

Université de Tartu
Faculté de philosophie
Département d'études romanes

Adina Faiman

LA CONSTRUCTION DU SOI DANS *LES ANNÉES D'ANNIE*
ERNAUX : UN DISPOSITIF AUTOBIOGRAPHIQUE

Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2013

Table des matières

Introduction.....	3
1. Dispositif et choc.....	8
1.1 L'importance de l'image dans le fonctionnement de la mémoire.....	8
1.2 L'écran – le noyau du dispositif.....	9
1.3 La fonction de dispositif.....	10
1.4 Le choc.....	11
1.5 Le récit comme un écran.....	12
1.6 L'écran matériel comme dissimulateur de choc.....	13
1.7 La confusion des identités.....	15
2. La transgression des bienséances.....	18
2.1 La révolte contre les bienséances.....	18
2.2 La représentation comme une révolte.....	21
2.3 Le dispositif d'une scène absente.....	23
3. La construction du soi collectif à travers le dispositif photographique.....	27
3.1 Construction du soi.....	27
3.2 Le <i>elle</i> comme écran.....	29
3.3 Une expérience personnelle – une expérience universelle.....	31
Conclusion.....	32
Resümee.....	35
Bibliographie.....	37

Introduction

Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous
Jean-Jacques Rousseau

Annie Ernaux est une écrivaine française. Dans son œuvre littéraire, pour l'essentielle autobiographique, elle mêle l'expérience historique à l'expérience individuelle. À travers ses 15 ouvrages elle décrit l'ascension sociale de ses parents (*La Place* - 1983, *La Honte* - 1997), son mariage (*La Femme gelée* - 1981), sa sexualité et ses relations amoureuses (*Passion simple* - 1991, *Se perdre* - 2001), le milieu dans lequel elle se retrouve (*Journal du dehors* - 1993), son avortement (*L'Événement* - 2000), la maladie d'Alzheimer de sa mère (*Je ne suis pas sortie de ma nuit* - 1997), la mort de sa mère (*Une femme* - 1988) ou encore son cancer du sein (*L'Usage de la photo* - 2005, en collaboration avec Marc Marie). S'intéressant plus au collectif qu'à l'individuel, Annie Ernaux tisse par *Les Années* une œuvre qui est très fortement marquée par une démarche sociologique et qui tente en « retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle » de « rendre la dimension vécue de l'Histoire » (Ernaux 2008 : 251). Récompensée par le prix Renaudot pour son roman *La Place* en 1984 ainsi que par quatre prix pour l'œuvre en question (le prix Marguerite Duras, François Mauriac et de la langue française en 2008 et le prix des lecteurs du Télégramme en 2009), Ernaux est une des plus éminentes écrivaines de la littérature française contemporaine.

Les Années, paru en 2008 chez Gallimard, est le quinzième livre d'Annie Ernaux. Comme le notent Christine Ferniot et Philippe Delaroche dans le début de leur entretien avec l'écrivaine, *Les Années* qui se consacrent à l'exploration de la mémoire traversent soixante ans d'une vie française (Ferniot, Delaroche 2008). De son enfance d'après-guerre (elle est née en 1940) jusqu'à l'année 2006, elle déroule le fil de la mémoire collective à travers le prisme de ses propres souvenirs. Les évocations de personnages et

d'événements historiques, de paroles de chansons, de slogans de publicités, de noms de marques de produits de la vie quotidienne rendent le texte très riche et lui donnent l'aspect d'un récit sur l'Histoire. Le livre traverse les différentes époques de la société française et décrit les changements de la vie politique, culturelle et sociale ainsi que l'évolution des valeurs.

La particularité de ce livre réside dans le fait qu'il est construit à partir d'une série de photographies. Dans *Les Années* l'autobiographie se fonde sur quinze descriptions de photos tirées par Ernaux de ses archives familiales. C'est ainsi à l'étude de ces descriptions que se consacre ce mémoire.

Sur chaque photo l'auteur est représentée à différents âges au sein de milieux divers. Les photos structurent le récit : les descriptions apparaissent régulièrement dans le roman et jamais plus de huit ans ne s'écoulent entre deux photos. Chaque photo ouvre une nouvelle période et tous les âges de la vie de l'écrivaine sont exposés par ces photos : enfant entourée par sa famille, gamine, jeune fille parmi ses amis et collègues de collège ou lycée, étudiante à l'université, jeune femme mariée avec son mari et ses enfants, professeur de lettres modernes au collège, femme divorcée, femme mature parmi ses enfants adultes et ses petits-enfants. Les descriptions mentionnent toujours la date et le lieu où la photo a été prise, ce qui permet d'un côté de croire qu'il s'agit de photos réelles tirées d'une archive familiale mais également d'établir une chronologie exacte des événements. Or, il faut remarquer que l'auteur n'introduit aucune illustration. Autrement dit, elle ne montre aucune photo. Le mystère d'est-ce que les descriptions renvoient aux photographies réelles ou à des images mentales de ces photos qui n'existent pas vraiment est gardé jusqu'à la fin du livre. Pourtant, dans son article « *Les Années* : mémoire(s) et photographie » qui se base sur l'entretien avec l'écrivaine, Natalie Froloff évoque que pour des questions de discrétion (ne pas montrer sa petite-fille ou ses fils) ou de droits (la photo de classe), aucune photo n'a été reproduite. Ce qui nous permet tout de même de supposer qu'il s'agit de vraies photographies qu'Ernaux a en sa possession.

L'usage de la photo chez Ernaux est une pratique récurrente mais elle prend une importance centrale dans *L'Usage de la photo* (2005) puis dans *Les Années*. Si *L'Usage de la photo* se fonde sur les photos présentes, dans *Les Années* l'enjeu en est leur absence. Il faut tout de même remarquer qu'Ernaux n'est pas pionnière de l'usage de la photo dans un récit autobiographique. Il semblerait que cela soit une pratique courante dans la littérature du XX-XXI siècle. Précédées par des œuvres notables telles que *Dora Bruder* de Patrick Modiano, *W* de George Perec et bien sur *Nadja* de Breton pour n'en citer que quelques unes, *Les Années* s'inscrivent d'une manière très naturelle dans ce que les critiques appellent la photo-littérature. Dans *Littérature et photographie*, l'ouvrage consacré à l'étude du phénomène photo-littéraire, Nancy Pedri écrit que la reproduction visuelle des portraits photographiques est certainement un moyen efficace de documenter le *moi* dans un ouvrage autobiographique (Pedri 2008 : 392). Dans son article qui fait parti du même ouvrage Jean-Pierre Montier élabore cette idée :

Il n'est d'ailleurs nullement indifférent que les ouvrages photo-littéraires soient fréquemment liés aujourd'hui à la redéfinition du sujet, du Moi, dans des œuvres souvent désignées comme relevant de la catégorie de l'auto-fiction, c'est-à-dire d'une forme de jeu oscillant entre les procédures de validation ou de probation de l'existence du sujet, et celles tendant au contraire à le remettre indéfiniment en question. (Jean-Pierre Montier 2008 :11.)

