

Université de Montréal

La mémoire matérielle. *Évocation des souvenirs et photographie dans Les années, d'Annie Ernaux*

**par
Karine Bissonnette**

**Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès lettres
en littératures de langue française

août 2012

© Karine Bissonnette, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La mémoire matérielle. *Évocation des souvenirs et photographie dans Les années, d'Annie Ernaux*

Présenté par :
Karine Bissonnette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Andrea Oberhuber, présidente-rapporteuse
Marie-Pascale Huglo, directrice de recherche
Catherine Mavrikakis, membre du jury

Résumé :

L'imbrication de l'écriture et de la photographie sera examinée dans *Les années*, d'Annie Ernaux, de façon à montrer la tension au cœur du double désir de l'auteure de documenter des moments révolus et de les transmettre à autrui. Seront étudiées, d'un point de vue poétique et esthétique, la mise en œuvre des documents et les modalités d'inscription des souvenirs, lesquels sont généralement présentés sous forme d'images mémorielles. Nous verrons que ces images sont liées à un effet photographique, destiné au lecteur dans le but de partager une *mémoire matérielle*, intime et collective, s'étalant sur des années.

Cet angle d'approche devrait permettre de relire *Les années* suivant une perspective critique nouvelle, et de contribuer aux recherches portant sur la narration, la trace et la mémoire dans la littérature contemporain.

Mots clefs :

Littérature française contemporaine ; Récit de soi ; Mémoire ; Photographie ; Annie Ernaux.

Abstract :

The interweaving of writing and photography will be examined in Annie Ernaux's *Les années*, showing the central tension of the author's double desire to document past events and pass them on to others. The implement of documents and the engraving modes of memories are generally presented as mental images that will be studied here from a poetic and aesthetic point of view. We will see that those images are linked to a photographic effect, in order to share with the reader an intimate and collective *material memory* that spreads over many years.

This approach would allow a rereading of *Les années* from a new critical perspective and a contribution to research about narrative, trace and memory in contemporary writing.

Key words :

Contemporary French literature ; Autobiographical narrative ; Memory ; Photography ; Annie Ernaux.

Table des matières

Avant propos :

Résumé et mots clefs en français	i
Résumé et mots clefs en anglais	ii
Table des matières	iii
Liste des abréviations	iv
Remerciements	v

Corps de l'ouvrage :

Introduction	1
Chapitre I : <i>La photographie, la mémoire, l'histoire</i>	17
1 : <i>Les portraits photographiques</i>	20
2 : <i>Les portraits filmiques</i>	39
3 : <i>Démarche documentaire et instantanéité photographique</i>	42
4 : <i>Tension et conciliation des traces matérielles et de l'expérience vécue</i>	49
Chapitre II : <i>Le souvenir, la mémoire, la vie</i>	57
1 : <i>Mise en mots des images mémorielles</i>	58
2 : <i>Quelques approches théoriques du visuel en littérature</i>	68
3 : <i>Les images mémorielles : Dispositions, compositions et effets de sens</i>	76
4 : <i>L'effet photographique</i>	91
5 : <i>De l'individuel au collectif</i>	94
Conclusion : <i>Écrire la vie</i>	100
Bibliographie critique	111

Liste des abréviations

AF : Annie Ernaux, *L'autre fille*, Paris, NiL Éditions, coll. « Les affranchis », 2011.

AN : Annie Ernaux, *L'atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011.

ÉCC : Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003.

ÉV : Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

LA : Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [2008] 2009.

LÉ : Annie Ernaux, *L'événement*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2001.

LH : Annie Ernaux, *La honte*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2008.

LP : Annie Ernaux, *La place*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [1983] 2005.

Remerciements

Je souhaite remercier Marie-Pascale Huglo, qui a accepté de diriger ce mémoire. Je dois beaucoup à sa lecture fine, à ses conseils et à ses réflexions perspicaces, mais aussi à sa présence dans chacune des étapes menant à la réalisation du mémoire. Elle a su me faire confiance et m'encourager à approfondir mes idées dès le début de notre collaboration. Travailler à ses côtés restera pour moi un enseignement inoubliable.

Je tiens à souligner l'écoute et la patience vivifiantes d'Alexandra Arvisais, Andrée-Ann Fortier, Audrey C., Audrey Marcoux, Clara Mongeon, Gabrielle Bissonnette, Jean Lemire et Marie-Andrée Lafrance. C'est bien grâce à vous si j'ai su trouver et retrouver l'ardeur au travail.

Je reconnais l'aide financière des gouvernements fédéral et provincial par l'entremise du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec - Société et culture. Cette aide m'a permis d'accomplir mes recherches et ma rédaction.

Introduction

« Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? » Ainsi se questionne Georges Perec dans son texte d'ouverture à *L'infra-ordinaire*¹. Perec recherche des formes narratives susceptibles de rappeler ce qui occupe ses heures et ses années, ce qui constitue le fil de ses jours. Ses interrogations ne concernent pas l'expression de son existence unique, mais de cette dernière parmi celle des autres, dans le tissu du quotidien d'une époque et d'un milieu particuliers. D'une certaine façon, Perec énonce ainsi une préoccupation plus ancienne, celle de la transmission, orale puis écrite, d'événements du passé aux générations futures. Perec ne craignait pas une éventuelle perte des grands moments historiques dans la mémoire collective, mais voulait écrire de manière à rendre visibles et à conserver des traces du cours habituel des choses.

Si les interrogations de Perec ne sont pas liées directement au genre autobiographique, elles fournissent un exemple manifeste de la préoccupation d'une transmission de traces à autrui. La présence effective de l'autobiographie, qui se distingue entre autres par la triple concordance de l'auteur, du narrateur et du héros², est antérieure au

¹ Georges Perec, « Approches de quoi ? », *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989, p. 11.

² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », [1975] 1996.

XX^e siècle. En littérature française, *Les confessions*, de Jean-Jacques Rousseau³, représente l'un des premiers modèles d'œuvres ayant pour sujet des moments de la vie de leur auteur. L'écriture portant sur soi se développe ainsi à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment avec Rousseau; elle se diversifie en sous-genres, du journal intime au récit de soi, deux siècles plus tard. La présence du genre autobiographique ne s'accroît vraiment qu'à partir d'un souci philosophique moderne, qui pousse l'homme à « se pencher sur [lui]-même et sur son passé⁴ ». La rédaction des sous-genres autobiographiques pose un certain nombre de défis rattachés aux difficultés de l'introspection et de la remémoration, lesquelles se trouvent exacerbées lorsque l'auteur revendique un souci d'authenticité. Les récits reliés à l'écriture de soi reposent sur les fondements incertains de la mémoire, qui fragmente et qui oublie les souvenirs selon des processus mémoriels communs à tous les humains. Écrire sur soi suppose une tentative de « définition des limites de la représentation humaine⁵ ». Nombreux sont alors les auteurs qui tentent d'appuyer l'analepse littéraire de leur vie sur des écrits ou des objets servant à la fois de preuve, de renseignement et de témoignage. L'engouement pour l'un de ces objets coïncide avec le souci moderne de l'homme pour son individualité et sa sensibilité : le portrait photographique.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, présentation de Marcelle Bilon, Paris, Hatier, coll. « Classiques & cie », [1765-1770] 2003.

⁴ Sylvie Jopeck, *La photographie et l'(auto)biographie, anthologie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard ; Texte & dossier », 2004, p. 7.

⁵ Sylvie Jopeck, *La photographie et l'(auto)biographie, anthologie, op. cit.*, p. 38.

La réflexion que nécessite la remémoration trouve un appui singulier dans le portrait et, plus largement, dans la photographie. Son invention, qui remonte entre autres à la première héliographie du Français Nicéphore Niepce en 1826, paraît concrétiser le rêve ancien de créer un outil permettant d'enregistrer la vie de manière objective et durable. La réalisation de Niepce est améliorée rapidement par des découvertes d'autres chercheurs, comme Louis Jacques Mandé Daguerre. Elle devient l'une des assises de l'appareil photographique en France. Des images sont produites par l'appareil, et les praticiens les présentent comme autant de plaques sensibles à la lumière sur lesquelles s'imprime la reproduction du moment. C'est ainsi que semble enregistrée la trace d'un instant présent qui, ensuite, devient passé. Les hommes célèbres, les villes étrangères, les monuments connus, mais également la vie familiale tiennent lieu de sujets à photographier et à diffuser pour la postérité. La reproduction technique de ces portraits et de ces panoramas, de plus en plus perfectionnée et accessible aux amateurs, se veut le moyen le plus fiable de conserver les souvenirs. Encore de nos jours, c'est cette conception communément admise de la photographie qui domine dans l'imaginaire collectif occidental⁶.

Certes, tous ne sont pas en accord avec cette prétention et certains s'opposent à la prolifération de ce type d'images pour diverses raisons. Pour des artistes et des intellectuels du XIX^e siècle, à l'instar de Charles Baudelaire⁷ par exemple, la photographie annonce le triomphe de la technique au détriment du talent humain et la perte de l'authenticité, tout en

⁶ André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », [2005] 2006, p. 14.

⁷ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Écrits sur l'art*, tome II, éd. par Yves Florenne, Paris, Le livre de poche, [1859] 1971, pp. 16-24.

copiant de façon illusoire le réel. Si cette désapprobation persiste sous différentes formes jusqu'au XXI^e siècle, elle ne réfrène absolument pas l'essor de la photographie. La représentation picturale existait bien avant l'invention effective de l'appareil photographique, mais elle n'était accessible qu'à une minorité et supposait un talent particulier pour qui la pratiquait. Aucune sphère sociale ne résiste à la photographie⁸. Malgré sa légitimité artistique, véritablement acquise vers la seconde moitié du XX^e siècle⁹, ses possibilités de donner à voir autrement l'actualité ne tardent pas à influencer les différents moyens de communication. L'« art moyen¹⁰ » que génère l'acte photographique fait partie de l'existence sociale de tous et peut être pratiqué par tous. Devenue au fil du temps incontournable, sa présence s'observe partout. La photographie fait bien davantage que montrer des scènes selon un point de vue inusité : on lui confère une fonction mnémonique notoire¹¹, car elle préserve un moment ou un visage, elle aide à s'en souvenir et elle apparaît comme un appui matériel du passé. Cette fonction explique la popularité d'une image particulière, le portrait, que celui-ci soit familial ou individuel, artistique ou documentaire¹². Le portrait photographique rend possible la reconnaissance visuelle d'ancêtres, mais aussi de soi-même, à des âges différents, lors des événements importants de la vie. Le portrait croise alors les préoccupations du genre autobiographique, qui s'affirme progressivement à l'époque même de l'essor de l'appareil photographique.

⁸ Sylvie Jopeck, *La photographie et l'(auto)biographie, anthologie, op. cit.*, p. 10 et p. 39.

⁹ André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain, op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1965.

¹¹ Sylvie Jopeck, *La photographie et l'(auto)biographie, anthologie, op. cit.*, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 39.

Le désir de raconter à autrui le passé, voire son passé, se perpétue dans l'écriture ; celle-ci peut accorder à la photographie des rôles utiles quant à la démonstration et à l'interrogation de soi, de sa génération et de son époque. Le croisement de la photographie et des sous-genres autobiographiques apparaît d'une telle fécondité qu'il suscite l'intérêt non seulement des écrivains, mais aussi de nombreux théoriciens. Au cours du XX^e siècle, ce sont entre autres des penseurs de l'image comme Roland Barthes¹³ et Hervé Guibert¹⁴, issus de la philosophie et de la sémiotique de la photographie, parfois eux-mêmes autobiographes ou photographes, qui réfléchissent aux enjeux du croisement. Vers la fin de ce siècle, les approches théoriques qui l'étudient se multiplient, à l'instar des formes variées que prennent ces « vies en récit¹⁵ ». Certains chercheurs se penchent davantage sur la mise en récit de la mémoire, tel Laurent Demanze¹⁶, d'autres sur le rapport entre la littérature et l'image, telle Liliane Louvel¹⁷. Tous tentent de cerner le fonctionnement des œuvres et des formes à partir desquelles s'élançe, s'anime et s'interroge la narration autobiographique. Trois principaux modes d'inscription du photographique dans le texte sont ainsi reconnus : la description verbale d'une image prise par l'appareil photographique, la présence matérielle d'une photographie dans le fil narratif, et la présence métaphorique. La description verbale permet de rendre compte, par l'écriture, d'un instant révolu, sans que sa

¹³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions Gallimard / Éditions du Seuil, [1980] 2009.

¹⁴ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, [1981] 2008.

¹⁵ Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007.

¹⁶ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008.

¹⁷ Notamment Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.

photographie soit visible pour le lecteur. Il s'agit d'une présence-absence qui sollicite l'imagination¹⁸ — Louvel, notamment, la rapproche des figures rhétoriques, dont l'*ekphrasis*¹⁹. La présence matérielle d'une photographie est souvent liée à ce que raconte l'auteur. Elle se présente parfois comme la sanction de ce que ce dernier révèle²⁰, quoique cela tende à disparaître dans la littérature contemporaine. La présence métaphorique, quant à elle, se repère dans la narration par des renvois explicites ou implicites à certains traits propres à la photographie ou à la visualité²¹, l'instantanéité par exemple. Ces trois modes d'inscription littéraire du photographique témoignent à leur façon de l'imprégnation de la photographie dans la société occidentale moderne. Les retentissements de l'appareil photographique et des images qu'il produit dénotent un moyen de représentation qui a modifié de manière irréversible le « cadre de référence » qui préexistait. C'est selon cette perspective que Philippe Ortel, l'un des théoriciens majeurs du rapport entre la littérature et la photographie, analyse l'avènement de cette dernière dans une société dominée auparavant par la communication verbale²². Si la réalité d'une société est cadrée par l'attention qu'elle porte à des phénomènes et à leurs représentations, iconiques ou verbales, ce qui est nommé le « réel » d'une époque concerne la « part des phénomènes à laquelle les

¹⁸ Ajoutons que la crédibilité d'une photographie en présence-absence repose sur le respect du « pacte autobiographique » dans les récits de soi ; voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit.

¹⁹ Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, op. cit., p. 33 et suivantes.

²⁰ Voir notamment Sylvie Jopeck, *La photographie et l'(auto)biographie*, anthologie, op.cit..

²¹ Irene Albers, *Claude Simon, moments photographiques*, trad. par Laurent Cassagnau, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Claude Simon », 2007 ; Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, op. cit. ; Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

²² Philippe Ortel, « Réalisme photographique, réalisme littéraire ; un nouveau cadre de référence », *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Marie-Dominique Garnier (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « off-shore », 1997, pp. 55-78.

moyens de représentations et de communications dont elle dispose se réfèrent, que ces moyens soient romanesques, photographiques ou picturaux.²³ » La « façon de voir » photographique bouleverse le cadre de référence ancien et la prépondérance de l'écriture pour appréhender le monde. Depuis l'avènement de la photographie, la vie sociale de tout individu est liée au paradigme de la communication par l'image²⁴.

Parmi les sous-genres de la littérature autobiographique des dernières décennies, le récit de soi a la caractéristique de viser non pas l'exhaustivité d'une vie, mais un moment marquant de celle-ci²⁵. Il prétend relater à autrui des instants vécus, parfois sous une forme fragmentaire, et retenus ou transformés de manière plus ou moins nette, plus ou moins fidèle, par la mémoire. Ces instants d'un temps passé mis au jour par la narration peuvent être travaillés par des relations singulières entre l'écriture et la photographie.

Une partie de l'œuvre de l'auteure française Annie Ernaux apparaît en ce sens exemplaire de ces relations, ainsi que de la façon dont celles-ci peuvent être étudiées par la critique. Depuis la parution de *La place*²⁶, en 1983, ses écrits sont classés génériquement comme des récits de soi²⁷. Ils portent sur des expériences intimes du corps féminin et du temps, mais marquées profondément par une dimension collective, à l'exemple de la

²³ *Ibid.*, p. 58.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁵ À ce sujet, voir Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), « Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques. Introduction », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, op. cit. pp. 5-18.

²⁶ Annie Ernaux, *La place*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [1983] 2005. Dorénavant, les passages tirés de cet ouvrage seront suivis du sigle *LP* et du folio entre parenthèses.

²⁷ À ce sujet, voir Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

passion amoureuse ou de la maladie. Née en 1940, Ernaux revendique l'authenticité de ses récits, ce qui se traduit entre autres par une narration concise des événements d'ordre autobiographique. D'autres manifestations d'une écriture se voulant enregistreuse, près des traces matérielles, se trouvent dans son œuvre, ce dont nous traiterons plus tard. Selon Ernaux, la mémoire individuelle fixe visuellement le souvenir de détails, de paroles ou de sentiments²⁸. Retracer l'image mémorielle de ce souvenir semble la façon la plus juste de la transmettre au lecteur. L'auteure se réclame de ce qu'elle considère comme la seule vraie mémoire, la *mémoire matérielle*²⁹, pour écrire.

Il n'est de ce fait pas rare que son écriture, nommée « plate » par Ernaux elle-même (*LP*, 24), soit rapprochée par des exégètes de l'œuvre ernausienne de l'« immédiateté photographique³⁰ », dans son acceptation courante de preuve concrète et instantanée d'un événement. Ce rapprochement concerne d'abord *Se perdre*³¹, un journal intime publié intégralement, *Journal du dehors*³² et *La vie extérieure 1993-1999*³³, deux journaux dits « extimes ». Que l'auteure écrive sur une question intime ou sur la vie sociale qui l'entoure, comme c'est le cas dans ces deux types de journaux, elle cherche souvent à mettre en mots des sensations. La forme fragmentée du journal convient à l'« addition de faits bruts » et

²⁸ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 41. Dorénavant, les passages tirés de cet ouvrage seront suivis du sigle *ÉCC* et du folio entre parenthèses.

²⁹ « J'ai écrit que "la mémoire est matérielle", [...] pour moi, elle l'est à l'extrême [...] » (*ÉCC*, 41) ; « La seule vraie mémoire est matérielle », Annie Ernaux, *L'événement*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2001, p. 75. Dorénavant, les passages tirés de cet ouvrage seront suivis du sigle *LE* et du folio entre parenthèses.

³⁰ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, *op. cit.*, pp. 74-75.

³¹ Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [2001] 2009.

³² Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [1993] 1995.

³³ Annie Ernaux, *La vie extérieure 1993-1999*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2001.

correspondrait à une écriture qui « se veut polaroid³⁴ ». En proposant des hypothèses semblables, chacun nuancant bien ce que suppose l'organisation narrative des journaux et la question du temps, Catherine Douzou, Tu Hanh Nguyen³⁵ et Steven Winspur³⁶ sont représentatifs de cette approche critique. S'ajoute également la réflexion de Mélanie Lamarche-Amiot, qui étudie entre autres l'écriture photographique, les « instantanés du quotidien », dans des récits de soi d'Ernaux³⁷, de *La place* à *La honte*³⁸. Son idée directrice est liée aux stratégies d'écriture : elle met en relief le travail stylistique et pragmatique d'Ernaux portant avant tout sur la notion d'objectivité revendiquée par cette dernière, une notion nuancée de façon nouvelle dans *Les années*³⁹. Dans les deux cas, toutefois, notons que cette objectivité se rapporte à une reproduction authentique des sentiments et des réflexions plutôt qu'à une interprétation postérieures des événements. Les ressources matérielles – photographies et journaux intimes en tête, comme nous le verrons – encadrent l'écriture et lui donnent sens.

Les relations entre le temps, la mémoire intime et l'écriture rapprochée de la photographie se font encore plus explicites dans *L'usage de la photo*⁴⁰, un récit qu'Ernaux

³⁴ Catherine Douzou, « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire “au-dessous de la littérature” », *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Patrice Thumerel (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 86.

³⁵ Tu Hanh Nguyen, *Historicité de l'instant : étude de la discontinuité narrative chez Annie Ernaux*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 2006.

³⁶ Steven Winspur, « L'écriture-flash : Ernaux, Brossard, Noël », *Contemporary French Poetics*, Michael Bishop et Christopher Elson (dir.), Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titres », 2002.

³⁷ Mélanie Lamarche-Amiot, *Structure du récit et organisation du texte dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, mémoire de maîtrise, [Québec], Université Laval, 2002, pp. 45-51.

³⁸ Annie Ernaux, *La honte*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2008. Dorénavant, les passages tirés de cet ouvrage seront suivis du sigle *LH* et du folio entre parenthèses.

³⁹ Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [2008] 2009. Dorénavant, sauf quelques exceptions, les passages tirés de cet ouvrage seront suivis du sigle *LA* et du folio entre parenthèses.

⁴⁰ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005].

et Marc Marie ont écrit en s'inspirant de photographies de leurs vêtements entremêlés, prises par eux et reproduites matériellement pour le lecteur. La jouissance invisible des corps trouve son contrepoint dans la maladie d'Ernaux⁴¹, dont parlent les deux auteurs. L'importance du regard personnel portant sur ce qui est transmis au lecteur, une idée déjà soulignée par Nguyen et par Winspur, se trouve notamment dans deux essais de Martine Delvaux⁴². Cette dernière reconnaît que *L'usage de la photo* et *L'événement*, deux récits au sujet du corps (la maladie et la sexualité pour le premier, l'avortement clandestin pour le second), supposent à la fois l'impossibilité de restituer pleinement les événements et la nécessité de les dire, même imparfaitement. Des propos semblables sont développés par Nora Cotille-Foley : elle étudie le rôle de la photographie dans *L'usage de la photo*, en mettant l'accent sur une idée explicite d'Ernaux, c'est-à-dire que la « photographie [...] apparaît comme une saisie instantanée du vécu [...], comme un déclencheur de mémoire fonctionnant de pair avec le journal intime.⁴³ » L'usage de la photo matérialiserait la « recherche expérimentale » de la forme littéraire qui pourrait contenir la vie entière d'Ernaux, et qui se baserait sur « les ressources de l'autobiographie, de l'autoportrait et de la photobiographie [pour saisir] ce qui disparaît.⁴⁴ » Cotille-Foley ne détermine pas les

⁴¹ Aucune photographie du récit cosigné ne montre les conséquences physiques du cancer dont souffre Ernaux à ce moment-là, ce qui n'est pas le cas dans son « Photojournal ». Voir Annie Ernaux, « Photojournal », *Écrire la vie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2011, pp. 10-101. Dorénavant, les passages tirés de cet ouvrage seront suivis du sigle *ÉV* et du folio entre parenthèses.

⁴² Martine Delvaux, « “Des images malgré tout” : Annie Ernaux/Marc Marie, *L'usage de la photo* », *French Forum*, n° 31.3, 2006, pp. 137-155 ; « Écrire l'événement. *L'événement* d'Annie Ernaux », dans *Histoires de fantômes : Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, pp. 115-133.

⁴³ Nora C. Cotille-Foley, « L'usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies*, n° 62.4, octobre 2008, pp. 442-454.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 444.

modalités de ce « déclencheur de mémoire », mais elle rappelle que même la présence matérielle de photographies ne restitue pas précisément le souvenir d'une scène, et que d'autres traces sont nécessaires à la remémoration.

Toutes ces réflexions critiques montrent un rapport particulier qu'entretient Ernaux avec les photographies, un rapport qui apparaît en lien avec le souhait de saisir littérairement des moments de son existence. Les descriptions et les citations de choses vues et entendues, les journaux intimes et extimes, à l'instar de la narration concise, sont autant de manifestations d'une écriture se voulant enregistreuse de ces moments. Pourtant, leur mise en récit ne saurait reposer seulement sur un travail documentant l'époque d'un souvenir intime. Les textes sont destinés à être lus par autrui, et ils émanent d'un questionnement — parfois explicite métadiscursivement⁴⁵ — portant sur la forme et sur le contenu. Si Nora Cotille-Foley, Catherine Douzou et Steven Winspur avancent des idées similaires à propos de *L'usage de la photo* et du journal extime, il nous apparaît indispensable de développer la réflexion. En effet, nous pensons qu'il s'avère nécessaire d'étudier la mise en mots d'une mémoire se voulant enregistreuse d'une façon qui prend en considération son *a posteriori*. L'écriture « plate » d'Ernaux se heurte au désir de partage et de transmission d'instantanés marquants, à la nécessité de la relation à autrui, qui risque d'orienter la mémoire, de lui faire perdre de son authenticité, de sa clarté. En ce sens, *Les années*, paru en 2008, nous semble la forme littéraire de la vie d'Ernaux enfin réalisée.

⁴⁵ À ce sujet, voir entre autres Sandrina Joseph, « (S')écrire : la parenthèse comme lieu de réflexion autobiographique dans *L'événement* d'Annie Ernaux », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *op. cit.*, pp. 187-204.

Parce que ce texte marque une progression remarquable dans la narration de la *mémoire matérielle*, il permet de saisir de manière incomparable les enjeux de son écriture.

Les années représente une somme : s'y remarquent, d'abord, les préoccupations sociales et littéraires récurrentes à la totalité de l'œuvre ernausienne (appartenance sociale, rôles sexués, sexualité, maladie, deuil, et écriture de ces thèmes personnels visant à l'authenticité). À la restitution tentée de la vie d'Ernaux, à l'aide de supports de mémoire, s'ajoute toutefois une réflexion portant sur les souvenirs générationnels. « Auto-socio-biographie » (*ÉCC*, 21) d'une génération, d'un « nous » né dans les années mille neuf cent quarante, récit de soi d'un « elle » traversé par les modes et les usages de presque sept décennies, autobiographie « impersonnelle » (*LA*, 240) ou « vide⁴⁶ » d'un individu et d'une collectivité à la fois, la catégorisation générique de ce texte importe peut-être moins que le travail mémoriel et littéraire d'Ernaux. *Les années* a ainsi la singularité de contenir des moments sur lesquels l'auteure a déjà écrit de façon plus étendue, et de solliciter une forme nouvelle d'évocation des souvenirs. Parmi tous les supports mémoriels présents (du journal intime à la télévision, en passant par le cinéma, la musique et la publicité), la photographie nous paraît liée d'une façon primordiale à cette forme nouvelle.

Communes à de nombreux récits de soi d'Ernaux, les photographies sont un support récurrent à sa mémoire. Dans *Les années*, elles n'incarnent pas seulement des preuves documentaires, car elles animent la restitution tentée d'une vie. Dans un article, Nathalie

⁴⁶ Annie Ernaux, *L'atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011, p. 11. Dorénavant, les passages tirés de cet ouvrage seront suivis du sigle *AN* et du folio entre parenthèses.

