Le Je et son ombre. Photofictions, suite (sans fin ?) *

Roger-Yves Roche

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/583>

DOI : 10.4000/edl.583

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 205-222

ISBN : 978-2-940331-33-8

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Roger-Yves Roche, « Le Je et son ombre. Photofictions, suite (sans fin ?) * », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/583> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.583>

LE JE ET SON OMBRE. PHOTOFICTIONS, SUITE (SANS FIN?)*

Etude, principalement à travers *Les Années* d'Annie Ernaux, *L'Exposition* de Nathalie Léger et *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, des rapports que le texte autobiographique contemporain entretient avec la photographie.

Une image en clair-obscur, pour commencer :

[...] 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 nuit¹.

Une image qui pourrait convenir à bien des livres du Je parus ces dernières années, tout de noirs et de blancs vêtus, photographiques si l'on veut, à travers lesquels le sujet se regarde mais ne se voit pas, s'expose et ne se montre pas : se dit peut-être pour mieux se dissimuler.

Hier, Perec et *W ou le Souvenir d'enfance*, Roland Barthes par Roland Barthes, *L'Amant* de Marguerite Duras. Aujourd'hui, *Les Années* d'Annie Ernaux, Nathalie Léger avec *L'Exposition*, *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, et bien d'autres encore. Tous livres qui hésitent entre le cadre

* Je suis très reconnaissant à Dominique Kunz Westerhoff de m'avoir invité à poursuivre et approfondir (répéter et amplifier?) une réflexion initiée voici quelques années dans un essai intitulé *Photofictions* qui a paru aux Presses du Septentrion (Collection Objet – 2009).

1. A. Ernaux, *Les Années*, p. 158.

strict de l'autobiographie et les libertés passagères de l'autofiction, quand ils ne flirtent pas avec les codes plus radicaux de l'autoportrait.

Larvatus prodeo

Je serait-il devenu aussi mince que ses deux lettres qui le composent, la première longiligne, pour ne pas dire filiforme, tandis que la seconde s'éteint sitôt qu'on la prononce? *Je* muet? On est en droit de se le demander, à la lecture de bon nombre d'autobiographies, comme si le sujet contemporain avait depuis longtemps perdu de son substantifique moi. Ainsi l'auteur des *Années* qui nous livre une autobiographie « impersonnelle et collective » comme si elle voulait *aussi* nous donner à voir, à travers l'usage incessant du « On » et du « Elle », la platitude de son existence :

Elle a commencé un roman où les images du passé, du présent, les rêves nocturnes et l'imaginaire de l'avenir alternent à l'intérieur d'un « je » qui est le double décollé d'elle-même.
Elle est sûre de n'avoir aucune « personnalité »².

Platitude que l'on retrouve dans les descriptions et évocations des images de sa vie. Avec une prédilection pour les photographies dans lesquelles elle peine à se reconnaître. Quand elle n'entrevoit pas carrément une autre tout aussi improbable qu'elle :

Il n'y a de sûr que son désir d'être grande. Et l'absence de ce souvenir : celui 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, ovales et couleur bistre, « c'est toi », obligée de regarder comme elle-même cette autre de chair potelée ayant vécu dans un temps disparu une existence mystérieuse³.

Au « Qui suis-je ? » qui a longtemps habité l'autobiographe en mal de pères et de repères, s'est substitué aujourd'hui un « Suis-je ? », autrement plus inquiétant. Car derrière les images évocatrices de blanc, de vide, ou de rien qui font la matière de tels livres, couve la peur de ne plus être soi :

2. *Ibid.*, p. 89.

3. *Ibid.*, p. 37.

A la voir sur la photo, en belle fille solide, on ne soupçonnerait pas que sa plus grande peur est la folie, elle ne voit que l'écriture – peut-être un homme – pour l'en préserver, au moins momentanément⁴.

La photographie comme masque. L'image n'a peut-être jamais aussi bien porté son nom : derrière le masque, la plupart du temps, une personne et... personne. Ou, pour reprendre un titre de Chloé Delaume : *Une femme avec personne dedans*. Avec, à chaque fois, un auteur qui affronte ce que l'on pourrait appeler le creux vertigineux de l'identité, ou, si l'on préfère, le fond de l'absence.