D'où émerge la problématique de ce mémoire : comment à travers des descriptions de photos Ernaux arrive-t-elle à la construction du soi ?

Comme il s'agit d'une œuvre hybride qui associe le texte et l'image (même si l'image n'est pas fournie au lecteur par un support visuel), nous nous servons d'une théorie qui explique notamment cette relation – la théorie du dispositif. Ici il faut d'abord préciser que le terme dispositif s'utilise dans différents domaines des sciences humaines comme par exemples dans la psychanalyse, la critique littéraire ou encore l'analyse de la représentation, d'où le fait que dans chaque contexte le sens et la fonction du dispositif se

révèlent différemment. De plus, il est ainsi impossible de donner une définition générique à ce concept.

Le concept de dispositif comme méthode d'analyse d'une représentation est né pour expliquer les œuvres qui contiennent des aspects discursifs ainsi que visuels. Qu'il s'agisse d'un livre illustré, d'une peinture et de sa légende, ou encore d'une œuvre d'art et de son commentaire (voir les *Salons* de Diderot et Baudelaire), le dispositif explique selon Philippe Ortel¹ « le rôle du support dans la diffusion d'un message, l'influence d'une pratique sur une autre (de la photographie par exemple), autant d'assemblages associant du discursif à non discursif, et, plus largement encore, du sémiotique à du non sémiotique » (Ortel 2008 : 6). La théorie du dispositif propose une alternative au structuralisme qui au travers de la révélation d'une structure ou d'un système, uniformise les choses « en ramenant la diversité de leurs composants à l'unité d'une sémiosphère homogène » (Ortel 2008 : 6). De cette manière, le structuralisme est peu apte à rendre compte des objets d'étude que l'on vient de citer et à dégager l'effet produit par l'interaction du texte avec l'image. L'utilisation des éléments visuels de plus en plus répandu dans la littérature contemporaine appelle à un recadrage théorique capable de penser les phénomènes d'organisation indépendamment de l'idée de « système » (Ortel 2008 : 6). Le dispositif notamment peut fournir ce recadrage.

C'est ainsi qu'Ortel explique la dimension pratique du dispositif :

Appliqué aux textes, il modifie sensiblement la perception qu'on s'en faisait jusqu'ici : là où le structuralisme traite les œuvres comme des objets décontextualisés, une critique des dispositifs s'intéresse aux objets *actualisés par leur usage*. La question n'est plus seulement de savoir ce que « dit » un texte mais ce qu'il « fait » concrètement, de sorte que l'analyse poétique s'élargit en amont et en aval du message littéraire : en amont parce que l'efficacité du

¹Philippe Ortel est un des chercheurs du laboratoire Lettres, Langages et Arts de l'université de Toulouse-Le Mirail (LLA Créatis) qui se consacre notamment à l'étude des rapports entre littérature et photographie.

message tient à des éléments non discursifs, comme les stratégies éditoriales et le support sur lequel l'œuvre est diffusée ; on croise alors les préoccupations de la médiologie. En aval, parce que les effets du texte sur l'imaginaire et la mémoire de lecteur s'ajoutent aux effets de sens. (Ortel 2008 : 6.)

Il introduit alors sa définition du dispositif : « Un dispositif est une *matrice d'interactions potentielles*, ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle » (Ortel 2008 : 6).

Ce qui permet d'utiliser le dispositif comme un instrument afin d'analyser le texte ainsi que l'image est le fait que le réel ne se manifeste pas prioritairement dans une représentation comme une narration (dans le sens de la succession d'événements dans l'ordre chronologique de leur déroulement), mais comme une installation d'un regard dans des lieux (Lojkine 2012). C'est ainsi que l'analyse de la représentation à travers le dispositif se focalise sur l'organisation de l'espace de la représentation et sur la dimension scopique qui se constitue du point de vue du spectateur ou du lecteur de la représentation. La constitution du dispositif dans une représentation sera expliquée plus loin dans l'étude, notamment au cours du premier chapitre.

Ainsi, notre étude se fera en trois parties. Dans la première partie nous verrons d'abord comment le dispositif se constitue dans une représentation. S'appuyant sur l'œuvre examinée, nous observerons la façon dont il est possible de révéler la représentation des idées non explicites à travers l'analyse du dispositif. Dans la deuxième partie nous verrons comment le dispositif expose la relation de la protagoniste avec la société dans laquelle elle se situe. Finalement, dans la troisième partie nous verrons comment, à travers l'usage du dispositif photographique, Ernaux construit son image de soi – à la fois personnelle et collective.

1. Dispositif et choc

Les Années est avant tout un roman sur la mémoire. Par l'écriture l'auteur essaye de saisir le temps qui fuit et de le fixer. Le roman est une tentative pour matérialiser ses souvenirs qui resurgissent dans sa mémoire sous la forme d'images mentales. Comme le dit l'auteur dans l'un de ses entretiens, ce sont les souvenirs qui provoquent les arrêts sur image, la sensation et tout ce qu'elle déclenche (Ernaux 2011 : 39-41). C'est donc dans les images émergentes de sa mémoire, comme par exemple dans les clichés photographiques, que se cristallisent ses souvenirs. À travers son œuvre l'auteur évoque différentes images : les unes sont les situations dont elle a été témoin et les autres sont des photos sur lesquelles elle est le sujet photographié. Ce sont notamment les dernières qui sont l'objet de cette étude parce que ce sont elles qui possèdent une capacité de produire à leur tour une image dans l'inconscient du lecteur. La capacité visuelle du texte est le point commun entre l'œuvre d'Annie Ernaux et la théorie du dispositif. Pour montrer comment l'un et l'autre se rencontrent, il faut tout d'abord se tourner vers la façon dont fonctionne la mémoire, le lieu de la naissance de ces images mentales est le sujet qui a profondément été étudié par Freud ainsi que par Lacan en conséquence.

1.1 L'importance de l'image dans le fonctionnement de la mémoire

Stéphan Lojkine nous rappelle qu'à travers son étude de l'oubli, Freud constate que les souvenirs des adultes portent sur des matériaux psychiques divers. Ainsi dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* Freud affirmerait que les adultes se souviennent différemment des souvenirs d'enfance : certains se souviennent d'images visuelles ; leurs souvenirs ont un caractère visuel. D'autres, qui n'arrivent pas à reproduire les images mentales de ce qu'ils ont vu, sont appelés « auditifs » en opposition aux « visuels ».

