ; *Se perdre*, 2000), l'alschpeimer qui marqua le début

de la disparition de sa mère (*Je ne suis pas sortie de ma nuit*, 1997), sa jalousie pour une femme (*L'Occupation*, 2002), son cancer du sein (*L'Usage de la photo*, 2005), etc. Aussi l'écriture tourne-t-elle toujours, avec plus ou moins d'intensité, autour de la même question : comment témoigner d'épreuves personnelles, voire de moments de grande intimité, sans qu'aucun héritage littéraire ne vienne en infléchir l'écriture ? Comment rendre compte d'une expérience privée sans la dénaturer en recourant à un langage qui lui est étranger ? Certes, on retrouve bien sûr ici la fameuse question du divorce entre les mots et les choses (*cf.* Foucault, 1966) ; néanmoins, il nous semble que la singularité du travail d'écriture d'Annie Ernaux tient à ce que ce divorce, depuis longtemps consommé, fait place à une autre problématique : en fonction de quelles mesures peut-on conférer à l'écriture autobiographique la valeur d'un témoignage objectif ?

Ernaux distingue effectivement la question de la difficulté à exprimer ce qui relève de l'intime par le biais du langage et celle de l'objectivité qu'elle cherche à conférer à ses comptes rendus. Autrement dit, l'objectif qu'elle poursuit n'est pas de parvenir à combler l'écart existant entre sa perception des épreuves qu'elle a dû surmonter et sa traduction verbale – c'est là toute la question de l'indécible, que l'on retrouve chez les grands poètes symbolistes (Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, ...) et, plus tard, dans les œuvres de Maurice Blanchot, Marguerite Duras, Edmond Jabès (*cf.* Killeen, 2004) – mais de parvenir à ce que ses témoignages aient la valeur de documents objectifs, c'est-à-dire qu'ils soient irrécusables du point de vue des faits qui sont rapportés. Nous pouvons invoquer, pour justifier cette hypothèse de lecture, la façon dont Ernaux entreprend le récit de *La Honte* (1997) qu'elle a éprouvée tout au long de sa vie au sujet d'une scène de violence familiale, survenue durant son enfance. Cette « chose de folie et de mort » (1997a : 31-32) à laquelle elle avait assisté et qui l'avait traumatisée, au point d'en avoir tu longtemps l'existence, lui avait toujours paru, de son propre aveu, une chose « indécible » (« j'ai toujours eu cette scène en moi comme une image sans mots ni phrases », *ibid.* : 17), difficilement communicable. Néanmoins, lorsqu'elle prit finalement le parti d'écrire sur le sentiment de honte qui, face à cette violence, ne put jamais la quitter, elle s'aperçut que les mots qu'elle posait sur cette « chose » la

rendaient partageable, comparable : « [...] depuis que j'ai réussi à faire ce récit, j'ai l'impression qu'il s'agit d'un événement banal, plus fréquent dans les familles que je ne l'avais imaginé. *Peut-être que le récit, tout récit, rend normal n'importe quel acte, y compris le plus dramatique.* [...] les mots que j'ai employé pour la décrire me paraissent étranges, presque incongrus. Elle est devenue une scène pour les autres. » (*ibid.* : 17)

Ce constat n'était cependant pas, pour l'écrivaine, un constat d'échec. À ses yeux, la violence manifestée par son père demeurait une source de malaise, une « chose » qu'elle ne pouvait comprendre : « L'avoir mise en mots », assurait-elle, « n'a rien changé à son absence de signification. » (*ibid.* : 31) En l'occurrence, le récit de *La Honte* qu'elle a éprouvée ne vise à mettre en mots aucune forme de vérité psychologique, mais bien à atteindre une vérité objective, factuelle, concernant la façon dont elle a perçu, étant enfant, la violence de son père envers sa mère : « Ce qui m'importe », précisait-elle, « c'est de retrouver les mots avec lesquels je me pensais et pensais le monde autour. Dire ce qu'étaient pour moi le normal et l'inadmissible, l'impensable même. » (*ibid.* : 39) En d'autres termes, son objectif n'était pas de découvrir la signification de cet événement – et d'atténuer ainsi son trauma – mais de retrouver, via l'écriture, l'ensemble des mots, des gestes et des croyances à travers lesquelles elle avait perçu la violence de son père quand elle était enfant :

*Pour atteindre ma réalité d'alors, je n'ai pas d'autre moyen sûr que de rechercher les lois et les rites, les croyances et les valeurs qui définissaient les milieux, l'école, la famille, la province, où j'étais prise et qui dirigeaient, sans que j'en perçoive les contradictions, ma vie. Mettre au jour les langages qui me constituaient, les mots de la religion, ceux de mes parents liés aux gestes et aux choses, des romans que je lissais dans *Le Petit Écho de la mode* ou dans *Les Vieilles des chaudières*. Me servir de ces mots, dont certains exercent encore sur moi leur pesanteur, pour décomposer et remonter, autour de la scène du dimanche de juin, le texte du monde où j'ai eu douce ans et cru devenir folle. (*ibid.* : 39-40 ; nous soulignons)*

Cherchant elle-même à y « voir clair dans les conditions de [son] écriture » (*ibid.* : 41), Ernaux reconnaît avoir toujours cherché à écri-

re comme un ethnologue⁷, c'est-à-dire en rapportant objectivement une série de faits. Aussi refuse-t-elle de se plier aux lois d'un récit « qui produirait une réalité au lieu de la chercher » (*ibid* : 40) : il s'agit d'abord de rapporter les signes de la réalité pour éventuellement parvenir, ensuite, à une « mise en récit minimale » (Ernaux, 2005 : 77) de ceux-ci. Cette exigence d'objectivité est également mise en évidence dans *Passion simple* (1991), un court récit autobiographique dont l'objectif premier était, d'après l'auteur, de définir la sensation de vivre ce temps absolu, hors du temps réel, qu'elle avait éprouvée au cours d'une relation passionnée avec un homme marié. Encore une fois, il n'était pas question de découvrir les causes profondes qui l'avaient amenée à subordonner maladivement son existence aux signes d'amour que l'autre pouvait lui adresser et de rapporter de la sorte l'« origine de [sa] passion » (Ernaux, 1991 : 31) à un portrait psychologique⁸, mais d'« accumule[r] seulement les signes d'une passion, [...] comme si cet inventaire allait [lui] permettre d'atteindre la réalité de cette passion » (*ibid* : 31). Ainsi avait-elle cherché à atteindre une écriture proche « du manifeste ou du procès-verbal » (*ibid* : 30) : « Je ne veux pas expliquer ma passion », ajoutait-elle, « mais simplement l'exposer » (*ibid* : 32). Il lui arrivait par ailleurs de relire les pages qu'elle avait écrites en ce temps-là dans son journal intime, afin de s'appuyer sur des documents tangibles. C'était un moyen pour elle de ne point céder à la tentation d'un souvenir idéalisé : elle cherchait à garantir l'objectivité de son récit en se basant sur les faits, les gestes et les phrases qui l'avaient marquée durant cette liaison. Ernaux insista également sur la fonction documentaire du journal intime dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*,

⁷ « Naturellement pas de récit, qui produirait une réalité au lieu de la chercher. Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais traiter celles-ci comme des documents qui s'éclairciront en les soumettant à des approches différentes. Être en somme ethnologue de moi-même. » (Ernaux, 1997a : 40)

⁸ « Quant à l'origine de ma passion, je n'ai pas l'intention de la chercher dans mon histoire lointaine, celle que me ferait reconstruire un psychanalyste, ou récente, ni dans les modèles culturels du sentiment qui m'ont influencée depuis l'enfance (*Autant en emportant le vent*, *Pléiade* ou les chansons de Piaf sont aussi décisifs que le complexe d'Œdipe). » (Ernaux, 1991 : 31-32)

ouvrage dans lequel elle a rapporté la descende aux enfers que sa mère a vécue à la fin de sa vie en perdant progressivement la mémoire. Pour ce livre, elle avait choisi de rendre publiques les pages du journal qu'elle avait tenu à cette période et, surtout, de les « livre[r] telles qu'elles [avaient] été écrites, dans la stupeur et le bouleversement qu'[elle] éprouvai[t] alors » (1997b : 13), sans rien « modifier dans la transcription de ces moments » (*ibid*). Toutefois précisait-elle qu'« en aucun cas, on ne [pouvait lire] ces pages comme un témoignage objectif » (*ibid* : 13) : ces pages devaient se lire « uniquement comme le résidu d'une douleur » (*ibid*). Citons encore, pour clore la question, les idées exprimées par rapport à celle-ci dans *L'Événement* (2000) :

Un agenda et un journal intime tenus pendant ces mois m'apportent les repères et les preuves nécessaires à l'établissement des faits. 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 ». D'entendre à nouveau chacune de ces phrases, indélébiles en moi, dont le sens devait être alors si intenable, ou à l'inverse si consolant, que les penser aujourd'hui me submerge de dégoût ou de douceur. (Ernaux, 2000 : 26-27)