Froloff souligne leur « description distanciée » qui permet de souligner le fil du temps⁴⁷ ; Barbara Havercroft voit qu'elles concentrent en elles la « polyphonie complexe⁴⁸ » de l'œuvre. Nous verrons que les photographies déclenchent le récit des décennies dans *Les années* ; de ce fait, leur examen sera l'occasion pour nous de cerner des modalités de la représentation de la photographie comme un déclencheur de mémoire. Mais l'influence de la photographie, cette invention qui a bouleversé les façons de saisir le réel et de se remémorer le passé, se remarque également dans des dispositions particulières du texte. Cette disposition, qui se retrouve tant au niveau macroscopique des *Années* qu'à son niveau microscopique, c'est-à-dire au sein de chaque décennie, se caractérise notamment par la description brève et fulgurante de souvenirs et de sensations d'abord visuelles pour Ernaux, ce que nous qualifierons d'effet photographique. Cette disposition pique l'imagination du lecteur et le pousse idéalement à se créer des images mentales dont l'instantanéité rappelle la photographie. Ces images mentales partagées nous semblent un moyen privilégié de laisser une trace chez le lecteur, et de relier l'individuel au collectif. L'imbrication de l'écriture et de la photographie dans *Les années*, comme présence-absence et comme métaphore, nous apparaît au cœur du double désir ernausien d'évoquer, voire de documenter des sensations et des moments révolus, et de les transmettre à autrui durablement.

⁴⁷ Nathalie Froloff, « *Les Années* : mémoire(s) et photographie », dans Sergio Villani, *Annie Ernaux : perspectives critiques*, New York, LEGAS, coll. « Literary criticism series », 2009, p. 39.

⁴⁸ Barbara Havercroft, « L'autobiographie (im)personnelle et collective : enjeux de la transmission narrative dans *Les années*, d'Annie Ernaux », *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque*, Frances Fortier et Andrée Mercier (dir), Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 141.

L'imbrication de l'écriture et de la photographie concerne l'idée de trace. La mise en récit nécessite des preuves, que l'écriture retrace, mais cette dernière mobilise aussi des ressources littéraires qui cherchent à produire un effet sensible pour le lecteur. Écrire des images mémorielles suppose de ce fait un rapport complexe entre la *mémoire matérielle* et sa mise en mots. Nous posons ainsi l'hypothèse que l'évocation des souvenirs dans *Les années* est le lieu d'une tension entre le souhait de restitution authentique et une production d'effets et de sens visant à produire une empreinte mémorielle, d'abord visuelle, sur le lecteur. *Les années* n'incarne pas seulement la somme de l'œuvre ernausienne : cette « auto-socio-biographie » engage un travail d'évocation des souvenirs qui mobilise de nouvelles manières de travailler la photographie et, nous le verrons, le photographique, tout comme une mémoire s'affichant en tant que telle. *Les années* constitue un corpus principal permettant d'étudier le plus finement possible l'inscription et l'usage démultiplié de la photographie, ses effets et son sens liés à la production d'une empreinte mémorielle. Nous recourrons également à certains autres récits de soi et au « journal d'écriture » (AN, 7) de l'auteure afin de cerner les modulations de ce travail d'écriture.

Afin de mener à bien cette étude, nous favorisons une approche des rapports entre la photographie et la littérature dans *Les années* en deux temps. Dans un premier temps, nous ferons un survol de l'acceptation de la photographie comme trace d'un instant et de sa présence dans les sous-genres autobiographiques, chez des auteurs comme Roland Barthes. Nous analyserons ensuite, dans *Les années*, les descriptions des portraits photographiques et, dans une moindre mesure, filmiques, ainsi que les citations de documents (légendes et journaux intimes). L'analyse des descriptions sera l'occasion d'identifier leurs

particularités, qui ont à voir avec l'impersonnalité subjective de la voix narrative présentant les photographies comme des documents, et leur disposition dans l'œuvre. À ce propos, nous nous appuyerons entre autres sur les ressources de théories de l'énonciation, particulièrement celles de Catherine Kerbrat-Orecchioni. La remémoration se déclenche à partir de portraits photographiques, qui structurent bel et bien la narration de l'œuvre et qui mobilisent un imaginaire de la trace. Au cœur de cette remémoration se trouve toutefois une tentative de concilier les traces matérielles — documentaires mais muettes, incapables de transmettre l'épaisseur du temps vécu — et les expériences vécues.

Dans un deuxième temps, nous procéderons à un examen des expériences vécues, remémorées et écrites principalement sous forme d'images. Quelques approches du visuel en littérature, surtout celles favorisées par Liliane Louvel, ainsi que les outils de la rhétorique, nous aideront à étudier le fonctionnement des images mémorielles ernausiennes. Ces dernières tirent une partie de leur pouvoir évocateur dans la brièveté de leur description ; elles sont également disposées de manière à former des énumérations qui favorisent le dialogue des temps et une fluidité de lecture contribuant à la représentation mentale du lecteur. Il se trouve également d'autres images, plus près de la scène par exemple, qui correspondent toujours au souhait d'une écriture qui tente de cerner toutes les traces du vécu. Nous observerons aussi les pages liminaires de l'œuvre, qui se distinguent du reste, car elles sont disposées de manière fragmentaire. Les souvenirs de ces pages liminaires, issus de temps hétérogènes, concentrent souvent en eux un instant liant le personnel au collectif – par ailleurs d'une façon qui n'est pas sans rappeler le souhait de Perec, bien que la pratique narrative des deux auteurs divergent. Étudier les souvenirs dans

Les années sera l'occasion d'identifier l'effet d'instantanéité et de fulgurance que nous appelons photographique, et ses corollaires. L'écriture à effet photographique concrétise la narration d'images mémorielles et leur mise en œuvre pour autrui afin de permettre la transmission d'une *mémoire matérielle*, intime et collective, s'étalant sur des années.

Chapitre premier

La photographie, la mémoire, l'histoire

La parution de *La place* en 1983 marque un renouvellement dans la prose d'Annie Ernaux. L'auteure souhaite témoigner de la vie ouvrière de son père, délaissant ainsi la fiction de ses trois premiers romans. Elle se décide pour l'examen détaillé de la vie et du groupe social paternels, et de « tous les signes objectifs d'une existence [qu'elle a] aussi partagée » (*LP*, 24). De là découle l'adoption de l'« écriture plate », sans « poésie du souvenir », utilisée autrefois par Ernaux lorsqu'elle correspondait avec ses parents (*LP*, 24). Cette écriture plate est accompagnée d'une narration autodiégétique¹ à la première personne du singulier. La même approche se retrouve dans les sept récits de soi suivants. Le premier renouvellement stylistique coïncide avec le début de la « gestation » d'un texte « envisagé dès 1983 » appelé successivement « R[oman] T[otal] », « Histoire », « Passage », « Génération » et « Jours du monde » (*AN*, 13) : *Les années*. Le projet de ce texte émerge en même temps que l'adoption de l'écriture plate et l'affirmation explicite des préoccupations propres à l'auteure. La contemporanéité de l'écriture de *La place* et du projet des *Années* met en relief l'ancienneté du désir de trouver la forme adéquate pour rendre compte de « cette vie écrite [...] rien qu'en vivant » (*AN*, 139), et l'importance de ces deux titres au sein de l'ensemble de la production littéraire ernausienne. Le premier titre établit un style sobre permettant l'exploration d'une écriture pour « faire advenir un peu de vérité » (*AN*, 14), présente dans tous les récits de soi jusqu'à la parution des *Années*. Ce second titre réinvente le style, en opérant enfin la somme des « lignes de vie », c'est-à-dire

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », [1972] 2003, p. 252.

« le sexe, les parents, l'inégalité sociale, l'écriture, ET l'Histoire, le changement du monde, des idées, des modes. » (*AN*, 53; l'auteure souligne) En dévoilant partiellement dans *L'atelier noir* la longue élaboration des éléments principaux des *Années*, Ernaux révèle ses réflexions portant sur l'organisation littéraire souhaitée pour la somme de son œuvre et l'écriture de celle-ci. Le titre même *Atelier noir* se veut l'expression de la sensation d'Ernaux « de tourner en rond dans un lieu noir à la recherche d'une issue » (*AN*, 10). L'auteure attendait de ce tâtonnement qu'il « [l']éclaire sur ce désir [d'écrire] » (*AN*, 11); elle constate que le journal lui a permis de « découvrir sur quoi » écrire et comment écrire *Les années* (*AN*, 10). Soulignons la ressemblance significative entre l'« atelier noir » de l'élaboration littéraire et la pièce obscure, historique, du traitement photographique qu'est chambre noire : il s'agit d'une ressemblance que nous retrouverons au fil de notre lecture des *Années*.

Au cœur des réflexions ernausiennes se trouve le souci récurrent de l'adoption et de la précision d'un style d'écriture permettant de témoigner d'une vie de façon apparemment objective. Comme nous l'avons vu, le travail d'Ernaux se distingue entre autres par l'enjeu, maintes fois explicité, de la transmission littérale de sensations anciennes. Ernaux avoue qu'écrire suppose la « tâche de “produire” — non de dire — la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour elle, par le récit ou la description de la scène, le détail. » (*ÉCC*, 41) Il n'y a pas plus de « poésie du souvenir » dans la mise en mots de la vie d'Ernaux que dans celle de son père; il y a un devoir de production, de mise « en *forme* par l'écriture [de] son absence future » (*LA*, 249; l'auteure souligne), dans un effort de

restitution authentique. Il s'agit là de l'un des enjeux majeurs des *Années*. Ernaux ne veut « pas seulement sauver de l'oubli l'expérience vécue pendant qu'il en est encore temps, mais retrouver, dans chaque époque, dans chaque situation, la véritable "actualité" mémorielle du moment, non encore assimilée au temps d'après.² » Il demeure que l'effort de restitution, parce qu'il porte précisément sur une existence individuelle, ne saurait reposer uniquement sur une mémoire intime. La concordance revendiquée de la mémoire ernausienne, composée d'images visuelles et sonores et de sensations, et de sa relation écrite, pose problème : le temps a passé depuis l'actualité des événements, et la mémoire en garde peut-être un souvenir à l'intensité émoussée. Cette mémoire, aussi bien que son écriture, paraissent « instable[s] » (*LÉ*, 40-41) lorsqu'elles sont comparées à des documents servant de preuves du passé. Dans *L'événement*, l'auteure dit même que « [s]e pose toujours, en écrivant, la question de la preuve : en dehors de [son] journal et de [son] agenda de cette période, il ne [lui] semble disposer d'aucune certitude concernant les sentiments et les pensées, à cause de l'immatérialité et de l'évanescence de ce qui traverse l'esprit. » (*LÉ*, 74) Les documents — la photographie et le journal intime en tête — constituent des objets de référence bien qu'ils ne soient pas attestés par autrui. Leur pertinence repose sur le souci de fonder l'écriture sur des preuves, souci qui fait partie de la vie même de l'auteure. Cette dernière relate dans *Les années* qu'une part de l'établissement des faits et des sentiments qui y sont liés ont été puisés dans des « milliers des notes, qui doublent son existence depuis plus de vingt ans » (*LA*, 249). Nous poserons un regard en

² Marie-Pascale Huglo, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années* d'Annie Ernaux », 2012, p. 3 (article à paraître).

profondeur sur la mise en œuvre affichée des « notes » et du journal intime en tant que documents du passé dans *Les années*. Néanmoins, il nous semble impératif de nous attarder sur un autre type de preuve qu'Ernaux présente dans ses récits de soi : le portrait photographique ou, plus justement, sa description et le commentaire de datation qui l'accompagne.

1. Les portraits photographiques

La description de portraits photographiques est fréquente dans l'œuvre ernausienne³ et ce, dès *La place*. Dans ce récit, quatre photographies du père sont décrites; *L'événement*, l'avant-dernier récit paru avant *Les années*, en compte une seule de l'auteure. Ernaux se dit « fascinée » par les photographies, car « elles sont tellement le temps à l'état pur » (*ÉCC*, 42-43). Elle peut « rester des heures devant une photo, comme devant une énigme. » (*ÉCC*, 43) Le regard que leur accorde l'auteure semble reposer sur une conception documentaire de la photographie : les portraits fournissent un exemple, voire attestent l'existence d'une personne en préservant du temps son apparence passée. L'indiciarité de la photographie l'emporte sur son iconicité.

La conception documentaire de la photographie est presque contemporaine de l'invention de l'appareil produisant des images photographiques. La reproduction technique

³ Puisque nous concentrons notre réflexion sur les descriptions de portraits photographiques, nous ne parlerons pas de *L'usage de la photo*. Comme nous l'avons brièvement dit dans notre introduction, les photographies sont reproduites matériellement dans ce récit cosigné, et elles ne constituent pas des portraits.

donne l'assurance d'un développement d'images fiables et résistantes à travers le temps. En 1910, lors du cinquième Congrès international de la photographie, les participants veulent nuancer ce qui apparaît déjà comme un lieu commun. Ils établissent que le terme de « document » serait réservé « aux seules images pouvant “être utilisées pour des études de nature diverses”⁴ ». Le Congrès tente de faire valoir que toute photographie n'incarne pas un document, mais cela reste vain. La conception de la photographie comme document, à laquelle Ernaux semble souscrire, définie de façon « strictement pratique (enregistrer, restituer, conserver), fonctionnelle (netteté, permanence, visibilité), et quantitative (abondance de détails)⁵ », demeure la plus communément admise. Si cette conception repose sur les propriétés techniques et scientifiques du procédé photographique, elle soutient également que ces propriétés fixent quelque chose qui possède une existence véritable. La technique reproduit « une chose sensible matérielle existant préalablement⁶ ». La « photographie-document » consiste en un programme d'enregistrement de la trace et de reproduction fidèle de l'apparence. En accordant à l'image photographique une valeur inhérente d'exactitude ou de véracité, un transfert semble se produire : le référent de l'image, la « chose sensible matérielle » à laquelle elle renvoie, possède lui aussi cette valeur.

Cette conception se voit précisée dans *La chambre claire. Note sur la photographie*, de Roland Barthes, l'un des essais les plus marquants à ce sujet. Le critique et sémiologue y

⁴ André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, op. cit., p. 72.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 73.

prend la place du « sujet regardant⁷ », c'est-à-dire celle du *Spectator*, plutôt que celle de l'*Operator*, du photographe, ou celle du *Spectrum*, du photographié⁸. De ce point de vue, il accorde une place primordiale au référent qui est « non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie.⁹ » En d'autres termes, « le référent adhère¹⁰ » à l'image photographique, et celle-ci n'existe que par la « Référence », « ordre fondateur de la Photographie¹¹ ». La photographie argentique ne peut pas simuler un référent comme le peut la peinture, par exemple, parce qu'elle repose intrinsèquement sur une opération enregistreuse. Cette posture théorique s'avère fort importante, puisqu'elle permet à Barthes de fonder ce qui deviendra l'un des syntagmes les plus utilisés dans les études photographiques, le « noème de la Photographie » : « ça-a-été »¹². Ce noème suppose que la personne, la scène ou l'objet photographié a bel et bien existé, c'est-à-dire qu'il se trouvait physiquement présent devant l'appareil de l'*Operator*. Le temps de pose a été bref, mais il a été : « il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé.¹³ » La posture théorique barthésienne expose en détail le lieu commun du *Spectator* d'une photographie, celui de la valeur d'exactitude ou de véracité accordée à l'image. Elle le réalise d'une façon constative qui ne prend en compte ni la représentation du monde

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit. p. 24.

⁸ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁹ *Ibid.*, p. 120 ; l'auteur souligne.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹² *Ibid.*, pp. 120-121.

¹³ *Ibid.*, p. 121.

créée par l'image ni le processus photographique¹⁴. André Rouillé avance que le « ça-a-été » « place en fait la photographie sous une triple autorité : celle d'un passé considéré comme un ancien présent, celle de la représentation, et celle des substances.¹⁵ » Étant la « chose matérielle représentée », le « ça » du noème occupe donc une fonction essentielle. Il rappelle que la chose a préexisté à sa représentation photographique, qui a enregistré cette chose avant de la transmettre durablement, « sans déformation ni manque¹⁶ ».

Le « ça-a-été » et la conception de la photographie centrée sur le référent de Barthes sont maintenant nuancés ou critiqués par d'autres penseurs, à l'instar de Rouillé. Il demeure qu'ils sont issus d'un raisonnement mettant en lumière ce que peut signifier la photographie pour son *Spectator*, la priorité de la Référence pour celui-ci, et la valeur d'authenticité qu'il accorde à l'image et à l'appareil la capturant.

En littérature, notamment dans les sous-genres autobiographiques, cette conception communément admise et dominante de l'authenticité de l'image photographique et de son référent paraît tout aussi présente. Outre Barthes, qui dans *La chambre claire. Note sur la photographie* étudie des photographies personnelles, notamment celle de sa mère dans un jardin d'hiver, pour expliciter ses idées, beaucoup d'auteurs les présentent comme des documents. Des boucles blondes enfantines fixées par l'appareil photographique chez Jean-

¹⁴ André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, op. cit., pp. 85-87.

¹⁵ *Ibid.*, p.85

¹⁶ *Id.*

Paul Sartre¹⁷ au portrait du père inconnu et disparu chez Georges Perec¹⁸, pour ne citer que deux exemples fort connus, les photographies de la vie intime ou familiale sont liées à ces sous-genres. Elles soutiennent la remémoration comme des preuves issues d'archives, elles semblent telle une « mémoire artificielle, qui archive et cartographie les formes fugaces et les instants éphémères » et elles « s'enracin[ent] dans la mémoire moderne, oublieuse et limitée.¹⁹ » Il ne faudrait d'ailleurs pas oublier qu'avant sa présence dans les sous-genres autobiographiques, la photographie a joué un rôle notamment dans le réalisme et le naturalisme. Ces courants littéraires, dans lesquels l'écrivain cherche à donner une représentation non idéalisée du réel, ont connu leur apogée en France à la seconde moitié du XIX^e siècle, au moment où la photographie gagne en popularité et en importance. Le romancier réaliste ou naturaliste, à l'instar de Gustave Flaubert ou d'Émile Zola²⁰, cherche à montrer le monde et se trouve confronté à l'invention photographique, plus ou moins consciemment. À travers les procédés classiques de la rhétorique apparaissent de nombreuses métaphores photographiques, qui servent autant de « modèle » que de « repoussoir du réalisme littéraire²¹ ». Ce que la photographie donne à voir paraît lié à un questionnement sur les enjeux du réalisme. La question de l'authenticité et du référent s'y pose différemment, mais déjà la littérature de l'époque semble avoir été un lieu de

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [1964] 2005.

¹⁸ Georges Perec, *W, ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, [1975] 1988.

¹⁹ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bourgonioux, Gérard Macé, Pierre Michon, op.cit.*, p. 236.

²⁰ Zola a eu une pratique photographique ; à ce sujet, voir entre autres Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002.

²¹ Philippe Ortel, « Réalisme photographique, réalisme littéraire : un nouveau cadre de référence », *art. cit.*, p. 58.

prédilection pour comparer ce que peuvent l'écrit et la photographie dans la représentation du réel. De la fiction réaliste aux sous-genres autobiographiques, les photographies sont bel et bien investies d'une conviction qui, si elle n'apparaît pas incontestable, domine leur conception intellectuelle.

Pour le sujet qui écrit sur sa propre existence, les photographies permettent ainsi de confronter le temps passé au temps présent. Elles apparaissent tels des « points d'appui extérieurs » à la mémoire individuelle, voire tels des « indicateurs visant à protéger de l'oubli²² ». C'est en ce sens que Laurent Demanze peut avancer que la « photographie mobilise un imaginaire de la trace » en mettant l'accent sur l'idée de transmission²³, parfois au détriment du passé transmis, ce que nous verrons plus loin. À partir d'elle, à partir de ce qu'elle a capté, voire capturé du référent, peut se mettre en place l'écriture d'une existence passée.

« C'est une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente » (*LA*, 21) : cette phrase est la première du corps des *Années*. L'incipit²⁴ s'ouvre en mettant de l'avant une photographie et ce, d'une façon particulière. Que la somme littéraire de la vie d'Ernaux s'amorce en traitant d'une photographie, cela peut paraître conséquent; pourtant, il faut remarquer qu'elle porte sur la description du

²² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », [2000] 2003, p. 46.

²³ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bourgounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, op. cit.*, p. 239.

²⁴ Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, nous ne parlerons pas dans ce premier chapitre des pages liminaires de l'œuvre.

support matériel de la photographie. La phrase inaugurale s'intéresse à la matérialité, à l'objet solide et manipulable qu'est la photographie, avant même de décrire le sujet référentiel de celle-ci. Avant que le lecteur apprenne que la photographie représente un « bébé à la lippe boudeuse, des cheveux bruns formant un rouleau sur le dessus de la tête, [...] assis à moitié nu sur un coussin au centre d'une table sculptée » (*LA*, 21), il sait la couleur « sépia », le cadre « ovale » et la protection de « feuille gaufrée » de cette « photo ». De même, le lecteur ne connaît pas l'identité, voire le sexe du « bébé », de l'« enfant », car l'instance narrative n'en dit rien. Ces deux premières phrases diffèrent de certaines caractéristiques récurrentes de la description des portraits photographiques dans les autres récits de soi ernausiens. Dans le récit de soi le plus ancien, *La place*, les quatre photographies décrites par la narratrice portent directement sur le référent dès la première phrase : « Sur la photo du mariage, on lui voit les genoux. » (*LP*, 37), « Une photo prise dans la courette au bord de la rivière » (*LP*, 47), « Alentour de la cinquantaine, [...] la tête très droite, l'air soucieux, comme s'il craignait que la photo ne soit ratée [...] » (*LP*, 55), et « Une photo de moi, prise seule, au-dehors, avec à ma droite la rangée de remises [...]. » (*LP*, 78) Il en va de même jusque dans *L'événement* : « Sur une photo du mois de septembre précédent, je suis assise, les cheveux sur les épaules [...], souriante, mutine. » (*LE*, 52 ; l'auteure souligne) Il n'y a aucune référence au type de pellicule photographique, au cadre ou à la décoration. La narratrice ne paraît que décrire quelques traits du sujet de la

photographie ou de son environnement. Elle précise d'emblée l'identité de la personne qui y figure²⁵.

Or, dans la première phrase des *Années*, ces caractéristiques font défaut. Il en va de même pour les trois autres photographies qui suivent immédiatement la première : les bords du livret ou du cadre sont exposés en détail — « papier du livret [...] plus ordinaire » et sans « liseré d'or » pour la seconde (*LA*, 21), « bords dentelés » pour les autres (*LA*, 22) — avant que la personne photographiée ne le soit. Il s'agit d'une « petite fille », la « même enfant » (*LA*, 22) d'une photographie à l'autre. Il faut attendre une dizaine de pages avant que l'identité de celle-ci ne se clarifie d'une façon caractéristique, puisque la voix narrative n'a pas recours à la première personne du singulier : « Ce n'était pas soi non plus qu'on voyait dans le bébé de sexe indistinct à demi nu sur un coussin, mais quelqu'un d'autre [...] » (*LA*, 31). La reconnaissance de la correspondance entre l'être photographié, un très jeune enfant de sexe féminin, et la voix narrative qui en parle se fait à travers le rappel de ce qu'« elle » a vu et de ce qu'« elle » a décrit de la photographie précédemment. Le pronom personnel « soi » renvoie à la personne en chair et en os derrière la voix narrative et qui coïncide, d'une manière ou d'une autre, avec l'enfant. Il suppose également une mise à distance généralisante, car le pronom « moi » est évité. La correspondance se trouve affirmée de nouveau lorsque ce « elle » dit « l'absence [du] souvenir » de « la première fois où on lui a dit, devant la photo d'un bébé assis en chemise sur un coussin, parmi d'autres identiques,

²⁵ Dans les phrases descriptives des portraits photographiques, d'autres caractéristiques communes aux récits de soi ernausiens peuvent être repérées. À ce sujet, voir Mélanie Lamarche-Amiot, *Structure du récit et organisation du texte dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, op. cit.

ovales et de couleur bistre, “c’est toi” [...] » (*LA*, 38). Même si la voix narrative à la troisième personne du singulier se distingue des récits de soi précédents, elle ne saurait être comprise comme la voix classique du récit historique. Émile Benveniste conçoit en effet la troisième personne comme « le mode d’énonciation qui exclut toute forme linguistique “autobiographique”²⁶ ». Dès les premières pages, nous assistons à la description singulière de portraits photographiques soutenue par une voix narrative qui, si elle est habituellement liée à l’impersonnel, ne paraît pas exempte de subjectivité. Barbara Havercroft parle des *Années* comme d’une « autobiographie (im)personnelle », faisant ainsi référence à la « polyphonie complexe²⁷ » de la transmission narrative dans l’œuvre. La voix des photographies pourrait tout autant être désignée comme (im)personnelle, c’est-à-dire qu’elle renforce sa généralité à travers une subjectivité non assertive²⁸. La description et la voix narrative s’avèrent déterminantes dans l’utilisation des portraits photographiques dans *Les années*. L’impersonnalité subjective de la voix contribue à la présentation des portraits comme étant des documents du passé.

Les descriptions de ces quatre premières photographies²⁹, qui inaugurent la partie centrale du texte, ne sont pas les seules de l’œuvre. Douze autres portraits photographiques

²⁶ « L’historien ne dira jamais *je ni tu, ni ici ni maintenant*, parce qu’il n’empruntera jamais l’appareil formel du discours, qui consiste d’abord dans la relation de personne *je : tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de “3^e personne”. » Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », [1966] 1976, p. 239 (l’auteur souligne).

²⁷ Barbara Havercroft, « L’autobiographie (im)personnelle et collective : enjeux de la transmission narrative dans *Les années*, d’Annie Ernaux », *art. cit.*, p. 141.

²⁸ Voir aussi l’analyse de l’usage et des enjeux de l’utilisation du pronom dans les descriptions de portraits par Barbara Havercroft, *ibid.*, pp. 129-142.