(Lojkin 2005 : 132.) Il est intéressant de montrer que dans *Les Années* l'écrivaine n'évoque pas uniquement les images mentales. Elle cite également des slogans politiques, des paroles de chansons, des marques commerciales, des publicités - des choses qui l'entouraient à travers les années et qui se sont installés dans sa mémoire pas seulement comme des images mais aussi comme des choses entendues. Cela montre que l'auteur se sert de toutes les instances de sa mémoire pour reproduire un texte qui dessinerait un paysage intégral et diversifié de la société à laquelle elle appartient. Or, ce sont des images qu'elle a particulièrement peur de perdre. Cette peur s'annonce dans la phrase d'ouverture du roman : « Toutes les images disparaîtront » (Ernaux 2008 : 11). Il est donc signalé aux lecteurs dès le début que l'objectif du roman est de saisir ces images précieuses.

Toujours en suivant Freud on peut affirmer que les premiers éléments conservés dans la mémoire sont en fait les éléments visuels (Lojkin 2005 : 133). Les souvenirs qui resurgissent sous la forme visuelle ne sont pas contrôlés par la conscience parce que d'une certaine manière ils ne sont pas élaborés et sont par conséquent plus vifs et plus bruts. Cela explique la crainte de l'auteur de les perdre en vieillissant. Mais dès qu'un être humain essaye de verbaliser ses souvenirs, de les mettre dans un ordre discursif et de les présenter sous une forme narrative, ils sont automatiquement recouverts d'un écran verbal qui masque leur authenticité originelle (Lojkin 2005 : 133). C'est ainsi qu'on arrive à la première composante essentielle du dispositif – l'écran.

1.2 L'écran – le noyau du dispositif

Il faut tout d'abord préciser que l'écran est à la fois un objet et une fonction (Lojkin 2005 : 23-24). Du point de vue matériel, l'écran est quelque chose qui vient dans l'espace de la représentation barrer le regard, intercepter et circonscrire la scène de l'action proprement dite. L'écran dans son ensemble (fonction et objet) divise donc l'espace de la

représentation en deux zones: l'espace vague et l'espace restreint. Sommairement, on peut dire que l'espace vague est le lieu du réel et que l'espace restreint est le lieu du symbolique. D'où on arrive à la fonction de l'écran qui est en fait contradictoire : d'un coté l'écran dissimule le réel mais de l'autre il le diffuse dans l'espace restreint. « L'écran a donc une fonction de transformation symbolique » (Lojkine 2005 : 23). L'écran est désormais un élément essentiel du dispositif car c'est autour de la disposition de l'espace et de l'enjeu symbolique produit par cette disposition que s'organise le dispositif. « Le dispositif comporte donc trois niveaux. Le premier niveau, dit niveau géométral, ordonne une certaine disposition concrète de l'espace. Le second niveau, dit niveau imaginaire, fait interagir cette disposition externe, cet espace du dehors, avec une certaine vérité intime (de l'auteur, du ou des personnages), avec un dedans. Le troisième niveau, dit niveau symbolique, attribue à cette disposition et à cette projection une signification symbolique : par lui, l'image produit du discours » (Lojkine 2005 : 38). Ces trois dimensions qui constituent le dispositif expliquent pourquoi à travers la notion de dispositif on peut parler de la dimension visuelle du texte.

1.3 La fonction de dispositif

Lojkine nous explique ensuite comment fonctionne un dispositif :

Le dispositif de projection suppose donc l'interposition entre le réel et la représentation d'un écran qui filtre, déforme, stylise ce réel, construisant la dimension symbolique de la représentation. Soit impossibilité sémiologique, soit interdit idéologique, l'écran occulte l'essentiel des images du réel et en diffuse une infime partie. Dans la vaste zone d'ombre de ce qui est occulté, un maillage rhétorique développe à sa manière un discours tendant à suppléer les images absentes. La représentation apparaît alors comme zone d'ombre protégée par

l'écran, constituée d'un maillage rhétorique assurant la *mimésis*², mais bordée et trouée par la lumière aveuglante du réel. Cette lumière organise, concurremment au maillage rhétorique, la logique de l'image [...]. (Lojkine 2005 :18.)

En d'autres termes, le dispositif montre que le réel est à la fois dissimulé et diffusé par l'écran. C'est ainsi que l'on peut retourner au fonctionnement de la mémoire et de l'inconscient qui sont souvent expliqués dans la psychanalyse à travers la notion d'écran et de dispositif.

1.4 Le choc

La notion de dispositif permet d'expliquer le phénomène du choc qui est directement lié au fonctionnement de la mémoire. Lojkine dit :

Le choc ; c'est le moment de l'impossible rencontre, du trauma archaïque, c'est ce que Freud appelle la scène primitive, cette brutalité insoutenable du réel qui parvient tout à coup, par hasard, à la conscience de l'enfant et que celui-ci refuse parce qu'il s'y trouve trop profondément blessé. (Lojkine 2005 :28.)

Un événement bouleversant et traumatisant qui crée un choc dans l'inconscient d'un enfant va donc se produire dans le réel, dans l'espace vague. Ce choc reste dans l'inconscient de l'enfant sous la forme d'une image parce que l'image est le processus primaire de la symbolisation. Le choc perturbe l'image du monde de l'enfant en créant une confusion entre le bien et le mal, ce qui est permis et ce qui est illicite. Le chaos et le désordre s'installent dans l'inconscient de l'enfant. Selon Freud le langage peut réparer ce désordre car la victime doit ordonner et structurer l'image troublante pour exprimer ses sentiments. Autrement dit, le langage transforme une expérience pénible qui s'est conservée dans l'inconscient sous la forme d'une image chaotique en un discours

² Evoqué dans *Poétique* d'Aristote, mimésis est l'imitation de la nature par l'art (Scherer 1998 : 1106).

structuré et cohérent. Cela signifie que le langage fonctionne comme un écran transformant le chaos et le désordre du choc en un récit ordonné et structuré. Pour aller un peu plus loin on peut dire que le langage fonctionne dans ce cas comme un écran qui transforme le choc en une représentation ordonnée. L'écran se situe donc entre l'espace du réel où se produit le choc, et l'espace de la représentation.

1.5 Le récit comme l'écran

C'est ainsi que se révèle le premier dispositif du roman. Les images qui resurgissent dans l'espace vague de l'inconscient de l'auteur sont dans le récit transformées par l'écran. Alors pourquoi Ernaux ne montre-t-elle pas ces images ? Pourquoi ne trouve-t-on pas d'illustrations dans ce roman ? Pourquoi l'intégralité des photos est elle décrite mais pas montrée ? On peut supposer qu'en décrivant les photos et en les transformant en un récit, l'auteur essaie d'établir un ordre dans les souvenirs troublants et dans un même temps de les voiler par l'écran de l'écriture. De par le fait que les photos sont décrites et pas montrées, le lecteur n'a pas accès à toutes les données de la scène représentée sur la photo. La scène est vue à travers une perspective, c'est le point de vue proposé par l'auteur. Cela signifie que l'on nous donne à "voir" seulement ce que l'auteur a considéré comme significatif. Par cela, les photos ne sont pas des documents historiques qui sont ici afin d'établir une objectivité, au contraire, elles sont tout à fait subjectives et s'inscrivent comme des composantes du monde créé par l'auteur. On peut supposer que l'écrivain utilise l'écran pour masquer certains événements qui l'ont bouleversé durant l'enfance et qui d'une certaine manière ont causé un traumatisme dont les effets se sont installés dans son inconscient. Pour montrer quels étaient exactement ces événements, nous nous proposons de faire l'étude de quelques photos en se basant sur la méthode d'analyse du dispositif.