Enfin, une autre forme de « document authentique » sur laquelle Ernaux s'appuie pour élaborer les comptes rendus de ses expériences est la photographie. On retrouve de fait dans chacun de ses livres des descriptions de portraits photographiques représentant ses parents ou elle, étant enfant. Or ces portraits, elle les décrit toujours avec une grande minutie, en détaillant les tenues vestimentaires et les expressions du visage. Si les journaux intimes peuvent être lus comme des « documents » objectifs, illustrant son tempérament à une époque donnée, la photographie apporte également des preuves matérielles, tangibles : elle permet à l'auteur de reconstruire sa « mémoire » familiale et de la livrer ensuite sous la forme de descriptions. Aussi Ernaux scrute-t-elle les moindres détails montrés par les photographies, y recherchant les signes de l'origine ouvrière de ses parents, de leur caractère respectif et de leur gestuelle. Cependant, de la même manière que Barthes avait éprouvé une grande déception en regardant les derniers portraits photographiques de sa mère,

qui lui semblaient toujours trahir la « vérité » de cet être tant aimé⁹, Ernaux constate que les photos de ses parents ne les représentent jamais tels qu'ils lui apparaissaient alors ou, même, dans ses souvenirs. C'est notamment le cas d'une photographie qu'elle décrit dans *Une femme* : « 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. » (1988 : 37-38) Enfin, elle-même éprouve parfois quelque difficulté à se reconnaître dans les portraits qui la représentent – la photographie constituant ainsi « le lieu paradoxal de la reconnaissance et de son impossibilité » (Roussel-Gillet, 2008 : 280) :

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 photographe, à Biarritz, 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") (1997a : 26)

Remarquons à présent que l'importance qu'accorde Ernaux à toujours écrire à partir de faits ou de documents (journaux intimes, photographies) peut être rapportée, de manière plus générale, à la notion d'« écriture photographique du réel » (Ernaux, 1993 : 9) que celle-ci a défini en 1993 dans la préface rédigée pour la publication de son *Journal du dehors*. Rassemblant des fragments de textes écrits au cours des années 1985-1992, ce journal occupe une place singulière dans l'œuvre d'Ernaux. Comme celle-ci l'a expliqué dans la préface susmentionnée, pour la première fois, elle avait décidé de ne point prendre un événement personnel comme matière d'écriture, mais de retrascrire fidèlement tout ce qu'elle pouvait entendre et percevoir au cours de ses déambulations dans les rues de Cergy-Pontoise, ville qui était encore pour elle, à l'époque où elle conçut ce projet, une ville étrangère. C'était à ses yeux une manière d'appropriiser le trouble qu'elle ne cessait alors de ressentir à l'idée

d'habiter « un lieu sorti du néant en quelques années, privé de toute mémoire, [...] aux limites incertaines » (*ibid.* : 7). Elle avait de cette façon rapporté « des scènes, des paroles, des gestes d'anonymes, qu'on ne revoit jamais, des graffiti sur les murs, effacés aussitôt tracés. Tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, provoquait en [elle] une émotion, un trouble ou de la révolte » (*ibid.* : 8). Or comme l'a souligné Ernaux, il ne s'agissait pas « d'un reportage, ni d'une enquête sociologique urbaine » (*ibid.*). Son seul but était « d'atteindre la réalité d'une époque [...] au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective » (*ibid.*) et de mieux comprendre ainsi l'origine des sensations qui la traversaient – sans toutefois succomber à la tentation d'une quelconque forme de lyrisme :

J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte. Au contraire, j'ai cherché à pratiquer une sorte d'*écriture photographique du réel*, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme. (Plus tard, en voyant les photographies que Paul Strand a faites des habitants d'un village italien, Luzzano, photographies saisissantes de présence violente, presque douloureuse – les êtres sont là, seulement là – je penserais me trouver devant un idéal, inaccessible, de l'écriture.) (*ibid.* : 9 ; nous soulignons)

En 2005, Ernaux développe ce rapprochement entre la photographie et la fonction de l'écriture autobiographique en publiant *L'Usage de la photo*. Cet ouvrage se présente sous la forme d'un ensemble de « fragments » écrits par l'auteure et son amant, Marc Martie, sur la base de quatorze photographies qu'ils avaient eux-mêmes réalisées pour conserver le souvenir de leur intimité. Dans l'ouvrage, elles sont chaque fois reproduites sur une page de gauche ; précédées de la mention de la date et du lieu de la prise de vue, elles sont l'objet d'une description sur-détailée qui empêche toute dérive vers l'imaginaire. Par ailleurs, dans la mesure où celles-ci ont été prises pour enregistrer la trace d'une intimité partagée, elles ont également pour fonction de garantir l'« authenticité » du récit qu'elle engendre.

Pour bien comprendre la particularité du dispositif créé par *L'Usage de la photo*, reportons-nous d'abord aux indications fournies par Ernaux dans la préface qu'elle a rédigée pour communiquer à ses lecteurs quelles étaient les règles que son compagnon et elle

⁹ Nous renvoyons bien sûr, à ce propos, à la première partie de cette étude qui a paru dans le précédent numéro d'*Enjeux* (n°80).

avaient fixées avant de prendre ces photos et, ensuite, les *règles* d'écriture ayant présidé à la réalisation de ce livre. Elle explique donc pour commencer de quelle manière spontanée naquit le désir de prendre en photo les « traces objectives » de leurs moments d'intimité : l'idée de photographier, à leur réveil, les compositions inattendues formées par l'entrelacement de leurs « pièces de vêtement et de lingerie » (Ernaux, 2005 : 11) respectives – cet « arrangement né du désir et du hasard, voué à la disparition » (*ibid* : 12) – leur était apparue comme une nécessité. Ils désiraient conserver la *trace* de la passion qu'ils se vouaient l'un à l'autre. Néanmoins, dans ces photos, nulle représentation de leur corps, de leurs étreintes : de cette scène-là, rien ne sera dévoilé, exhibé. Leur but n'était pas d'exposer leur vie intime, mais d'en conserver, pour eux-mêmes, le souvenir et, cela, par le truchement des indices qu'ils laissaient derrière eux : à savoir leurs vêtements éparpillés dans les pièces où ils avaient commencé à se déshabiller. L'un et l'autre éprouvaient seulement « le besoin impérieux de fixer sur pellicule l'exacte disposition de [leurs] vêtements, le témoignage tangible de ce qu'ils venaient de vivre. En ne touchant ni ne déplaçant rien. Comme des flics l'auraient fait après un meurtre » (Marie, 2005 : 40). Ainsi, bien qu'il fût au départ spontané, cet acte photographique devint immédiatement un « rituel » (*ibid* : 41) dont les règles stipulaient qu'il était interdit de déplacer les vêtements avant d'avoir fixé leur assemblage fortuit sur la pellicule photographique :

Une règle s'est imposée entre nous spontanément : ne pas toucher à la disposition des vêtements. Changer de place un escarpin ou un tee-shirt aurait constitué une faute – aussi impossible, pour moi, que modifier l'ordre des mots dans mon journal intime –, une façon d'arriérer à la réalité de notre acte amoureux. Et si l'un de nous deux avait par mégarde ramassé une pièce de linge, il ne la reposait pas pour le cliché. (*ibid* : 13)

Ensuite, lorsqu'ils rapportaient quelques jours plus tard les photos du laboratoire où ils avaient laissé les négatifs, c'était à nouveau selon un rituel précis qu'ils devaient les « découvrir » : « interdiction à celui qui allait chercher les photos d'ouvrir la pochette / s'installer l'un à côté de l'autre dans le canapé, devant un verre, avec un disque en fond / sortir une à une les photos et les regarder ensemble » (*ibid* : 15). Comme on peut le constater en parcourant *L'Usage de la*

photo, les clichés qu'ils ont pris n'ont aucune valeur esthétique : ce sont des photographies d'amateur, qui cadrent sans aucune technique ni effet de style des vêtements abandonnés au sol. Ainsi ont-elles pu être comparées, par Ernaux et son compagnon, à des photographies d'enquête policière :

La quasi-totalité des clichés se situe en un lieu unique – Cergy. En les rassemblant, on peut se figurer qu'ils ont été pris le même jour. Ce pourrait être les photos d'un service de criminologie, et nos vêtements ce qu'il reste de nous, après que nos corps, pour une raison inexplicable, se sont volatilisés.