²⁹ Nous choisissons de considérer ces quatre premières photographies comme un seul regroupement, et nous parlerons de onze portraits de la narratrice en tout. Ce choix est motivé par la consécution que forment les

sont présentés tout au long des *Années*. La narratrice apparaît sur onze d'entre eux; un portrait de la « sœur aînée de la fillette » (*LA*, 42), morte en bas âge, est également décrit. Toutefois, nous le verrons, ses caractéristiques font que ce portrait se distingue des autres. Est mentionné le type de pellicule de certains des onze portraits — « noir et blanc » (*LA*, 35, 55, 77, 89 et 101) ou « couleurs³⁰ » (*LA*, 146) —, ou encore leur cadre matériel (d'un nouveau « livret gaufré » [*LA*, 77] aux « pochettes Photo-service ou [...] dans un fichier informatique » [*LA*, 243]). À quatre reprises, à l'instar du premier portrait, la description commence par l'utilisation d'un déterminant ou d'un pronom démonstratif : « Sur celle-ci » (*LA*, 67), « Sur cette photo en noir et blanc » (*LA*, 89), « C'est la photo » (*LA*, 182) et « Sur cette photo » (*LA*, 243). En règle générale, l'utilisation d'un démonstratif sert à désigner un objet par rapport au contexte³¹. Dans toute situation d'énonciation, les déterminants et les pronoms démonstratifs sous-entendent une « mise en relation des données personnelles de l'énonciation avec la réalité spatiale et temporelle », souvent autour de la première personne du singulier comme repère énonciateur³². Le démonstratif joue en ce sens un rôle déictique³³, c'est-à-dire que son fonctionnement à la fois sémantique et référentiel suppose la prise en considération de la situation d'énonciation. Dans *Les années*, la description de certains portraits commence par un démonstratif alors que le texte n'en parle pas avant. Il

quatre photographies, à l'opposé des autres ; consécutives narrative et temporelle (« datant vraisemblablement de la même année », *LA*, 22), qui supportent ultimement le récit de la même époque (de 1941 à 1949 environ).

³⁰ *LA*, 182, 209 et 243 : les couleurs sont précisées plutôt que le type de pellicule.

³¹ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française : Le nouveau Petit Robert*, nouvelle éd. rev., aug. et dir. par Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Le Robert, 2007, p. 673.

³² Georges-Élia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, coll. « 128. Linguistique », [1997] 2005, p. 12.

³³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980, p. 36.

ne s'agit pas d'un appui linguistique à la reprise de l'information (d'ordre anaphorique), puisque chacun de ces portraits reste inconnu pour le lecteur, potentiellement inexistant même, jusqu'à son introduction par le démonstratif. Ce dernier implique alors une désignation de l'objet photographique dans la réalité spatio-temporelle de la situation d'énonciation. La voix narrative, la personne énonciatrice (« elle »), paraît faire référence à la photographie matérielle, qu'elle manipulerait ou qu'elle aurait sous les yeux lorsqu'elle écrit. Le lecteur peut, à son tour, imaginer la photographie à partir des informations données. Cela contribue à créer un effet de présence concentrant le temps de l'énonciation et celui de la lecture : le lecteur se trouve, pour ainsi dire, placé devant la photographie, comme s'il l'examinait, lui aussi. L'effet se trouve renforcé par les précisions sur le type de pellicule ou les décorations du cadre. Comme nous l'avons déjà dit, l'objet concret et manipulable qui tient lieu de photographie est présenté, de façon exemplaire, avant son sujet référentiel. À ces éléments s'ajoutent d'ailleurs quelques déterminants définis qui annoncent la description d'autres portraits : « La photo en noir et blanc » (*LA*, 35), « Sur la photo de groupe » (*LA*, 77) et « Sur la photo d'intérieur » (*LA*, 101). Si ces déterminants ne sauraient être considérés comme des déictiques, ils se rapportent généralement à un objet particulier, défini³⁴. Or, dans ce contexte-ci, à nouveau, l'objet désigne une photographie précise, non pas une catégorie. La présence de déterminants et de pronoms démonstratifs et définis, ainsi que celle de précisions matérielles, contribuent à authentifier les objets. Elle laisse en suspens la description tout en donnant à entendre que le portrait a bel et bien une

³⁴ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française : Le nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 648.

existence réelle, matérielle, au moment de l'énonciation pour l'énonciatrice. Plus encore, l'énonciatrice établit des comparaisons entre certaines photographies, par exemple entre « la brune » d'une pose scolaire et « la petite fille à nattes de la plage » décrite auparavant (*LA*, 56), ou entre la jeune femme avec un garçon et « elle avec sa permanente frisée comme sur la photo [...] » (*LA*, 126). Ainsi Ernaux ne fait pas que décrire le référent d'une photographie, comme dans ses récits de soi précédents; elle présente la photographie en rappelant son caractère tangible, possiblement présent lors de l'écriture. L'effort de reconstitution n'est pas atténué. Il paraît être basé sur un document qui a traversé le temps, qui détient une existence propre et qui conserve une trace de l'apparence physique du « elle » même si cette dernière a pu l'oublier³⁵. Cette matérialité tranche avec le débordement du « temps des choses » (*LA*, 231) qui touche aussi la photographie du début du XXI^e siècle : « [a]vec le numérique on épuisait la réalité » dans une « frénésie de photos et de films visibles sur-le-champ. » (*LA*, 234). Les supports mémoriels eux-mêmes ne sont pas hors du temps, ce que leur description révèle, notamment par le type de pellicule utilisé. Ils contribuent à l'architecture d'ensemble de l'œuvre. La revendication de leur matérialité,

³⁵ Il faut tout de même rappeler que la foi en l'existence de ces portraits repose sur le respect du « pacte de lecture » propre aux textes des sous-genres autobiographiques selon Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.* Ces portraits ne sont pas visibles pour le lecteur des *Années*. Ceci dit, il est remarquable que l'auteure partage certaines photographies personnelles dans d'autres ouvrages qui ne sont pas entièrement de sa plume, comme c'est le cas de la page couverture des actes de colloque de Patrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004, ou dans l'anthologie de son œuvre, Annie Ernaux, « Photojournal », *Écrire la vie*, *op. cit.*, pp. 10 à 101. À l'image de tous les récits ernausiens, qui forment chacun un pan de la vie de leur auteure, ces photographies semblent relancer les liens qui les unissent à l'écriture et à la vie d'Ernaux, dans une volonté de transparence et d'échange avec autrui.

qui contraste avec la frénésie d'enregistrement immatérielle, est l'occasion de renforcer le travail de la mémoire.

L'importance de la description des portraits photographiques dans *Les années* ne s'arrête pas au rappel de leur caractère tangible soutenant une restitution véridique du passé. En avançant la matérialité des photographies, la voix narrative laisse entendre qu'elles sont observées dans un autre temps, postérieur à celui de leur prise de vue. La description du référent de ces portraits permet de valider l'existence de tels moments, montrant que « ça-a-été ». La façon dont cette voix se charge de mettre en mots l'image semble également remarquable, car elle souligne l'aspiration à l'objectivité tout en manifestant une subjectivité certaine. C'est par ces éléments, liés à la photographie, que se réalise le souhait explicite de mise en forme objective d'une existence individuelle marquée par la vie collective.

Chacun des onze portraits a capturé l'image d'une femme à différents moments de sa vie : « gros bébé à la lippe boudeuse » (*LA*, 21), « petite fille en maillot de bain foncé » (*LA*, 35), « brune aux cheveux frisés, courts » (*LA*, 55), « grande fille aux cheveux mi-longs et raides » (*LA*, 67), « fille qui porte à nouveau des lunettes » (*LA*, 78), « fille [...] aux cheveux coiffés en bandeaux » (*LA*, 90), « jeune femme » avec un petit garçon (*LA*, 101), « femme en robe verte serrée lâche à la taille » (*LA*, 146), « femme prise de face jusqu'aux hanches dans un jardin de broussailles » (*LA*, 182), « femme [...] d'âge mûr incertain » (*LA*, 210) et « femme d'un certain âge aux cheveux blond-roux » (*LA*, 243). Ils montrent à

tour de rôle un instant passé de la vie de cette femme. Le dernier portrait est celui « où ce visage et le présent ne sont pas disjoints de façon perceptible » (*LA*, 244). La coupe des cheveux change selon l'âge — des « deux nattes serrées [...] en couronne autour de la tête » (*LA*, 35-36) de la fin de l'enfance aux cheveux blond-roux de la femme à l'orée de la vieillesse, en passant par les « bandeaux sombres » (*LA*, 90 et 102) de la vingtaine —, à l'instar des vêtements et du corps qui les porte. Parfois, la femme est accompagnée par d'autres gens, à l'occasion d'une pose académique, amicale ou familiale, comme c'est le cas de la photographie où se trouvent « vingt-six filles [...] sur trois rangs, dans une cour » (*LA*, 77), ou de celle où figurent « une femme, un garçonnet d'une douzaine d'années et un homme, tous trois distants les uns des autres » (*LA*, 146). L'environnement diffère aussi : plages, cours d'école et intérieurs domestiques en sont des exemples. Ces descriptions, si elles se veulent objectives, ne se trouvent pas pour autant neutres, c'est-à-dire exemptes de manifestation des attitudes de l'énonciateur par rapport à ce qu'il dit : un « énoncé objectif, c'est aussi parfois un énoncé conforme à ce que l'on estime être la réalité des choses³⁶ ». La voix énonciatrice tente de circonscrire ce qu'elle observe du portrait photographique de ce qu'elle sait, le plus souvent *a posteriori*. Le savoir est empreint des discours sur les représentations sociales à telle ou telle époque, mais la narratrice insiste d'abord sur l'aspect documentaire de la photographie, en usant d'une écriture qui met à distance la voix individuelle³⁷.

³⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, *op. cit.*, p. 153.

³⁷ Comme le note justement Mélanie Lamarche-Amiot à propos des journaux extimes d'Ernaux, « la notion d'objectivité [...] réfère au désir de reproduire la réalité vécue de la manière la plus juste possible. Elle se

Dès la première photographie, après les précisions sur la décoration du cadre et sur le référent lui-même, il est avancé que « chaque membre de la famille a dû en recevoir un tirage » et que cette « pièce d'archives familiales [...] doit dater de 1941 [...] » (LA, 21). Sur celle qui suit, « sans doute » destinée aussi à la famille, une fillette « d'environ quatre ans », « presque triste », « apparaît boudinée dans son corsage [...] à cause d'un ventre proéminent, peut-être signe de rachitisme (1944, environ). » (LA, 22) Il n'y a pas seulement la description purement factuelle des éléments du référent (le décor, les vêtements, la coiffure et la position corporelle du sujet), mais également la présence de plusieurs modalités d'énoncés. Les verbes « devoir » (« a dû », « doit dater ») et « apparaître » (« apparaît ») se rapportent ici à la perception, à l'explication supposée et au doute. Il en va de manière semblable pour les adverbes « sans doute », « environ », « presque » et « peut-être », qui marquent aussi un doute ou une éventualité³⁸. Synonymes d'« avoir l'impression », ces verbes sont en fait épistémiques-performatifs du discours intérieur³⁹ : ils constituent des modalisateurs, car ils expriment une attitude de l'énonciateur à travers des moyens linguistiques. Les adverbes renforcent cette expression. Une subjectivité point, même en l'absence d'une voix énonciatrice à la première personne du singulier. « Elle » observe à distance (temporelle) les portraits en mettant de l'avant leur caractère tangible. Elle indique leur examen documentaire par l'utilisation de ces modalisateurs. Cet examen

définit en opposition à l'interprétation plutôt qu'à la subjectivité ». Mélanie Lamarche-Amiot, *Structure du récit et organisation du texte dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, op. cit., p. 45.

³⁸ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française : Le nouveau Petit Robert*, op.cit., p. 1881.

³⁹ Georges-Élia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, op. cit., p. 13.

apparaît d'autant plus sensible que la mémoire ne parvient pas à se souvenir de tout. Elle fait défaut, et ses lacunes ne sont pas comblées. Celles-ci creusent un écart entre la vie intérieure de celle sur la photographie et la photographie elle-même, toute en visibilité, et elles incitent aux hypothèses et aux possibilités.

La présence de modalisateurs se repère dans chaque portrait, sauf dans celui de la « jeune femme et du petit garçon », plus marqué par la confrontation avec les discours sur les représentations sociales de l'époque. Il est ainsi « difficile de dire à quoi [...] pense ou rêve » la petite fille en maillot de bain (*LA*, 36); la « brune aux cheveux frisés » a « dû enlever [sa] blouse de classe pour la photo » (*LA*, 55); la grande fille ne pense qu'à elle « sans doute [...] en ce moment précis où elle sourit » (*LA*, 68); la photographie du groupe de filles, vêtues d'une blouse qui « les fait ressembler à un corps d'infirmières », a eu lieu devant une façade dont les fenêtres à petits carreaux « peuvent aussi bien être celles d'un couvent, d'une école ou d'un hôpital » (*LA*, 77); la fille aux cheveux coiffés en bandeaux a les poings « serrés [qui] émergent bizarrement de dessous son buste couché » (*LA*, 90); la femme en robe verte a un corps qui « paraît lourd », porte un livre « qui doit être le Guide bleu » et elle « sembl[e] avoir été saisi[e] en train de marcher » (*LA*, 146); la femme prise de face porte une « écharpe rose dragée bizarrement étroite », et ses « lèvres apparaissent très roses, sans doute rehaussées de brillant assorti à l'écharpe » (*LA*, 182); la femme « d'âge mûr incertain » « évoque la citadine aisée des week-ends sur la côte normande » (*LA*, 210); finalement, les mains « presque noueuses » de la femme d'un certain âge « paraissent démesurées » (*LA*, 244). Des verbes épistémiques-performatifs sont employés

par la narratrice, à l'instar de verbes qui soutiennent une comparaison (« évoque », « ressembler ») en laissant entendre un savoir culturel particulier servant à établir certaines relations qui ne vont pas de soi⁴⁰. C'est le cas de l'analogie avec la « citadine aisée » des « week-ends sur la côte normande », par exemple. Cette analogie s'adresse, de façon implicite, au lecteur-spectateur de la photographie. Sans voir la photographie, ce lecteur peut imaginer le « genre » de la femme à partir de son propre répertoire culturel⁴¹.

L'utilisation des adverbes marquant une probabilité ajoute à la présence subtile de la subjectivité de la narratrice, tout comme le « bizarrement » qui, à deux reprises, sous-entend un jugement axiologique sur une apparence s'écartant de l'habitude. Bien qu'il n'y ait pas d'autres marqueurs de subjectivité dans l'énoncé, tels des adjectifs affectifs, ces verbes et ces adverbes tendent à montrer que la narratrice « débord[e] du strict donné perceptif⁴² » lorsqu'elle décrit les portraits. Ce qu'elle réalise alors révèle l'importance des photographies dans l'œuvre : l'étude des portraits permet de mettre de l'avant à la fois le document qui soutient l'écriture du passé et qui sanctionne ce dernier sur le principe du « ça-a-été », et l'écriture factuelle qui le retrace. En outre, les modalisateurs verbaux et adverbiaux rappellent la mince frontière séparant la description de l'interprétation. Bien que la narratrice décrive des portraits et n'hésite pas à faire part de ses suppositions et de ses

⁴⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 138.

⁴¹ Par ailleurs, il faut remarquer que la présence de modalisateurs dans presque toutes les descriptions ne signifie pas que chaque portrait met en scène la même mémoire lacunaire. Plus le temps de la narration se rapproche du temps de l'écriture des journaux intimes et du livre des *Années*, plus la mémoire se précise. La posture énonciative évolue donc au fil des descriptions photographiques. Ce changement s'avère significatif, car il est le fait de la traversée des années.

⁴² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 138.

doutes, elle recrée parfois la vie intérieure de la personne photographiée. C'est le cas, par exemple, de la petite fille de 1949 : la narratrice imagine que tout, dans sa pose, « révèle le désir de poser comme les stars dans *Cinémonde* [...], d'échapper à son corps humiliant et sans importance de petite fille. » (*LA*, 35) Les portraits ne donnent pas de signes certains quant à ce qui entoure la pose. La narratrice offre au lecteur la possibilité de croire en la véracité des référents photographiques : même si ces derniers ne sont pas reproduits, ils sont présentés de la façon la plus juste et précise possible par celle qui les observe des années après la pose. Il faut souligner que la description du portrait de la sœur se distingue quelque peu : si le commencement est semblable aux autres⁴³ (présence d'un déterminant défini, « La photo floue et abîmée [...] » [*LA*, 41]), aucun marqueur de subjectivité n'investit la description. Aucune lacune ne paraît remplie, mis à part une précision signifiante – voire frappante — pour le lecteur : l'enfant de la photographie est « la sœur aînée de la fillette sur la plage de Sotteville-sur-Mer » (*LA*, 42). La présence de ce portrait au sein des *Années* peut être interprétée de différentes manières; nous préférons noter que si l'auteure ne peut pas « faire un récit de [sa sœur morte] » (*AF*, 54), elle peut inscrire son absence dans *Les années*. La sœur aînée, décédée avant la naissance d'Ernaux, possède ainsi sa trace dans l'œuvre. Quant aux autres portraits, ils demeurent les documents de onze

⁴³ Avant de connaître l'identité de la « petite fille debout devant une barrière [...] », le lecteur peut croire qu'il s'agit de celle des autres portraits. Toutefois, le portrait est précédé par une partie du texte portant sur les « enfants morts dans toutes les familles » (*LA*, 40-41).

Ernaux écrit sur la sœur qui la précède et qu'elle n'a jamais connue dans *L'autre fille*. Ce récit de soi, postérieur aux *Années*, commence précisément par « C'est une photo de couleur sépia, ovale, collée sur le carton jauni d'un livret [...] » ; cette fois, le sujet du portrait est la sœur. Ernaux a été photographiée par le même photographe et elle avoue avoir cru à la coïncidence du sujet des deux portraits. *L'autre fille*, Paris, NiL Éditions, coll. « Les affranchis », 2011, pp. 9-10. Dorénavant, les passages tirés de *L'autre fille* seront suivis du sigle *AF* et du folio entre parenthèses.

moments différents de la vie, et la narratrice n'essaie pas de les reconstruire autrement. D'autre part, précisément parce qu'elle travaille son discours de manière à ne pas extrapoler l'histoire sous-jacente aux photographies, elle parvient à présenter une subjectivité mise à distance, une subjectivité qu'il est possible de considérer comme impersonnelle. La narration des portraits montre que les modalisateurs, « en même temps qu'ils explicitent le fait que l'énoncé est pris en charge par un énonciateur individuel dont les assertions peuvent être contestées, en même temps, donc, qu'ils marquent le discours comme subjectif, renforcent l'objectivité à laquelle il peut prétendre.⁴⁴ » Le « elle » singulier des portraits, que le lecteur relie à Ernaux notamment grâce au paratexte⁴⁵, évite donc une association rapide ou centrée sur l'auteure. Il devient l'occasion de mettre en relief le travail de détachement, de recul quant aux souvenirs intimes peut-être trop instables, au contraire des preuves documentaires que seraient les photographies. Par ailleurs, ce travail rejoint celui de la mémoire dans son rapport avec le temps et le texte. Les onze portraits issus d'époques successives se suivent dans l'œuvre : une vingtaine de pages environ sépare une photographie de la suivante. Si le lecteur ne connaît pas d'avance le contenu des portraits, il peut établir des liens et des comparaisons entre eux au fur et à mesure que progresse sa traversée des *Années*. L'architecture de l'œuvre l'y encourage. La suite des portraits montre la densité du temps traversé et établit des ponts entre les décennies. Elle

⁴⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 143.

⁴⁵ La quatrième de couverture (autant celle de l'édition originale que celle du format dit de poche) indique en effet qu'« [Annie Ernaux] inscrit l'existence dans une forme nouvelle d'autobiographie, impersonnelle et collective. »

parvient à créer des strates d'informations et de rappels qui, ultimement, font du dialogue entre les temps une dimension essentielle de l'œuvre.

2. Les portraits filmiques

Aux onze portraits photographiques s'ajoute la description d'une preuve du passé inédite : la prise filmique et vidéographique. La distinction entre les deux formes de média que sont la photographie et le film ne saurait être évitée. Il faut reconnaître la différence de leur principe technique. La photographie est habituellement comprise, nous l'avons vu, comme la captation d'un instant dans une image fixe. Par l'animation des gestes à chacune de ses projections, le film paraît appeler le mouvement, qui fait d'ailleurs défaut à la photographie⁴⁶. Ce que captent les deux types d'images demeure pourtant semblable. Dans les deux cas, par un procédé technique plus ou moins complexe, une surface photosensible reçoit et immobilise une image qui pourra être reproduite grâce aux sels minéraux (la pellicule argentique) ou à l'électronique (l'enregistrement vidéographique ou numérique). La reproduction repose généralement sur un support matériel, du moins avant l'ère du numérique. Ernaux note d'ailleurs la pratique de ce type d'enregistrement avec une pointe d'ironie : « Des centaines d'images [...], dans un nouvel usage social, transférées et archivées dans des dossiers — qu'on ouvrait rarement — sur l'ordinateur. Ce qui comptait, c'était la prise, l'existence captée et doublée [...] » (*LA*, 234). C'est sur la base de cette

⁴⁶ Au sujet de ces lieux communs photographiques et cinématographiques, voir Caroline Chik, *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2011.

similitude de procédé que la photographie a pu, à tort ou à raison, être vue comme l'un des ancêtres du cinéma. Les deux types d'image ont ainsi en commun la captation photosensible du réel, c'est-à-dire l'enregistrement et la reproduction d'un « ça-a-été » devant l'œil de la caméra. Cette similitude ne constitue pas le seul élément nous permettant de rapprocher de la preuve documentaire les deux films décrits dans l'œuvre. Mis à part la nécessaire description d'une suite d'images, puisqu'il s'agit de films, cette suite possède les mêmes caractéristiques que les portraits photographiques⁴⁷. Ces caractéristiques mettent de l'avant le caractère tangible des preuves et leur observation distanciée, ce qui permet d'objectiver la mise en récit d'une vie. L'exposé de l'un des films commence de ce fait par l'annonce des particularités techniques : « C'est une cassette vidéo de trente minutes tournée dans une classe de seconde [...] » (*LA*, 162). Cette particularité (« cassette vidéo ») souligne la matérialité du support, tout comme l'utilisation du pronom démonstratif sans antécédent. Le premier film, conservé sous forme de « bobine », présente deux petits garçons, puis une femme « presque maigre, peu maquillée, en pantalon Karting marron, collant, sans braguette, pull à rayures marron et jaunes. » (*LA*, 124) Son support est révélé plus loin dans l'œuvre : il s'agit d'un film en super-huit (*LA*, 162). Il est dit, à propos du second film, qu'« [e]lle est la femme assise à une table du type en usage dans tous les établissements scolaires depuis les années soixante. » (*LA*, 162) Le référent principal demeure la femme, celle qui coïncide avec ce « elle » qui observe et décrit les preuves du temps passé, tout en étant mise à distance. Les nombreuses précisions soutiennent un

⁴⁷ Ajoutons que vers la fin de l'œuvre, la narratrice elle-même évoque conjointement « des photos et des séquences de films » (*LA*, 251).

examen apparemment objectif du film, bien que des modalisateurs soient, là encore, présents⁴⁸. Dans les deux cas, les données strictes du film sont parfois dépassées au profit d'une évaluation subjective, parfois accompagnée de verbes épistémiques-performatifs du discours intérieur : par exemple, la narratrice interprète l'état d'esprit de la femme, ce qu'elle ne fait pas pour l'enfant. La narratrice établit aussi des relations qui ne vont pas de soi, notamment quant à l'origine du « petit rire léger » (*LA*, 163), objet d'un commentaire réflexif et critique. Le commentaire et l'interprétation suivent la description de ce que la narratrice voit. À nouveau, cela met en relief la volonté de cette dernière de décrire des documents et de les nuancer, comme elle le fait avec les portraits photographiques.

Il existe également des comparaisons entre les films et les photographies. Celles-ci portent sur un support en tant que tel ou sur des renvois à des portraits décrits auparavant. La femme et les garçons du premier film restent figés devant la caméra — d'autant plus que le film super-huit est muet —, et la voix narrative les compare à la pose photographique : « on dirait qu'ils posent pour une photo qui n'en finit pas d'être prise » (*LA*, 124). La femme du second film peut paraître « débordée », mais « rien de la nervosité ni des gestes saccadés du film super-huit domestique d'il y a treize ans. Par rapport à la photo d'Espagne [de la femme à la robe verte], le visage offre une atténuation des pommettes [...] » (*LA*, 162-163). La comparaison met aussi de l'avant le passage d'un support technique à l'autre,

⁴⁸ Dans le premier film, se repèrent « Quelque chose d'ascétique et de triste – ou désenchanté – dans l'expression, le sourire est trop tardif pour être spontané. » et « Les gestes traduisent la brusquerie ou/et la nervosité. » (*LA*, 124) ; dans le second film, « elle paraît débordée par la nécessité de tout prendre en compte, comme assaillie par une totalité qu'elle seule perçoit [...] » (*LA*, 162), « Elle rit, un petit rire léger – ponctuation de timidité ou résidu incontrôlé d'une adolescence populaire ricaneuse [...] » et « Sans doute dans cette "situation de communication" éprouve-t-elle du découragement [...] » (*LA*, 163).

de la bobine de film en super-huit à la vidéocassette. L'écart temporel (treize ans) est précisé, ce qui tend à souligner la dimension fondamentalement temporelle des supports. Les deux films, autant que les onze photographies, relèvent d'une approche similaire. La narratrice les décrit en utilisant les mêmes caractéristiques énonciatives d'une subjectivité distanciée et, en quelque sorte, objectivée, et elle les présente d'égal à égal lors de comparaisons de preuves. Ces ressemblances nous motivent à rapprocher les films des photographies en tant que documents. Les deux types d'image semblent marquer le tracé du récit d'une existence, un récit qui les présente et qui les utilise telles de véritables traces matérielles du passé.