1.6 L'écran matériel comme dissimulateur de choc

Lorsqu'on parle d'un roman ou plus largement d'un récit, le dispositif fonctionne de la même façon que ce qui a été décrit dans la partie précédente. Ce qu'un dispositif permet de faire dans un récit est de présenter un texte comme une image, comme une représentation visuelle. Cette mise en valeur visuelle est atteinte grâce aux trois dimensions qui constituent le dispositif. Les descriptions des photos sont présentées dans le roman comme des scènes plantées dans les descriptions spatio-temporelles. Ces scènes sont aperçues hors du récit qui les entoure. Ces descriptions spatio-temporelles qui prédominent dans le roman ressemblent à un récit historique où les événements sont racontés du point de vue du *on* ou du *nous*. Dans les descriptions des photos, l'auteur change soudainement la perspective et parle d'une *elle* qu'elle observe sur les photos. Les divers modes d'écriture s'articulent même au niveau de l'utilisation de temps différents: les passages de *on* ou *nous* se déroulent toujours à l'imparfait dans la continuité du récit en même temps que les descriptions d'*elle* sont au présent. Par conséquent, les deux modes différents se distinguent facilement. Ces moments de descriptions correspondent à l'explication donnée par Stéphane Lojkine : « La scène, c'est d'abord le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. De l'efficacité narrative on passe à l'efficacité scénique » (Lojkine 2002 : 4). Dans l'œuvre de Lojkine ces moments sont appelés le dispositif de scène. C'est ainsi que se révèle un des aspects paradoxaux du roman : le même phénomène est décrit simultanément par le dispositif du récit et le dispositif de la scène.

Pour montrer cette fois-ci la façon dont fonctionne un écran matériel sur la représentation et comment il peut masquer un choc ou quelque chose de troublant, nous nous proposons d'analyser la description de photos qui datent de l'année 1944 lorsque la protagoniste avait alors 4 ans. L'auteur présente deux photos : sur la première elle est avec sa mère sur la deuxième avec son père :

Sur l'autre, elle lève le poing gauche, le droit est retenu par la main d'un homme, grand, en veste claire et pantalon à pinces, à la posture nonchalante. Les deux photos ont été prises le même jour devant un muret surmonté d'une bordure de fleurs, dans une cour pavée. Au-dessus des têtes passe une corde à linge sur laquelle une épingle est restée accrochée. (Ernaux 2008 : 22.)

Si on essaie de reconstruire l'espace où se déroule la scène, on remarque qu'il s'agit d'un espace semi-ouvert et semi-public. Le muret devant lequel posent les personnages constitue un écran qui sépare l'espace vague, c'est-à-dire la rue, de l'espace restreint – le lieu où se trouvent les personnages. On peut alors supposer soit que l'on ne voit pas vraiment sur la photo ce qui se passe devant le muret au sein de cet espace vague, soit que l'auteur a volontairement décidé de ne pas le décrire. Pourtant, dans les passages en-dehors de la description de la photo, l'auteur nous dépeint le fond historique de cette époque qui était marquée par la faim, les bombardements, les débâcles, la propagande et la peur – les effets de la Seconde Guerre mondiale. Même si toutes les horreurs de la guerre n'ont pas eu une influence directe sur la protagoniste du fait de son jeune âge, les événements sont quand même restés dans sa mémoire grâce aux histoires racontées par les adultes lors des dîners organisés le dimanche:

Les enfants n'écoutaient pas et se dépêchaient de quitter la table dès qu'ils en avaient reçu la permission, [...]. Mais ils retenaient tout. À côté du temps fabuleux – dont ils n'ordonneraient pas avant longtemps les épisodes, la Débâcle, l'Exode, l'Occupation, le Débarquement, la Victoire – ils trouvaient terne celui, sans nom, où ils grandissaient. (Ernaux 2008 : 25.)

Ce passage montre que du point de vue d'un enfant, l'époque de la guerre était plutôt glorieuse et excitante. C'est pourquoi la photo ne représente pas les horreurs de la guerre mais plutôt une idylle familiale. Mais si l'on fait attention à la disposition géométrale de la scène, on remarque que la guerre est quand même représentée sur cette photo. Le muret qui entoure la scène d'une certaine manière protège le groupe familial du chaos et

de la terreur de la guerre. L'espace restreint qui se forme devant le muret par les personnages représente un espace ordonné, organisé et paisible. C'est alors que le muret fonctionne comme un écran qui dissimule le réel. Mais sur la photo il y a un autre écran qui brise cet ordre et qui en fait révèle l'effet destructeur de la guerre. Cet autre écran est constitué par la corde qui découpe de manière horizontale l'espace de la représentation. La corde avec une épingle brise la logique de cet espace ordonné, créant une perturbation et par conséquent une inquiétude troublante. La corde se dresse au-dessus des têtes des personnages comme une menace sinistre sur laquelle les personnages eux-mêmes n'ont aucun contrôle. Cette corde avec une seule épingle est dérangeante parce que d'une certaine manière elle renvoie à un espace rasé par une catastrophe dont il ne resterait que des débris et des ruines. C'est ainsi que l'on peut constater que la guerre fut tout de même un événement troublant pour l'auteur même si à l'époque elle ne l'a pas perçu de cette manière. Et même si l'auteur essaie de récupérer de cet événement traumatisant en mettant l'image de ce souvenir troublant dans une forme ordonnée de représentation, l'écran qui se forme sur cette représentation diffuse quand même certains indices de ce traumatisme.

1.7 La confusion des identités

Une autre description où l'écran fonctionne comme un dissimulateur de choc date de l'année 1937 : « La photo floue et abîmée d'une petite fille debout devant une barrière, sur un pont. Elle a des cheveux courts, des cuisses menues et des genoux proéminents. À cause du soleil, elle a mis sa main au-dessus des yeux » (Ernaux 2008 : 41). C'est une photo exceptionnelle dans tous le corpus parce que c'est la seule qui n'est pas présentée chronologiquement et qui ne représente pas l'auteur. Il s'agit en fait de la sœur défunte de l'auteur. Sur la photo on peut remarquer plusieurs écrans. Tout d'abord la barrière constitue un écran horizontal. Le pont est comme une sorte de piédestal constituant un écran vertical. L'espace restreint se forme donc autour de la fille. Celui qui observe cette

scène (par exemple celui qui a pris la photo) se trouve dans l'espace vague, séparé de la fille par plusieurs obstacles physiques. Entre la fille et l'observateur s'installe une distance qui ne peut pas être franchie, ils se trouvent dans deux espaces différents. C'est alors que se construit le dispositif. De la même façon que la fille est isolée sur la photo par des obstacles physiques, elle est isolée de l'auteur par le temps qui s'écoule entre eux. La fille étant morte avant la naissance de l'auteur, elles ne se sont donc jamais rencontrées. Pourtant la fille s'installe dans la mémoire de l'auteur comme la sœur qu'elle n'a jamais eu.