Un masque : personne. C'est tout le « sujet » de Nathalie Léger dans *L'Exposition*, qui « tourne » autour de la Comtesse de Castiglione, cette femme qui passa son temps (libre) à se faire photographier par « Papa Pierson » sous le Second Empire. Dans un texte où insistent les fantômes en tous genres, l'absence de souvenirs, la ruine des corps, la noirceur des regards et la blancheur de la peau, les identités finissent par vaciller.

« Moi-même par elle contre moi », tel est le leitmotiv de *L'Exposition*, une formule à la fois amoureuse et vengeresse, sans doute trop subtile pour ne pas être un brin factice...

De fait, en tentant de saisir les reflets et effets sur elle-même d'une histoire d'amour entre un père délaissant et son amante par trop voyante, et en la rabattant sur l'histoire de la Castiglione, l'auteur finit par écrire un livre plein d'ellipses et d'éclipses, où elle ne parvient pas à

Fig. 1 — Annie Ernaux et sa mère en 1944-1945 (collection privée de l'auteur, photo parue en première de couverture du collectif *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, dirigé par Fabrice Thumerel, Arras, Artois Presses Université, 2004 ; reprise dans Annie Ernaux, *Ecrire la vie*, Paris, Quarto Gallimard, 2011).

4. *Ibid.*, p. 89.

exister comme « sujet ». La Castiglione et la narratrice de se « retrouver » à plus d'un siècle d'intervalle prises dans les rets d'une image d'elle(s)-même(s) avec le sentiment de ne pas y être, ne pas être. Comme une seule et même « existence qui ne tient qu'à sa forme »⁵, rigide, dure : un « bloc d'absence »⁶.

Le miroir de la photographie est sans tain : *je* suis photographiée, donc *je* ne suis pas.

Signe avant-coureur de cette absence, *L'Exposition* commence par une curieuse phrase sans sujet « apparent », tout comme le livre n'aura pas d'autre sujet qu'une apparence de Je :

S'abandonner, ne rien préméditer, ne rien vouloir, ne rien distinguer ni défaire, ne pas regarder fixement, plutôt déplacer, esquiver, rendre flou et considérer en ralentissant la seule matière qui se présente comme elle se présente, dans son désordre et même dans son ordre⁷.

C'est une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'un liseré doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente. Au-dessous, *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (S.Inf.re.). Tel. 80*. Un gros bébé à la lippe boudeuse, des cheveux bruns formant un rouleau sur le dessus de la tête, est assis à moitié nu sur un coussin au centre d'une table sculptée...⁸

et?/ou? :

C'est une photo de couleur sépia, ovale, collée sur le carton jauni d'un livret, elle montre un bébé juché de trois quarts sur des coussins festonnés, superposés. [...] Au-dessous de la photo, la signature du photographe – M. Ridel, Lillebonne...⁹

Troublantes sont ces deux citations extraites des *Années* et de *L'Autre fille*. Troublantes par leur ressemblance, évidemment, tant il apparaît certain,

5. N. Léger, *L'Exposition*, p. 114.

6. *Ibid.*, p. 96.

7. *Ibid.*, p. 9.

8. A. Ernaux, *Les Années*, p. 21.

9. A. Ernaux, *L'Autre fille*, p. 9.

Fig. 2 — Anonyme, photo parue dans Marie Ndiaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, coll. Traits et portraits, 2004.

à première vue, que les deux bébés décrits sont un seul et même. Pour nous. Pour elle :

Quand j'étais petite, je croyais – on avait dû me le dire – que c'était moi. Ce n'est pas moi, c'est toi ¹⁰.

Souvent derrière le masque, un autre qui m'a précédé dans la vie, qui fut déjà moi et que pourtant je ne connais pas. Il a fallu attendre trois ans pour que le lecteur des *Années* découvre ce qu'il faut bien nommer la face cachée du livre (de l'œuvre?), cette sœur-fantôme morte du tétanos à l'âge de six ans, un peu plus d'une année avant la naissance de l'écrivain. Ces deux livres font plus que se compléter : ils se compénètrent. Surlignent et effacent quelque chose de la généalogie, mais aussi et peut-être surtout des frontières entre la vie et la mort. Sur chaque photo, dans chaque photo, une sœur inconnue qui pourrait bien être la *personne* qui hante Annie Ernaux, cette folie qui ne dit pas son nom.