3. Démarche documentaire et instantanéité photographique

Si les photographies et les films sont abordés comme des traces matérielles du passé, c'est enfin parce qu'ils ne se présentent pas seuls. Ils sont accompagnés d'une inscription, d'une légende. Il s'agit le plus souvent d'une datation, écrite sur leur endos ou sur leur endroit, qui remonte à un moment proche de celui de la prise de vue. La transcription de cette datation se révèle importante, car elle représente une trace qui situe le lieu et l'année de la pose. Elle ne dépend pas de la mémoire individuelle, qui oublie. Elle est mise en relief par la mention de l'emplacement de la légende et par l'utilisation d'italiques, ce qui la distingue de l'image et marque qu'il s'agit des mots d'un autre. Cela permet également de souligner le caractère tangible des mots écrits à la main pour la narratrice. Éventuellement, cette transcription soutient l'organisation du développement des

Années à partir des photographies et des films, puisqu'elle rend explicites pour le lecteur les repères spatio-temporels. Chaque description photographique et filmique comporte ainsi sa légende : « au-dessous » du portrait du bébé à la lippe boudeuse, « *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne [...]* » (LA, 21); au « dos » de la photo de la petite fille en maillot de bain, « *août 1949, Sotteville-sur-Mer* » (LA, 35); au « dos » de celle de la brune frisée, « *juillet 1955, dans les jardins du pensionnat Saint-Michel* » (LA, 55); au « dos » de celle de la grande fille aux cheveux foncés, « *1957, Yvetot* » (LA, 68); « au-dessous de la photo » de groupe, « *Lycée Jeanne-d'Arc – Rouen – Classe de philosophie 1958-1959* » (LA, 77); au « dos » de celle de la fille aux cheveux coiffés en bandeaux, « *Cité universitaire. Mont-Saint-Aignan. Juin 1963. Brigitte, Alain, Annie, Gérald, Annie, Ferrid.* » (LA, 90); au « dos » de celle avec le petit garçon, « *rue de Loverchy, hiver 67* » (LA, 102); l'« étiquette sur la bobine du film » de la femme et des deux garçons a pour titre « *Vie familiale 72-73* » (LA, 124); au « dos » de la photographie où figure la femme à la robe verte, « *Espagne, juillet 80* » (LA, 146); au « dos » de celle de la femme prise de face, « *Cergy, 3 février 92* » (LA, 183); au « dos » de celle de la femme d'âge mûr incertain, « *Trouville, mars 1999* » (LA, 210); et au « dos » de la dernière photographie, celle de la femme d'un certain âge, « *Cergy, 25 décembre 2006.* » (LA, 244) Il faut tout de même noter deux différences, mais elles n'empêchent pas la prise en compte de la légende à titre de trace. Le premier portrait n'est pas daté, car il ne comporte qu'une annotation probablement commerciale. Il demeure pourtant l'un des plus faciles à situer dans le temps, du moment où l'année de la naissance de ce « elle » est connue : c'est ce que sous-entend la narratrice en avançant que le portrait

« doit dater de 1941 » (*LA*, 21). L'incertitude montrée (« doit dater ») est importante, car elle appartient à la mémoire. Elle se distingue de la datation inscrite en toutes lettres et citée en tant que telle. Le second film, quant à lui, ne semble pas posséder de titre manuscrit ou, s'il en possède un, la narratrice le garde sous silence. Il semble plus probable qu'elle puisse écrire que « c'est une cassette vidée de trente minutes [...] d'un lycée de Vitry-sur-Seine, en février 85 » (*LA*, 162) parce qu'elle s'entend dire, dans cette captation vidéographique d'un « ça-a-été », « vous vivez en 85 » à l'adresse de ses interlocuteurs. Il s'agit aussi d'un temps relativement rapproché de celui de l'écriture. La légende « au dos » de la photographie de la sœur permet également de clarifier son identité : « *Ginette 1937* ». La narratrice cite ensuite l'inscription de « sa tombe : *décédée à l'âge de six ans le jeudi saint 1938.* » (*LA*, 41-42) Toutes les datations, qui pourraient paraître moins certaines que celles écrites à la main et mises en italiques dans l'œuvre, montrent tout de même la considération de ce type d'enregistrement de l'image et de la voix comme pouvant soutenir la mémoire. Les traces manuscrites dominant toutefois, et elles rappellent un dernier genre de preuves, présents à travers la plupart des récits de soi d'Ernaux, qui participent aux « repères et [aux] preuves nécessaires à l'établissement des faits » (*LE*, 26) : le journal intime.

Les citations tirées de journaux intimes dans *Les années* ont des traits communs avec celles d'autres récits, notamment *L'événement*, dont la structure repose largement sur le journal et l'agenda d'une saison. Dans ce dernier récit, certains passages des carnets sont cités et encadrés par des guillemets. De façon générale, le passage cité d'un carnet est

disposé à la suite de la partie de *L'événement* qui relate la même journée. Par exemple, le « vendredi 8 novembre », l'auteure apprend sa grossesse : « Je suis rentrée à pied à la cité universitaire. Dans l'agenda, il y a : "Je suis enceinte. C'est l'horreur." » (*LÉ*, 21) Le passage illustre la relation de ce moment, en le rendant net et documenté. C'est en ce sens que Catherine Douzou peut dire que l'écriture de *L'événement* « se veut polaroid, le livre recueil d'images prises sur le vif » : si l'écriture du récit se base sur le journal, c'est qu'elle se base sur ce qui est écrit « surgissant de la pression de la vie même [et qui] y apparaît alors comme un double presque identitaire, un fidèle miroir du réel dont [il] émane si vite, au lieu d'être médiatis[é] par des modèles littéraires.⁴⁹ » Douzou cerne bien un idéal d'Ernaux, soit l'écriture d'un événement fortement lié au temps. C'est le cas de *L'événement*, récit d'une grossesse non désirée, laquelle prend fin par un avortement clandestin en 1964. Dans *Les années*, comme nous l'avons vu avec la datation des portraits photographiques et des extraits de films, sept décennies sont couvertes, d'environ 1941 à 2006. Les citations issues de journaux intimes y sont moins nombreuses, mais bel et bien présentes, surtout dans les époques remontant à plus loin dans le temps, comme pour soutenir de la manière la plus correcte possible ce que la mémoire individuelle ne possède plus tout à fait. D'une façon semblable à ce qu'on trouve dans *L'événement*, l'objet physique d'où sont tirées les citations est annoncé. Il s'agit d'un « carnet » (*LA*, 57), d'un « cahier personnel de poèmes » (*LA*, 61) et, enfin, d'un « journal intime qu'elle a

⁴⁹ Catherine Douzou, « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire "au-dessous de la littérature" », *art. cit.*, p. 86.

commencé de tenir⁵⁰ » (*LA*, 71). Toutefois, les dates précises demeurent inconnues pour le lecteur, puisqu'elles n'apparaissent pas du tout. Les phrases provenant d'une source extérieure peuvent être reconnues par l'utilisation des italiques. C'est le cas des paroles des « chansons du poste dont elle écrit les paroles dans un carnet, qu'elle porte dans la tête des journées entières en marchant [...], *toi qui disais qui disais que tu l'aimais qu'as-tu fait de ton amour pour qu'il pleure sous la pluie.* » (*LA*, 57) Des phrases de la main de l'auteure sont précédées par le deux-points et encadrées par des guillemets comme toute citation : « Dans son journal intime, elle a écrit qu'elle se sent "sursaturée d'idées passe-partout, de théories", qu'elle est "à la recherche d'un autre langage" [...] » (*LA*, 91). Les citations apparaissent après les descriptions des portraits, mais sans leur être nécessairement consécutives. Elles suivent bien souvent quelques précisions portant sur la vie personnelle de la narratrice lors d'une décennie donnée; toujours, il semble que ce soit l'écriture elle-même (des paroles de chansons apprises par cœur, des commentaires portant sur la vie familiale ou sexuelle, etc.), bien plus que le sujet de l'écriture, qui sous-tend la restitution. La narratrice traite ces citations comme elle observe les portraits, en considérant les écrits rédigés au jour le jour comme des documents, en mettant de l'avant un regard distancié et en faisant preuve d'une objectivité ne signifiant pas la neutralité, par exemple lorsqu'elle juge « romanesque et grandiloquent » le vocabulaire du journal de la fille de « 1957, *Yvetot* » (*LA*, 71). L'absence de datation de la citation du journal rappelle la description de portraits sans leur présence matérielle. Si la datation explicite appuie justement la

⁵⁰ D'autres citations issues des journaux intimes se trouvent aux pages 91, 103-104, 125, 213 et 215.

restitution d'un événement peu étendu dans le temps (les quelques semaines de *L'événement*, par exemple), elle paraît moins nécessaire pour une époque ou une décennie. À l'égal des portraits, c'est le support mémoriel qui importe, le document du passé qui signifie la densité du temps écoulé. Somme toute, ces notations d'époque incluses dans le fil du récit des *Années* apparaissent particulières, parce qu'elles sont présentées comme si elles incarnaient des preuves concrètes de sentiments, de réflexions et d'événements vécus, leur mémoire matérielle en quelque sorte — au sens d'un support tangible de traces de proximité avec des pensées et des gestes des jours passés.

Les preuves concrètes qui, en quelques phrases, semblent garder une trace d'un moment et saisir un sentiment, une action ou une pensée, ne répondent au départ qu'au désir de « sauver [de] l'existence » (*ÉCC*, 124) des moments quotidiens. Elles ne peuvent pas être réduites à une dimension littéraire et autosociobiographique dans l'œuvre, bien qu'elles s'y trouvent souvent pour soutenir la narration. Elles rappellent plutôt ce qu'avance Hervé Guibert à propos de l'écriture du journal. Celle-ci apparaît d'une « immédiateté photographique », parce qu'elle est « la trace la plus récente de la mémoire [...] comme quelque chose qui semble encore vibrer sur la rétine, c'est de l'impression, presque de l'instantané.⁵¹ » En considérant ces notations telles des traces d'un vécu, elles paraissent générer pour l'auteure l'impression du « ça-a-été » barthésien propre à la vision de la photographie comme un outil de capture d'un instant réel et passé. Il est d'ailleurs exemplaire que, dans *L'événement*, les « traces gribouillées » dans l'agenda et le journal

⁵¹ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, op. cit., pp. 74-75.

intime soient « regard[ées] [...] avec un sentiment d'étrangeté et de fascination, comme si ces preuves matérielles détenaient, de façon opaque et indestructible, une réalité que ni la mémoire ni l'écriture [...] ne [permettront à l'auteure] d'atteindre » (*LÉ*, 40-41). Ces traces ne sont pas un produit de la mémoire, car elles existent depuis leur écriture indépendamment de leur auteure. L'écriture est imprégnée par le temps, à l'instar de la photographie et de l'enregistrement filmique. Le regard captivé à leur endroit rappelle véritablement la photographie dite documentaire qui fascine Ernaux. Les notations de l'époque, permettant la démarche documentaire, s'apparentent ainsi à des photographies d'instant passés, et la description de la photographie met en scène un « souvenir du temps⁵² ». La reproduction telle quelle des notations fait que ces dernières apparaissent comme si elles étaient un morceau de temps. Leur mise en mots avive ce temps passé depuis le présent de leur narration : ils existent parce qu'ils sont rappelés tels quels à la mémoire de leur auteure, qui peut les garder vivaces grâce à l'écrit. En ce sens, l'usage du journal intime, de l'agenda et du portrait photographique ou filmique dans le récit en fait autant des preuves que des épreuves. Ces transcriptions paraissent telles des épreuves photographiques, entendues selon leur lieu commun de saisissement d'un instant. Cet instant n'est pas absolument fixe pourtant, car l'écriture qui récapitule toute une vie demeure une création. Lorsque l'auteure travaille à partir de la trace matérielle de ces moments, elle devient pour ainsi dire à la fois la spectatrice de leur opération antérieure et l'opératrice de leur mise en mots (et en œuvre).

⁵² Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fictions & Cie », 2008, pp. 53-54.

5. Tension et conciliation des traces matérielles et de l'expérience vécue

Ces traces matérielles, faut-il le rappeler, ne « parlent » pas par elles-mêmes. Elles font fonction de preuves, de documents, de « ça-a-été » exemplaires, parce que la narratrice les considère ainsi. Elle peut établir un récit autour de ces traces grâce à l'authenticité historique de ces objets qui existent indépendamment d'elle, et qu'elle présente comme tels. Néanmoins, même si la narratrice décrit une photographie chaque décennie par exemple, elle reconnaît parfois le caractère conventionnel, voire artificiel des poses. En fait, à plusieurs reprises, la description glisse vers le commentaire ou l'interprétation. Par exemple, la photographie de Loverchy « participe » à la « construction, installe la “petite famille” dans une durée dont elle a constitué le gage rassurant pour les grands-parents de l'enfant qui en ont reçu un exemplaire.» (*LA*, 102) Sur celle de Trouville, tous « se tiennent face à l'objectif, les corps et les visages immobilisés dans la posture fixée dès les débuts de la photographie, pour attester qu'ils ont été là ensemble, dans le même lieu et le même jour [...] » (*LA*, 210). Sur la dernière photographie décrite, celle datant de 2006, la pose de la « femme » « évoqu[e] un tableau de transmission familiale, l'établissement d'une filiation [...] » (*LA*, 244). Ces portraits montrent l'usage bien rituel de la photographie pour conserver un événement particulier ou un temps de la vie, dont la narratrice joue tout en sachant l'observer à distance. Les gens et les choses qui apparaissent sur l'image ont un corps leur étant propre, mais ce dernier épouse des positions ou des attitudes si habituelles qu'elles sont devenues justement des clichés. Il en va de même de l'utilisation de plus en plus frénétique de l'appareil photographique numérique dans un désir de sauvegarde de

« centaines d'images » lié à un « nouvel usage social » depuis des dossiers informatiques : « ce qui comptait, c'était la prise, l'existence captée et doublée, enregistrée à mesure qu'on la vivait [...] » (*LA*, 234). L'accumulation possible des images désormais numériques peut donner l'impression de mettre en réserve énormément de moments importants ou quotidiens d'une vie. Elle épuise surtout la mémoire informatique sans pour autant préserver de l'oubli la vie elle-même, malgré ses promesses apparentes qui sont les mêmes, au bout du compte, que celles entretenues au XIX^e siècle. Ces « centaines d'images » font écho à ce qu'écrit la narratrice à propos de la photographie de groupe « *Lycée Jeanne-d'Arc* [...] *Classe de philosophie 1958-1959*. » Les noms des vingt-six filles y figurant manquent, seule demeure de ce temps l'inscription manuscrite. Observant et décrivant la photographie « quarante ans plus tard en femme âgée », la narratrice n'y voit plus des visages familiers, mais une « triple rangée de fantômes aux yeux brillants et fixes. » (*LA*, 77-78) Le portrait sauve un instant du temps en le préservant, mais n'atteste rien d'autre que du temps, si personne ne sait en faire usage autrement. Il doit y avoir un spectateur qui sache en conserver la mémoire et en interpréter les significations. Cela rappelle le regard fasciné d'Ernaux devant ce « temps à l'état pur » que seraient les photographies, véritables « énigmes » (*ÉCC*, 42-43). Ce que peuvent conserver les photographies du passé paraît complexe, voire mystérieux à expliquer et à comprendre pour leur *Spectator*. Elles ont la capacité de servir de document, néanmoins elles restent des objets, des images, à lire postérieurement au temps de leur fabrication. La photographie atteste, mais ne transmet rien ou si peu. De ce fait, il est cohérent que les portraits photographiques ne soient pas

reproduits visuellement pour le lecteur des *Années*. Ils ajoutent à la documentation d'une existence individuelle tout en mettant à distance, paradoxalement, une trop grande association — d'abord visuelle — de l'auteure au texte. Tout se passe comme si le souhait de mettre au jour certains moments, dont il ne reste que des impressions mémorielles et des notations, se doit d'être transmis par l'écrit. Moyen et support idoïne, l'écrit peut traverser le temps et rejoindre l'autre jusque dans sa vie intime. Sans les portraits concrets de l'auteure, le lecteur ne possède pas d'autre choix que de se les imaginer; il incorpore les mots d'Ernaux en se créant une représentation mentale d'une fillette ou d'une femme qui n'a « rien à voir [avec la forme dans] laquelle [elle] vi[t] maintenant. » (*LE*, 55-56) Cela touche une préoccupation d'écriture centrale aux *Années*, celle de joindre l'individuel au collectif et de se dissoudre dans la vie des autres, sur laquelle nous reviendrons. Cela met en scène les différents temps qui traversent l'œuvre également. Le corps changeant d'« elle », brièvement présenté dans chacun des portraits photographiques ou filmiques, apparaît significatif. Il est « ce corps-là », socle matériel « avec une mémoire unique » qui reçoit « les perceptions et les sensations » grâce auxquelles l'écriture « peut retrouver quelque chose qui glissait » dans les années et « capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective. » (*LA*, 56) La mémoire elle-même est présentée tel un écran sensible où peuvent s'imprimer les choses vues des décennies, à l'image d'un appareil photographique en chair et en os. Le corps incarne, à travers le passé comme le présent, la surface sensible des sensations saisies qui permettent précisément la mise en œuvre littéraire. La narratrice fait d'« [elle]-même une plaque enregistreuse

“traversée par le temps”.⁵³ » La fascination de l’auteure à l’égard des portraits et des notations anciennes pourrait trouver une explication dans cette coexistence et ce décalage de traces matérielles passées et d’impressions intimes présentes. En ce sens, si la photographie appelle un imaginaire de la trace, comme l’avance entre autres Laurent Demanze, sa mémoire « est une mémoire sans narration⁵⁴ ». Elle rend légitime et authentique la reconstitution d’une existence, mais elle ne la recrée pas, ne la redonne pas.

Une part de l’originalité de l’organisation littéraire des *Années* s’observe alors dans le travail de conciliation des traces matérielles et de la « mémoire unique ». Les premières documentent des instants, mais ne leur donnent pas ou peu de résonance; la seconde mémorise des instants vécus de façon subjective, sans support matériel, sans les sauver de l’oubli auxquels ils seraient, sans cela, destinés. Les descriptions de portraits photographiques et filmiques, ainsi que les transcriptions de leur datation et d’extraits de journaux intimes, sont disposées conséquemment, de manière à structurer *Les années*.

Les descriptions et les transcriptions laissent voir davantage que des attributs propres au sujet des portraits. À travers les changements d’âge apparaissent ceux des modes capillaires et vestimentaires, mais aussi ceux des modes sociales et culturelles de différentes époques. Ils soulignent bien, « par leur simple description distanciée, l’épaisseur

⁵³ Marie-Pascale Huglo, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années* d’Annie Ernaux », *art. cit.*, p. 9.

⁵⁴ Laurent Demanze, *Encres orphelines*. Pierre Bourgounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, *op. cit.*, p. 239 et p. 243.

du temps.⁵⁵ » Cette « description distanciée » s'avère déterminante néanmoins, nous l'avons vu : mise en relief de façon subtile par la narration, elle en fait entendre une subjectivité quasi objective et accentue l'écart entre le sujet « sans cesse autre » des moments rituels photographiés et « le “elle” de l'écriture. » (*LA*, 252) Les portraits ne constituent peut-être pas des modèles, des cas particuliers représentant toute une période de la vie de façon générale, mais ils sont des traces de cette période. Ils sont aussi, dans leur ensemble, un dispositif de découpage et de dialogue dans le temps. Ils servent de points de comparaison à la reconstitution — « cf. photo de lycée, cinq ans avant » (*LA*, 91) — et surtout, de points de référence à chacune des décennies, d'environ 1941 à 2006. Ils forment les « intervalles réguliers » (*LA*, 251), indiciaires, référentiels, qui inaugurent chacune des décennies; ces dernières peuvent s'appuyer sur les intervalles. C'est en ce sens qu'il faut remarquer qu'aucune subdivision marquant habituellement le corps d'un texte écrit ne découpe les années présentées par Ernaux. Cela est cohérent à l'ensemble de ses récits de soi, puisque leur découpage narratif ne se fait jamais à l'aide d'une subdivision aussi explicite que la numérotation des chapitres. Dans *Les années*, la répétition des descriptions photographiques et filmiques apparaît tout de même différente du reste de l'œuvre, là où les portraits sont intégrés au fil de la narration sans disposition marquée. Or, la disposition semble essentielle dans la somme ernausienne. Chacun des portraits est précédé par un changement de paragraphe et par une espace typographique de quelque cinq lignes⁵⁶. Cette

⁵⁵ Nathalie Froloff, « *Les Années* : mémoire(s) et photographie », *art. cit.*, p. 39.

⁵⁶ Ce n'est pas le cas du portrait de la sœur aînée. Sa description suit un passage sur les enfants décédés ; une espace blanche d'une seule ligne les sépare.

espace libre dans le récit peut être considérée à la fois selon ce qui le précède⁵⁷, ce que nous verrons dans la seconde partie de notre réflexion, et selon ce qui le suit. Si elle est libre de contenu et d'usage préétabli pour le lecteur, ce dernier peut idéalement y observer une pause : il voit qu'une coupure a lieu, et qu'une partie du texte prend fin. La discontinuité permet d'aborder la nouvelle partie sans équivoque. La narratrice nomme d'ailleurs la disposition des portraits des « arrêts sur mémoire » (*LA*, 252). Cette disposition textuelle, la plus déterminante du texte d'Ernaux (en dehors des parties liminaires), se révèle importante. Les onze portraits et les deux films constituent une ouverture vers un nouveau temps, d'autant plus qu'ils sont accompagnés d'une datation aidant à le préciser. Ils forment l'articulation principale de l'œuvre, ils y tiennent lieu de principe structurant. Ils montrent au lecteur un support mémoriel présenté comme authentique, comme une trace technique observée à distance à partir du temps postérieur de la narration. Le support participe également au dialogue entre les années et à leur traversée mémorielle. La narration se base sur ce support afin de sous-tendre objectivement la mise en récit d'une vie et d'une mémoire individuelles, qui ne forment qu'un versant des « lignes de vie » de toute existence selon Ernaux. Le support sert alors à lancer l'autre versant, celui des mémoires personnelle et collective, et à relancer sa narration.

Irene Albers explique fort justement que, chez Claude Simon, le caractère de trace de la photographie déclenche son « déchiffrement » :

⁵⁷ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « D'esthétique », 1995, p. 34.

Ses descriptions sont motivées par une qualité spécifique de l'image photographique : certes la photographie est toujours la trace matérielle d'un instant et d'une présence passés, mais elle est produite en même temps un vide, car elle ne restitue pas de "contexte de sens". Les descriptions de photographies chez Simon cherchent à combler ce vide.⁵⁸

Il semble bien qu'un déchiffrement de ce genre se réalise dans *Les années*. Les descriptions de portraits et de films, nous l'avons vu, tentent elles aussi de combler un vide en soutenant la remémoration. Le caractère de trace de ces descriptions leur permet de former l'ossature de l'œuvre et d'en assurer l'authenticité historique, au sens où elles peuvent être étudiées grâce à des documents et disposées selon un exposé chronologique des faits. La narratrice tente d'éviter une exposition trop évidente de la subjectivité, dont la première personne du singulier est le modèle. Le « elle » se transforme selon les décennies, et ses transformations sont relevées par une narratrice qui les décrit successivement dans le texte, d'une façon analogue : « À cette "sans cesse autre" des photos correspondra, en miroir, le "elle" de l'écriture » (*LA*, 252), comme la narratrice le précise à la fin du texte, d'une manière métadiscursive qui n'est pas étrangère à l'œuvre ernausienne⁵⁹. Un manque, un vide pourraient demeurer toutefois, pour qui souhaite transmettre davantage qu'un état de fait, comme c'est le cas d'Ernaux. Les descriptions photographiques et filmiques servent à combler partiellement le besoin d'authenticité historique et donnent un cadre à partir duquel enclencher la narration de l'existence d'Ernaux et de sa génération. Bien qu'il ait un caractère suivi, la somme qu'est *Les années* demeure tout de même ouvertement discontinue, lacunaire – comme la mémoire individuelle. À partir de chacune des

⁵⁸ Irene Albers, *Claude Simon, moments photographiques, op.cit.*, p.154.

⁵⁹ À ce sujet, voir notamment Sandrina Joseph, « (S')écrire : la parenthèse comme lieu de réflexion autobiographique dans *L'événement* d'Annie Ernaux », *art. cit.*

descriptions s'élançent alors l'exposition des souvenirs et des sensations des décennies tels que fixés dans la mémoire d'une femme de la génération née pendant la Seconde Guerre mondiale et qui se sait profondément unie à celle-ci. D'où l'apparition de deux pronoms personnels après la description des portraits, « nous » et « on », qui sous-entendent la personne qui parle et d'autres⁶⁰ : tout se passe comme si les supports mémoriels commandaient l'utilisation d'un certain pronom, et le récit de jours passés remémorés, une autre. La description des portraits permet l'émergence d'un contexte de sens nouveau à partir de pronoms différents. Il s'agit du récit de décennies comme peut s'en souvenir un être qui les a traversées et qui ne souhaite pas promouvoir son individualité. C'est le versant de la mémoire collective, où la première personne du singulier, tacite dans le « elle » des photographies, est éclipsé par le « nous » et le « on » englobant le collectif, le groupe de personnes. Ces deux derniers pronoms complètent ainsi les voix narratives d'une autobiographie qui se veut impersonnelle.

⁶⁰ À ce sujet, voir Barbara Havercroft, « L'autobiographie (im)personnelle et collective : enjeux de la transmission narrative dans *Les années*, d'Annie Ernaux », *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque*, art. cit., pp. 129-142.

Chapitre deuxième

Le souvenir, la mémoire, la vie

La narration de sensations et de souvenirs d'une femme imbriquée à sa génération se met en place à partir de l'ossature que forme la description des différents portraits photographiques et filmiques. Des supports mémoriels émerge le souvenir des instants d'une existence qu'il importe de partager avec le lecteur avant que celle-ci ne sombre dans l'oubli de façon définitive. D'objets de remémoration, ces instants deviennent sujets d'écriture. La mémoire de la narratrice a su les conserver du fait de la singularité de leur expérience sensorielle, ou encore de leur répétition. La narratrice se les remémore sous forme d'images principalement.

Lorsque nous effectuons l'opération mentale correspondant au souvenir, la mémoire se présente généralement comme une représentation. Nous nous souvenons d'un visage, d'un geste, d'une parole telle une image mentale du passé. Paul Ricœur constate que « la présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien être celle d'une image. On dit indistinctement qu'on se représente un événement passé ou qu'on en a une image, laquelle peut être quasi visuelle ou auditive¹. » Cette image « quasi visuelle ou auditive » fait grandement penser à ce qu'Ernaux nomme des « épiphanies constantes » (*ÉCC*, 41) de sa mémoire. Celle-ci rapporte des « choses vues, entendues (rôle des phrases, souvent isolées, fulgurantes), des gestes, des scènes, avec la plus grande précision » (*ÉCC*, 41). Il ne pourrait y avoir ce que nous appelons le passé sans souvenirs mémoriels, ni souvenirs mémoriels sans choses vues ou entendues et enregistrées mentalement. Ricœur

¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 5.

insiste sur l'aporie que constitue le souvenir, cette « représentation présente d'une chose absente marquée du sceau de l'antériorité, de la distance temporelle². » Par ailleurs, s'il est reconnu que le passé se représente sous forme d'images, celles-ci demeurent d'un abord difficile pour autrui et doivent passer par la langue, arbitraire essentiellement. La mémoire et ses images ne sauraient être considérées comme des phénomènes non contrôlés ou aléatoires : opérant de façon comparable à la création littéraire, la mémoire est « mobile, organisée en séquences narratives [...], action, projection, reconstruction.³ » C'est en ce sens qu'il nous semble nécessaire de nous attarder quelque peu sur la manière dont la narration, dans *Les années*, évoque les images de la mémoire et met en place un parallèle entre cette dernière et la photographie. Avant d'étudier l'effet de ces images sur autrui, il importe d'observer comment la mémoire est mise en mots par ce qu'Irene Albers appelle les « développeurs du présent⁴ » : les images du passé ne sont restituées qu'avec la description, la « littérisation » et la réflexion propres au moment de leur écriture.