On se met dans la peau de l'enquêteur. Ont-ils abandonné leurs vêtements ? Si oui, pour quelles raisons ? Les a-t-on forcés ? Les a-t-on déshabillés avant ou après les avoir fait disparaître ? Qui sont les agresseurs ? Et qu'ont-ils fait des corps ? (*ibid* : 124)

Si l'on suit les premières indications fournies par Ernaux, ces clichés doivent mettre en évidence la fonction mémorielle, documentaire, de la photographie. Cependant, au moment de les découvrir – et, plus encore, au moment d'écrire sur eux –, elle constate avec son compagnon que ces clichés ne leur permettent pas de se replonger dans l'atmosphère de leurs instants partagés, de les revivre avec plus ou moins d'intensité. L'un et l'autre rapportent de fait à plusieurs reprises la surprise (sinon l'effet d'étrangeté) qu'ils ont éprouvée en regardant leurs photographies : « On ne reconnaissait pas d'emblée », expliquait Ernaux, « la pièce de la maison où la photo avait été prise, ni les vêtements. Ce n'était plus la scène que nous avions vue, que nous avions voulu sauver, bientôt perdue, mais un tableau étrange, aux couleurs souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques. » (*ibid* : 15) Autrement dit, on retrouve ici la question à laquelle Barthes avait déjà mesuré la photographie en la rapportant à la théorie proustienne de la « mémoire involontaire ». Comme ce dernier l'a bien démontré, le fait que la photographie soit le résultat d'une « impression » ou d'un « dépôt » de réel n'implique en aucun cas qu'elle puisse faire revivre le passé : « Non seulement la photo n'est jamais, en essence, un souvenir (dont l'expression serait le parfait, alors que le temps de la photo, c'est plutôt l'horiste), mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir. » (Barthes, 1980 : 142) Ernaux et Marie aboutissent, dans *L'Usage de la photo*, à

un constat similaire. D'après eux, il n'y a dans la photographie aucune forme de sensualité ; même en la fixant avec intensité, celle-ci demeure un objet lisse, plat, duquel ne peut « sortir » aucune forme de réminiscence sensuelle :

Rien dans la photo des odeurs de la cuisine le matin, mélange de café et de toasts, de nourriture pour chat, d'air de mas. Rien des bruits, le déclenchement régulier du frigo, peut-être la tondeuse des voisins, un avion vers Roissy. Juste de la lumière qui tombe pour toujours sur le carrelage, les oranges dans la poubelle, le bouchon vert de la bouteille d'eau de Javel. Toutes les photos sont muettes, celles prises dans le soleil du matin plus que d'autres. (*ibid.* : 73 ; nous soulignons)

Aussi leur arrivait-il de regarder certains clichés comme s'il s'agissait d'une « nature morte, [où] ne comptent que les formes et les couleurs » (*ibid.* : 96) ; loin de leur faire revivre leurs moments partagés, ils leur paraissaient représenter des formes abstraites, lointaines. Plus généralement, Ernaux soulignait à propos de la photographie son incapacité à « rendre la durée » ; aussi la comparait-elle à la musique : « La chanson est expansion dans le passé, la photo, finitude. La chanson est le sentiment du temps, la photo son tragique. » (*ibid.* : 136)

C'est pourquoi l'idée d'écrire sur ces photographies leur vint « un soir en dînant » (*ibid.* : 15). C'était « comme si », expliquait Ernaux, « ce que nous avions pensé jusque-là être suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l'était pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture » (*ibid.* : 15-16). Ils avaient alors décidé de choisir, parmi les quarante clichés qu'ils avaient fait développer, quels étaient ceux à partir desquels ils souhaient écrire. Évidemment, la sélection ne fut pas réalisée en fonction de critères esthétiques : les clichés qu'ils avaient conservés étaient avant tout ceux qui leur « semblaient représentatifs d'un moment de [leur] histoire » (*ibid.* : 139). Ensuite, de même qu'ils avaient soumis l'acte photographique à des règles précises, ils devaient respecter, quant à l'acte d'écriture, la consigne suivante : « Chacun écrivait de son côté, en toute liberté, sans jamais montrer quoi que ce soit à l'autre avant d'avoir terminé, ni même lui en toucher un mot. » (*ibid.* : 16) Le résultat est assez surprenant, si l'on

considère l'exigence d'objectivité à laquelle chacun a subordonné l'acte d'écriture. Pour rappel, dans *L'usage de la photo*, chaque photographie est précédée par la mention de la date et du lieu de la prise de vue. Elle fait ensuite l'objet d'une description sur-détaillée qui, comme nous l'avons mentionné, barre la voie à l'imaginaire. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer à cet égard que les textes écrits par Ernaux et Marie ne peuvent être différenciés autrement que par la mention de la première lettre de leur prénom respectif : A., pour Annie et M., pour Marc. Autrement dit, l'exigence d'objectivité à laquelle ils ont subordonné la description des photographies et, par la suite, le récit des circonstances de leur prise de vue – (nous allons revenir sur ce point) – les empêchait de marquer leur texte par un style *propre* ; c'était chaque fois une « écriture plate », attentive à détailler les « indices » qu'ils avaient laissé derrière eux : « la jambe retournée d'un pantalon, une culotte entortillée, des lacets à moitié défaits » (*ibid.* : 39), perçus comme les preuves de « la force de l'acte et de l'instant » (*ibid.* : 39).

Ensuite, comme en témoignent les textes publiés dans *L'usage de la photo*, l'un et l'autre ont éprouvé la nécessité de rapporter les photographies aux circonstances de leur « prise ». Cette approche était due, comme nous l'avons suggéré ci-dessus, au fait que les photos ne « rendaient » pas exactement le souvenir qu'ils avaient gardé des nuits, des lieux qu'ils avaient partagés. Selon son propre aveu, Ernaux avait parfois l'impression de se heurter à un mur ; aussi devait-elle arrêter de fixer ces photos, en éloigner son regard – voire fermer les yeux : c'était le meilleur moyen qu'elle avait trouvé pour parvenir à se remémorer les circonstances dans lesquelles celles-ci avaient été prises et, ce faisant, à en retrouver la motivation première – à savoir le désir. Essayant de décrire les photos « avec un double regard, l'un passé, l'autre actuel » (*ibid.* : 30), Ernaux oscillait entre la volonté de s'en tenir à une description objective, mais décevante, et la tentation de s'en remettre non seulement à la mémoire, mais aussi à l'imaginaire, afin de mieux retrouver les sensations ayant présidé à l'acte photographique :

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 linge-

rie. 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'à bout d'un moment m'arrivent des images du printemps 2003, dans une sorte de remémoration différée. Pour que la pensée se mette en mouvement. (*ibid* : 31-32)

La description de certains détails peut néanmoins lui permettre de retrouver les sensations qu'elle éprouvait au moment de prendre les clichés ou l'atmosphère qui baignait les lieux cadrés par la photographie. Cette approche n'est évidemment pas sans rappeler la définition du *punctum* proposée par Barthes dans *La Chambre claire*, à savoir la marque d'un hasard qui emporte le regard vers « une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir » (Barthes, 1980 : 93). Pour Ernaux, « il y a toujours dans la photo un détail qui happe le regard, un détail plus émouvant que d'autres : une étiquette blanche, un bas qui serpente sur le carrelage, une chaussette en boule, un soutien-gorge dont les bonnets sont posés bien à plat sur le parquet, comme exposé dans une vitrine » (*ibid* : 132). Aussi est-ce à partir de ce repérage que l'écrivaine peut légitimement orienter l'écriture vers d'autres scènes que celles qui sont représentées par les clichés, sans craindre de faillir au principe d'« écriture photographique du réel » qu'elle mit au jour douze ans plus tôt dans son *Journal du dehors* (1993).

On peut en l'occurrence rapporter les conclusions énoncées par Mireille Calle-Gruber au sujet des *Légendes de Denis Roche* (1981) à *L'usage de la photo* (2005) : « L'enjeu s'est déplacé et c'est le récit de la prise de photo qu'il importe de retrouver car elle est la seule véritable emprise sur le réel (intersection d'un lieu et d'une date) qui permet [...] de se lester du poids de l'instant photographique » (2009 : 228). Ainsi découvre-t-on les circonstances de leur rencontre, la manière dont se déroula leur premier rendez-vous, leur voyage à Venise, à Bruxelles, mais également le cancer du sein dont Ernaux était alors atteinte, son traitement, ses multiples séjours à l'hôpital Marie Curie. Ernaux évoque également les effets de la chimiothérapie, qui noircissaient la lisière de ses gencives, la laissaient avec des cicatrices et, surtout, avec une absence totale de cheveux, de poils et de sourcils, chose qui lui donnait l'impression d'être parfaitement

« lisse », comme une « poupée de cire » (*ibid* : 24) ou une « femmésirène » (*ibid* : 25). Enfin devait-elle aussi parler des « appareils » qui faisaient partie de son nouveau corps : un cathéter, cette « sorte de capsule de bière » (*ibid* : 23) ou d'« os surnuméraire » (*ibid* : 24), qui saillait sous la peau, près de l'aisselle, et, « autour de la taille, une ceinture et un sac banane renfermant une bouteille de plastique en forme de biberon qui contient les produits de la chimio » (*ibid* : 110).