Il faut également faire attention à l'écran qui est constitué par la main : elle ne cache pas seulement les yeux mais aussi l'identité de la fille. Comme selon la description la photo est en noir et blanc et qu'on ne peut pas distinguer de couleurs (par exemple celles des cheveux ou des vêtements), il ne lui reste aucun signe particulier. L'étude de la biographie de l'auteur révèle le choc d'identité qui est lié à cette photo particulière. Il apparaît que pendant son enfance l'auteur croyait être celle présentée sur la photo. C'est à huit ans qu'elle a appris par hasard que cette photo représentait en fait sa sœur dont elle ignorait l'existence (Day, 2005 : 233). Cette photo a alors provoqué chez l'écrivaine un renversement de l'image de soi et de toute son identité. Tout d'abord parce qu'elle a pris connaissance d'une sœur dont l'existence était tenue secrète. Ensuite, parce que jusqu'à un certain âge, Ernaux croyait se reconnaître sur les photos qui n'étaient pas d'elle. Dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* Ernaux évoque qu'elle était née parce que sa sœur était morte. (Ernaux 1999 : 44.)³ Cette pensée terrifiante vient du fait que ses parents ne voulaient qu'un seul enfant et la mort de sa sœur a donné la place à la naissance d'Ernaux. Nous pouvons donc dire que d'une certaine manière la sœur constitue un écran pour Ernaux parce qu'en regardant la photo de sa sœur elle y voit sa personne. À partir de la disposition géométrale de la scène nous pouvons constater que les écrans présents sur la photo indiquent la distance entre cette fille et l'auteur, une distance qui n'est pas

³ Cité par Day (2005 : 233)

uniquement physique mais qui les sépare également en tant qu'individus. L'écran de la main provoque tout de même la confusion des identités.

La sœur décédée n'est plus jamais évoquée dans le roman mais le fait qu'une photo d'elle soit incluse dans l'ouvrage montre qu'elle a quand même laissé une trace dans la mémoire de l'auteur. L'écrivaine est troublée par le fait qu'elle n'a jamais eu de contact avec elle, on peut même dire que la photo de sa sœur décédée représente pour elle une absence, un blanc.

Ces exemples montrent que l'auteur s'est servie de plusieurs écrans pour parler des événements qui l'ont blessé et qui ont laissé une trace dans sa mémoire. À travers le dispositif il est donc possible de dévoiler des couches de la représentation qui ne sont pas explicites, que l'auteur n'a pas voulu mettre pour des raisons inconnues au centre de son œuvre mais qui en fait relèvent le vrai sens de ce qui est dit. Tout d'abord, Annie Ernaux installe l'écran du récit qui s'étend à tout le roman. Cet écran lui permet de construire soigneusement les scènes qu'elle "donne à voir" et révèle uniquement ces éléments qu'elle considère comme signifiants. Autrement dit, en décrivant les photos, elle masque d'une certaine façon ses images mentales et les montre d'une manière déjà élaborée, ce qui élimine l'objectivité que l'auteur essaie d'atteindre par son récit. Les écrans matériels qu'on peut remarquer dans les descriptions contribuent de la même tentative de masquer certains événements douloureux et certaines expériences marquantes comme la guerre et la mort de sa sœur, mais qui à travers l'analyse du dispositif peuvent tout de même être révélés. Désormais, les chocs qui ont traumatisé l'auteur dans son enfance ont la forme d'une représentation : tout d'abord l'expérience traumatisante de la guerre qui se constitue de violences physiques et d'agressions, et ensuite l'expérience bouleversante de la découverte de secrets familiaux et de sa propre identité.

2. La transgression des bienséances

Dans la première partie on a vu comment à l'aide du dispositif on peut saisir ce qui échappe à la représentation, tels que les effets produits par un choc. La deuxième partie de l'étude se consacre à la façon dont le dispositif expose la position de la protagoniste dans le système des valeurs et par rapport aux règles morales et sociales régissant le monde dans lequel elle évolue. De plus, la répartition spatiale est toujours présente dans les descriptions des photos, cela s'exprime également par le dédoublement symbolique. C'est ainsi que nous arrivons à voir le sens qui se cache derrière les photos appartenant aux années 1950-1960, qui constitue les années d'adolescence de la protagoniste.

2.1 La révolte contre les bienséances

Dans la vie d'un être humain l'adolescence est la période où cet être développe sa personnalité et durant laquelle son image de soi évolue. C'est également la période où il commence à se rendre compte de sa place dans la société en s'opposant de manières fréquentes aux normes sociales qui sont alors vues comme des restrictions. Il essaie d'assumer sa liberté, et ses désirs peuvent par conséquent se trouver dans un conflit avec les codes sociaux de l'époque. De ce constat, et comme expliqué dans *Image et Subversion*, Lojkine introduit dans le cadre du dédoublement symbolique les notions à la fois complémentaires et contradictoires de principe symbolique :

Le principe symbolique est ce qui fonde les valeurs, ce à quoi on se réfère en dernier recours pour justifier ses actions, sa conduite, sa pensée, sa manière d'être. Le surgissement du principe symbolique face au sujet se manifeste comme

exigence éthique : il ordonne d'agir pour se mettre en accord non avec la loi, mais avec soi-même. (Lojkine 2005 :91.)

et d'institution symbolique :

L'institution symbolique institue les valeurs. Elle ordonne l'espace sociale à partir de ces valeurs et refoule en dehors de la sphère de la représentation ce qui transgresse ces valeurs. L'institution symbolique ne surgit pas : elle est toujours déjà là. Elle se manifeste comme système social de règles : [...]. (Lojkine 2005 :91.)

Finalement, Lojkine établit que l'un ne peut pas exister sans l'autre : « le principe symbolique est ce qui fonde l'institution symbolique, comme institution acceptable par la communauté [...] ». (Lojkine 2005 :92.)

Nous pouvons également retrouver ce motif de dédoublement symbolique dans l'œuvre d'Ernaux. La première photo où l'on peut rencontrer une opposition entre les désirs de la protagoniste et des contraintes posées par la société, c'est-à-dire l'institution symbolique date de l'année 1955, année au cours de laquelle la protagoniste avait alors 15 ans:

Sur la photo en noir et blanc, deux filles dans une allée, épaule contre épaule, toutes les deux bras derrière le dos. En fond des arbustes et un haut mur de brique, au-dessus le ciel avec de grands nuages blancs. (Ernaux, 2008 : 55.)