1. Mise en mots des images mémorielles

Il se trouve, dans *Les années*, des références aux souvenirs présentés comme des images mémorielles. Les références mettent l'accent sur une analogie avec une représentation visuelle fixe, et sur une sauvegarde presque involontaire. « Surgissent et se mêlent » dans la mémoire de 1957, par exemple, des « images de tanks et de décombres, de

² Paul Ricœur, *ibid.*, p. 648.

³ Laurence Dahan-Gaida, « Présentation », *Mémoire, savoir, innovation*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes / Centre de Recherche sur la Littérature et la Cognition, coll. « Théorie-Littérature-Épistémologie », 2009, p. 5.

⁴ Irene Albers, *Claude Simon, moments photographiques, op. cit.*, p. 35.

vieilles gens disparus, de compliment écrit et décoré pour la fête des Mères, les albums de Bécassine, la retraite de communion et des jeux de balle au mur. » (*LA*, 69). La narratrice compare ces images revues à « une espèce de film muet en couleurs » (*LA*, 69). Le déroulement suivi des images accompli par la mémoire rappelle le caractère fluide des souvenirs qui s'élancent d'un support à l'autre. Par moments, le « film » ressemble plutôt à un fil de photogrammes, c'est-à-dire d'arrêts sur images dépourvus de son — ou aux pages feuilletées d'un album de photographies. Un peu plus loin dans l'œuvre, il est répété que « derrière elle sa vie est constituée d'images sans lien. » (*LA*, 90) Ce rapport de la mémoire aux images n'en reste pas là, car Ernaux l'associe au temps qui passe en insistant sur la lumière, par ailleurs une composante essentielle de la photographie. Dès le début des *Années*, la narratrice mentionne les « images crépusculaires des premières années, avec les flaques lumineuses d'un dimanche d'été », « les images d'un moment baignées d'une lumière qui n'appartient qu'à elles » (*LA*, 14). L'importance de la lumière en photographie est soulignée à une occasion, avant la description du portrait de 1957 : « La distance qui sépare le passé du présent se mesure peut-être à la lumière répandue sur le sol entre les ombres, glissant sur les visages, dessinant les plis d'une robe, à la clarté crépusculaire, quelle que soit l'heure de la pose, d'une photo en noir et blanc. » (*LA*, 67) Est tout autant emblématique l'« impression » que devrait laisser le livre que deviendra *Les années*, celle d'une « coulée de lumière et d'ombre sur les visages ». (*LA*, 188) Cette lumière, qui a permis la vue des gens et des choses, et qui permet de les revoir au présent, semble fugitive. Elle devient synonyme du souvenir de ce qui a été vu et qui ne peut plus l'être concrètement; la remémoration l'éclaire à nouveau avant l'obscurité définitive. La

photographie n'est pas si dissemblable, puisqu'elle donne à voir un moment qui, intrinsèquement, a disparu. Juste avant les pages liminaires finales, Ernaux ajoute que « mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne les visages désormais invisibles, des nappes chargées de nourritures évanouies, cette lumière qui était déjà là dans les récits des dimanches d'enfance et n'a cessé de se déposer sur les choses aussitôt vécues, une lumière antérieure. » (*LA*, 252-253) La « coulée de lumière et d'ombre » apparaît celle de l'écoulement du temps, mais aussi celle d'instant brièvement éclairés, un peu comme le ton, appelé « coulée », qui forme une trace dominante dans un tableau peint. Ce sont ces instants qui sont au cœur du désir ernausien de transmission à autrui. La « lumière antérieure », à comprendre en un ultime effort, ainsi que les références à quelques souvenirs tels des images mémorielles, font partie des éléments constitutifs d'une production d'effets dépassant la communication d'un passé assortie de preuves documentaires. Elles appuient la présence plus métaphorique de la vision. Celle-ci se retrouve dans ce qui englobe la présentation des souvenirs comme étant des images, à savoir la mémoire qui s'affiche en tant que telle. La narration renvoie alors, de façon explicite, à la mémoire, à ses images et à son travail de reconstruction. Loin de gêner la vérité de ces images, le dévoilement d'une certaine reconstruction fait écho à l'expérience du lecteur face à ses propres souvenirs, et renforce l'idée d'authenticité maintes fois réitérée par l'auteur.

« Entre ce qui arrive dans le monde et ce qui lui arrive à elle », avance Ernaux, « aucun point d'intersection » : il n'y a que « deux séries parallèles, l'une, abstraite, toute en informations aussitôt oubliées que perçues, l'autre en plans fixes. » (*LA*, 105) Le cours

des jours, du moins au quotidien, paraît faire voisiner le flux informatif et les souvenirs plus personnels sans qu'ils se croisent. Pourtant, nous le verrons, le monde et l'individu existent ensemble et en même temps, ils s'influencent mutuellement. Ernaux ne le cache pas; mais lorsque la mémoire individuelle est sondée, ce sont les événements qui ont marqué la personne qui surgissent, qu'ils soient mêlés ou non à l'Histoire telle qu'on l'a rapportée. Les « plans fixes » du souvenir forment les contours du sujet, un peu comme le « présent de milliers de jours ensemble » (*LA*, 200) forme le liant des relations interpersonnelles. « Si l'une des grandes questions susceptibles de faire avancer la connaissance de soi est la possibilité, ou non, de déterminer comment [...] on se représente le passé, quelle mémoire prêter à cette fille » (*LA*, 80) de la photographie, se demande la voix narrative. Le questionnement fournit alors quelques images de la mémoire, par exemple celles de son enfance, « le premier jour d'école, une fête foraine dans les décombres, les vacances à Sotteville-sur-Mer, etc. » (*LA*, 92) À d'autres époques de la vie, tandis que les souvenirs s'accumulent, la mémoire tisse des liens et construit des associations entre les images. Il en va ainsi de « l'hiver 69-70 en noir et blanc à cause du ciel livide et de la neige tombée en abondance, restée collée jusqu'en avril sur les trottoirs en plaques grises, qu'elle recherchait exprès en marchant pour les écraser avec ses bottes et contribuer à détruire cet hiver interminable, associé à l'incendie du dancing de Saint-Laurent-du-Pont dans l'Isère qui pourtant n'a flambé que l'hiver suivant⁵ » (*LA*, 127), ou encore « du magma des milliers de choses virtuelles, vues, oubliées et débarrassées du commentaire qui les accompagnait [...], les scènes insolites ou violentes, dans une superposition où Jean Seberg et Aldo Moro

⁵ D'autres exemples suivent, tout comme à la page 176 notamment.

sembleraient avoir été trouvés morts dans la même voiture. » (*LA*, 139) Dans ces deux exemples, ce sont les images qui provoquent les associations d'événements hétérogènes. La mémoire condense sur ces images plusieurs contenus distincts : c'est ainsi que des choses vues dans le journal ou à la télévision peuvent se fondre aux scènes observées et vécues de façon unique par la narratrice. La mémoire saute de l'individuel au collectif⁶. Elle considère comme des souvenirs les « marqueurs d'époque » que sont « des paroles, des détails, des noms [...] : du baron Empain, des Picorettes, des chaussettes de Bérégovoy [...], de la guerre des Malouines, du petit déjeuner Banco » (*LA*, 235).

Les années présente des images mémorielles en précisant la manière dont elles sont remémorées, ce qui rappelle au lecteur sa propre mémoire « appari[ant] les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire. » (*LA*, 15) De ces images de la mémoire présentée dans son travail de reconstruction qui ne rime pas nécessairement avec linéarité ou téléologie, il faut remarquer un élément important, nommé par l'auteure, pour parler de l'imbrication des souvenirs : la superposition. Celle-ci apparaît centrale à la mise en mots d'une mémoire qui s'affiche comme telle, fonctionnant selon la créativité soulignée par Laurence Dahan-Gaida. La mémoire « opère selon des voies comparables à la création littéraire », nous l'avons dit, car son travail de reconstitution suppose un « souci explicatif et [une] recherche de sens » à rapprocher de la « création » plutôt que de la

⁶ Barbara Havercroft avance que « les nombreuses oscillations entre les multiples pronoms [...] agit avec l'ensemble des éléments textuels du récit – à savoir les images, les listes des événements, les observations sur la société de consommation, les slogans publicitaires, les références historiques et culturelles et le discours métatextuel – pour effectuer la transmission des mœurs et du savoir de toute une génération [...]. », dans « L'autobiographie (im)personnelle et collective : enjeux de la transmission narrative dans *Les années*, d'Annie Ernaux », *art. cit.*, p. 141.

« récitation⁷ ». Par ailleurs, une part d'oubli est nécessaire à ce travail, parce qu'elle ouvre à « l'imagination et à l'invention un espace où se projeter.⁸ » Si des moments historiques et des produits de consommation peuvent s'imbriquer aux souvenirs où se confondent les années, il en est de même pour des instants plus intimes, plus centrés sur le sujet à travers le temps. Au modèle d'exactitude historique est préféré celui, plus imprécis mais plus sensible, de la mémoire humaine. Ce modèle permet même le partage de rares moments de l'enfance. Les opérations mémorielles demeurent identiques, peu importe l'âge, mais le temps vécu ajoute sans cesse une épaisseur à la remémoration. La narratrice des *Années* ne cache pas les opérations de sa mémoire, dont l'oubli fait partie également. De façon conséquente, les images mémorielles sont moins nombreuses durant l'enfance : la narratrice se rappelle seulement le sentiment de « flotter dans des images indiscernables d'autres dimanches, plongeant jusqu'à ce temps dont nous entendions les récits⁹ » (*LA*, 89). Une fois adulte, elle « se retourne souvent sur des images de quand elle était seule, elle se voit dans des rues de villes où elle a marché, dans des chambres qu'elle a occupées – à Rouen dans un foyer de jeunes filles, à Finchley au pair, à Rome en vacances dans une pension rue Servio Tullio.¹⁰ » (*LA*, 104) Au déclencheur mémoriel qu'est la chambre s'ajoute celui de la sieste : « Elle somnole après l'amour [...], se rappelant d'autres fois où elle a été couchée ainsi, dans la journée : le dimanche à Yvetot quand elle était enfant, lisant contre le dos de sa mère, au pair en Angleterre, emmitouflée dans une couverture à côté d'un chauffage

⁷ Laurence Dahan-Gaida, « Présentation », *Mémoire, savoir innovation, art. cit.*, p. 5.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ Cela peut d'ailleurs rappeler ce que le lecteur serait idéalement en mesure de faire à partir des souvenirs d'Ernaux.

¹⁰ Les chambres remémorées se retrouvent aussi à la page 186.

électrique, à l'hôtel Maisonnave de Pampelune.¹¹ » (*LA*, 165) Les repas en famille occupent un rôle similaire, car leur description se repère dans la narration de certaines décennies découpées par les portraits¹². Tous les déclencheurs fonctionnent comme une recension ou une mise en abyme d'images de la narratrice. Cette dernière note au passage quelques traits physiques qui ont changé, un peu comme elle le fait avec les photographies : « chignon bas, des cheveux courts, mi-longs, au carré — et les vêtements — ce maxi-manteau des années soixante-dix, ce trois-quarts des années quatre-vingt — , comme des images d'elle [...] » (*LA*, 186). Dans tous les cas, les déclencheurs mémoriels poussent au dialogue des temps. La superposition de lieux et de temps ressemble à la toile *Anniversaire*, de Dorothea Tanning, dont le sujet est mentionné à deux reprises dans l'œuvre¹³. Il est cohérent qu'une toile, même surréaliste, puisse préciser l'expérience de réunion de « ces multiples images d'elle » (*LA*, 187) qu'Ernaux travaille à accorder au fil du récit. La toile est une réalisation visuelle, allégorique, d'une opération mémorielle basée sur les images. Elle se présente comme une référence qui existe indépendamment du langage écrit, et qui se rapproche de ce que l'auteure voit et tente de faire voir avec les mots. Cette dernière nomme « sensation palimpseste » ce « temps dans lequel le présent et le passé se superposent sans se confondre », bien que la définition exacte ne la satisfasse pas¹⁴ (*LA*, 213-214; 249).

¹¹ Les siestes ou les « demi-sommeils après l'amour » se retrouvent aussi à la page 213.

¹² Les repas familiaux se retrouvent aux pages 22 à 26, 30, 60 à 64, 87 à 89, 99 à 101, 119 à 121, 140 à 143, 158, 198 à 200 et 239 à 243.

¹³ Il s'agit de la toile *Birthday* (1942) : « [...] on voyait une femme à la poitrine nue et, derrière elle, une enfilade de portes entrebâillées. Le titre était *Anniversaire*. » (*LA*, 104; 214)

¹⁴ Soulignons que le « “manuscrit gratté pour y écrire de nouveau” », selon la définition que cite Ernaux, a été utilisé au figuré pour exprimer l'impression de superposition par Charles Baudelaire (« L'immense et compliqué palimpseste de la mémoire », dans « VIII. Visions d'Oxford ; Palimpseste », *Le vin et le hachisch* ;

Pourtant, l'idée du palimpseste paraît exprimer assez justement les actions de la mémoire, qui accumule et associe sans cesse de nouvelles observations et expériences sans effacer tout à fait celles qui précèdent. Cette sensation est finalement composée d'« image[s] fixe[s] du souvenir » (*LA*, 250). Celles-ci sont cernées par un effort critique afin de les revoir comme il se doit, et mises à nouveau dans un « horizon à la fois mouvant et d'une tonalité uniforme, celui d'une ou de plusieurs années. » (*LA*, 250) Juste avant de nommer cette sensation, la narratrice dit qu'elle la saisit « dans une sorte d'agrandissement et de ralentissement. » (*LA*, 213) L'agrandissement et le ralentissement rappellent l'arrêt sur image, bien entendu. Ils mènent aussi à une description de la sensation de superposition mémorielle, avant qu'elle ne soit nommée « sensation palimpseste » : « elle pense que sa vie pourrait être figurée sous la forme de deux axes croisés, l'un horizontal, portant tout ce qui lui est arrivé, qu'elle a vu, entendu, à tout instant, et l'autre, vertical, avec juste quelques images, plongeant vers la nuit. » (*LA*, 165) Cette description, à l'instar de celle de la « sensation palimpseste », montre à nouveau le travail de mise en mots de la mémoire. L'auteure parle de celle-ci en tentant de la saisir dans toute sa complexité. Elle semble alors évoquer la structure même des *Années* : un axe horizontal composé du fil chronologique des événements d'une vie, à l'image du récit, et un axe vertical de quelques images mémorielles à part, particulièrement bien découpées et revues dans leur pleine intensité. De ses souvenirs, consistant en des images, à son travail créatif de reconstruction et de

suivi de Les paradis artificiels, préface de Jean-Louis Steinmetz, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Classique », [1867] 2000, pp. 250-253.)

Plus métaphoriquement, remarquons que l'œuvre d'Ernaux pourrait être vue tel un palimpseste, dans la mesure où elle réécrit certains moments de sa vie (du journal intime au récit de soi, puis de celui-ci aux *Années*).

superposition, la mémoire affichée contribue à créer « de nouvelles continuités là où la visualité et le souvenir photographiques sont pour l'essentiel analysés comme étant disruptifs et discontinus¹⁵ ». C'est l'écriture qui assure une continuité et une cohérence aux images en tirant sa matière de la mémoire. Elle développe le souvenir en le faisant apparaître par la langue, et elle l'expose d'une manière qui se veut authentique. De ce fait, l'importance de la visualité dans l'écriture des images mémorielles sert à combler deux lacunes potentielles, celle du manque de justesse d'abord, celle du défaut de transmission ensuite.

Si les souvenirs sont présentés dans *Les années* comme des images mémorielles, ces dernières apparaissent liées à une visualité à connotation photographique. Cette connotation se reporte entre autres à un effort de justesse. L'effort ne saurait être confondu avec les descriptions d'archives photographiques, mais il use du dévoilement des opérations et des limites de la mémoire et de ses images afin de mettre l'accent sur une restitution authentique. En un premier temps, l'image du passé à la « mêmété de réapparition¹⁶ » (que cerne Paul Ricœur et qu'Ernaux souhaite recréer dans toute sa matérialité) rappelle les rapports analogiques développés entre la mémoire et l'appareil photographique. Il est assez courant de comparer leur fonctionnement dans des œuvres écrites. Des écrivains et des critiques s'accordent sur une analogie possible entre l'appareil ou la photographie et la

¹⁵ Irene Albers, *Claude Simon, moments photographiques, op. cit.*, p. 156.

¹⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 5.

mémoire sur la base d'une sorte de stockage¹⁷ ou d'essuyage¹⁸ par exemple. Il semble y avoir toujours la nécessité d'identifier un intermédiaire qui module la relation individuelle avec le monde. Selon Laurent Demanze, Gérard Macé considère « la chambre noire de l'appareil » comme « l'emblème même de l'activité mentale, qui ne cesse d'emmagasiner dans les arches de sa mémoire les instants révolus.¹⁹ » Plusieurs de ces auteurs affichent les avantages et les inconvénients de la chambre noire mentale en réitérant les limites de la photographie : le produit de l'appareil paraît plus précis parce qu'il fixe, mais il fixe en laissant derrière tout un hors-champ. D'où, à nouveau, l'importance de trouver un autre moyen pour communiquer justement ces images mémorielles quasi photographiques et leurs limites. En un deuxième temps, l'écriture apparaît un moyen non seulement d'en rendre compte, mais d'éviter la « poésie du souvenir » — que refuse Ernaux — et d'aller vers une « image qui ne serait pas préfabriquée par le temps si essentiellement photographique.²⁰ » C'est un enjeu de taille qu'énonce Catherine Mavrikakis, à savoir la véracité du contenu des images mémorielles. Non seulement leur temps et leur lieu — le hors-champ — ont disparu, mais la mémoire les reconstruit, les associe et les superpose. Ce qu'il n'est pas ou plus possible de voir, il faut l'imaginer; pour imaginer, « il faut quand

¹⁷ Si la mémoire est admise comme « une forme de stockage », note par exemple Wolfgang Beilenhoff, « alors l'appareil-photo est une mémoire. » « Licht-Bild-Gedächtnis », *Raum-Bild-Schrift : Studien zur Mnemotechnik*, A. Haverkamp et R. Lachmann (dir.), Francfort, 1991 (Ouvrage cité par Irene Albers, *Claude Simon, moments photographiques*, op. cit., pp. 25-26).

¹⁸ Jean-Christophe Bailly, qui s'intéresse au(x) temps de la photographie, souligne le parallèle existant entre celle-ci et les sensations mémorielles ; il cite à ce propos Plotin, pour qui ces sensations s'apparentaient non pas à des empreintes, mais à des marques comme « essuyées sur l'âme », *L'instant et son ombre*, op. cit., p. 90.

¹⁹ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, op. cit., pp. 247-248.

²⁰ Catherine Mavrikakis, « L'apparition du disparu. La disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 56.

même passer à travers des images qui sont des clichés de la mémoire.²¹ » Photographie ou banalité, ces clichés demeurent en partie ce qui reste du temps passé. Ernaux travaille à présenter la fabrication des souvenirs telles des images fixées par le temps sans qu'elles soient inévitablement synonymes de fausseté ou de pâle imitation. Nous l'avons vu, la narration peut tirer parti de l'affichage de l'arbitraire de la mémoire et de ses opérations, celles-ci devenant le gage d'un certain effort d'authenticité. Cela peut être vu comme partie prenante des moyens textuels qui concourent à établir la crédibilité de tout récit de soi, à l'instar de citations d'archives, de descriptions de portraits ou de mémoire quasi photographique. Néanmoins, il nous apparaît nécessaire d'approfondir l'examen de la présentation des souvenirs. Le dévoilement du fonctionnement de la mémoire, de la superposition de ses images, de la « sensation palimpseste » et de l'importance étendue de la photographie montre une part du nouveau travail d'évocation des souvenirs d'Ernaux. L'autre part, pour celle qui affirme que la « mémoire est hors de [soi] » (*LA*, 17), concerne la transmission ultime : non pas rappeler les souvenirs qui ont laissé des traces, mais réaliser des traces chez autrui. La mise en récit présente des images mémorielles, mais elle essaie de produire une empreinte mémorielle, souvent visuelle, également.

2. Quelques approches théoriques du visuel en littérature

L'idée d'une écriture qui donne « à voir » au lecteur existe bien avant l'apparition de l'appareil photographique. La rhétorique, cet art du discours, englobe les figures

²¹ *Id.*

langagières ayant pour but initial de convaincre. Nombre de ces figures servent à proposer au lecteur « une scène de manière frappante et saisissante²² ». Visant la persuasion d'un auditoire, la rhétorique se rapproche alors de l'illusion référentielle, réaliste par exemple. Selon Philippe Ortel, elle a l'avantage sur la peinture ou sur la photographie que « personne ne prend une figure [...] pour une représentation fidèle de la réalité; on y verra un moyen de plus pour créer de la vraisemblance.²³ » À propos de l'illusion référentielle réaliste, Roland Barthes précise que « toute description littéraire est une vue.²⁴ » La question du cadrage demeure importante en photographie comme en littérature : dans les deux cas, il serait erroné de les considérer comme étant des copies du réel sans manipulations, effets de cadre ou dévalement « du tapis des codes²⁵ ». De ce fait, au milieu du XX^e siècle, à la suite de la popularité critique de théories axées sur le texte, la rhétorique revient quelque peu au goût du jour²⁶. Cette rhétorique « moderne » est libérée de l'insistance sur le pittoresque²⁷ ou sur l'illusion référentielle étroite, mais ses figures pourraient paraître désuètes. Ces dernières demeurent « mise[s] au service d'une finalité de *persuasion*²⁸ » littéraire dans une société occidentale où domine la communication par l'image. Pourtant, la rhétorique est l'art de convaincre le lecteur. Elle s'avère nécessaire pour comprendre le fonctionnement

²² Michel Pougeoise, « Hypotypose », *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 142.

²³ Philippe Ortel, « Réalisme photographique, réalisme littéraire : un nouveau cadre de référence », *art. cit.*, p. 58.

²⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970, p. 61.

²⁵ *Id.*

²⁶ Voir par exemple Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 559-601.

²⁷ Michèle Aquien et Georges Molinié, « Hypotypose », *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1996, p. 195.

²⁸ Philippe Ortel, « Réalisme photographique, réalisme littéraire : un nouveau cadre de référence », *art. cit.*, pp. 70-72 ; l'auteur souligne.

de quelques procédés du dispositif mis en œuvre dans *Les années* afin de produire une empreinte mémorielle chez le lecteur.

Dans *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Liliane Louvel propose un essai de typologie de la « picturalité » des textes à partir des principales figures langagières liées au visuel. Bien que l’auteure développe le terme « picturalité » à partir de la peinture, il ne lui est pas restreint. Louvel s’intéresse aux critères à appliquer dans le passage d’un système sémiotique à un autre. Il n’existe pas de réponse sans équivoque à la question portant sur les raisons de « ce lien constamment réaffirmé entre écriture et image bien plus qu’entre écriture et une autre forme d’art²⁹ ». Louvel offre un aperçu global critique, qui prend en considération ce lien et ses failles, pour cerner au mieux certaines modalités de la description picturale. L’essai de typologie de Louvel nous servira en partie d’assise pour examiner la description d’images mémorielles et son impact sur le lecteur. À partir des modalités picturales typées, nous avons identifié celles qui correspondent à cette description d’images de la mémoire et qui présentent des caractéristiques contribuant à cerner ce que nous qualifierons comme étant du photographique. Pour ces raisons, nous nous attacherons à présenter les deux modalités picturales qui conviennent le mieux à notre travail, l’hypotypose et l’*ekphrasis*. Nous ferons abstraction des modalités reliées plus spécifiquement à la peinture ou à une description narrativisée étendue et inscrite explicitement tel un projet esthétique.

²⁹ *Texte/Image : Images à lire, textes à voir, op. cit.*, p. 32.

Selon Louvel, les marqueurs du pictural dans le texte peuvent y figurer plus ou moins explicitement. Les marqueurs peuvent être désignés tels quels, « produisant un effet citationnel direct³⁰ ». Ils peuvent aussi être présents dans un métadiscours : Louvel invite à observer ce que l’auteur affirme ou reconnaît clairement à propos du pictural dans d’autres écrits. Finalement, les marqueurs peuvent être disposés « de manière indirecte mais être cependant encodés dans le texte de manière indiscutable.³¹ » Louvel propose de porter attention aux « marqueurs communs aux deux arts » dans leurs « savoir-faire » ou dans « l’espace commun du langage », c’est-à-dire d’observer « tout ce qui ouvre plus ou moins le texte à l’image picturale, lorsqu’il tend vers son être d’image sans jamais l’atteindre car l’image textuelle restera toujours une “image en l’air” [...] flottant dans l’esprit du lecteur, dans la tension du “comme” [...]³² ». Citons entre autres le recours aux effets de cadrages et la mise en place des opérateurs d’ouverture et de fermeture de la description picturale (les déictiques, les encadrements textuels comme les enchâssements de récit, la ponctuation ou le blanc typographique). Louvel classe toutes ces modulations des marqueurs en ordre croissant de saturation picturale, l’*ekphrasis* étant le plus haut degré. Il nous apparaît toutefois nécessaire d’insister sur ce que supposent les modulations : l’identification des marqueurs picturaux, à l’instar de celle des modalités, ne saurait être sans réplique. Les modalités picturales sont typées, mais ces types ne sont pas étanches puisqu’ils s’appliquent à des créations littéraires variées.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹ *Id.* Pour une liste complète des marqueurs de la description dite picturale, voir Liliane Louvel, « La description “picturale”. Pour une poétique de l’iconotexte », *Poétique*, n° 112, 1997, pp. 475-490.