En d'autres termes, ce corps qu'Ernaux refuse de représenter par le moyen de la photographie est un corps qui lui est étranger ; tout appareillé, il lui fait l'effet d'un accoutrement, d'un travestissement : « Quand je suis nue », dit-elle, « avec ma ceinture de cuir, ma fiole toxique, mes marquages de toutes les couleurs et le fil courant sous mon torse, je ressemble à une créature extraterrestre. » (*ibid* : 110) Or, d'après son propre aveu, écrire sur les clichés qu'elle avait réalisés avec son compagnon lui a tout de même permis de mettre en mots l'épreuve de la maladie : « C'est seulement en commençant d'écrire sur ces photos », confiait-elle, « que j'ai pu le faire. Comme si l'écriture des photos autorisait celle du cancer. Qu'il y ait un lien entre les deux. » (*ibid* : 76) On peut même aller plus loin en affirmant que ces photos lui ont permis d'ouvrir un espace d'écriture cathartique, d'exorciser l'idée de sa propre disparition – idée qui s'était incrustée en elle à l'annonce du mal qui la rongear. C'est en effet de disparition dont il est question lorsqu'Ernaux fait référence, en regardant les vêtements représentés sur les photos, aux clichés qui servent, dans une enquête policière, à élucider la nature d'un meurtre¹⁰. D'un autre côté, elle fait également référence, en parlant de ces vêtements, au Saint-Suaire, ce linge qui a révélé par impression les contours du visage de Jésus-Christ :

On raconte dans l'Évangile selon Jean que Marie Magdeleine, 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 lintamini-*

¹⁰ « La quasi-totalité des clichés se situe en un lieu unique – Cergy. En les rassemblant, on peut se figurer qu'ils ont été pris le même jour. Ce pourrait être les photos d'un service de criminologie, et nos vêtements ce qu'il reste de nous, après que nos corps, pour une raison inexplicable, se sont volatilisés. » (*ibid* : 124)

bus posé, sed separation involuntum in unum locum, non posé avec les linges mais plié à part dans un autre endroit. (ibid : 145)

Or le motif du Saint-Suaire nous renvoie aussi à la thématique de l'empreinte, puisqu'il s'agit d'un tissu sur lequel une image s'est formée par le biais d'une impression, d'un contact. Et c'est bien à cette question qu'Ernaux veut nous ramener : leurs vêtements, qu'ils présentaient comme les « dépouilles »¹¹ d'une fête déjà lointaine » (*ibid* : 12), leur paraissaient parfois avoir conservé la trace de leur corps – ils représentaient la « forme du corps de M. », de A. (*ibid* : 120), « une coquille vide » (*ibid* : 128) – et être ainsi doués de vie : « La vie qui se dégage des vêtements tombés dans une posture humaine à quelque chose de menaçant. Monstres du film *Fraker*. » (*ibid* : 120) Autrement dit, leurs vêtements, en conservant la forme de leur corps, sont des empreintes, des traces de leur présence passée et fonctionnement, à ce titre, de la même manière que les masques mortuaires : ils attestent à la fois d'une présence et d'une disparition. Telle est de fait, comme l'a rappelé Georges Didi-Huberman dans un ouvrage consacré à la problématique de l'empreinte, l'ambivalence sémiologique de celle-ci :

L'empreinte a beau nous toucher par l'adhérence dont elle procède, ce contact finit presque fatalement par se penser dans l'élément de la séparation, de la perte, de l'absence. Pour qu'une empreinte de pas se produise en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans le sable, que le marcheur soit là, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte apparaisse en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs ; dès lors, bien sûr, le marcheur n'est plus là. Dans cette double condition gisent sans doute la puissance et la fragilité mêlées de l'empreinte. Elles forment ensemble ce que j'aimerais nommer la fonction critique de l'empreinte, ou sa fonction symptomale. (2008 : 309)

Notons encore à ce propos que le simple fait de déplacer leurs vêtements leur semblait non seulement être une trahison en regard

¹¹ Notons également à ce propos une réflexion de Marc Marie : « Le pantalon semble rentrer dans le parquet, à moins qu'il ne vienne de sortir de terre. Vu sa disposition, sa forme, je n'ai certainement pas dû l'enlever moi-même. Je me fais l'effet des lapins qu'on dépèce d'un seul geste, comme on enlève un gant. » (*ibid* : 125 ; nous soulignons)

de l'authenticité des faits « photographiables », mais également un acte de profanation : y toucher leur donnait la sensation de « profaner les vestiges d'un lieu saint » (*ibid* : 41), d'opérer le « saccage du "sanctuaire" » (*ibid* : 89).

b) De Filatures Parisiennes (1978-79) en Histories vraies (2002) de Sophie Calle

« Je voudrais préciser que je préfère les questions d'ordre personnel, indiscrètes mêmes, aux questions techniques. » Cette affirmation, que l'artiste Sophie Calle énonça en 1999 lors d'une conférence qu'elle présentait à l'Université de Keio (Tokyo), a pour avantage de clarifier immédiatement l'objet de ses expériences artistiques : quelles que soient les « performances » que l'artiste réalise, celles-ci tournent toujours autour de la question de l'intime. Il y a de fait chez Sophie Calle une véritable obsession du dévoilement de l'intimité, sinon de son exhibition, ainsi qu'en témoigne l'exposition qu'elle présenta en 2003 au Centre Georges Pompidou : *M'as-tu vue* (19 novembre 2003-15 mars 2004). Cette exposition réunissait d'anciens travaux, peu connus en France – comme *Suite vénitienne* (1980), *Les Dormeurs* (1979) –, et des œuvres plus récentes, comme *Doublet exquise* (1984-2003), *Unfinished* (2003). L'ensemble des œuvres exposées illustre alors la diversité des moyens d'expression exploités par l'artiste : c'étaient des photographies, des récits, des vidéos, des films qui, présentés sous la forme d'installations, montraient l'importance d'« être vue », de se mettre en scène. *M'as-tu vue* : Calle invitait explicitement les visiteurs à la démasquer, à la mettre à nu. Sur la base des indices autobiographiques qui sont exhibés avec une évidente complaisance, ceux-ci avaient pour tâche de reconstruire le récit de la vie de l'artiste, tout en prenant soin de respecter néanmoins les règles du jeu qu'elle avait fixées. Pour faciliter l'approche d'une œuvre aussi complexe que ludique, un parcours pédagogique pour les enseignants fut publié sur le site internet du Centre Georges Pompidou – on peut encore aujourd'hui le consul-

ter à l'adresse que nous mentionnons en note de bas de page¹². Comme l'a souligné Christine Macel, commissaire de l'exposition, l'œuvre de Sophie Calle permet d'interroger les caractéristiques d'un « art de situation » – lequel s'inspire notamment de l'approche situationniste de Guy Debord (1931-1994), qui suggérait la « construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité supérieure de la vie » (Camart, 2002 : 32) –, l'émergence d'une nouvelle conception de l'œuvre d'art, d'un nouveau statut de l'artiste et, en ce qui concerne plus spécifiquement la problématique du caractère autobiographique de l'œuvre, la problématique de l'autoportrait, du « je » diffracté, de la fonction thérapeutique de l'art, etc.

Quant à nous, nous souhaitons évidemment mettre l'accent sur la question de l'intime, ainsi que sur celle de sa double représentation par le biais de l'écriture et de la photographie. À cet égard, on remarquera d'abord l'importance qu'il faut accorder au motif de la « chambre ». Comme l'a souligné Anne Sauvageot, qui a répertorié, sous la forme d'un abécédaire, les principales thématiques de l'œuvre de Sophie Calle, la chambre constitue sans aucun doute l'un des lieux privilégiés par celle-ci. C'est d'ailleurs dans sa propre chambre que l'artiste réalisa, en 1979, l'une de ses premières performances. Pour rappel, elle avait alors pris l'initiative d'ouvrir son espace privé à des inconnus afin que son lit pût être continuellement occupé par une personne, du 1^{er} au 9 avril. Le résultat de cette expérience fut publié aux éditions Actes Sud en 2001, sous le titre *Les Dormeurs* : il s'agit d'une collection de photographies attestant du passage de plusieurs dizaines de personnes dans le lit de l'artiste. Calle s'était de fait assigné la règle de photographier ses « dormeurs » toutes les heures, afin de conserver la trace de leur passage dans son lit. Autre exemple : quelques années plus tard, durant la

durant la nuit du 5 au 6 octobre 2002, l'artiste installa son lit au sommet de la Tour Eiffel. Couchée dans des draps blancs, elle attendait que des visiteurs vinsent lui conter une histoire – d'une durée maximale de cinq minutes (quoiqu'avec une possibilité de prolongation, si l'histoire était vraiment palpitante) – et l'empêcher ainsi, tour à tour, de s'endormir. Un avertissement encadrait en l'occurrence l'antichambre de la jeune femme : « Si votre histoire m'a endormie, avez l'obligeance de vous réveiller discrètement et priez le gardien de me réveiller. » (Calle, 2002 : 83) Calle rapporta cette expérience dans son recueil *l'Histoires vraies* (2002) :

Les inconnus [...] se sont succédés à mon chevet. [...] Ils furent des centaines. [...] J'ai demandé la Lune, je l'ai eue : J'AI DORMI AU SOMMET DE LA TOUR EIFFEL. Depuis, je la guette, et si je la croise au détour d'une rue, je la salue, je la regarde avec tendresse. Là-haut, à 309 mètres, c'est un peu chez moi. (*ibid.* : 83)