La légende affirme que la photo a été prise dans le jardin d'un pensionnat. De nouveau, on peut distinguer une nette séparation entre deux espaces : l'espace restreint se constitue dans l'espace entre les murs du pensionnat, l'espace vague demeure en dehors des murs. Le mur avec les arbustes constitue donc un écran. Le pensionnat représente ici un endroit clos qui est censé protéger les filles mais qui dans le même temps les exclut du monde extérieur. Il en découle une opposition entre deux espaces. Pour comprendre comment se constitue le sens de cette opposition, autrement dit sa dimension symbolique, il faut avoir

connaissance des principes moraux, c'est-à-dire à l'institution symbolique, qui définissaient la condition féminine de cette époque. La société française à cette époque-là était encore profondément influencée par la religion. Comme le note l'auteur, dans les années d'après-guerre, la religion était la seule source de morale qui conférait à la dignité humaine (Ernaux, A 2008 : 47). Le monde se divisait en noir et blanc, en Bien et Mal. Le sexe et tout ce qui était lié à la sexualité était le plus grand tabou. Le sexe était vu comme un péché qui devait être complètement exclu de la sphère publique :

Le sexe était le grand soupçon de la société qui en voyait les signes partout, dans les décolletés, les jupes étroites, le vernis à ongles rouge, les sous-vêtements noirs, le bikini, la mixité, l'obscurité des salles de cinéma, les toilettes publiques, les muscles de Tarzan, les femmes qui fument et croisent les jambes, le geste de se toucher les cheveux en classe, etc. (Ernaux, A 2008 : 52.)

L'absence de mixité renforçait la sexualisation de l'environnement dans lequel les jeunes de cette époque évoluaient. Cependant, les jeunes avaient tout de même des désirs qui étaient en opposition totale avec les normes imposées par la société et s'intéressaient à tout ce qui était interdit. Les désirs interdits étaient poursuivis clandestinement hors du regard des adultes. D'où un sentiment de honte et de culpabilité qui hantait les jeunes de cette décennie. Nous voyons ainsi émerger une opposition entre le principe et l'institution symbolique. Dans un entretien, l'écrivaine explique à quel point ce sentiment de culpabilité était conditionné par la religion: « Je dirais qu'il est fait, en ce qui me concerne, de social, de familial, de sexuel et de religieux, en raison d'une enfance très catholique » (Ernaux, A 2011 : 58). On comprend alors que l'opposition des deux espaces que l'on voit sur la photo symbolise en réalité l'opposition de deux systèmes de valeurs différents : les vertus chrétiennes imposées aux jeunes par les adultes et les vrais désirs des jeunes. Entre les murs du pensionnat où se constitue l'espace restreint règne un ordre qui trouve sa source dans la société. Dans l'espace vague du dehors, il y a des tentations et la corruption morale qui peuvent menacer les jeunes. Pourtant, on peut remarquer que l'écran n'arrive pas à bloquer complètement le réel du dehors et en laisse passer quelques

détails. La révolte des filles contre les règles rigides est représentée sur la photo par leur apparence qui en ce temps-là était le premier critère d'évaluation. Toutes deux ont enlevé la blouse de classe, ce qui d'une certaine manière symbolise la révolte contre les ordres imposés par le système scolaire. La protagoniste a enlevé une paire de soquettes et se retrouve désormais les pieds nus dans ses ballerines, une marque de vulgarité à cette époque-là. La remarque de l'auteur qui attire l'attention du lecteur sur la sensualité émergente de la protagoniste : « Pourtant, cette lumière qui éclaire d'un côté le visage de cette fille et son pull entre les seins qui pointent a été sensation de chaleur d'un soleil de juin d'une année qui [...] » - met en relief ce qui ne devait surtout pas être vu en cette époque là (Ernaux, A 2008 : 56). L'écran laisse donc passer dans l'espace restreint des éléments qui clairement n'y appartiennent pas et qui sont en opposition avec l'ordre qui y règne. Par cela se constitue un dispositif qui révèle la tentation de la protagoniste de se révolter contre un système de valeurs dont l'école en est la protectrice. Par cela la protagoniste assume une certaine position par rapport à la société : lui résister et énoncer sa propre singularité.

2.2 La représentation comme une révolte

Dans la photo suivante, le dispositif expose d'avantage la façon dont la révolte interne de la protagoniste s'affirme dans son apparence et sa manière de se présenter. Cette fois-ci les écrans ne se constituent plus dans l'espace qui entoure la protagoniste mais sur son corps :

Sur celle-ci, une grande fille aux cheveux foncés, mi-longs et raides, visage plein, les yeux clignant à cause du soleil, se tient de biais, légèrement déhanchée de manière à faire saillir la courbe de ses cuisses, serrées dans une jupe droite descendant à mi-jambe, tout en les amincissant. La lumière effleure la pommette droite, souligne la poitrine pointant sous un pull d'où dépasse un col Claudine

blanc. Un bras caché, l'autre pend, la manche retroussée au-dessus d'une montre et d'une main large. (Ernaux, A 2008 : 67.)

Les mots comme *faire saillir* la courbe, cuisses *serrées* dans une jupe, la poitrine pointant *sous* un pull d'où *dépasse* un col Claudine, un bras *caché* font clairement allusion à quelque chose qui dépasse ses limites. Par le choix des mots l'auteur accentue les traits féminins de la protagoniste et montre que les vêtements modestes n'arrivent pas à cacher la sensualité de son corps développé. En effet, il émerge sur cette photo ce qui devrait être caché et voilé afin que cela soit acceptable du point de vue social. D'une certaine manière cette photo permet à l'auteur d'exprimer l'émancipation et la libération de la honte de son corps, une honte qui la poursuivait durant toutes ses années d'adolescence: « La honte ne cessait pas de menacer les filles. Leur façon de s'habiller et de se maquiller, toujours guettée par le *trop* : court, long, décolleté, étroit, voyant, etc.[...], tout d'elles était l'objet de la surveillance généralisée de la société » (Ernaux, A 2008 : 76). En soulignant par la description de son corps tout ce qui à l'époque était censé être caché, l'auteur se révolte d'une certaine manière contre les ordres qui la restreignaient à l'époque.