³² *Id.*

L'hypotypose constitue la figure en « mode hybride entre narration et description », la transition entre des modalités reposant sur le regard du lecteur pour la détection du pictural dans le texte, et celles du pictural « encodé » explicitement dans le texte par un narrateur ou par un personnage³³. Dès le premier siècle avant notre ère, Quintilien notait dans *L'institution oratoire* que cette figure de langage porte sur « l'image des choses, si bien représentée que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre.³⁴ » D'autres rhéteurs célèbres, tel Pierre Fontanier, ont insisté sur la qualité quasi visuelle de la figure, dont le nom grec vient ultimement de « dessiner, peindre ». L'hypotypose est une figure d'imitation de la peinture, mais « elle ne fige pas le texte, en le spatialisant comme on a coutume de le dire, [...] elle le temporalise.³⁵ » Son lien à la peinture se trouve dans son « rendu animé », car elle est une image narrative pouvant tenir en une phrase combinant plusieurs traits. Si nous suivons sa nature langagière examinée par la rhétorique moderne, l'hypotypose a un côté « à la fois fragmentaire [...] et vivement plastique³⁶ » qui s'accorde bien avec des descriptions d'images mémorielles : « le narrateur sélectionne en partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit, sans indiquer le sujet global du discours [...]»³⁷. Le fragmentaire et la description à la fois partielle et retenant l'attention du lecteur s'avèrent des caractéristiques fonctionnelles essentielles pour étudier une parole écrite qui travaille le visuel. Ces

³³ *Ibid.*, pp. 42-43.

³⁴ Cité par Michel Pougeoise, « Hypotypose », *art. cit.*, p. 142.

³⁵ Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir, op. cit.*, p. 37.

³⁶ Michèle Aquien et Georges Molinié, « Hypotypose », *art. cit.*, p. 195.

³⁷ *Id.*

caractéristiques ne sont pas si éloignées de celles de la scène, une autre figure rhétorique associée à la vue. Louvel n'en parle pas, car la scène intègre à la description le dialogue et l'analyse. À l'instar de l'hypotypose, cette figure occupe un espace textuel assez circonscrit et basé sur la « concentration et l'orchestration des effets³⁸ », lesquels permettent de la distinguer d'une description sans fonction : la scène a une tendance descriptive ayant la finalité « d'ancrer dans une réalité close et instrumentale une action unique », et de créer un impact relié à « sa parenté avec l'image³⁹ ». La scène se distingue souvent du reste de la narration par une rupture dans la vitesse temporelle. Cette rupture peut être créée notamment par un blanc typographique entre deux lignes. Le hiatus de vitesse temporelle rappelle l'extrême ralentissement à l'œuvre dans la figure du plus haut degré du pictural, l'*ekphrasis*. Aussi ancienne que l'hypotypose, l'*ekphrasis* vise à l'origine la description d'une œuvre d'art, c'est-à-dire l'exercice effectif du passage entre le visible et le lisible selon l'exemple célèbre du bouclier d'Achille décrit par Homère, lequel permet de représenter la guerre de Troie⁴⁰. Il s'agit donc d'une « représentation d'une représentation⁴¹ », d'une description généralement fort étendue dans l'espace textuel et qui présente explicitement son sujet artistique préexistant. Les autres figures picturales liées à la description d'un projet artistique ralentissent à divers degrés la vitesse narrative; l'*ekphrasis*, quant à elle, est déployée dans une description allant jusqu'à suspendre la temporalité narrative. La suspension rend le sujet de la description presque « morceau

³⁸ Corinne Saminadayar, « Rhétoriques de la scène », *La scène. Littérature et arts visuels*, sous la direction de Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan / Centre de recherche « La scène » (LLA), 2001, p. 45.

³⁹ *Ibid.*, pp. 50-58.

⁴⁰ Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, *op. cit.*, p. 42.

⁴¹ *Id.*

brillant [...][,] détachable⁴² », car il est mis en relief par l'arrêt momentané de la narration. Le sujet lui-même gagne en autonomie : il existe par le texte mais aussi par lui-même, présentant une image destinée à être perçue imaginativement par le lecteur. L'*ekphrasis* peut paraître difficilement conciliable avec l'hypotypose, la première se déployant dans le suspens, la seconde restant dans le mouvement. Pourtant, suspens et mouvement peuvent fort bien s'emboîter le pas. Ces figures ne sont pas si divergentes : elles présentent bel et bien deux modulations significatives d'un système sémiotique textuel lorsqu'il tend à représenter un système sémiotique plus visuel. En ce sens, nous accordons une importance certaine à l'idée d'arrangement des effets qui ne fige pas le texte : animation condensée ou hiatus rythmique, ces figures suspendent le cours de la narration pour mettre de l'avant l'objet de la description. Leur forme retient l'attention et contribue éventuellement à souligner quelque aspect particulièrement accrocheur ou évocateur pour le lecteur — et pour son imagination.

Dans *Les années*, nous l'avons vu, la remémoration accompagne les représentations mentales de moments passés. Tous ces moments ont retenu l'attention de la narratrice et forment les strates de ses souvenirs. Ils sont les objets d'une mise en mots qui insiste sur l'exigence d'authenticité. Malgré tout, la transmission au lecteur doit avoir lieu. Les souvenirs demeurent fugaces, et leur écriture doit rester concise. L'expression écrite de moments essentiellement visuels passe avant tout par la description brève. Ces moments

⁴² Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Roland Barthes, Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1982, p. 84.

sollicitent le regard et l'imagination du lecteur par différents effets, rendant alors plus loisible le partage. Pour cerner au mieux les effets des souvenirs, nous observerons d'abord la présence plus ou moins explicite de marqueurs picturaux qui ouvrent le texte à l'image, selon les définitions proposées par Liliane Louvel. De fait, des marqueurs désignés tels quels se retrouvent dans l'œuvre. C'est le cas de la mention de la toile *Anniversaire*, de Dorothea Tanning. Cette mention contribue à disposer le lecteur à se forger des images mentales : celle de la toile s'il la connaît, par exemple, puis celles suggérées par l'impression de superposition. Elle permet de se représenter l'impression à l'aide d'une image. Louvel indique que la référence à une œuvre peinte apporte au texte, en plus d'une ouverture chargée de sens et d'Histoire, un discours d'un autre médium (médiatisé à nouveau) et un complément de « force imageante⁴³ ». Il en est de même à propos des renvois à des films personnels, qui encouragent à la représentation mentale visuelle. Les descriptions de photographies, nettement dominantes dans *Les années*, vont en ce sens. En fait, elles incarnent autant de « variante[s] contemporaine[s] de l'*ekphrasis*⁴⁴ » : elles constituent la représentation d'une représentation existant au préalable. La narration se trouve suspendue le temps de la description de chacun des portraits. Ces derniers relancent la narration chronologique des décennies par la suite, d'une façon qui rappelle la propriété de l'*ekphrasis* à « servir d'« ouverture à la suite romanesque [...] comme programme,

⁴³ Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁴ Barbara Havercroft, « L'autobiographie (im)personnelle et collective : enjeux de la transmission narrative dans *Les années*, d'Annie Ernaux », *art. cit.*, p. 131.

figurant et stylisant symboliquement les motifs du drame à venir⁴⁵ ». La description des portraits réalise ainsi la mise en relief d'une image destinée à être idéalement « vue » par le lecteur, en préparant ce dernier à se représenter les souvenirs retenus par la narratrice.

Louvel encourage à prendre en considération le métadiscours de l'auteur concernant le rapport de celui-ci au visuel, voire aux autres arts. Des commentaires d'Ernaux, présents dans de nombreux textes de son œuvre, indiquent clairement l'importance des images et des photographies. Dans *L'écriture comme un couteau*, notamment, elle déclare qu'elle « tâche » avant tout de « “produire” — non de dire — la sensation dont la scène, le détail, [...] sont porteurs pour [elle], par le récit ou la description de la scène, le détail. » (*ÉCC*, 41) Des marqueurs picturaux moins explicites, mais recelant des effets de sens essentiels, se trouvent également dans *Les années*. Les images de la mémoire, présentées telles quelles par la narratrice, incitent le lecteur à considérer certaines phrases comme autant de choses vues. Il est poussé à se les représenter. En ce sens, nous souhaitons nous attarder sur les marqueurs picturaux qui sont associés à la production d'une image — d'une empreinte — chez le lecteur, et qui sont reliés à la structure de l'œuvre de manière intrinsèque.

3. Les images mémorielles: dispositions, compositions et effets de sens

S'il est vrai que la disposition des portraits dans la construction récursive des *Années* contribue à leur réception par le lecteur, il en va de même pour des images mémorielles. Chaque séquence d'années, encadrée par un portrait, comporte un certain

⁴⁵ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les usuels de poche », 1992, p. 122 (Ouvrage cité par Barbara Havercroft, *ibid.*, p. 132.)

nombre d'énumérations récurrentes que le lecteur est conduit à anticiper : les événements politiques marquants, les lieux communs des discours dominants, les phénomènes sociaux et artistiques en font partie, tout comme les actions quotidiennes ou les repas familiaux de la narratrice. Elles forment une organisation d'ensemble plus ou moins sérielle qui résume les représentations de chacune des décennies⁴⁶. Ces énumérations répétées favorisent le dialogue des temps; en fait, il apparaît juste d'avancer que ces dernières jalonnent l'œuvre à un niveau macroscopique. À l'intérieur de chacune des grandes séries se trouvent de nouvelles énumérations, cette fois à un niveau microscopique, qui forment l'organisation ponctuelle de certains paragraphes. La présence récurrente à grande et à petite échelles de l'énumération, qui englobe de multiples remémorations, nous semble reliée de manière privilégiée aux images mémorielles et à leur transmission à autrui. Bien que les images ne soient pas unies exclusivement à l'énumération, ce mode discursif réalise, de façon exemplaire, la représentation réaliste des souvenirs qu'Ernaux met en place et démultiplie dans *Les années*. Nous étudierons ainsi l'écriture des images mémorielles à partir d'exemples d'énumération dans le texte d'abord, puis dans les pages liminaires.

⁴⁶ Rappelons que l'énumération ne vise pas nécessairement l'exhaustivité. Elle s'applique le plus souvent à un ensemble restreint et elle en suggère l'aboutissement. Au sujet de l'énumération, voir André Brochu, *Roman et énumération : de Flaubert à Perec*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 1996.

S'il est « difficile de dire à quoi [...] pense ou rêve » la jeune fille de la photographie de 1949, la narratrice se souvient des images mentales qui « résisteront à la déperdition de la mémoire ». Elle les donne sous une forme énumérative :

l'arrivée dans la ville de décombres et la chienne en
chaleur qui s'enfuit
le premier jour d'école à la rentrée de Pâques, elle
ne connaît personne
la grande excursion de toute la famille maternelle
à Fécamp, dans un train aux banquettes de bois,
avec la grand-mère en chapeau de paille de riz noire
et les cousins qui se déshabillent sur les galets, leurs
fesses nues
le porte-aiguilles en forme de sabot fabriqué pour
Noël dans un bout de chemise
Pas si bête avec Bourvil
des jeux secrets, se pincer les lobes d'oreille avec
les anneaux à dents des rideaux. (*LA*, 36)

La forme énumérative se révèle porteuse de sens : les images sont mises en relief par une présentation qui rompt avec l'organisation phrastique les précédant. Le fil du discours est interrompu au profit d'un inventaire où dominant des phrases nominales (ou sans verbe principal). Chaque ligne du dénombrement commence par une lettre minuscule, et le point de ponctuation final est placé de façon à clore l'inventaire. Les signes de ponctuation habituels disparaissent, tandis que des blancs typographiques séparent la fin d'une ligne du début de la suivante. La forme de l'inventaire paraît receler les opérateurs d'ouverture et de fermeture de phrases traduisant des « images », comme il est énoncé dans le texte juste avant le début de l'énumération. La lecture s'en trouve modifiée : au rythme suivi des

phrases se présentent des combinaisons syntaxiques de mots destinés à faire image⁴⁷. En fait, comme l'avance Béatrice Damamme-Gilbert, la série énumérative a des « conséquences narratives immédiates » : si le récit « cherche à “représenter”, à donner à voir au lecteur, par des moyens verbaux, une “réalité” [...], la série énumérative permettra par exemple de rassembler [...] un certain nombre d'objets ou de personnages composant [...] une scène. Le procédé fait entrer dans la conscience du lecteur un groupe d'éléments qu'il imagine ou reconstruit par analogie à sa connaissance du réel ou du monde évoqué par le récit.⁴⁸ » Dans *Les années*, l'attention est alors centrée sur des groupes nominaux caractérisés par la présence forte de déterminants définis et d'adjectifs qualificatifs (« la ville de décombres », « le premier jour d'école », « un train aux banquettes de bois », etc.). Les verbes sont souvent non prédicatifs (subordonnée relative, participe passé employé comme adjectif ou infinitif). Le seul temps verbal utilisé est le présent, un présent agissant comme si la narratrice voyait à nouveau ce qu'elle se remémore. Ces combinaisons syntaxiques mettent en évidence l'objet de la brève description plutôt qu'une action ou un propos. En outre, un peu comme la description des portraits en l'absence de leur présence matérielle, les « images » écrites comportent peu de détails. Les précisions données permettent à nouveau de relier le particulier au collectif, comme dans le cas de l'arrivée familiale dans une ville de décombres à la suite de la guerre. Le lecteur est en mesure de se créer une représentation mentale rapide, toujours à partir de son propre imaginaire et de ses

⁴⁷ La disposition phrastique de l'inventaire n'est pas tout à fait la même selon l'édition des *Années*. L'emplacement de la coupure de fin de ligne varie, ce qui nous pousse à ne pas considérer spécifiquement les groupes de mots isolés sur une ligne. Il ne s'agit pas d'une intention de l'auteure. Notons toutefois le degré d'intensité et d'efficacité du groupe nominal « fesses nues », par exemple, sur l'imagination du lecteur.

⁴⁸ Béatrice Damamme-Gilbert, *La série énumérative : étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Genève / Paris, Droz, coll. « Langues & Cultures », 1989, p. 325.

références culturelles. L'inventaire réalise à la fois le dévoilement d'images mémorielles de la narratrice et la capacité à les donner à voir au lecteur.

Ailleurs dans l'œuvre, des images inventoriées sont décrites en plus d'une ligne. Elles ne correspondent ni à l'inventaire strict ni à une description pure, car elles sont intimement liées au récit de la remémoration. En ce sens, elles sont exemplaires de la diversité et des nuances des figures visuelles reliées à l'énumération dans *Les années*. C'est le cas d'une image qui termine la suite d'un autre inventaire. Elle se distingue des images la précédant, car celles-ci sont décrites par des phrases courtes. L'image présente à la fois une superposition mémorielle entre le début de l'insurrection algérienne et l'après-midi de la Toussaint, et une « image nette » d'un instant. Le futur simple marque d'ailleurs la superposition des temps et l'écriture *a posteriori* :

la vaccination monstre, de toute la ville, à la mairie,
 contre la variole, parce que plusieurs personnes en
 sont mortes à Vannes
 les inondations en Hollande

Sans doute pas dans sa pensée les derniers morts d'une embuscade en Algérie, nouvel épisode des troubles dont elle saura seulement plus tard qu'ils se sont déclenchés à la Toussaint 54 et elle se reverra ce jour-là, dans sa chambre, assise près de la fenêtre, les pieds sur son lit, regardant les invités d'une maison en face sortir les uns après les autres dans le jardin, pour uriner derrière le mur aveugle, si bien qu'elle n'oubliera jamais ni la date de l'insurrection algérienne ni cet après-midi de Toussaint pour lequel elle disposera d'une image nette, une sorte de fait pur, une jeune femme s'accouvant dans l'herbe et se relevant en rabattant sa jupe. (*LA*, 58-59)

Si le point de ponctuation final clôt la suite des images, comme dans l'exemple précédent, il semble plutôt clore la très longue phrase. Celle-ci apparaît encadrée par le retrait, par la lettre majuscule et par ce point final. Le moment de la « Toussaint 54 » rompt le rythme instauré par la suite de phrases brèves. La cadence narrative courte cesse pour faire place à

un syntagme dont la longueur réalise un suspens. Cela souligne la « sorte de fait pur » qui consiste dans une action en principe intime, non visible : celle des invités — notamment une jeune femme — urinant « derrière un mur aveugle ». Ce souvenir a été vu et sera revu par la narratrice à partir d'une fenêtre. Le cadre de cette dernière semble agir en surcadrage⁴⁹ : il évoque un découpage dans le cadre du regard subjectif de la narratrice⁵⁰. Celle-ci voit d'abord les invités mis en relief par le mur entier derrière eux, puis une seule personne. Le cadre suit fixement la répétition de la scène jusqu'au moment où il paraît se mettre au point sur la jeune femme. L'« image nette » de la jeune femme apparaît quasi photographique, car le surcadrage et l'arrière-plan permettent qu'elle se détache de ce qui l'entoure. L'image est alors d'autant plus susceptible d'atteindre l'imagination du lecteur.

D'autres images de l'œuvre sont plus près de la scène. Ces images intègrent parfois un commentaire de la narratrice contribuant à l'orchestration de leur effet. Elles se repèrent non pas dans une énumération stricte d'images mentales hétéroclites, énoncées les unes après les autres, mais dans le procédé structurel énumératif plus englobant. La narratrice relate alors des scènes, voire des suites de scènes, remarquables par la force imageante de leur brièveté. Il y a notamment « la scène entre ses parents, le dimanche avant l'examen d'entrée en sixième, au cours de laquelle son père a voulu supprimer sa mère en l'entraînant

⁴⁹ Jacques Aumont, « D'un cadre à l'autre », *Texte et médialité*, Jürgen Ernst Müller (dir.), Paris, Les Éditions, 1987, pp. 240-241.

⁵⁰ Ce n'est pas la première fois que la fenêtre et son cadre ont un rôle symbolique fort chez Ernaux : dans *L'événement*, par exemple, les scènes de l'avortement (*LE*, 84-85) et de l'hospitalisation (*LE*, 114; 116) sont accompagnées de descriptions de la vue par une fenêtre. La succession de surcadrages liée aux fenêtres illustre bien le saisissement d'instant de cette expérience du corps.

dans la cave près du billot où la serpe était fichée⁵¹ » (*LA*, 59), celle du « bar du casino de la plage, à Fécamp, où, un dimanche après-midi, elle a été fascinée par un couple qui dansait seul sur la piste, un blues, lent et serré. La femme, longue et blonde, portait une robe blanche en plissé “soleil” [...] » (*LA*, 70) ou celle de « la plaza Mayor de Salamanque, quand ils buvaient un pot à l’ombre, elle n’a pu s’arracher à la vision d’une femme dans la quarantaine, qu’on aurait pu prendre pour une sage mère de famille avec son chemisier à fleurs et sa jupe au genou, son petit sac, en train de racoler sous les arcades » (*LA*, 148). À l’instar des autres exemples, ceux-ci sont issus d’une énumération d’images mémorielles d’une époque. La forme demeure la même, bien que les temps verbaux du passé expriment plus clairement le caractère antérieur des « scènes ». Le mot est utilisé pour désigner la manifestation de colère paternelle, mais il est porteur de sens pour tous les moments qui ont « fascin[é] ». Ces moments ont présenté une action constituant un spectacle marquant, unique. Il y a également des phrases dont le souvenir foudroyant est comparé à des « scènes de [l’]enfance », tel le « *plus tard tu nous cracheras à la figure* » de la mère (*LA*, 126). C’est cette unité, cette concentration que l’organisation grammaticale et le vocabulaire de la scène contribuent à former et à représenter au sein de la structure énumérative macroscopique. De plus, le contenu des scènes appartient souvent à la « mémoire illégitime, celle des choses qu’il est impensable, honteux ou fou de formuler » (*LA*, 59). Les scènes du reproche maternel, de la prostitution, auxquelles il faut ajouter l’événement de la Toussaint, par exemple, montrent sans fioritures des instants contraires au respect des usages sociaux. Il y a aussi « l’insoutenable de la mémoire », composé de scènes comme

⁵¹ Cette scène est au cœur du propos de *La honte*.

celle de la descente « dans un sac de plastique » du cadavre du père (*LA*, 127). Peut-être est-ce leur caractère transgressif qui a généré une empreinte mémorielle aussi durable. La nécessité de leur partage à autrui ne fait aucun doute. Leur écriture est cohérente dans l'œuvre ernausienne : la scène des parents est liée à la croyance qu'elle fait écrire l'auteure, « qu'elle est au fond de [ses] livres » (*LH*, 32) comme une expérience fondatrice, parce qu'elle a donné à Ernaux la conscience de son existence par la honte. L'écriture de l'avortement clandestin est indissociable d'une préoccupation par rapport au monde réel. Il y aurait eu une « faute » si « rien » n'en avait été dit (*LE*, 25). Ces deux expériences se retrouvent dans *Les années*, mais elles ont une importance semblable à celle des autres instants⁵². L'œuvre innove dans la mesure où les scènes « illégitimes » vues et vécues au fil des décennies sont mises en valeur par une forme concentrant leurs effets visuels.

Au sein du procédé énumératif global se retrouvent également des descriptions d'images mémorielles plus isolées des autres. Elles sont suscitées par le travail d'écriture, qui recherche toutes les traces du temps vécu. Deux de ces images paraissent exemplaires, car elles possèdent des caractéristiques récurrentes : « Fugitivement lui viennent des images de ses parents dans la petite ville normande, sa mère ôtant sa blouse pour aller au salut le soir, son père remontant du jardin, sa bêche à l'épaule, un monde lent qui continue d'exister [...] » (*LA*, 105), et « Déjà, à cette distance, il ne reste du 8 mai 81 que l'image, dans la rue déserte, d'une femme d'âge mûr promenant lentement son chien alors que dans deux

⁵² « Dans quelques mois, l'assassinat de Kennedy à Dallas la laissera plus indifférente que la mort de Marilyn Monroe l'été d'avant, parce que ses règles ne seront pas venues depuis huit semaines. » (*LA*, 93). Notons toutefois que cette phrase n'est pas énoncée sous la forme énumérative. La grossesse non désirée est révélée de façon allusive. La révélation est laissée à la perspicacité du lecteur — ou à la connaissance qu'a ce dernier des œuvres ernausiennes.

minutes exactement sera proclamé sur toutes les chaînes de télé et les radios le nom du prochain président de la République [...] » (*LA*, 166). Dans le premier souvenir, des gestes maternel et paternel routiniers « viennent » à la mémoire. Ce souvenir surgit de façon fulgurante des images hétérogènes de la mémoire. Il apparaît d'un autre temps qui fait irruption dans le présent. Dans le second souvenir, seuls une femme d'âge mûr et son chien dans une rue déserte « reste[nt] » d'un jour historique. À chacun des gestes correspond une action isolée, générée par un effet de la description permettant de la singulariser. Son dépouillement de toute fioriture la rend plus frappante pour l'imagination du lecteur, et plus facile à imaginer. Le lecteur a même l'occasion de « photographe[r] » l'image mentale ainsi créée par lui-même, pour ensuite la mémoriser. Dans les deux souvenirs, l'action isolée représente autant la personne qu'un milieu de vie rural ou un événement politique. Il y a une association, opérée par la narratrice, entre un événement politique et médiatique, et une image mémorielle sans rapport explicite avec celui-ci. L'association correspond bel et bien à une écriture qui recherche, sous le rythme de vie ou l'événement collectif, un souvenir vécu, même s'il peut sembler insignifiant de prime abord. Elle lie également le personnel au collectif d'une manière rappelant les associations de la mémoire.

Ces premières illustrations d'effets énumératifs et descriptifs, destinés à produire une image chez le lecteur, jouent un rôle essentiel dans le corps de l'œuvre pour la transmission des souvenirs. Toutefois, l'ultime travail de transmission, voué à « [s]auver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » (*LA*, 254), se retrouve dans les pages

liminaires, à l'entrée et à la sortie de l'œuvre. Ces pages comptent parmi celles qui disposent le mieux de marqueurs picturaux. Les neuf pages du début et les deux de la fin apparaissent marquées par une forme et par un contenu rappelant l'énumération hétérogène issue du travail de remémoration. La disposition presque fragmentaire des images est la raison pour laquelle nous avons préféré aborder en dernier ces pages. Les phrases se centrent bien souvent sur un instant liant le personnel au collectif, et leur étude permet de cerner un effet d'instantanéité et de fulgurance que nous avons nommé photographique.