Toutefois, Calle n'exhibe pas uniquement les draps dans lesquels elle se couche. Du 16 février 1981 au 6 mars de cette même année, elle était parvenue à se faire engager comme femme de chambre dans un hôtel à Venise. On lui avait confié la responsabilité d'une douzaine de chambres. Or durant ses heures de ménage, elle inspectait minutieusement, armée d'un appareil photographique et d'un magnétophone, les moindres détails qui pouvaient la renseigner sur la vie de ceux qui occupaient les lieux, sur « l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre » (Calle, 1998 : 9). Le résultat de l'opération a été publié aux éditions Actes Sud : *L'Hôtel* (1998). On y trouve les comptes rendus verbaux que l'artiste avait vraisemblablement rédigés au fur et à mesure de ses découvertes, ainsi que des « preuves » photographiques. Calle a par ailleurs organisé ce livret en différentes parties qui concernent chacune l'une des chambres inspectées. Les photographies ont pour la plupart été reproduites en noir et blanc : elles attestent de chaque détail rapporté par les comptes rendus. Présentés sous la forme d'un journal, ceux-ci mentionnent le jour et l'heure qui correspondent aux relevés des indices ; l'artiste exhibe ainsi, à la fois par l'écriture et la photographie, les draps détaillés, les vêtements retournés sur une chaise, les objets laissés sur la table de nuit ou sur le bord de l'évier, les magazines et les journaux consultés par les voyageurs, les tickets

12

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:zF4paZm1ZYJw:www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-calle/ENS-cal-le.html+exposition+in+as+tu+vue&cd=4&hl=fr&ct=clink&gl=be&client=firefox-a&source=www.google.be>

de restaurant ou de musée indiquant leurs goûts et leur emploi du temps, etc. :

Lundi 16 février. 9 h. J'entre au 25. La seule chambre à un lit de l'étage, et la première dans laquelle je pénètre. Je suis émue à la vue du pyrama froissé, bleu maine à liseré bleu clair, abandonné sur le lit, et de la paire de savates en cuir marron. C'est un homme qui occupe la chambre. Peu d'indices. Sur le rebord du lavabo : un peigne édenté et crasseux, une brosse à dents, du dentifrice, un déodorant. Sur la table : le magazine *Time*, le *Herald Tribune*, un livre, *The Moon and Six-pence*, de S. Maughan marqué à la page 198. Sur le rebord extérieur de la fenêtre, des pommes et des oranges dans deux sacs en papier. Sur la table de nuit, je trouve un cahier avec une couverture cartonnée : son journal de bord. (Calle, 1998 : 14-16)

On l'aura compris, la photographie occupe une place fondamentale dans l'œuvre de Sophie Calle. On peut d'ailleurs rapporter à ce propos la façon dont l'artiste aime conter les débuts de sa carrière artistique : de retour à Paris à la fin des années 1970, sans aucun projet professionnel auquel se consacrer, elle s'était emparée de son appareil photographique dans le but de suivre des inconnus à travers les rues de Paris. C'est ainsi qu'elle avait réalisé ses premières *Filatures parisiennes* (1978-79). Elle choisissait au hasard des individus qu'elle décidait de suivre pendant un temps plus ou moins long : elle notait alors scrupuleusement les moindres détails de leur trajet, de leur allure et prenait quelques photos pour attester de son « travail ». Un jour, un homme retint plus particulièrement son attention : c'était Henri B. Après l'avoir suivi quelques minutes dans la rue, elle l'avait retrouvé par hasard au cours d'une réception chez des amis. Engageant alors la conversation avec lui, elle avait appris qu'il partait à Venise dans les prochains jours et décida, à ce moment-là, de poursuivre sa filature au-delà des frontières françaises. Le compte rendu de cette *Suite vénitienne* fut publié quelques années plus tard, en 1998, par les éditions Actes Sud dans un recueil intitulé *À suivre...*, qui rassemble d'autres expériences du même genre. Les pages consacrées à la filature vénitienne se présentent sous la forme d'un carnet de voyage illustré par des clichés en noir et blanc et des cartes de Venise sur lesquelles ont été tracés des itinéraires. Calle avait de fait reproduit minutieusement, jour après jour, les chemins qu'elle

avait parcourus depuis le lundi 11 février 1980, jour où elle s'était rendue à la gare de Lyon pour prendre le train en direction de Venise, jusqu'au dimanche 24 février de la même année, date à laquelle elle mit un terme à la filature. Selon son propre aveu, elle était partie à la recherche d'Henri B. avec pour seule indication le nom de l'hôtel que celui-ci lui avait communiqué avant son départ ; or une fois sur place, elle découvrit que ledit hôtel n'existait pas : aussi avait-elle décidé de le retrouver au hasard de ses promenades.

Elle avait emporté dans ses bagages une perruque blonde coupée au carré, des lunettes noires et quelques chapeaux ; quant au matériel photographique nécessaire à la réalisation de ses filatures, elle avait appareillé son Leica d'un Squintar, « cet accessoire qui se visse sur l'objectif [et qui] est muni d'un jeu de miroirs permettant de prendre des photos de côté, sans viser le sujet » (*ibid* : 43). Les premières photographies reproduites dans *Suite vénitienne* montrent les rues par lesquelles elle a dû passer avant de retrouver la trace d'Henri B., le 18 février, en suivant la rue Tragheto. Il lui était alors apparu « vêtue d'une veste en mouton retournée », avec « un appareil photographique en bandoulière » (Calle, 1998 : 64). Une jeune femme, pendue à son bras, l'accompagnait dans ses déplacements. Calle entama sa filature en prenant soin de retracer sur une carte, à l'aide d'un crayon noir, les chemins qu'elle parcourait en suivant ses pas ; plusieurs cartes sont ainsi reproduites au sein du livre : elles témoignent de la réalité de la fiction inventée par l'artiste en adoptant le « masque » du détective privé. Quant au compte rendu verbal de la filature, il est écrit sur le mode du procès-verbal : il nous permet de suivre avec exactitude les mouvements du couple et d'inscrire dans une histoire les photographies reproduites dans le livret. La filature prit fin lorsque Calle fut littéralement dé-masquée par sa proie, au milieu d'une « immense sale, vide et silencieuse » (*ibid* : 90). Celle-ci fut alors surprise de ne découvrir dans les yeux d'Henri B. aucune trace de colère. Celui-ci semblait au contraire chercher à entrer dans son jeu :

Il a l'air de réfléchir – quelques secondes de grâce –, essaim-t-il de se souvenir ?

Et puis il parle : « Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu'il fallait cacher ! » Il se recule pour me photographier. Il propose :

« Voulez-vous que nous marchions ensemble ? » Je fais signe que oui. (*ibid* : 91)

D'après les informations livrées par la jeune femme, ils se seraient rendus ensemble vers la place Saint-Marc, où les festivités du carnaval de Venise devaient bientôt commencer. Or, devant tant d'allusions à la thématique du travestissement, de la mise en scène, on peut être porté à mettre en doute la « véracité » de ce récit, que l'artiste relate pourtant en regard de photographies rapportées à titre de preuves. Les dernières lignes, qui expliquent de quelle façon se termina son aventure vénitienne, nous incitent de fait à penser que son récit résulte avant tout d'un savant mélange de réalité et de fiction, à l'image du jeu carnavalesque auquel Calle assiste à la fin de son parcours :

Nous nous disons au revoir, simplement. Je crois qu'il esquisse un sourire. Il s'éloigne sous les arcades. Je le photographie de dos et le laisse aller.

Qui mais je imagine ? Qu'il allait m'emmener, me provoquer, m'utiliser ? Henri B. n'a rien fait, je n'ai rien découvert. Il fallait une fin banale à cette histoire banale.

Je rejoins le carnaval. Je danse des heures entières et passe la nuit, couchée sur un banc avec un arlequin.

À l'aube, je m'en vais alors qu'il dort. Personne dans les rues. Je parcours seule les itinéraires que nous avons empruntés ensemble ces deux derniers jours, Henri B. et moi. (*ibid* : 92-93)

Un an plus tard, Calle répéta l'expérience en la retournant contre elle-même. Cette fois, c'était elle qui était suivie dans les rues de Paris par un détective que sa mère avait engagé à sa demande, dans le but d'obtenir un « compte rendu écrit de [son] emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves » (Calle, 1998 : 111). L'artiste thématise ainsi la question de l'omniprésence du regard de l'autre sur soi, en soulignant implicitement l'importance de ce regard dans toute entreprise d'ordre autobiographique. Par ailleurs, on peut également mettre en évidence, à travers cette expérience, deux aspects fondamentaux de l'œuvre de Sophie Calle. Le premier concerne l'importance que l'artiste accorde au hasard, à la surprise – chose qui la rattache à la tradition des jeux surréalistes. Cependant, celle-ci montre aussi la nécessité de créer, à partir du

hasard, un ensemble de règles qui permettent, non pas de l'appriivoiser, mais d'en faire la matière première de l'œuvre d'art. L'art de Sophie Calle oscille ainsi entre une volonté affirmée de perdre le contrôle de son image, de ses gestes, et l'ambition de rester, malgré tout, maître de la situation :

À partir de rien, de presque rien – d'un passant remarqué, d'une porte dérobée, ou offerte – l'inconnu surgit. Anodin ou déroulant, seule la durée de l'attention qu'on lui prête détermine son importance. Parfois il ne se passe rien. Parfois les pas des autres, les parcours inattendus, les lieux qui s'offrent suscitent une attention de plus en plus grande, s'imposent. Ils proposent une piste. Ce sont ces traces, ces personnages qui vont déterminer, par leur comportement, la trame de l'histoire. Un code à établir permet d'explorer de plus près tous les mécanismes de ces hasards initiaux. À partir pour les tombes, il y a toujours eu liés, ce besoin d'écrire et ce besoin de photographier.