Il n'y a pas loin de cette « autre fille » à la sœur de la photographe Nan Goldin, Barbara, qui se montre enfin, qu'elle nous montre enfin, dans un livre-album qui alterne les images de l'une et de l'autre. *Sœurs, Saintes et Sibylles* s'ouvre sur une photographie de Barbara... masquée. Il continue avec des photographies, des documents, des articles de journaux qui évoquent le suicide de Barbara dans sa dix-huitième année puis se clôt sur des photographies extraites de l'œuvre de Nan Goldin. A la fin, on dirait que l'une est devenue l'autre ; que l'autre est revenue en l'une.

Ces livres-albums sont d'abord et avant tout des livres-tombeaux, où gît là encore une personne et personne : un fantôme d'auteur. Ecrire consiste alors à lutter contre un autre moi, l'ombre de son Je. Cela passe par des voies négatives, radicales. Chez Anne-Marie Garat, cela s'appelle s'obscurcir :

Ecrire ce n'est pas pour voir clair, être claire, je ne veux pas être vue. Je veux m'obscurcir. En cet état. Malheur à qui rencontre son image ¹¹.

10. *Ibid.*, p. 10.

11. A.-M. Garat, *Dans la pente du toit*, p. 9. Que ce très beau et très fort récit concerne là encore la mort d'une sœur et d'un père n'est évidemment pas anodin.

Face au vide qui se dessine en lui et autour de lui, l'écrivain n'a souvent d'autre solution que d'avoir recours à des figures de substitution, un autre d'image et de papier. Ainsi s'explique peut-être le grand nombre de livres qui sont construits sur le modèle de la collection « L'Un et l'autre » chez Gallimard et dont aurait sans conteste pu faire partie *L'Exposition*¹².

Ni biographie, ni autobiographie, ces textes que l'on pourrait dire d'un troisième genre, jouent à fond la carte du double, de l'autre en moi et du moi en l'autre, avec des phénomènes d'identification et de projection des plus troublants. Dans l'un des plus réussis – faudrait-il dire : fascinants – d'entre eux, *Rimbaud le fils*, Pierre Michon met plus que l'accent sur l'imagerie du poète, sa moue rebelle-enfantine devant le photographe, ce fameux jour de pose chez Carjat. Il en fait même le point d'incandescence d'un texte où apparaissent et disparaissent tour à tour les signes d'une filiation discrète, secrète. Michon est devenu, l'espace d'une rencontre, Rimbaud, *en personne*...

L'autre : problème et solution ? Ce serait la leçon de Sophie Calle, artiste-photographe-écrivain, qui passe son temps à suivre l'autre, interroger l'autre, imiter l'autre, dans des travaux qui jouent la plupart du temps sur l'interaction entre la photographie et le texte (quand il ne faudrait pas parler d'altercation).

L'un de ses derniers livres, *Douleur exquise*, est aussi redoutable dans sa construction imaginaire qu'il est remarquable dans son apparence de bel objet. Dans les quelque deux cents premières pages, l'auteur relate un voyage au Japon qu'elle effectue en 1984 et qui précède, explique peut-être, la rupture avec l'homme qui était censé l'attendre à l'aéroport à son retour. Puis elle décide, « par conjuration », de raconter dans la seconde partie de l'ouvrage sa souffrance qui résulte de cette séparation, en même temps qu'elle demande à des amis ou rencontres de fortune, de lui confier leur souvenir le plus douloureux : « Quand avez-vous le plus souffert ? ». Plus le livre avance, plus l'autre se raconte, plus la douleur de Sophie Calle s'estompe.

12. Et aussi le récent *Supplément à la vie de Barbara Loden* de la même Nathalie Léger, construit lui aussi à la façon d'un texte-miroir.

Subtile dialectique « altruiste » qui se passe de commentaires : *Raconte-moi ta douleur et je te dirai que je suis...*

Evider l'autre pour éviter le vide en soi. De fait, on voit (?) bien ce que ces livres aux structures trop complexes, aux agencements et aux arrangements trop parfaits, dissimulent encore une fois de vide, de blanc, de rien. Sophie Calle serait-elle une femme avec personne dedans... comme les autres?