Le contenu des pages du début diffère quelque peu de celui des pages de la fin. D'emblée, l'entrée en matière met l'accent à la fois sur les images et sur leur perte : « Toutes les images disparaîtront. » (*LA*, 11) Suit une énumération d'images vues et de souvenirs plus collectifs, de celle de « la femme accroupie qui urinait en plein jour derrière un baraquement servant de café, en bordure des ruines, à Yvetot, après la guerre, se renculottait debout, jupe relevée, et s'en retournait au café » (*LA*, 11) à celle « d'Elizabeth Drummond tuée avec ses parents sur une route à Lurs, en 1952 » (*LA*, 14). Certaines images annoncent ce qui sera nommé plus tard la « mémoire illégitime », telle la scène d'exhibition de « l'inconnu de la gare Termini à Rome, qui avait baissé à demi le store de son compartiment de première et, invisible jusqu'à la taille, de profil, manipulait son sexe à destination des jeunes voyageuses du train sur le quai d'en face, accoudées à la barre » (*LA*, 12-13). Chaque image est séparée de la précédente par un blanc typographique d'une ligne. La lettre majuscule et le point de ponctuation final sont absents, et la plupart des phrases commencent par un déterminant défini. Le lecteur se trouve ainsi devant une énumération plus stricte, composée d'une suite organisée d'images hétérogènes, toutes issues de la

mémoire. Une réflexion portant sur l'évanouissement des images mémorielles est disposée à la suite de l'énumération. Le pronom « on » apparaît pour la première fois dans l'ouvrage : « Elles s'évanouiront toutes d'un seul coup comme l'ont fait les millions d'images qui étaient derrière les fronts des grands-parents [...]. Des images où l'on figurait en gamine au milieu d'autres êtres déjà disparus avant qu'on soit né, de même que dans notre mémoire sont présents nos enfants petits aux côtés de nos parents [...] » (*LA*, 15). Ce sont ensuite slogans, termes, phrases et lieux communs, des mots et des expressions qui sont consignés jusqu'au rappel que « [t]out s'effacera en une seconde. Le dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit s'éliminera. » (*LA*, 19). À première vue, les phrases des premières pages possèdent les caractéristiques soulignées précédemment : descriptions brèves constituées de nombreux syntagmes nominaux, ponctuation réduite autorisant une lecture fluide et une concentration sur des détails, lesquels peuvent appartenir à la mémoire « illégitime ». Il en va ainsi du souvenir de la « femme accroupie qui urinait [...] derrière un baraquement », assez semblable dans son contenu et dans ses effets à celui de la Toussaint 54. Toutefois, dans ce cas-ci, le processus de remémoration n'est pas mis en récit : seule l'image « brute » ni commentée ni réfléchie, est donnée. Les pages liminaires du début paraissent ouvrir le potentiel pictural des souvenirs au lecteur. Ces images sont issues de la mémoire, qui semble aussi précaire que les mots; sachant la tension entre la mémoire et son écriture, il est d'ailleurs remarquable qu'une énumération de termes spécialisés (« anamnèse, épigone, noème, théorétique [...] », *LA*, 15) et d'expressions langagières suive celle d'images dès l'ouverture des *Années*. Les deux pages liminaires

finales présentent quant à elles des images mémorielles que la narratrice souhaite soustraire à l'oubli et à la mort. Des images visuelles côtoient d'autres souvenirs :

le petit bal de Bazoches-sur-Hoëne avec les autos tamponneuses

la chambre d'hôtel rue Beauvoisine, à Rouen, non loin de la librairie Lepouzé où Cayatte avait tourné une scène de *Mourir d'aimer*

la tireuse de vin au Carrefour de la rue du Parmelan, Annecy

Je me suis appuyée à la beauté du monde / Et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains

le manège du parc thermal de Saint-Honoré-les-Bains

la toute jeune femme en manteau rouge qui accompagnait l'homme titubant sur le trottoir, qu'elle était allée chercher au café Le Duguesclin, en hiver à La Roche-Posay

le film *Des gens sans importance*

l'affiche à demi déchirée 3615 Ulla au bas de la côte de Fleury-sur-Andelle

un bar et un juke-box qui jouait *Apache*, à Telly O Corner, Finchley

une maison au fond d'un jardin, 35 avenue Edmond Rostand à Villiers-le-Bel

le regard de la chatte noire et blanche au moment de s'endormir sous la piqûre

l'homme en pyjama et chaussons tous les après-midi dans le hall de la maison de retraite à Pontoise, qui pleurait en demandant aux visiteurs d'appeler son fils en tendant un bout de papier sale où était écrit un numéro

la femme de la photo du massacre de Hocine, Algérie, qui ressemblait à une pietà

l'éblouissant soleil sur les murs de San Michele
depuis l'ombre des Fondamenta Nuove

Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera
plus jamais. (*LA*, 253-254)

La dernière énumération mène à la fin de l'œuvre tout en évoquant les pages liminaires du début. Une dimension dialogique quelque peu distincte de ce qu'on trouve ailleurs dans *Les années* s'y repère. Par la forme semblable de la description et des phrases, les pages finales renvoient aux pages initiales, et leur ajoutent une couche de sens. Ces phrases finales apparaissent comme des vestiges réchappés du cours du temps. Elles tendent vers l'extérieur pour ainsi dire. Toutefois, les images issues de ces phrases produisent un effet double fort semblable à celui des photographies : la mémoire peut être sauvée et partagée, mais pas entièrement. Le travail consiste à produire la dernière trace d'une existence chez le lecteur; à « sauver », c'est-à-dire étymologiquement à rendre sauvés, pour autrui, des images d'une vie qui n'est pas la sienne, mais qui n'en est pas moins proche.

Le blanc typographique entre deux phrases suppose davantage qu'un temps de pause. Au sein de l'œuvre, le blanc de plusieurs lignes avant chaque description de portrait marque un espace libre, ce qui permet d'aborder la nouvelle partie sans incertitude. Ce blanc fait ainsi le lien entre ce qui précède et ce qui suit, et contribue à former l'articulation entre les séries composant *Les années*. Dans les pages liminaires, le blanc renforce l'intensité des souvenirs⁵³. Ceux-ci portent sur des scènes et des images vues — affiches,

⁵³ Le blanc « coupe », pour ainsi dire : cela rappelle ce qu'Ernaux appelle sa « posture d'écriture », celle de l'« exploration de [...] l'intime et du social dans le même mouvement » avec une écriture « clinique »

photographies, films ou publicités — ainsi que des phrases entendues. Une seule phrase par souvenir permet de le révéler, en communiquant son essence : la « figure pleine de larmes d’Alida Valli dansant » dans un film, les « momies en dentelles déguenillées » d’un couvent, un « petit bal » à un endroit donné, etc. Le contexte n’est pas donné, car c’est cette essence, cette « coulée de lumière » sur un point précis et concret qui importe. C’est ce qui permet aussi d’ouvrir le texte à l’image, en mettant de l’avant un aspect matériel, visible, qui pique la curiosité du souvenir. La concentration en une phrase de plusieurs traits destinés à représenter l’essence d’un souvenir rappelle l’hypotypose, au « rendu animé » fragmentaire et « vivement plastique⁵⁴ ». La narration s’attarde sur ce que Roland Barthes désigne comme le *punctum* d’une photographie : « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés.⁵⁵ » Le *punctum* consiste dans le détail qui peut attirer l’attention du *Spectator*, et qui sollicite des affects chez ce dernier. Il s’oppose au *studium*, c’est-à-dire à l’appréhension plus intellectuelle de ce qui est déjà représenté sur la photographie et que le *Spectator* reconnaît en fonction de son savoir et de sa culture. La figure tire son effet de la sélection de traits accrocheurs d’un objet plutôt que de sa description détaillée. De ce fait, le blanc typographique apparaît comme partie prenante de ces souvenirs à la narration elliptique et concentrée. Il les délimite tout en laissant deviner qu’une part a été perdue ou le sera pour le lecteur. Le souvenir apparaît fragmentaire; il passe par une phrase qui accomplit la force poétique du fragment selon Pierre Garrigues :

ressentie comme « le couteau, l’arme presque, dont [elle a] besoin ». Ses livres doivent susciter le bouleversement, l’ouverture d’esprit à une « réalité “dure” ». (*ÉCC*, 36; 123)

⁵⁴ Michèle Aquier et Georges Molinié, « Hypotypose », *art. cit.*, p. 195.

⁵⁵ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, pp. 47-49.

« tenant de l’alliage de la nostalgie et de la conquête », le fragment est « perte d’unité (ou de totalité), appel de la part perdue; limitation du message, projection dans le blanc qui suit⁵⁶ ». Le problème esthétique de ce morceau de texte « tient donc dans la nécessité de créer le manque, et de faire de ce manque un élément fondateur.⁵⁷ » *Les années* n’est pas une œuvre en fragments comme, par exemple, *Je me souviens* de Georges Perec⁵⁸. Toutefois, la forme et le contenu des pages liminaires entretiennent un rapport certain avec le fragment, par le jeu entre la phrase et le blanc typographique. Catherine Douzou l’exprime bien lorsqu’elle rappelle le fantasme d’une écriture enregistreuse qu’Ernaux révèle dans son journal intime *Se perdre* : « De façon idéale, les blancs entre les fragments restent à écrire et à réécrire perpétuellement.⁵⁹ » Pour le lecteur des *Années*, le blanc semble plutôt temps de pose que temps de pause, c’est-à-dire espace et durée d’exposition à l’image mémorielle de la phrase. Le blanc crée une coupure autour de l’image, mais il fonde également une continuité. Chaque souvenir est travaillé dans le but de frapper l’imagination du lecteur, d’imprimer en lui ce « que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains » (*LA*, 251). Le blanc permet à la fois la persistance de l’impression et la fin de celle-ci; il relie une phrase à une autre, lorsqu’un nouveau souvenir s’offre à son tour. S’il apparaît ardu de parler de sensation, de superposition mémorielle, à partir des souvenirs d’autrui, la disposition des pages liminaires encourage la création mentale d’images successives. Il y a possibilité de prolonger l’évocation brève : l’ellipse du souvenir, tout

⁵⁶ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ Georges Perec, *Je me souviens (Les choses communes I)*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », [1978] 1986.

⁵⁹ Catherine Douzou, « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire “au-dessous de la littérature” », *art. cit.*, p. 83.

comme le blanc typographique, est une ouverture au lecteur. L'expérience lectorale propose d'imaginer une énumération d'« images fixes du souvenir » au surgissement achronologique. Peut-être, alors, est-ce dans ces pages que le lecteur éprouve de la façon la plus vive la sensation palimpseste de la narratrice.

4. L'effet photographique

Les souvenirs disposés sur quelques lignes, portant sur un aspect particulièrement évocateur et concret de choses vues ou entendues, et les blancs typographiques qui les entourent, signifiant entre autres une part perdue, rappellent des caractéristiques de la photographie. Les scènes et les détails paraissent saisis par l'écriture. Le cadrage photographique, qui génère une perte de totalité, ressemble au découpage qu'opèrent les blancs. Il ne manque que la force de l'instant pour que les souvenirs apparaissent presque telles des photographies. L'instant n'est pourtant pas écarté tout à fait. En ce qui a trait aux exemples qui nous intéressent, l'espace de temps est relativement bref. Les souvenirs s'étendent généralement sur deux lignes, parfois un peu plus. Leur propos se doit d'être instantané, fulgurant. Le temps de lecture se fait court, et l'attention est dirigée vers du texte destiné à évoquer ou à donner à voir une image mémorielle. Le fragment contribue à cet effet, puisqu'il s'agit d'une forme brève. Comme le dit Pierre Garrigues, le « fragment est lié à l'instant : éphémère éternité [...], présent non figé [...]»⁶⁰. Autant sa forme que son contenu y participent. À cause de ce lieu de rencontre des temps, le fragment peut

⁶⁰ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, *op. cit.*, p. 20.

rappeler l'ambivalence constitutive de l'image photographique, dans la postérité du « ça-a-été » barthésien : l'« immobilité de l'image est complète, absolue, mais ce qu'elle capte et raconte, c'est la mobilité même, c'est le caractère fugitif de tout événement [...]»⁶¹ ». En fait, il semble plus juste de comparer le fragment à ce qu'André Rouillé nomme la démarche artistique de la photographie. L'œuvre « est à la fois ancrée dans le vécu et détachée du vécu par le travail sur le matériau.⁶² » La démarche « excède le vécu », car son mûrissement dans le temps fait que l'œuvre « n'est pas un simple reflet des états de choses, mais un effet d'énonciation et de travail sur le matériau.⁶³ » Rouillé invite à considérer la mise en scène — le cadrage — nécessaire à toute pose photographique, ainsi que la réflexion explicite ou non de son photographe. Sans mettre sur un pied d'égalité un type textuel de forme brève et une réalisation technologique, nous voulons souligner les similitudes de la conception de l'instant chez quelques-uns de leurs critiques. Dans les deux cas, l'instant se présente comme un temps court, fixé par son immédiateté; mais l'instant est également composé d'un temps plus long, car il suppose une durée, une persistance à travers le temps. Sous la fulgurance se trouve un travail orchestré grâce auquel l'instant peut être partagé et remémoré. Cette conception nous aide à définir le travail de production d'effets et de sens qui se met en place dès les premières pages des *Années* et qui a à voir avec les souvenirs. Ces derniers existent au travers d'une écriture à l'effet photographique.

Les souvenirs décrits au fil des *Années*, qu'ils soient liés à la mémoire qui s'affiche comme telle, à la sensation palimpseste, à l'énumération de moments marquants du passé,

⁶¹ Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, *op. cit.*, p. 52.

⁶² André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, *op. cit.*, pp. 549-550.

⁶³ *Id.*

aux particularités des pages liminaires, se situent tous autour d'un effet tirant sa force dans la sollicitation de l'imagination du lecteur. Nous les avons rapprochés de figures rhétoriques ayant pour but de générer une image par les mots, et nous avons cerné des marqueurs de la « picturalité » à travers les éléments textuels. Souvent annoncés explicitement comme des images mémorielles, ces souvenirs ont en commun la concentration sur un point particulièrement accrocheur. À de nombreuses reprises, la concentration est accentuée par la brièveté et la disposition du texte. Ce sont d'abord ces traits qu'il semble conséquent de relier à une manière de faire travailler le photographique, sur la base de la fulgurance des images qu'il cherche à créer. Le photographique demeure aussi, de ce fait même, un effet d'écriture. Il mobilise un interlocuteur à la fois réel et métaphorique dans *Les années*; il contribue à la cohésion interne et à l'élan de cette œuvre. Nous avançons que l'effet photographique agit d'une manière à produire de « nouvelles continuités⁶⁴ ». Les portraits photographiques et filmiques existent par leur description et leur contextualisation; le partage des images mémorielles se trouve soutenu par une connotation visuelle, voire photographique. Leur remémoration ordonne l'œuvre. Pourtant, la cohésion et la continuité de celle-ci sont imputables non pas à la mémoire seulement, mais au « travail de l'écriture qui met en place des correspondances.⁶⁵ » L'effet photographique permet que se déploient à travers l'œuvre, au sein de sa structure dialogique et énumérative, des images instantanées et fulgurantes. L'instantanéité s'appréhende par les deux temps qui se concentrent en elle : un temps bref, destiné à créer

⁶⁴ Irene Albers, *Claude Simon, moments photographiques, op. cit.*, p. 156.

⁶⁵ Alastair B. Duncan, « Lire *L'Herbe* », postface de Claude Simon, *L'Herbe*, Éditions de Minuit, [1958] 1986 (Ouvrage cité par Irene Albers, *Claude Simon, moments photographiques, op. cit.*, p. 156).

une empreinte mémorielle visuelle chez le lecteur, et un temps s'inscrivant dans la durée, où l'empreinte fait désormais partie de l'expérience du lecteur. L'instantanéité déconstruit les deux temps de l'instant, tandis que la fulgurance les saisit dans leur surgissement. Ces deux temps font écho au travail d'écriture de l'auteure, qui a mis en mots ce qu'elle a éprouvé personnellement pendant quelques brefs moments. La mise en mots fait qu'entrent en résonance des instants singuliers. Un instant remémoré peut se retrouver en écho — en palimpseste — dans un autre instant, ce que la narratrice souligne parfois. L'instant peut également renvoyer à des éléments d'autres œuvres ernausiennes, sans que ce doublement soit explicité (c'est le cas de la grossesse non désirée, par exemple). Dans les deux cas, la présence d'une dimension dialogique se remarque; elle engage le lecteur à travers ce qui est exposé, étudié, et ce qui est seulement suggéré ou laissé à sa sensibilité. L'écriture à l'effet photographique permet la concrétisation narrative d'images mémorielles et leur mise en œuvre dans le texte pour autrui.

5. De l'individuel au collectif

Le sujet qui a vu et vécu tous les moments au fil de l'œuvre est certes singulier, mais il appartient à la génération née pendant les années quarante. Les « lignes de vie » de toute existence comprennent une part intime et une part plus générationnelle, collective; à l'instar de toutes les autres, passées et à venir, la génération à laquelle Ernaux appartient a traversé « l'Histoire, le changement du monde, des idées, des modes. » (*LA*, 53). Nous avons montré que l'expression des deux parts, individuelle et collective, est tendue entre le

souhait de restitution authentique et une production d'effets afin de solliciter l'imagination du lecteur. Les appuis de la restitution, descriptions de portraits photographiques et filmiques en tête, montrent le passage des modes, des préoccupations et des technologies, surtout si le lecteur les compare entre eux, parfois à l'exemple de la voix narrative. Chaque décennie, dont les portraits forment les jalons, comporte de multiples références à la dimension collective. Les images d'une mémoire intime, individuelle, sont disposées dans la suite de ces décennies. Pourtant, elles ne représentent pas que la seule mémoire individuelle. Leur forme énumérative ou en fragment, l'effet photographique qu'elles produisent, permettent le partage avec autrui grâce à la création d'une empreinte mémorielle souvent visuelle. L'empreinte mémorielle créée ne représente pas seulement celle que porte en elle la narratrice; elle concerne également celle qui se produit chez le lecteur. Les images frappent l'imagination et les affects du lecteur, et elles peuvent ainsi être visualisées et mémorisées par ce dernier. Le texte incarne le moyen de réaliser cette empreinte, mais il apparaît aussi l'occasion privilégiée de relier l'individuel au collectif d'une façon remarquablement vibrante.

La combinaison des mémoires individuelle et collective implique le lecteur en faisant appel à une mémoire partagée et à partager. À cette combinaison se joint une autre dimension, qui a à voir avec la forme fragmentaire. Dans son essai *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*⁶⁶, Régine Robin propose une troisième « voie » à la biographie. Après la biographie des grands hommes et celle des « humbles », après donc les

⁶⁶ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989.

« totalisations proliférantes » comme celle de l'autobiographie *Les mots*, de Jean-Paul Sartre, et les constructions du possible par les historiens, il y a la « voie du fragmentaire⁶⁷ ». Cette voie « consiste à opposer le *curriculum vitæ* aux biographèmes, le *studium* au *punctum*⁶⁸ » au travers de la mise en mots d'une mémoire « potentielle » : la mémoire culturelle. Par *curriculum vitæ*, Robin entend tout ce qui forme le parcours de la vie, de la naissance à la mort ou, dans le cas du récit de soi, jusqu'à un temps contemporain à celui de l'écriture. Ces événements de la vie — dont l'école, le mariage et le travail font aussi partie — sont présents dans *Les années*, mais ils n'en constituent pas l'ossature. Les repères chronologiques principaux se retrouvent dans la retranscription de la datation des photographies. Peut-être à l'exception des photographies de l'« entrée » du bébé dans le monde et de l'école, celles-ci ne portent pas sur des passages obligés en société — bien que la pose et la prise photographiques soient devenues une banalité sociale. Quant au biographème, il est semblable au *punctum* en cela qu'il fait « émerger un ensemble d'objets partiels, un infra-savoir non catégorisé, un imaginaire⁶⁹ ». Robin donne en exemple « les pots de fleurs de Fourier », citant ainsi Barthes et ses « quelques détails, [...] quelques goûts⁷⁰ » personnels que sont les biographèmes⁷¹. Le biographème est un « fragmentaire non aléatoire » qui permet de sortir de la linéarité illusoire d'une construction biographique et d'aller vers le *punctum*, le « détail » et l'« inflexion »⁷². Il ne s'agit pourtant pas d'un

⁶⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1971.

⁷² Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, *op. cit.*, pp. 156-157.

découpage de la vie, d'un « ineffable [...] impossible à dire ou à analyser⁷³ ». La voie du fragmentaire de Robin mène à une œuvre qui serait « une histoire sociale du *punctum*, des fictions, scénarios dans lesquels et à travers lesquels s'éprouvent des identités, des raisons de vivre, des fantasmes individuels et collectifs ». Elle nomme cette œuvre le « roman mémoriel », qui peut prendre deux formes : celle par laquelle « un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies ou, au contraire, [celle] luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'événement ou sa résurrection.⁷⁴ » *Les années* se situe bien entendu dans le travail singulier de restitution de moments vécus par une femme solidaire de sa génération, et de résurrection d'images mémorielles. Robin croit que la mémoire culturelle peut être « infiniment plus développée dans le cadre de la fiction⁷⁵ », car elle se méfie de l'écriture de l'histoire et du récit de vie, et de leur volonté identitaire et totalisatrice. Même si *Les années* ne se veut pas une œuvre de fiction, nous croyons qu'elle réussit à rejoindre l'écriture du roman mémoriel et de la mémoire culturelle comme l'entend Robin, c'est-à-dire « une autre écriture de l'histoire, dans la déliaison et la discontinuité, la pulvérisation de la quête identitaire.⁷⁶ » De fait, l'œuvre d'Ernaux fait appel à des contenus issus de plusieurs mémoires, et respecte « la lacune, [...] ne colmate pas, même si dans l'écriture il y a processus de retotalisation.⁷⁷ »

⁷³ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷⁷ *Id.*

La mémoire individuelle a enregistré des instants visuels et sonores dans *Les années*; son écriture ne restitue pas qu'un « reflet des états de choses⁷⁸ », mais constitue un travail d'appropriation, d'évocation, de témoignage et de recharge des souvenirs. Dans l'écriture, les souvenirs deviennent des forces permettant de traverser les générations. Aussi intimes soient ces souvenirs, ces images mémorielles, coexiste en eux une dimension collective ou, plutôt, des types de mémoire collective. En effet, Ernaux mobilise, entremêle et confronte des souvenirs individuels, issus de traditions familiales parfois, et une mémoire collective qui épouse plusieurs contenus. S'y retrouve la mémoire officielle, celle de l'Histoire — celle de la Seconde Guerre mondiale, par exemple, comparée lors des repas familiaux à l'expérience qu'en ont eue les parents et les grands-parents. La mémoire médiatique est présente à travers les supports mémoriels (photographies, films, agendas et journaux) et les actualités télévisées — des nominations présidentielles aux préparatifs de l'an deux mille, en passant par des émissions de variétés ou des entrevues avec des intellectuels, par exemple. Les titres ou les scènes de films, les paroles de chansons, les slogans publicitaires, les titres de livres, les manifestations artistiques sont tous liés, quant à eux, à la mémoire culturelle. Tout se passe comme si l'écriture à l'effet photographique, soulignant un moment ou une phrase, insistant sur un détail piquant l'imagination ou sur un aspect suggestif, unit la mémoire individuelle à la mémoire collective et à ses contenus. Comme le dit Robin, « pas de mémoire collective sans roman mémoriel », lequel permet que se mêlent un « ensemble de rites, de codes symboliques, d'images et de représentations » avec « l'analyse des réalités sociales du passé, des commentaires, des

⁷⁸ André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, op. cit., p. 550.

jugements stéréotypés ou non [...] », et « l'activation d'images culturelles ou de syntagmes lus, entendus [...].⁷⁹ » La mémoire collective incarne « ce qui établit le lien entre la mémoire vivante [...] et la mémoire normée⁸⁰ ». Le biographème, ce fragment du souvenir, expose de façon idéale cette mémoire qui « juxtapose l'acuité du détail dans la quotidienneté et le trou de mémoire sur l'événement précis⁸¹ ». Non seulement le biographème concentre en lui un *punctum* faisant coexister les mémoires individuelle et collective, mais il est l'occasion de se mettre en rapport avec autrui — avec son lecteur — par sa capacité à générer des associations et des mobilisations de sens. Dans *Les années*, les expériences individuelles appellent ce que l'autre a vécu et ressenti. Les images de la mémoire d'une femme née en mille neuf cent quarante, marquée par le monde dans lequel elle évolue, sollicitent la mémoire du corps et de l'esprit du lecteur. Ainsi se crée ultimement une empreinte chez autrui, le partage d'une trace d'une *mémoire matérielle* à l'autre.

⁷⁹ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, op. cit., p. 48.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁸¹ *Ibid.*, p. 53.

Conclusion *Écrire la vie*

C'est sous le titre *Écrire la vie* qu'Ernaux a choisi de regrouper l'entièreté de son œuvre. À la fois programmatique et récapitulatif, le titre résume bien ce qui demeure au cœur des préoccupations littéraires de l'auteure depuis *Les armoires vides* :

Brusquement m'est venu, comme une évidence : écrire la vie. Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle : le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible. (*ÉV*, 7)

Ernaux réaffirme son souhait d'avoir écrit non pas des textes qui totalisent son existence, mais des récits de soi qui se placent étroitement contre les expériences humaines. De cette façon, Ernaux exprime son intention de donner à voir une vérité partielle, fragile, mais néanmoins issue d'une existence auprès des autres¹. *Les années* représente le tracé, jusqu'alors jamais réalisé, de presque toute sa vie, depuis le début jusqu'au présent de l'écriture. Certes, l'auteure a publié depuis le récit *L'autre fille*, mais les caractéristiques narratives de ce dernier livre correspondent à ce que l'auteure a écrit auparavant. Seul *Les années* met en place une progression dans la narration de la *mémoire matérielle*, cette mémoire à la fois synonyme des preuves matérielles du passé nécessaires à la relation authentique, et du travail d'écriture pour que « les mots ne soient plus des mots, mais des sensations, des images » partagées (*ÉCC*, 124). Ce livre accomplit de façon exemplaire la volonté ernausienne de joindre l'individuel au collectif en faisant ressentir le passage du

¹ Cela rappelle d'ailleurs l'une des citations en exergue dans *Les années*, d'Anton Tchekhov : « [...] Il se peut aussi que cette vie d'aujourd'hui dont nous prenons notre partie, soit un jour considérée comme étrange, inconfortable, sans intelligence, insuffisamment pure et, qui sait, même, coupable. » [s. p.]

temps — courants, modes ou événements —, de 1940 à la première décennie du XXI^e siècle. Les descriptions de preuves matérielles y sont bien présentes, tout comme une écriture et une disposition textuelle particulières. Ces dernières encadrent la production de ce que nous nommons l'effet photographique, nécessaire à la création d'une trace mémorielle pour le lecteur. En fait, la présence double de documents et d'effets d'écriture nous apparaît représentative d'une tension entre la mise en récit factuelle d'une existence et la mobilisation de ressources littéraires afin de produire un effet sensible chez autrui. Nous avons voulu examiner cette tension dans la somme de l'œuvre ernausienne que constitue *Les années*, ce qui n'avait pas encore été fait exhaustivement, afin de montrer le rapport complexe existant entre la *mémoire matérielle* et sa mise en mots.

Dans *Les années*, la présence de descriptions de documents du passé, portraits photographiques en tête, relève de la volonté de l'auteure de se tenir au plus près de la véridicité de sa vie passée. Objets de fascination pour Ernaux, les photographies s'amalgament d'ailleurs à sa mémoire individuelle dans plusieurs de ses récits de soi antérieurs. Les photographies semblent comprises par l'auteure comme autant de preuves documentaires : elles attestent l'existence d'une personne tout en conservant l'apparence de celle-ci à travers le temps. Comme nous l'avons vu, il s'agit d'une conception communément admise de la photographie, basée sur l'indiciarité, semblable à ce qu'entend Barthes en parlant du « ça-a-été² ». Cette conception de l'authenticité de l'image

² Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., pp. 120-121.

photographique et de son référent se retrouve à maintes reprises dans les sous-genres autobiographiques : qu'elle soit reproduite pour le lecteur ou non, la photographie permet alors de comparer, voire de confronter les souvenirs du passé au temps présent.