Ainsi, s'il est clair que l'œuvre polymorphe de Sophie Calle demeure très différente de celle d'Annie Ernaux, puisque celle-ci relève uniquement du domaine littéraire, il n'est pas interdit de les confronter sur certains points. Leur travail respectif montre des préoccupations similaires et une même approche documentaire, qui est notamment soulignée par l'usage de la photographie, constant chez l'une, ponctuel chez l'autre. Bien sûr, nous pensons en particulier à *L'usage de la photo*, qu'Ernaux publie en 2005 : cette expérience, qui a permis à l'écrivaine de conjurer l'idée de sa propre disparition en réalisant un véritable travail autour la question de l'empreinte, partage avec les performances de Calle une interrogation sur « cette mise en images effrénée de l'existence qui, de plus en plus, caractérise [notre] époque » (Ernaux, 2005 : 17). De plus, il faut remarquer que leurs œuvres ont en commun le fait d'avoir toujours, pour point de départ, une expérience personnelle. Néanmoins – et c'est pour quoi il est intéressant de mettre leurs expériences en relation –, le travail de Sophie Calle se distingue par la création d'une indécision permanente quant à la frontière qui sépare le réel et la fiction, la « vérité » des faits et leur mise en scène romanesque. Tandis que *L'usage de la photo* assigne à la photographie la fonction de garantir l'authenticité des faits rapportés, les jeux photographiques de Sophie Calle répondent à des « rituels » programmés par cette dernière pour

subvertir l'ennui du quotidien et tromper ainsi « le vide existentiel d'une société conforme et consumériste » (Savageot, 2007 : 44). Or, en regard de cet objectif, on constatera que les dispositifs « photolittéraires » créés par l'artiste mettent en question l'ambivalence de la nature sémiologique de la photographie. Bien que celle-ci semble être toujours le point de départ des performances imaginées par Calle, on remarque également que la photographie, au lieu de renforcer le pacte autobiographique, vise plutôt à jeter le discrédit sur celui-ci. Dans certains ouvrages, on peut effectivement observer que les photographies, bien qu'elles soient présentées comme des preuves, sont en réalité des constructions postérieures au récit qu'elles illustrent et, donc, des fictions. Autrement dit, la photo n'a pas pour fonction d'avérer l'authenticité du récit autobiographique (comme nous l'avons vu dans *L'Usage de la photo*). Dans ce cas, c'est la photographie qui a besoin d'un dispositif verbal pour tendre vers un récit autobiographique ; cependant, dans la mesure où l'authenticité de la photographie est problématique, l'écriture autobiographique tend à mettre elle-même en valeur la fragilité des frontières entre la réalité et la fiction. Or c'est bien de cette façon que Sophie Calle confère à ses expériences une valeur thérapeutique : il s'agit d'outrepasser la routine du quotidien en lui donnant une forme romanesque¹³.

Cette valeur s'est tout particulièrement illustrée dans *Douleur exquise*, où celle-ci raconte successivement l'attente anxieuse des retrouvailles avec son amant et sa douleur, lorsque celui-ci lui annonce qu'il la quitterait pour une autre femme. Édité en 2003 chez Actes Sud, cet ouvrage se présente de nouveau sous la forme d'un journal de voyage. Cependant, il n'y est plus question de filature, mais de rupture amoureuse. À travers une série de documents attestant de

¹³ « Il est plus facile de faire un projet quand on souffre que quand on est heureux. Disons qu'en ce moment je vis une histoire d'amour heureuse avec un homme, et que je n'ai jamais parlé de lui, ni utilisé notre vie. [...] Je ne sais pas ce que je préfère, être heureuse avec un homme ou faire une bonne exposition. » (Sophie Calle, conférence prononcée le 15 novembre 1999 à l'Université de Keio (Tokyo) ; on peut retrouver cette citation sur le site internet du Centre Georges Pompidou (Paris), à l'adresse que nous avons mentionnée précédemment.)

son voyage au Japon en 1984, l'artiste nous fait d'abord part des sentiments qui ont précédé sa séparation, aussi prévisible que douloureuse, avec cet homme à qui elle avait voué, confessait-elle, une véritable admiration depuis son enfance. Le journal est donc divisé en deux parties, l'une retraçant les faits survenus « avant la douleur » et l'autre, l'exorcisme qu'elle inventa « après la douleur » pour l'atténuer, sinon la faire disparaître. La première partie, dont il est ici question, compile des documents divers (photographies, billets de train, factures, lettres, etc.) que l'artiste met en relation avec des notes qu'elle aurait écrites au cours de son voyage pour entretenir son amant de ses rencontres, de ses découvertes et, surtout, du fait qu'il lui manquait terriblement depuis son départ. Or, comme l'indiquent les tampons rouges qui marquent les photos et autres documents reproduits en simple ou double page, ceux-ci ont aussi pour fonction d'illustrer un « compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais qu'elle a vécue alors comme le moment le plus douloureux de [sa] vie » (Calle, 2003 : 13). Autrement dit, l'ensemble de ces documents visuels – ou, du moins, rendus visibles – a pour fonction d'attester la réalité de son voyage. On « lira » en ce sens la première photographie reproduite dans ce livre, qui est dûment identifiée par le sigle J-92. Il s'agit d'un polaroid qui représente Sophie à table avec trois autres personnes et sur lequel ont été écrits quelques mots à son attention – « (À bientôt Sophie) » (*ibid.* : 15). Une inscription au crayon indique aussi le lieu de cette réunion : « Terminus nord » (*ibid.* : 15). Ainsi, si l'on en croit les indications rapportées par l'artiste au sujet de son départ, le 25 octobre 1984, on comprend que ces trois individus ne sont autres que ceux qui l'accompagnaient, ce jour-là, à la gare du Nord : « Régis, Annette et ma mère m'accompagnent. » (*ibid.* : 14)

On peut faire la même remarque à propos des autres documents reproduits par l'artiste. Comme l'a souligné Véronique Montémont, « la première section est saturée d'images, qui forment l'essentiel du récit, et dont le degré de référence est intrinsèquement élevé, à cause de leur caractère documentaire. Sophie Calle a accumulé des matériaux iconographiques disparates, qui s'accumulent pour former des preuves, au sens presque judiciaire du terme : billet de train nominatif, avec dates, itinéraire, destination ; papier à en-tête d'hôtel, pages

de passeport munies de visa datés, lettre de l'amant avec son enveloppe timbrée... cachet de la poste faisant foi. La légende va dans le même sens, en fournissant des compléments à l'identité ou à des repères spatio-temporels. » (2009 : 44) La deuxième partie de l'ouvrage, quant à elle, ne convoque qu'une seule photographie relative à l'expérience personnelle de l'artiste, pour attester de la douleur qu'elle a ressentie à l'annonce de la séparation. Il s'agit d'un cliché représentant la chambre 261 de l'Hôtel Imperial de New Delhi, que son ancien amant avait lui-même réservée quelques semaines plus tôt pour lui prouver que son amour avait pu surmonter une séparation de 92 jours. D'après les indications fournies par l'artiste, cette photo aurait été prise le 25 janvier 1985, à 2 heures, quelques minutes après le coup de téléphone qui avait définitivement mis fin à leur histoire. On observe de fait sur ce cliché un vieux téléphone rouge, déposé sur un lit dont les draps blancs n'ont pas été défaits. La photo a été reproduite très exactement 99 fois, chiffre qui correspond au nombre de jours qui ont été nécessaires à l'artiste pour s'acquitter de sa peine. En dessous de cette photo, c'est-à-dire sur les 99 pages de gauche où elle a été reproduite, Calle s'est efforcée d'écrire et de réécrire, chaque jour qui passait, les sentiments qui l'avaient menés vers cet homme et les difficultés qui l'avaient ensuite conduite à la rupture. En revanche, sur chacune des pages de droite correspondantes, elle a reproduit le récit d'amis ou d'inconnus, à qui elle avait demandé de raconter leur « douleur exquise », à savoir cette « douleur vive et nettement localisée » (2003 : 9) qui a le plus marqué leur vie. Cette enquête était le moyen qu'elle avait imaginé pour exorciser sa douleur :

De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon pétirole. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? » Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : en trois mois j'étais guérie. L'exorcisme a réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard. (Calle, 2003 : 202-203)

Comme nous l'avons dit, les « histoires des autres » ont été reproduites sur les pages de droite ; elles sont toutes précédées d'une

photographie montrant un lieu ou un objet représentatif de l'origine de la douleur qui a été racontée. En face, le récit de Sophie Calle s'estompé progressivement : au fil des jours, l'artiste semble perdre de vue certains souvenirs, relativiser son histoire en y insérant des traits humoristiques. Son témoignage se réduit, au terme de l'opération, à quelques lignes imprimées en gris clair sur un fond noir, afin de figurer l'atténuation progressive de la douleur, la réduction de la place que celle-ci occupe dans son esprit. Au final, il ne restera plus qu'une page noire, un écran à la douleur.