Mater dolorosa

Ce qui « se passe » (avec mille guillemets) dans *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye ressemble peut-être à ce que l'on croit entendre l'oreille collée à ce coquillage d'enfance : tout semble revenir d'une profondeur sans fin, avec des phénomènes d'échos et de réverbérations entre les sujets, de bruits et bruissements incertains qui n'ont d'égale que la sourde montée des eaux de la Garonne. Comme une mer intérieure qui s'étend à perte de vue.

Cette mer intérieure, c'est bien la mère, la seule que le texte désigne et refoule tout à la fois, tantôt visible-illisible comme sur ces photographies qui nous la montrent avec un enfant dans les bras (car est-ce bien elle? ou une autre mère?), tantôt lisible-invisible comme dans ces rencontres avec la « vraie » mère qui ne cessent d'avorter :

Comme il est curieux, après qu'on a côtoyé sa propre mère pendant une quarantaine d'années, après qu'on s'est heurté à elle sur toutes sortes de questions mais le plus souvent et violemment au sujet de l'inertie, de la tristesse, de la mortelle pauvreté de son existence à elle [...] comme il est curieux que cette femme se métamorphose d'elle-même en *femme verte* et en devienne une des figures les plus troublantes, les plus *étrangères*¹³.

Dire que l'image, l'imago de la mère hante les textes, et les auteurs, qui nous occupent, c'est en dire assurément trop peu.

Chez Ernaux, c'est la mère-mémoire, à l'excès, celle-là même qui souffre de la maladie d'Alzheimer et qui oblige la fille à une folle course

13. M. NDiaye, *Autoportrait en vert*, p. 62. Nous soulignons *étrangères*.

contre la mort : répéter, garder, sauver le plus de souvenirs et d'images possibles dans le temps où l'on est encore en vie. Ne pas perdre la mémoire pour ne pas la perdre, elle.

Chez Léger, c'est la mère-miroir, en défaut, le visage de la mère dans lequel la fille ne s'est peut-être pas assez regardée, ou s'est mal vue, ou pas vue du tout :

Ma mère, pour se défendre du malheur, n'a jamais su faire que pleurer comme si elle retournait son propre visage contre elle-même en essayant de le noyer¹⁴.

Miroir en abyme d'une autre mère par qui la honte du corps se fait jour, et continue de plus belle :

Je regarde les photos de ma mère : cette fragilité, cette délicatesse maladroite, cette bonne petite gentillesse [...] lorsqu'elle se trouve dans les parages du corps souverain et idéalement conformé de sa mère. Sur ces images, c'est bien cela qui frappe le plus, l'ombre portée de la mère. Ma mère enfant se tient toujours fléchissante aux côtés de la sienne¹⁵.

Chez Calle, ce serait la mère-histoire, celle par qui roman, fiction et scandales arrivent. Celle à laquelle l'artiste semble toujours revenir depuis ses premiers travaux, aujourd'hui plus qu'hier encore¹⁶.

Mère sombre, noire, mère en ombre et en nombre, le combat est rude pour tous ces auteurs, quand il s'agit d'écrire, c'est-à-dire se détacher d'elle, abolir l'appartenance tout en maintenant la ressemblance, quand bien même ce serait un semblant de.

Il y aurait lieu, à cet égard, de méditer l'expérience de l'écrivain-photographe Claude Cahun (encore une femme...), redécouverte – mais ce mot convient-il ? – à la fin du siècle dernier. Celle qui fit de sa vie une

14. N. Léger, *L'Exposition*, p. 82.

15. *Ibid.*, p. 74.

16. La récente parution de *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle* ne fait que confirmer et conforter cette hypothèse.

longue suite d'autoportraits jamais à elle-même ressemblants, multipliant son moi en additionnant les visages d'emprunt, n'a-t-elle pas tenté de perdre de vue une mère *follement* présente :

Maman a le calme sourire et les formes d'une statue que j'ai vue à Paris [...] C'est une statue volante... une frégate glissant sur les nuages... Immense... [...] Je sens venir ses crises [...] Dans le corridor de notre appartement, rue du Calvaire, je m'enfuis, poursuivie par une grande et forte fantôme, une diablesse blanche...¹⁷

Lutte sans fin qui conduit Cahun au bord de l'absence (qui suis-je, où suis-je moi dans tous ces multiples de moi?). Tentative de se mettre à l'écart presque, qui trouverait son sens dans une formule aussi énigmatique que stimulante :

CE – En vain j'essaye de remettre mon corps à sa place (mon corps avec ses dépendances), de me voir à la troisième personne. Le je est en moi comme l'e pris dans l'o¹⁸.