Si la photographie paraît l'objet par excellence de la sauvegarde d'une trace, elle émerge, dans *Les années*, dans la multiplicité de ses supports et de ses modes. La photographie argentique d'abord, celle que contemplèrent les auteurs des diverses formes autobiographiques au XX^e siècle, tend à disparaître au profit de la photographie numérique, qui permet l'enregistrement sous un format informatique de milliers de poses. Ne posséder qu'un rare portrait d'un ancêtre ou d'un événement de notre vie est devenu inhabituel. En parlant du support matériel des portraits photographiques dans *Les années*, Ernaux montre ce changement — qui, en lui-même, est le fait du cours du temps —, et souligne la « frénésie de photos et de films visibles sur-le-champ. » (*LA*, 234) Les occasions de saisir un instant apparaissent démultipliées grâce à l'accessibilité des médias photographiques et filmiques, qui vont de pair avec la variété des plateformes de leur diffusion. Parler de l'omniprésence actuelle de ces médias dans la vie de tout un chacun fait partie de la *doxa*. Il n'empêche que demeure la question liée aux appuis matériels de la remémoration, de leur intégration comme de leur signification dans le récit de soi littéraire contemporain. L'avenir même du support principal du récit – le livre en version papier – semble compromis selon certains. La multiplicité des supports, mémoriels ou livresques, apparaît somme toute dans l'« ère du temps » marquée par une suite de transformations technologiques, mais aussi sociales, politiques, artistiques, économiques et historiques, de plus en plus frénétiques. Il serait de ce fait justifié d'examiner l'influence et le potentiel sémiotique des différents

supports médiatiques en littérature contemporaine, notamment dans le rapport entre l'écrit et l'image. Cette dernière peut être photographique, mais également picturale, filmique, vidéographique, cinématographique³; il faudrait considérer dans le récit de soi l'imprégnation des images dont tous font l'expérience quotidiennement. Par ailleurs, cette imprégnation rappelle la frénésie de sauvegarde dont témoigne de façon critique Ernaux. La frénésie est liée à la vitesse de notre époque, ce qui peut tout autant marquer la narration d'une vie. La mise en mots des *Années* n'en paraît pas dépourvue : les séquences d'époques entre chacun des portraits pourraient être étudiées de la sorte, car elles parviennent à générer un effet de défilement d'événements — certes ponctué d'arrêts sur image, d'instantanés fulgurants pour le lecteur — suivant un rythme. Celui-ci semble plutôt lent lors de l'enfance en province par exemple, et plus précipité alors que les incessantes avancées technologiques de l'an deux mille entourent la femme d'âge mûr.

La multiplicité et l'accessibilité contemporaines des supports mémoriels sous-tendent également la question de la transmission ou, du moins, de la conservation de traces. Elles rappellent la conscience humaine du temps qui passe et de la certitude de la mort. Le désir de laisser une trace de son existence peut être jugé comme superficiel ou égoïste, il n'en reste pas moins humain. Ce désir se retrouve dans les récits de soi, les auteurs se réclamant souvent de leurs expériences pour en parler. Plus largement, la présence souvent descriptive de supports mémoriels dans les sous-genres autobiographiques contemporains, ainsi que celle de multiples effets d'écriture visant à frapper la sensibilité et l'imagination

³ Au sujet de la vitesse et du cinéma, voir l'article à paraître de Marie-Pascale Huglo, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années* d'Annie Ernaux », 2012.

du lecteur, nous semblent significatives du rôle qu'on accorde encore volontiers à l'écrit. Face à l'omniprésence multimédia, l'écrit pourrait devenir obsolète puisqu'il transmet à autrui différemment des images et qu'il repose sur une tradition culturelle qui ne prédomine plus. Chez des auteurs comme Ernaux, la narration littéraire de la mémoire continue à être nécessaire. La littérature demeure l'espace privilégié où s'inscrivent dans la durée des traces qui font sens et qui, autrement, sans relation aucune, risquent l'oubli.

Dans *Les années*, l'importance accordée au support mémoriel qu'est la photographie, notamment lors des descriptions de portraits, nous apparaît l'expression de la tension inhérente à la narration de la *mémoire matérielle*, et le paradigme de celle-ci. L'incipit de l'œuvre s'ouvre sur une description de portrait quelque peu différente et nouvelle de celles que l'on trouve dans d'autres récits de soi. La matérialité de l'objet photographique est décrite avant le sujet référentiel, et il en va de même pour les onze portraits suivants. La narratrice, qui correspond au sujet des portraits, les décrit à la troisième personne du singulier. Cette voix narrative ne paraît pourtant pas dépourvue de subjectivité. Elle s'avère déterminante du style d'écriture et de l'utilisation des portraits dans le récit. En effet, Ernaux ne fait pas que décrire la matérialité et le référent du portrait : en évoquant le caractère tangible des photographies, l'auteure ne gomme ni l'effort de reconstitution, ni l'aspiration à l'objectivité malgré la subjectivité essentielle à la remémoration. Les modalités du doute et les jugements axiologiques dans l'examen des portraits, par exemple, marquent l'écart entre la vie intérieure du sujet photographié et la

photographie même. Ces particularités se repèrent également dans les descriptions de prises filmique et vidéographique, inédites chez Ernaux. Leurs descriptions laissent entendre des commentaires réflexifs et critiques, tout comme des changements technologiques qui sont le fait d'une traversée des temps. Les images photographiques et filmiques marquent le tracé du récit, qui les présente et les utilise telles des traces authentiques du passé. Aux images s'ajoutent parfois des citations issues des légendes manuscrites des portraits, des journaux intimes et des agendas. Dernier genre de preuves à figurer au sein des *Années*, les citations servent à soutenir ce que la mémoire individuelle ne possède plus entièrement. Les légendes rendent évidents les repères spatio-temporels pour le lecteur. Les phrases des légendes, des journaux et des agendas semblent près du vécu, car leur écriture constitue une empreinte temporelle unique, au même titre que le « ça-a-été » barthésien, et à l'instar de la photographie et de l'enregistrement filmique. Si les traces matérielles font fonction de preuves, c'est enfin parce que la narratrice les considère ainsi. Il demeure que si le portrait sauve un instant de la fuite du temps, il n'atteste rien d'autre que du temps. La photographie rend légitime la reconstitution d'une existence, mais ne la restitue pas. Il faut un sujet pour en conserver la mémoire. En ce sens, rappelons qu'Ernaux a choisi de créer un photojournal de son existence en introduction à tous ses récits dans *Écrire la vie*. Ce photojournal, composé de reproductions matérielles de photographies et de citations de journaux intimes, se veut précisément « [u]ne façon d'ouvrir un espace autobiographique différent, en associant ainsi la réalité matérielle, irréfutable des photos, dont la succession "fait histoire", dessine une trajectoire sociale, et la réalité subjective du journal avec les rêves, les obsessions, l'expression brute des affects, la réévaluation constante du vécu. » (*ÉV*, 8)

Même si y figurent des photographies décrites dans des récits antérieurs — notamment dans *Les années* — l’auteure prend soin de préciser que ces dernières n’en sont ni des « illustrations » ni des « explications ». Le photojournal « éclaire les raisons d’écrire » et doit être « considéré comme un autre texte, troué, sans clôture [...] » (*ÉV*, 9). Ernaux offre à ses lecteurs des photographies décrites auparavant, tout en rendant explicite la posture qu’elle n’a cessé d’épouser dans d’autres textes : celle de spectatrice des documents du passé, et opératrice de leur mise en mots.

Dans *Les années*, d’un côté, les traces servent de preuves et permettent la comparaison entre les modes et les époques. Elles font sentir l’épaisseur du temps. D’un autre côté, elles « rendent seulement visibles le milieu social et familial dans lequel [le projet d’écriture d’Ernaux] s’est ancré » (*ÉV*, p. 9). Les souvenirs intimes sont absents des supports mémoriels. Ils doivent être mis en mots d’une façon à éviter même partiellement l’oubli, auquel ils sont destinés en l’absence de trace écrite. *Les années* est marqué par une organisation littéraire conciliant des documents et une mémoire unique. Nous avançons que les supports sont disposés de façon à soutenir la mémoire : les portraits photographiques et filmiques forment l’articulation principale d’une œuvre qui ne cache pas le caractère discontinu de la mémoire individuelle. À partir de chacun des portraits peut alors s’élanter l’exposition de souvenirs et de sensations des années vécues par une femme reliée à une collectivité.

Les souvenirs des instants à partager avec le lecteur affleurent des supports mémoriels et deviennent des sujets d'écriture. La narratrice se les remémore d'abord sous forme d'images, et elle travaille à les transmettre de façon à produire une image chez autrui également. En un premier temps, des souvenirs sont présentés comme des images mémorielles. Ils contribuent à appuyer une présence plus métaphorique de la vision qui se repère, plus globalement, dans la mémoire affichant le travail de reconstruction tel quel. Ce travail se remarque notamment lors de l'exposition d'une opération mémorielle fondamentale, la superposition. Cette dernière opération, propre à la capacité mémorielle à imbriquer des souvenirs et des époques, permet de présenter une recension d'images de la narratrice à différents temps de son existence. La superposition rappelle aussi ce qu'Ernaux nomme la « sensation palimpseste » (*LA*, 213-214), c'est-à-dire une sensation associant des images de souvenirs à travers un horizon d'années. Selon nous, la « sensation palimpseste » et la superposition sont au cœur du processus mémoriel ernausien. L'auteure ne cède pas à l'usure et aux adaptations de la mémoire, et à la façon qu'a cette dernière d'engloutir le passé dans un présent oublieux. Elle cherche à restituer des souvenirs aussi précisément et justement que possible. Ce faisant, dans *Les années*, Ernaux se ressaisit de la mobilité mémorielle — parfois infidèle — pour révéler une autre photographie, une photographie palimpseste. Le travail de mise en mots de la mémoire, qui assure au lecteur continuité et cohérence, peut ainsi être rapproché d'une visualité quasi photographique. Cette visualité permet de renforcer l'effort de la justesse de la reconstitution. La narration tire parti de la présentation d'images du passé, en affichant le fonctionnement de la chambre noire métaphorique qu'est la mémoire. En un deuxième temps, nous avons montré que l'écriture

ne fait pas que présenter des souvenirs comme des images mémorielles. Il y a une mise en œuvre de celle-ci afin de *marquer* l'imagination et la sensibilité du lecteur. Plusieurs figures et effets littéraires ont pour but la création d'une représentation visuelle d'instant chez autrui, afin d'« impressionner » une empreinte, une image, sur le lecteur, et de le marquer à son tour. En ce sens se retrouvent d'abord, dans *Les années*, des marqueurs picturaux explicites qui ouvrent le texte à l'image. Les descriptions de portraits, notamment, sont à considérer comme des *ekphrasis*. Elles mettent en relief une image préexistante que peut s'imaginer le lecteur, ce qui prépare ce dernier à « voir » d'autres souvenirs. D'autres marqueurs, plus implicites, nous semblent également remarquables. Nous pensons que le mode discursif énumératif réalise de manière idéale la représentation des souvenirs mise en place dans l'œuvre : il est l'occasion de rompre avec l'organisation phrastique habituelle, de découper une action ou un événement et de centrer l'attention du lecteur sur une image textuelle. L'énumération se repère dans *Les années* à deux niveaux, microscopique et macroscopique. Elle jalonne l'œuvre au sein des suites remémoratives présentes dans chacune des séquences d'années, au niveau microscopique. À ce niveau se retrouvent aussi d'autres images mémorielles décrites isolément et suscitées par un travail de relève de toutes les traces possibles du temps vécu. Dans le cas des suites comme dans celui des images plus isolées, se remarque une orchestration des effets afin de rendre une action, un détail, plus frappants pour l'imagination du lecteur. Au niveau macroscopique de l'œuvre, au sein de la forme d'ensemble de l'œuvre, se crée une anticipation pour le lecteur : décennie après décennie, ce dernier s'attend à recevoir les souvenirs de repas familiaux ou des actualités politiques, par exemple. L'énumération se trouve enfin dans la

composition des pages liminaires. Des images issues de temps hétérogènes y sont disposées d'une manière presque fragmentaire et, souvent, elles concentrent en elles-mêmes un instant liant le personnel au collectif. Leur description brève, encadrée d'un blanc typographique, les fait ressembler aux images des autres énumérations, mais le processus de remémoration y paraît absent. L'image seule est donnée, comme un vestige survivant au temps plus ou moins imparfaitement — telle l'image photographique. Le blanc typographique renforce l'intensité de souvenirs en encadrant une phrase elliptique qui porte sur un élément particulier du souvenir. Il devient symbole de la part perdue de l'instant, mais aussi de l'ouverture vers le lecteur, qui peut s'imaginer une suite d'images rappelant la « sensation palimpseste » ressentie par la narratrice. Selon nous, la disposition de tous les souvenirs au sein des deux niveaux énumératifs, ainsi que leurs caractéristiques respectives, sont ultimement le produit de l'orchestration de l'effet photographique. Cet effet crée des images qui usent d'instantanéité, grâce auxquelles le partage à autrui peut se réaliser. L'instantanéité regroupe en elle le temps de la fulgurance, qui se destine à générer une empreinte visuelle chez le lecteur, et le temps de la durée, où l'empreinte fait partie de l'expérience du lecteur. L'écriture à l'effet photographique autorise alors la concrétisation narrative d'images mémorielles et leur prolongement pour autrui. En ce sens, il faut remarquer que cette idée de durée peut être expérimentée pendant la lecture de l'œuvre : elle se trouve liée à la superposition d'images et aux jeux d'échos auxquels le lecteur est invité et, bien entendu, à la résonance des expériences.

La production d'effets visant la création d'une empreinte mémorielle chez le lecteur apparaît le moyen privilégié de relier l'individuel au collectif. En favorisant une écriture à

l'effet photographique, qui met en relief des éléments singuliers du souvenir, Ernaux travaille à dépasser l'évocation linéaire d'une vie. Elle réalise une réécriture des souvenirs, qui deviennent autant de forces traversant les générations et suscitant l'imagination de qui les reçoit. Les souvenirs ressemblent alors à des biographèmes, c'est-à-dire à des fragments, à des détails qui mobilisent des savoirs et des histoires chez le lecteur⁴.

En évitant un récit totalisateur, en avouant les lacunes et le fonctionnement de la mémoire, Ernaux parvient à créer une œuvre qui fait entendre la dimension collective de l'existence. *Les années* réalise la dissolution de soi espérée par l'auteure, une dissolution nécessaire à la sauvegarde de moments qui ne sont pas que les siens. Le lecteur s'imagine des souvenirs d'une femme, et en mobilise le sens. Le biographème rejoint ainsi la dimension collective par sa capacité à susciter chez l'autre des associations avec sa propre existence et ses propres souvenirs. Une empreinte mémorielle se partage enfin, de la *mémoire matérielle* d'Ernaux à celle de l'autre.

⁴ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, op. cit., pp. 156-158.

Bibliographie critique

Corpus principal

ERNAUX, Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2008] 2009, 254 p.

Corpus secondaire

ERNAUX, Annie, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, 1085 p.

ERNAUX, Annie, *L'atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011, 203 p.

ERNAUX, Annie, *L'autre fille*, Paris, NiL Éditions, coll. « Les affranchis », 2011, 77 p.

ERNAUX, Annie et Marc MARIE, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2005] 2006, 197 p.

ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, 156 p.

ERNAUX, Annie, *L'occupation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2002] 2003, 76 p.

ERNAUX, Annie, *Se perdre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2001] 2009, 377 p.

ERNAUX, Annie, *La vie extérieure 1993-1999*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2001, 146 p.

ERNAUX, Annie, *L'événement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2001, 130 p.

ERNAUX, Annie, *La honte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2008, 142 p.

ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [1993] 1995, 106 p.

ERNAUX, Annie, *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1987] 2007, 106 p.

ERNAUX, Annie, *La place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1983] 2005, 114 p.

Ouvrages portant sur Annie Ernaux

Études concernant le corpus principal, *Les années*

COMPAGNON, Antoine, « Désécrire la vie », *Critique*, n^{os} 740-741, janvier-février 2009, pp. 49-60.

FROLOFF, Nathalie, « *Les Années* : mémoire(s) et photographie », dans Sergio Villani, *Annie Ernaux : perspectives critiques*, New York, LEGAS, coll. « Literary criticism series », 2009, pp. 35 à 49.

HAVERCROFT, Barbara, « L'autobiographie (im)personnelle et collective : enjeux de la transmission narrative dans *Les années*, d'Annie Ernaux », *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque*, Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, pp. 129-142.

HUGLO, Marie-Pascale, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années* d'Annie Ernaux », 2012, 13 pages. [Article à paraître]

Études portant sur l'œuvre d'Annie Ernaux

CHARPENTIER, Isabelle, « Les réceptions “ordinaires” d'une écriture de la honte sociale – Lecteurs d'Annie Ernaux », *Idées. La Revue des sciences économiques et sociales*, n^o 155, mars 2009, pp. 19-25.

COTILLE-FOLEY, Nora C. « L'usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies*, n^o 62.4, octobre 2008, pp. 442-454.

DELVAUX, Martine, « “Des images malgré tout” : Annie Ernaux/Marc Marie, *L'usage de la photo* », *French Forum*, n^o 31.3, 2006, pp. 137-155.

DELVAUX, Martine, « Écrire l'événement. *L'événement* d'Annie Ernaux », dans *Histoires de fantômes : Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, pp. 115-133.

DOUZOU, Catherine, « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire “au-dessous de la littérature” », *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Patrice Thumerel (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 79-89.

DUGAST-PORTES, Francine, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, 191 p.

ERNAUX, Annie, « Vers un *je* transpersonnel », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 6, 1993, pp. 219-221.

FORT, Pierre-Louis, « À l'épreuve de la photographie : sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux », *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 1, printemps 2005, pp. 129-136.

FROLOFF, Nathalie, « Pour une écriture photographique du réel », *Tra-jectoires*, n° 3, juin 2006, pp. 70-84.

HAVERCROFT, Barbara, « Auto/biographies croisées : L'étreinte d'Annie E. et Philippe V. », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, pp. 159-186.

JOPECK, Sylvie, *La photographie et l'(auto)biographie, anthologie*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard; Texte & dossier », 2004, 192 p.

JOSEPH, Sandrina, « (S')écrire : la parenthèse comme lieu de réflexion autobiographique dans *L'événement* d'Annie Ernaux », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, pp. 187-204.

LACORE-MARTIN, Emmanuelle. « “Le cerceau de papier” » : mémoire, écriture et circularité dans *Passion simple* et *Se perdre* d'Annie Ernaux », *French Forum*, n° 33.1-2, hiver/printemps 2008, pp. 179-193.

LAMARCHE-AMIOT, Mélanie, *Structure du récit et organisation du texte dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, mémoire de maîtrise, [Québec], Université Laval, 2002.

NGUYEN, Tu Hanh, « Le temps matériel d'Ernaux », *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Jean-François Hamel et Virginie Harvey (dir.), Montréal, Université du Québec à Montréal / Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 21, 2009, pp. 147-159.

NGUYEN, Tu Hanh, « Annie Ernaux, vers l'appropriation des lieux communs », *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Sandrina Joseph (dir.), Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », no 28, 2009, pp. 43-65.

NGUYEN, Tu Hanh, *Historicité de l'instant : étude de la discontinuité narrative chez Annie Ernaux*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 2006.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Agenda, addenda : le temps de vivre, le temps d'écrire », dans Patrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 71-78.

TONDEUR, Claire-Lise, « Le passé : point focal du présent dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Women in French Studies*, n^o 3, automne 1995, pp. 123-137.

THOMAS, Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne*, trad. par Dolly Marquet, Paris, Stock, 2005, 315 p.

THUMEREL, Patrice, « Ambivalences et ambiguïtés du journal intime. Entretien avec Annie Ernaux », dans Patrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 245-251.

VILLANI, Sergio (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Brooklyn/Ottawa/Toronto, LEGAS, 2009, 307 p.

WINSPUR, Steven, « L'écriture-flash : Ernaux, Brossard, Noël », *Contemporary French Poetics*, Michael Bishop et Christopher Elson (dir.), Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titres », 2002, pp. 53-62.

Ouvrages portant sur le sujet d'étude

Études portant sur la mémoire et le récit

DAHAN-GAIDA, Laurence (dir.), *Mémoire, savoir, innovation*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes / Centre de Recherche sur la Littérature et la Cognition, coll. « Théorie-Littérature-Épistémologie », 2009, 190 p.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, 403 p.

DION, Robert, Frances FORTIER, Barbara HAVERCROFT et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, 591 p.

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », [1989] 1997, 152 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », [1972] 2003, 252 p.

HUGLO, Marie-Pascale, « Chronique d'une vie ordinaire : poétique de la conversation dans *Adieu* de Danièle Sallenave », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, pp. 35-49.

JOSEPH, Sandrina (dir.), « Introduction », *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », no 28, 2009, pp. 7-16.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 volumes, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des idées », 1984-1992.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », [2000] 2003, 689 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, Le temps raconté*, tome 3, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », [1985] 1991, 533 p.

ROBIN, Régine, *Le golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997, 287 p.

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, 196 p.

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 30 p.

Études portant sur l'image dans la littérature

ALBERS, Irene, *Claude Simon, moments photographiques*, trad. par Laurent Cassagnau, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaires du Septentrion, coll. « Claude Simon », 2007, 269 p.

DÉCARIE, Isabelle, « Un duel entre la main et l'œil. Intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, pp. 25-46.

GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, [1981] 2008, 173 p.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, 3^e édition, Paris, Hachette Livre, coll. « Hachette université. Recherches littéraires », 1993 [1981], 247 p.

LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 291 p.

LOUVEL, Liliane, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, 268 p.

LOUVEL, Liliane et Henri SCEPI (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes. Colloque de Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, 378 p.

LOUVEL, Liliane, « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n° 112, 1997, pp. 475-490.

MAVRIKAKIS, Catherine, « L'apparition du disparu. La disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, pp. 47-60.

MONTÉMONT, Véronique, « Comment mentir en disant deux fois la vérité : photographie et autobiographie », *Livres de photographies et de mots*, Danièle Méaux (dir.), Caen, Lettres modernes Minard / Centre National du Livre, coll. « La revue des lettres modernes », série « lire & voir », n° 1, 2009, pp. 37-52.

MONTIER, Jean-Pierre et Philippe HAMON (dir.), *À l'œil : des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, 328 p.

ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, 258 p.

ORTEL, Philippe, « Photographie, simulation, virtualité autour des *Romanesques* de Robbe-Grillet », *Photographie et romanque*, Danièle Méaux (dir.), Caen, Centre d'études du roman et du romanque, Université de Picardie-Jules Verne / Lettres modernes Minard, coll. « Études romanques », n° 10, 2006, pp. 211-226.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, 382 p.

ORTEL, Philippe, « Réalisme photographique, réalisme littéraire ; un nouveau cadre de référence », *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Marie-Dominique Garnier (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « off-shore », 1997, pp. 55-78.

RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 6 « Remédier », printemps 2006, pp. 43-64.

ROCHE, Roger-Yves, *Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2009, 315 p.

SAMINADAYAR, Corinne, « Rhétoriques de la scène », *La Scène. Littérature et arts visuels*, Marie-Thérèse Mathet (dir.), Paris, L'Harmattan / Centre de recherche « La Scène » (LLA), 2001, pp. 45-66.

Études portant sur la poétique de la description, de l'énumération ou du fragment

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Roland Barthes, Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1982, 181 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970, 277 p.

BROCHU, André, *Roman et énumération : de Flaubert à Perec*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 1996, 142 p.

DAMAMME-GILBERT, Béatrice, *La série énumérative : étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Genève / Paris, Droz, coll. « Langues & Cultures », 1989, 370 p.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « d'esthétique », 1995, 508 p.

Ouvrages de référence sur la rhétorique

AQUIEN, Michèle et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1996, 757 p.

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 559-601.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les usuels de poche », 1992, 350 p.

POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2000, 223 p.

Études portant sur l'énonciation

BENVÉNISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », [1966] 1976, 356 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 186 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980, 290 p.

SARFATI, Georges-Élia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, coll. « 128. Linguistique », [1997] 2005, 127 p.

Études portant sur la photographie

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, 248 p.

BAILLY, Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2008, 153 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions Gallimard / Éditions du Seuil, [1980] 2009, 193 p.

BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, trad. par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio. Essais », [1935; 1938] 2000, pp. 67- 113; 269-316.

BOURDIEU, Pierre (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1965, 360 p.

CHIK, Caroline, *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2011, 292 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, 235 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, 286 p.

KRACAUER, Siegfried, « La photographie », *Le voyage et la danse : figures de ville et vues de films*, textes choisis et présentés par Philippe Despoix, trad. par Sabine Cornille, Paris / Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Presses de l'Université Laval, 2008, pp. 43-60.

McQUIRE, Scott, *Visions of Modernity : Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, Londres / Thousand Oaks / New Delhi, SAGE Publications, 1999, 279 p.

ROUILLÉ, André, *La photographie, entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [2005] 2006, 704 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 217 p.

Divers

AUMONT, Jacques, « D'un cadre à l'autre », *Texte et médialité*, Jürgen Ernst Müller (dir.), Paris, Les Éditions, 1987, pp. 222-250.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1971, 187 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Le vin et le hachisch ; suivi de Les paradis artificiels*, préface de Jean-Louis Steinmetz, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Classique », [1867] 2000, 319 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, tome II, éd. par Yves Florenne, Paris, Le Livre de poche, [1859] 1971, 442 p.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002, 167 p.

DUNCAN, Alastair B., « Lire *L'Herbe* », postface de Claude Simon, *L'Herbe*, Éditions de Minuit, [1958] 1986, 201 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Les essais*, éd. par André Lanly, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », [1572-1592] 2009, 1372 p.

PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989, 121 p.

PEREC, Georges, *W, ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, [1975] 1988, 220 p.

PEREC, Georges, *Je me souviens (Les choses communes I)*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », [1978] 1986, 147 p.

ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française : Le nouveau Petit Robert*, nouvelle éd. rev., aug. et dir. par Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Le Robert, 2007, 2836 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, présentation de Marcelle Bilon, Paris, Hatier, coll. « Classiques & cie », [1765-1770] 2003, 447 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », [1964] 2005, 212 p.