La mise en scène de la douleur et de son exorcisme est bien sûr remarquable. D'autre part, si l'on peut difficilement contester la « véracité » des faits rapportés par Sophie Calle, cela n'empêche pas qu'on puisse douter de l'authenticité de l'ensemble des « documents » qu'elle a rapportés dans la première partie. C'est notamment le cas de la photographie d'un cousin blanc sur lequel ont été déposés deux œufs (*ibid* : 59) ou d'une photo montrant un trou-seau de clefs, attestant soi-disant de son infidélité – « Ces mots, tu ne les recevras pas. J'ai passé la nuit avec un homme, un Italien, dans la chambre 814 de l'hôtel Grand Place. Et pour mieux m'en souvenir, j'ai emporté la clé. » (*ibid* : 100) Nous pourrions citer encore d'autres exemples, comme le cliché figurant une porte de fer sur laquelle a été tagué le mot « Jetée » (*ibid* : 104) : inutile de commenter ici la valeur prémonitrice et métaphorique de cet adjectif. Or le fait que ces photos – et d'autres, que nous laissons au lecteur le soin de découvrir – apparaissent comme le résultat d'une construction rétrospective suffit à déstabiliser l'édifice prétendument autobiographique construit par Calle pour attester de la réalité des faits qu'elle met en scène. On peut faire le même constat à propos d'un recueil d'*Histoires vraies* publiées pour la première fois en 1994 aux éditions Actes Sud. Dans ce recueil, Calle a rapporté une série de faits autobiographiques, sous la forme de mini-récits tous illustrés par une photographie. Elle met ainsi le lecteur devant une constellation d'anecdotes ayant trait à des souvenirs ou à des jeux d'enfants, à ses premières amours et à divers échecs personnels lui ayant fourni la matière de ses « performances ». Mises ensemble, ces anecdotes constituent un portrait de l'artiste, qui l'intègre dans une histoire

familiale (elle y parle effectivement souvent de ses parents, de sa grand-mère).

La première question qu'il faut se poser en ouvrant cet ouvrage concerne le statut accordé à la photographie par rapport à l'écriture. Comme l'a souligné Jean Arrouye dans un article consacré à ce livre d'*Histoires vraies*, la disposition des photos par rapport aux textes paraît d'abord indiquer l'antériorité de l'acte photographique. Or cela est une conséquence des habitudes de lecture occidentales : reproduites sur la page de gauche – ou bien en double page, dans la partie supérieure –, les photos sont ce sur quoi le regard du lecteur se porte en premier lieu et paraissent ainsi fonctionner comme un embrayeur du point de vue de la narration. Cependant, « dès que l'on lit les textes on s'aperçoit qu'il n'en est rien, qu'ils ne sont nullement des commentaires des images, mais que, au contraire, ce sont les photographies qui sont dépendantes des textes, dont elles sont des illustrations. Et de plus des illustrations partielles. » (Arrouye, 2004 : 67) Par ailleurs, on constate également très vite que ces clichés ont été réalisés a posteriori, afin d'accréditer le pacte autobiographique que l'artiste, par cet usage du faux, met toutefois en question. C'est le cas des photographies qui représentent une coupe de glaces que Calle aurait dégustée lorsqu'elle avait quinze ans (« Rêve de jeune fille », 2002 : 12-13), un peignoir – ou une cravate (« La cravate », *ibid* : 36-37) – qui aurait appartenu à son amant (« Le peignoir », *ibid* : 14-15), un drap blanc sur lequel sa grand-mère avait brodé ses initiales (« Le drap », *ibid* : 46-47). Non seulement il est très peu probable que l'artiste ait photographié ces objets à l'époque à laquelle se situe l'anecdote qu'ils illustrent, mais il est aussi possible que ceux-ci ne soient qu'un substitut à l'objet réel dont l'artiste nous conte le souvenir. « En conséquence les photographies perdent toute valeur de probation des événements rapportés. Elles ne sont, au mieux, qu'images de fiction appropriées à la nature des histoires qu'elles complètent. » (Arrouye, 2009 : 68)

D'autres photographies indiquent très clairement qu'il y a eu mise en scène. Citons à cet égard l'histoire intitulée « Le talon aiguille » (*ibid* : 18-14). La photographie a été reproduite en double page, sur la partie supérieure : elle montre le corps d'une Sophie Calle en état

de choc, couchée au sol au milieu d'un tas de vêtements, de paquets de cigarettes et... d'une chausse à talon aiguille. D'après le récit reproduit sous cette photographique, ce cliché témoignerait d'une scène de bagarre qui aurait eu lieu, alors qu'elle avait réussi à se faire engager « comme strip-teaseuse dans une baraque foraine installée pour les fêtes de Noël au carrefour du boulevard de Clichy et de la rue des Martyrs » (*ibid* : 18), avec l'une de ses « collègues » :

Le 8 janvier 1981, une de mes « collègues », à qui je refusais de céder ma place sur l'unique chaise de la roulotte, me ficha son talon aiguille dans le crâne après avoir tenté de me crever les yeux avec. Je perdis connaissance. Au cours de la bagarre, elle avait, ultime effeuillage, arraché ma perruque blonde. Ce fut mon dernier strip-tease. » (*ibid* : 19)

Cependant, on imagine mal qu'un tel cliché ait pu être réalisé à la suite de ladite bagarre : pour quoi ? par qui ? Il est plutôt vraisemblable que Calle ait elle-même mis en scène cette situation. Enfin, de manière plus générale, on notera que l'ensemble des photographies d'*Histoires vraies* ne racontent, en elles-mêmes, aucune histoire : sans les récits qui les accompagnent, elles seraient incapables de réaliser une « photo-biographie » de la vie de l'artiste : « la sorte de photographies qu'elle choisit de faire ou de faire faire, est défective [...] ». En conséquence de quoi, il faut pratiquer l'ouvrage de Sophie Calle à rebours de l'usage habituel. Lire les doubles-pages correspondant aux couples image-texte de droite à gauche et de bas en haut. Pour avoir voulu [...] donner la préséance aux images photographiques, Sophie Calle démontre que, seules, elles ne peuvent le plus souvent rendre compte que de l'être-là des choses ou des personnes. » (Arrouye, 2009 : 67) Enfin, dans la mesure où les photographies ont une valeur fictionnelle, les anecdotes que l'artiste rapporte peuvent aussi bien être de véritables souvenirs que des faits réalisés dans le cadre d'expériences données ou de pures fictions. Pour compléter cette observation, nous renvoyons encore à l'article rédigé par Jean Arrouye sur la complexité du rapport instauré entre photographie et autobiographie dans *Histoires vraies* :

Si l'un des membres du couple texte-image est fictif quelle garantie a-t-on que l'autre ne le soit pas ? Un implicite qui fonde le projet d'autobiographie iconico-textuelle [...] est mis en crise, celui qui laissait croire que l'image et le texte avaient le même fondement

vécu, que la première, mise en avant dans la mise en page, synecdoque figée de ce qu'avait vu de ses yeux propres la narratrice-héroïne-confidente, ou de ce qu'avait vu d'elle un témoin privilégié, donnait force d'évidence au second. (2004 : 68)

On pourrait encore réfléchir, à partir de ce dernier constat, à la fonction des espaces blancs ménagés par l'artiste pour la mise en page de ses *Histoires vraies* :

Ceux-ci représentent la marge de fiction qui échappe au lecteur et que seul l'auteur maîtrise. Le cadre scénique dans lequel le romanesque vient s'engouffrer s'emplit de références qui plus qu'autobiographiques transforment les récits en fictions réelles.» (*ibid.*)