Je serait-il un œil? En tout cas, difficile de ne pas entendre (voir) dans ce CE le bouclé, le collé, le mêlé qui nous ramène à l'enfant et à sa mère, la petite fille tout contre sa mère.

Pareil engluement de la première personne se retrouve chez beaucoup d'écrivains du Je qui, justement, ne se satisfont pas du Je. Il n'est pas une page de *L'Atelier noir* d'Annie Ernaux sans une digression sur la manière de dire Je. Pas un jour sans une interrogation au sujet du couple Je/Elle. Dans ce fascinant journal-intime-de-travail, celle qui n'est pas encore l'auteur des *Années* s'interroge sans cesse sur la possibilité et la validité, c'est-à-dire, au fond, la *visibilité* de sa (la première) personne dans l'écriture :

Nouvelle oscillation je/elle – je n'avance pas assez vite. Mais pour le moment je ne vois rien d'autre que ce choix, pas de récit court. Demain, encore « voir » entre les deux¹⁹.

17. C. Cahun, « Confidences au miroir », dans *Écrits*, p. 618 sq.

18. C. Cahun, « Aveux non avendus », dans *Écrits*, p. 430.

19. A. Ernaux, *L'Atelier noir*, p. 77.

S'écrire, écrire de soi, serait-ce se (re)trouver dans une image entre deux mots ? Se rendre visible quelque part dans le lisible ?

L'Amant de Marguerite Duras commence par la description, superbe, d'un visage, détruit, un affrontement à soi, au Moi faudrait-il dire, d'une beauté et d'une violence inouïes, comme si se condensaient en quelques traits toutes les lignes d'une vie. Visage-manuscrit qui révèle une histoire placée sous le signe du négatif.

Voici cet autoportrait « au noir » (impossible de « trancher » dedans) :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. Les gens qui m'avaient connue à dix-sept ans ont été impressionnés quand ils m'ont revue, deux ans après, à dix-neuf ans. Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit²⁰.

Après avoir tourné longtemps autour de sa vie dans des livres ni tout à fait autobiographiques, ni tout à fait romanesques, autofictionnels sans doute, Duras a fini par écrire une sorte d'autoportrait radical, avec ses zones d'ombres et de lumières, morceaux de vie détachés du vide originel. Car encore une fois, à la base de l'écriture, il y a... personne :

20. M. Duras, *L'Amant*, p. 9 sq.

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne²¹.

Beaucoup d'auteurs, beaucoup d'auteurs femmes, se sont engouffrés dans la brèche ouverte par Duras. Ont exploré les ressources d'une littérature qui passe autant par Narcisse que par Œdipe. La mémoire et le miroir. Pour nombre d'entre elles, il s'agit à la fois de se rassembler et de se ressembler. Faire aller ensemble souvenirs et monstration de soi : le passé et la présence.

En écrivant *L'Amant*, Duras a fait des images un récit, brouillant ainsi les frontières entre le lisible et le visible, inventant une sorte de *texte-voyant* qui a eu et aura encore maints imitateurs²². Il n'est qu'à citer l'image du bac pour que se ferment immédiatement les yeux du lecteur et apparaissent dans toute leur splendeur les détails d'une image... qui n'a pourtant jamais existé :

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. [...] C'est pourquoi cette image, et il ne pouvait en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée²³.

De temps en temps ma mère décrète : demain, on va chez le photographe. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais des photos de famille. Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit. On voit les autres membres de la famille un par un ou rassemblés. On se revoit quand on était très petit sur les anciennes photos et on se regarde sur les photos récentes. La séparation a encore grandi entre nous²⁴.

21. *Ibid.*, p. 14.

22. On sait, mais on le répète ici, que *L'Amant* a été écrit à partir d'un album de photographies.

23. M. Duras, *L'Amant*, p. 16 sq.

24. *Ibid.*, p. 115.