Cette sensation de libération sexuelle s'exprime également par l'espace qui entoure la fille sur cette photo : « Elle pose dans une cour ouverte sur la rue, devant une remise basse, à la porte rafistolée, comme on en voit à la campagne et dans les faubourgs des villes. En fond, trois troncs d'arbres plantés sur un haut talus se détachent sur le ciel » (Ernaux, A 2008 : 68). Différemment de la photo du pensionnat, sur celle-ci on n'aperçoit plus cette sensation d'enfermement. Ici l'espace est semi-ouvert, semi-public. La vue est uniquement barrée par la remise et les troncs d'arbres. L'écran ne sépare alors plus un dedans d'un dehors d'une manière aussi forte que sur la photo précédente. La barrière entre la protagoniste et le reste du monde n'est pas tellement mis en avant. Sur cette photo l'écran se développe donc sur deux niveaux : celui du corps et celui du milieu. Dans les deux cas l'écran est poreux, ce qui permet de démontrer le conformisme et l'acceptation des règles par la fille sur la photo. En revanche, c'est l'auteur qui annonce

une révolte par son écriture. De cette manière, 30 ans après Ernaux assume par l'écriture é rattrapée d'exprimer ses désirs, sa sexualité et de se présenter d'une certaine façon.

2.3 Le dispositif d'une scène absente

Si la photo précédente témoignait d'une acceptation des règles, la photo suivante exprime leur transgression. La photo qui fait suite dans le corpus date de 1958-1959 et représente une classe de filles :

Sur la photo de groupe en noir et blanc insérée à l'intérieure d'un livret gaufré, vingt-six filles s'étagent sur trois rangs, dans une cour, sous feuilles d'un marronnier, devant une façade dont les fenêtres à petits carreaux peuvent aussi bien être celles d'un couvent, d'une école ou d'un hôpital. (Ernaux, A 2008 :77.)

Comme sur la photo du pensionnat, une opposition de deux espaces se dessine clairement: il y a un dedans – ce qui est dans la cour, et il y a un dehors – ce qui reste en dehors des murs du lycée. L'espace restreint se constitue dans la cour où se trouve le groupe de filles. Les filles sont placées d'une manière très ordonnée : s'étalant sur trois niveaux (les filles du premier rang sont assises, les filles du deuxième sont debout et celle du troisième sont surélevées par un banc), les filles forment un groupe compact. La disposition rigoureuse des filles sur la photo illustre bien l'ambiance régnant dans l'école de ce temps : c'était le lieu de l'enseignement réglé par un ordre, le respect des hiérarchies et la soumission où l'identité de l'élève était effacée. L'ordre et les valeurs régnants dans l'école de ce temps sont transmis dans la représentation par l'agencement de l'espace qui constitue un dispositif. On peut clairement ressentir que la cour où se trouvent les filles est un espace fermé, isolé de l'extérieur. Cette sensation est amplifiée par les mots *couvent* et *hôpital* – tous deux indiquent des établissements où les gens sont enfermés, souvent pour des raisons indépendantes de leur volonté et d'où ils peuvent sortir après avoir été guéri où "remis sur le bon chemin".

La protagoniste se situe au deuxième rang, c'est la troisième à partir de la gauche. La différence d'apparence avec la photo précédente est frappante :

Difficile de reconnaître l'adolescente à la pose provocante de la photo précédente d'il y a deux ans à peine dans cette fille qui porte à nouveau des lunettes, les cheveux tirés en un catogan d'où s'échappe une mèche dans le cou. Une frange frisottée n'atténue pas l'aspect sérieux. (Ernaux, A 2008 :78.)

On voit donc comment l'apparence et la posture de la protagoniste sont influencées par le milieu où elle se situe : sur la photo précédente, qui était prise dans un cadre informel, la fille avait une posture plutôt nonchalante et décontractée. Sur celle-ci, l'aspect sérieux de la fille reflète bien l'ambiance dominante à l'école. Mais ensuite, l'écrivaine révèle la vraie raison de ce changement: une mauvaise expérience sexuelle dont elle a honte et dont elle se sent coupable. Cette information frappe le lecteur parce qu'elle arrive subitement et qu'elle ne coïncide pas avec cette photo rituelle et banale où rien n'échappe à l'ordinaire. De plus, l'écran sur cette photo est tellement fort qu'il ne diffuse pas les indices de cette scène bouleversante qui s'en retrouve absente de l'espace de la représentation: « Aucun signe sur sa figure de l'envahissement de tout son être par le garçon qui l'a déflorée à moitié cet été [...] » (Ernaux, A 2008 : 78). D'où se découpent les traits particuliers de l'écriture ernausienne. D'abord, on remarque que les descriptions des photos qui sont conçues comme des scènes ne montrent pas en fait les événements qui ont affecté l'auteur. Les scènes n'exposent pas le moment du choc mais en montrent plutôt le signe. Dans ce sens les scènes d'Ernaux ne correspondent pas complètement aux scènes traitées par Lojkine. Selon Lojkine, une scène est un moment choquant où un rituel est mis en échec. Chez Ernaux par contre les scènes exposent les rituels. Les photos ne captent aucune action, elles ne démontrent pas une performance. Les scènes qui ont vraiment un effet sur la vie de la protagoniste demeurent en fait en dehors des moments photographiés, interdites à la représentation. De cette manière la présence des photos fait de ce texte un album d'une performance passée, comme l'indique Nathalie Froloff dans son article « *Les Années* : mémoire(s) et photographie » (Froloff, N 2009 : 36). L'absence

des vraies scènes amplifie l'effet des photos décrites parce qu'on voit à quel point la représentation ne correspond pas au réel.

D'une certaine manière, le dispositif constitué sur cette photo ne révèle pas le moment de la transgression de l'ordre mais son résultat. La gravité de cet incident est amplifiée par le fait qu'en ce temps-là les relations sexuelles avant le mariage étaient méprisées dans la société et donnaient à la fille une mauvaise réputation ce qui avait plus de valeur que sa beauté ou son intelligence. La fille même était encore pire parce qu'elle « ne valait plus rien, n'avait rien à espérer, sinon l'abnégation d'un homme qui accepterait de la recueillir avec le produit de la faute » (Ernaux, A 2008 : 76). Il faut également tenir compte du fait que ni la pilule ni l'avortement n'étaient encore légalisés et que ce dernier ne pouvait être fait que clandestinement en prenant de sérieux risques pour sa santé. La persuasion de la légitimité du plaisir était menacée par la terreur : « Elles vivaient dans deux temps différents, celui de tout le monde, des exposés à faire, des vacances, et celui, capricieux, menaçant, toujours susceptible de s'arrêter, le temps mortel de leur sang » (Ernaux, A 2008 : 85). D'où nous pouvons comprendre que le premier rapport sexuel de la protagoniste n'a pas seulement été une expérience désagréable ayant eu des conséquences sur l'état psychique et physique de la fille, mais il a également saboté sa réputation. Par son acte, la protagoniste ne transgresse pas une loi mais une règle éthique. En fait elle la transgresse doublement : tout d'abord par une romance avec une personne du sexe opposé alors que les murs de l'école étaient censés la protéger physiquement et symboliquement, puis par un rapport sexuel avec cette personne. La fille n'incarne pas le combat de bonnes valeurs contre les mauvaises, au contraire, son corps est traversé par le dédoublement symbolique : d'un côté elle a des désirs de jouissances comme les autres jeunes, elle rêve d'aventures romantiques et elle veut se sentir comme une femme, mais de l'autre, elle est toujours une fille obéissante qui respecte l'autorité et les règles. Le dispositif qui se constitue sur cette photo montre qu'en fait la protagoniste s'accuse elle-même de s'être soumise à ses désirs, elle se porte responsable de ses actions et les regrette. Dans un entretien Ernaux se souvient de cet incident : « [...] moi je traîne le souvenir