Conclusion

Pour rappel, dans la première partie de cette étude concernant les rapports entre la photographie et l'écriture de soi, nous avons détaillé les « usages surréalistes » de la photographie et proposé une lecture de *La Chambre claire* (1980) de Roland Barthes, qui constitue le premier récit en « je » à avoir posé la question des liens existant entre la photographie, la mémoire et l'écriture de soi. Il s'agissait en l'occurrence de problématiser l'évolution de la conception de l'image photographique, depuis son invention à ses plus récentes « utilisations » dans les domaines littéraire et artistique. Comme nous l'avons montré, la photographie a d'abord été perçue comme une image « inhumaine » (nous renvoyons ici à la critique de Charles Baudelaire, détaillée dans le premier article), qui duplique mécaniquement la réalité sans laisser aucune trace d'une intelligence artistique. Cependant, sous l'influence des nouveaux procédés photographiques apparus à la fin du XIX^e siècle (Kodak, Instamatic), la conception de l'image photographique s'est radicalement transformée. À partir du moment où il n'a plus été nécessaire de se rendre dans l'atelier d'un photographe professionnel pour réaliser des portraits, la photographie s'est vu conférer de fortes valeurs affective et testimoniale : davantage qu'une technique permettant de reproduire la réalité, elle devint pour tout un chacun un moyen d'archiver les grands moments de la vie familiale, de conserver la mémoire de ses origines. Or cette « évolution » a contribué à transformer peu à peu

le contenu et les formes des œuvres littéraires visant à témoigner d'une histoire familiale ou à décrire une expérience intime. C'est ce que nous avons voulu retracer en rappelant, pour commencer, quels furent les usages photographiques inventés par les surréalistes, lesquels ont littéralement retourné comme un gant la fonction documentaire de la photographie pour faire de cette dernière l'un des principaux vecteurs de l'exploration du monde intérieur. L'un de nos objectifs était alors de démontrer dans quelle mesure la photographie constitue en soi « un objet problématique, qui articule de manière complexe ancrage dans le réel et ouverture à l'imaginaire » (Méaux, 2004 : 12). Nous avons ensuite prolongé cette réflexion à travers la lecture de *La Chambre claire* (Barthes, 1980), où la photographie est à la fois valorisée pour la fonction documentaire qu'elle représente et pour l'ouverture à l'imaginaire qu'elle permet.

C'est un questionnement similaire que nous avons poursuivi dans le présent article, en changeant cependant d'« objets » de lecture : il s'est agi ici de réfléchir sur la fonction accordée à la photographie au sein de récits autobiographiques qui articulent, de manière étroite, le texte et l'image dans l'espace du livre. Ainsi, dans un premier temps, nous avons souhaité clarifier la question de l'influence évidente de l'évolution des pratiques photographiques contemporaines sur l'« usage autobiographique » de la photographie par les écrivains. C'est en ce sens que nous avons présenté les premiers travaux « photo-autobiographiques » de Denis Roche, les *Notes* du photo-reporter Raymond Depardon et le *Manifeste photobiographique* (1983) rédigé par Gilles Mora et Claude Nori. Ces photographes ont mis en évidence le fait que la photographie peut montrer la présence d'un regard subjectif, refléter la dynamique d'une expérience personnelle : autrement dit, la photographie est avant tout le fait d'un sujet ancré dans une réalité et peut donc être considérée, autant que l'écriture, la peinture ou la musique, comme un moyen d'exprimer des émotions, de révéler une vérité intérieure. Néanmoins, bien qu'elle puisse être considérée comme un véritable « fragment biographique » (Mora, 1999 : 109), comme la preuve d'une expérience vécue, la photographie ne peut jamais constituer en elle-même un récit autobiographique. N'étant jamais qu'« un attachement à un continu de réel, à une chaîne événementielle » (Mora, 1999 : 111), la

photographie doit être « reprise » par une trame narrative dont l'objectif n'est autre que de « rendre vivantes » les « circonstances » de l'acte photographique.

En regard de cette définition de la « photobiographie », qui insiste non seulement sur l'importance de conserver la spécificité de la photographie par rapport à l'écriture – et inversement –, mais aussi sur le fait que la photographie ne peut répondre seule aux exigences du pacte autobiographique (Lejeune, 1975), nous avons mis en perspective l'expérience littéraire d'Annie Ernaux, qui vise une « écriture photographique du réel » (Ernaux, 1993 : 9), et les jeux « photobiographiques » réalisés par l'artiste Sophie Calle. Confrontant l'œuvre d'Ernaux, nous nous sommes surtout penchée sur *L'usage de la photo* que celle-ci a publié en 2005 avec son compagnon, Marc Marie. Nous avons souligné, à propos de cet ouvrage, la « construction » d'une convergence idéale de la photographie et de l'écriture vers une même exigence d'objectivité : il s'agit de prouver que « ça a été » (Barthes, 1980 : 120), de rapporter des faits. Aussi était-il intéressant de comparer ce récit autobiographique à quatre autres avec les expériences de Sophie Calle, qui vise quant à elle à fragiliser la valeur documentaire de la photographie, par l'absence d'indications concernant le lieu et la date de la prise de vue. C'est effectivement moins la mise en scène romanesque de ses photographies que l'absence d'un véritable dispositif scriptural pour les « encadrer » qui permet à Calle de jouer sur la fragilité des frontières existant entre le réel et la fiction. La confrontation de *L'usage de la photo* (2005) avec les récits autobiographiques de Sophie Calle (*Histoires vraies*, 1994 ; *Douleur exquise*, 2003) permet en conséquence d'insister sur la spécificité de la nature sémiologique de la photographie. Enfin, nous avons également souligné le fait que ces ouvrages peuvent aussi servir de base à une réflexion sur les usages actuels de la photographie par les jeunes : à l'heure où la multiplication des réseaux sociaux augmente les possibilités que nous avons d'exposer non seulement notre identité, mais aussi les images de notre vie quotidienne, il est important d'inviter les élèves à interroger leurs propres pratiques : est-ce que le fait de « montrer » des images de notre vie suffit à raconter notre histoire ? Est-il possible de « construire » et de « contrôler » sa propre image ?

Bibliographie

- AGACINSKI, S. (2000). *Le Passéur de temps, modernité et nostalgie*. Paris : Seuil.
- ARROUYE, J. (2004). *Des Histoires vraies + dix de Sophie Calle*. Photographie et autobiographie (pp. 66-71). In D. Méaux et J.-B. Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- ARROUYE, J. (2009). Un nouvel art de dire et de montrer (pp. 53-73). In D. Méaux (dir.), *Livres de photographes et de mots*. Caen : Lettres Modernes Minard.
- BARTHES, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil.
- BERGALA, A. (1980). Les absences du photographe. In DEPARDON, R. (1981). *Correspondances new-yorkaises*. Paris : Libération/Éditions de l'Étoile.
- CALLE-GRUBER, M. (2009). Écrit avec l'image. Sur un essai photographique : *Légendes de Denis Roche* (pp. 223-240). In N. Dewez et D. Martens (dir.), *Interférences littéraires*, n°2 : « Iconographies de l'écrivain ».
- CALLE, S. (2001). *Les Dormeurs*. Arles : Actes Sud, coll. « Photographie ».
- CALLE, S. (2002). *Histoires vraies*. Arles : Actes Sud, coll. « Photographie ».
- CALLE, S. (2003). *Mas-tu vu*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- CALLE, S. (2003). *Douleur exquise*. Arles : Actes Sud, coll. « Photographie ».
- CAMART, C. (2002). Sophie Calle alias Sophie Calle. Le « je » d'un Narcisse éclaté. In *Fictions d'artistes*. Paris : Artpress, hors-série-avril 2002.
- DEPARDON, R. (1979). *Notes*. Paris : Artfuyen. Nous nous référons ici à la réédition du texte : ID., (2006). *La solitude heureuse du voyageur*, précédé de *Notes*. Paris : Seuil, coll. « Points ».
- DEPARDON, R. (1998). Image, voyage, vingt ans après. (Entretien entre Raymond Depardon et Jean-François Chevrier, Paris, janvier 1998). In ID. (2006). *La solitude heureuse du voyageur*, précédé de *Notes*. Paris : Seuil, coll. « Points ».
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'imprimé*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- ERNAUX, E. (1983). *La Place*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, E. (1988). *Une femme*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, E. (1991). *Passion simple*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, E. (1993). *Journal du dehors*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, E. (1997). *La Honte*. Paris : Gallimard.

- ERNAUX, E. (1997). *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, E. (2000). *L'Événement*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, E. (2001). *S'empêcher*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, E. et MARIE, M. (2005). *L'usage de la photo*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1966). *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- KILLEEN, M.-C. (2004). *Essai sur l'indécidable*. Jabès, Duras, Blanchot. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes.
- MÉAUX, D. (2004). Préface (pp. 7-13). In D. Méaux et J.-B. Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- MÉAUX, D. (2009). Le livre de photographies et de mots. Un espace de brouillage et d'interférences (pp. 7-35). In D. Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*. Caen : Lettres Modernes Minard.
- MORA, G. et NORI, C. (1983). *L'été dernier. Manifeste photobiographique*. Paris : Éditions de l'Étoile.
- MORA, G. (1999). Photobiographies. In *RITM*, 20 (*Récits de vie et médias*), 183-189. Également reproduit (pp. 107-113) in D. Méaux et J.-B. Vray (dir.) (2004), *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- MORA, G. (2003). Pour en finir avec la photobiographie (pp. 115-117). In D. Méaux et J.-B. Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- PIRET, P. (2007). *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*. Paris : L'Harmattan.
- ROUSSEL-GILLET, I. (2008). Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio (pp. 277-296). In J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel (dir.), *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- SAUVAGEOT, A. (2007). *Sophie Calle, l'art caméléon*. Paris : Presses universitaires de France.