Ou? Et?:

De temps en temps, on regardait l'album et, si on n'était pas fatigués de ces récits muets qui donnaient les joues rouges comme après une trop longue histoire, une fois les albums refermés, on ouvrait les grandes enveloppes qui contenaient les photographies en vrac. On ne se lassait pas de retrouver des visages qu'on n'avait pas connus, des lieux qui ne nous disaient rien, des scènes indéchiffrables à force d'être banales²⁵.

Parler d'inspiration, c'est ici le seul mot qui convienne. Oui, un air de Duras souffle sur le texte de Nathalie Léger. Un air et une ressemblance qui vont sans doute au-delà de la simple coquetterie, ou afféterie. C'est que l'auteur de *L'Exposition*, comme Duras naguère dans son amant-album, cherche à retrouver les preuves d'une existence perdue (celle de la Castiglione, la sienne). Cette mémoire de l'impossible qui se muerait enfin en image. Comme une trouée dans le *corps continu du texte*:

Ce que je cherche, c'est l'inconséquence d'un souvenir, sa trace un peu titubante à travers les objets, c'est un geste ou seulement une intention qui persiste et se défait dans la matière²⁶.

Des images... légères? Pas tout à fait. Plutôt des images furtives-nécessaires qui viennent casser le fil, ou le film, trop transparent de la vie, un peu comme celles qui figurent au début des *Années*, apparitions merveilleuses qui se tiennent dans une sorte de hors-texte originel:

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 café²⁷

ou:

les momies en dentelles déguenillées pendouillant aux murs du couvent dei Cappuccini de Palerme²⁸

25. N. Léger, *L'Exposition*, p. 53.

26. *Ibid.*, p. 70.

27. A. Ernaux, *Les Années*, p. 11.

28. *Ibid.*, p. 13.

Ils sont nombreux les écrivains qui déroulent leur histoire à la manière d'une longue pellicule d'images fixes, cherchant au milieu de la torpeur mémorielle le surgissement d'un souvenir véritable : leur vérité de sujet. Tel Modiano et sa « simple pellicule de faits et gestes » dans *Un pedigree*. Ou encore Sibylle Lacan avec un *Père et points de suspension*. Il ne s'agit pas simplement de chercher à se souvenir mais plutôt de se voir, parfois même de *se sentir voir*. Éprouver un contact avec son corps, faire se toucher le passé et le corps :

Je me vois, jeune adolescente, *comme si le temps n'existait pas*, venir déjeuner à la table familiale et, encore debout, m'écrier, proclamer (personne ne m'avait rien demandé) : « Je ne me marierai jamais. »²⁹.

Genius loci

Pour accéder à ce temps, cette temporalité ou ce battement du sujet (comme on parle de battement du cœur), le lieu, les lieux. De fait l'autobiographe a un rapport originel, passionnel, pulsionnel presque, avec les lieux. Lieux sans grade ou paysages grandioses, bouts de terre ou bords de mer, peu importe. Un livre comme *L'Emprise* de Michèle Desbordes regorge de ces lieux refuges – et aussi, ce qui n'est pas indifférent, de multiples descriptions de photographies. De même Anne-Marie Garat, dans *Photos de familles*, tourne et retourne autour de façades de maisons, de jardins, de nuages, comme autant de visages oubliés-retrouvés. Alain Satgé, enfin, revient sur les lieux de son enfance et raconte, à partir de descriptions de cartes postales, un amour d'autrefois.

Les lieux pour mieux retrouver le temps. C'est par la photographie d'une route que s'ouvre *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, une route, puis un chemin qu'emprunte Arlette Farge pour redonner vie et voix à des parcelles d'Histoire. Ce sera ensuite une étendue d'eau dans laquelle elle plonge son regard comme pour mieux traverser le miroir de la mémoire et les éclats de souvenirs qui vont avec. Comme tant d'écrivains avant et après elle, Arlette Farge part d'un voir pour arriver à un savoir. Ou plutôt, elle dépose son regard entre les deux, dans ce passage étroit où se (re)trouve l'émotion :

29. S. Lacan, *Un père, puzzle*, p. 31. Nous soulignons *comme si le temps n'existait pas*. Voir, du même auteur : *Points de suspension*.

Fig. 3 — Julie Ganzin, dans Marie Ndiaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, coll. Traits et portraits, 2004.

Fig. 4 — Julie Ganzin, dans Marie Ndiaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, coll. Traits et portraits, 2004.

ces photos ne me font pas me souvenir d'un siècle que je n'ai pas connu (comment le feraient-elles?), ni même ne viennent, par différence ou ressemblance, l'illustrer. Elles s'imposent, et, en décalé, déclinent ma mémoire, provoquent une émotion qui dit quelque chose de ce qui ne se dit jamais sur l'histoire³⁰.

La photographie comme lieu-refuge du Je. C'est semble-t-il (il faut être prudent avec ce genre de livre-limite...), la leçon d'*Autoportrait en vert* de Marie NDiaye. Dans cet autoportrait qui n'en est pas un, ou *peut-être pas encore un*, le lecteur assiste, impuissant, à des scènes où le Je se dérobe sans cesse, disparaît derrière des moments étranges de rencontres et d'évitements. Autoportrait en verre : le sujet y semble encore transparent, comme une image avant d'être révélée.

En face, ou à côté du texte, dans une espèce de creux ou de renforcement, les photographies de Julie Ganzin. Dans ces images, une jeune femme (jeune fille?) apparaît, à la forme et aux contours incertains. Elle se trouve au milieu ou sur les bords de lieux flous, brumeux, qui évoquent quelque chose du presque ou du pas encore, la réminiscence d'un lointain antérieur, ou intérieur.

30. A. Farge, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, p. 16 sq.

Rien d'autre n'aura lieu que le lieu. La formule est facile, mais c'est peut-être dans ces photographies que se terre le sujet. Comme si l'auteur, en laissant libre cours à ces images dans le récit, était parvenu à remonter jusqu'à la source de l'enfance. Nous touchons là à ce que Michèle Desbordes appelle, dans *L'Emprise*, «l'obscur infime noyau de soi-même»³¹ : une forme d'image primitive retrouvée³². Ici commence un autre texte. Celui de la photographie.

Roger-Yves ROCHE
Université Lumière-Lyon 2

31. M. Desbordes, *L'Emprise*, p. 155.

32. Dans un entretien au magazine *Lire* en 2001, Marie NDiaye évoque l'écriture en ces termes : «J'espérais qu'elle me sauve de la vie réelle et ordinaire qui me semblait terrifiante. Qu'elle fasse de moi quelqu'un de spécial, d'unique même. J'avais l'impression, enfant, d'être invisible. J'espérais, sans que cela soit conscient, que l'écriture *me rendrait visible et me protégerait en même temps*.» (nous soulignons). Peut-être *Autoportrait en vert*, par le jeu entre le texte et les photographies, permet-il à l'auteur de retrouver ce visible/invisible originel.

BIBLIOGRAPHIE

- CAHUN, Claude, *Ecrits*, Paris, Jean-Michel Place, 2002.
- CALLE, Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.
- , *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*, Paris, Xavier Barral, 2012.
- DELAUME, Chloé, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012.
- DESBORDES, Michèle, *L'Emprise*, Lagrasse, Verdier, 2006.
- DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
- ERNAUX, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
- , *L'Autre fille*, Paris, Nil, 2011.
- , *L'Atelier noir*, Paris, des Busclats, 2011.
- FARGE, Arlette, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000.
- GARAT, Anne-Marie, *Photos de familles*, Paris, Seuil, 1994.
- , *Dans la pente du toit*, Paris, Seuil, 1998.
- GOLDIN, Nan, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, Paris, du Regard, 2005.
- LACAN, Sibylle, *Un père, puzzle*, Paris, Gallimard, 1994.
- , *points de suspension*, Paris, Gallimard, 2000.
- LÉGER, Nathalie, *L'Exposition*, Paris, P.O.L., 2008.
- , *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L., 2012.
- MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1993.
- MODIANO, Patrick, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2005.
- NDIAYE, Marie, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2005 (Traits et portraits).
- SATGÉ, Alain, *Tu n'éciras point*, Paris, Seuil, 2006.

Crédits iconographiques

Fig. 1 et 2:

Tous droits réservés.

Fig. 3 et 4:

Avec l'aimable autorisation de la photographe.