sexuel de 58 comme une honte qui est largement aussi sociale » (Day, L 2005 :230). La culpabilité ainsi que la honte sont des motifs récurrents de l'œuvre ernausienne, à tel point qu'en 1997 elle publia un roman sous le titre *La Honte*. La description où l'écrivaine se place dans un espace ressemblant à un établissement de détention montre ses remords et sa culpabilité. Ayant cette fois-ci vraiment transgressé les règles, elle accepte l'ordre régnant, elle s'y soumet et ne s'y oppose plus. D'où l'accord parfait entre l'apparence stricte de la protagoniste et le milieu qui l'entoure.

À travers l'analyse de ces trois descriptions de photos on voit comment le dispositif met en évidence la relation entre la protagoniste et les normes instaurées dans la société. Cette relation est expliquée par le dédoublement symbolique. Le conflit entre ses désirs et les interdits devient quand à lui visible par l'ordonnement de l'espace sur la représentation et la représentation du corps de la protagoniste. Les photos représentent d'une certaine manière trois états différents. Sur la première on aperçoit une opposition marquée entre elle et la société, mais l'écran met en avant la tentative de la protagoniste de tâter les limites de ce qui est acceptable. La deuxième photo représente une acceptation des règles et par cela l'opposition entre les espaces est moins perceptible. Sur la troisième photo, ayant transgressé ce qui est accepté, un dehors et un dedans sont de nouveau instaurés, mais cette fois-ci au lieu de se révolter contre cette opposition comme elle le fait sur la première photo, la protagoniste l'accepte. C'est dans cette concordance ou discordance avec l'espace qui l'entoure que se révèle sa position par rapport aux normes sociales. Cette position est également exprimée par la description de l'apparence. Nous voyons bien le contraste qui s'établit entre les photos : si dans les premières l'écrivaine souligne une certaine frivolité de la fille, alors dans la troisième l'apparence de la description est sèche et peu expressive. D'une certaine manière ces trois descriptions montrent que même si à partir d'un moment elle a l'impression de pouvoir se permettre de passer outre certaines règles, au final, elle ne fait que d'affirmer la rigidité de la position qu'elle occupe.

3. La construction du soi collectif à travers le dispositif photographique

Dans les parties précédentes nous avons vu à travers des exemples comment les dispositifs présents dans les descriptions de photos révèlent certaines expériences personnelles de l'écrivaine. Le projet littéraire du roman est pourtant de construire un récit sur l'histoire collective et impersonnelle comme l'affirme Ernaux dans l'un de ses entretiens: « (une oeuvre) de mémoires au pluriel, celles de gens et non la mienne » (Ferniot, Delaroche 2008). La troisième partie est ainsi consacrée à la façon dont à l'aide du dispositif photographique, l'auteur efface sa singularité dans le récit autobiographique et arrive à élever son expérience personnelle au rang d'expérience collective.

3.1 Construction du soi

Comme déjà évoqué dans la première partie du mémoire, le récit *Les Années* se déroule sur deux plans distincts. Le premier est la description des événements politiques, culturels et sociaux, des idées ainsi que des valeurs qui circulaient dans la France des années 1940 aux années 2000 du point de vue d'une conscience collective, d'un *nous* où d'un *on*. Le deuxième plan se constitue des sections personnelles et intimes qui s'appuient sur les photographies imaginaires et se concentrent sur un *elle*. Sans que cela soit dit implicitement dans le texte on comprend qu'*elle* représente l'auteur elle-même ainsi que la narratrice. Le pacte autobiographique ne s'annonce qu'à la fin de l'œuvre : « À cette "sans cesse autre" des photos correspondra, en miroir, le "elle" de l'écriture » (Ernaux 2008 :252). La représentation de soi de l'auteur-narratrice se fait donc par les descriptions des photos. En se décrivant, elle se construit et révèle d'une certaine manière son identité.

Paradoxalement, l'auteur s'identifie plus facilement avec le collectif qu'avec celle qui est sur les photos ; elle s'inscrit dans le collectif mais garde la distance avec sa représentation.

Ce détachement de l'image de soi est en effet très marqué dans *Les Années*. En examinant plus soigneusement les descriptions faites des photos, on remarque que l'apparence de la protagoniste est esquissée d'une manière très minimaliste. Elle dépeint uniquement certains contours de son visage : la coupe et la longueur des cheveux, parfois leur couleur, les pommettes accentuées par la lumière, rarement la bouche et les lèvres, jamais les yeux. Par contre la posture et les vêtements sont décrits à tel point que le lecteur peut s'imaginer la figure de la fille ou de la femme qui est sur la photo. Par cela l'auteur refuse de peindre son portrait et de construire son identité à travers son portrait. Elle se cache derrière l'économie textuelle. De plus, elle ne fournit pas de photos au lecteur mais au contraire renforce leur absence. Ceci a pour effet un détachement de la personnalité d'Ernaux avec sa représentation d'*elle*. C'est comme si la photo ne faisait plus référence à l'auteur mais à n'importe quelle autre femme. Par conséquent la fonction primaire de la photographie – documentaire – est supprimée et les photos ne sont plus les preuves de la réalité. L'absence de photos peut donc également être considérée comme l'écran entre l'auteure-narratrice et *elle* sur les photos. La distance est renforcée par l'emploi de la troisième personne du singulier qui selon Elise Huguény-Léger semble déposséder le *elle* d'une partie du *je* de l'écrivaine se faisant absente lors de l'écriture de soi (Huguény-Léger 2002 :365).

L'identité d'Ernaux se retrouve alors absente de son portrait mais demeure quelque part ailleurs, hors de soi. L'auteur ne construit pas son identité à travers la représentation "visuelle" de soi mais à travers les expériences vécues, comme l'explique Ernaux dans l'un de ses entretiens:

Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. (Ernaux 2011 :42.)

Son identité est également influencée de façon considérable par son milieu. Ses expériences sont captées par les descriptions des images photographiques et c'est notamment grâce à la prise de vue du dispositif qu'il est possible de les révéler. En se refusant à la narration ainsi qu'à la représentation visuelle, elle emploie selon Danièle Méaux le dispositif photo-littéraire afin d'exprimer « l'existence d'une réalité hors de soi qu'il s'agit de révéler » (Méaux 2008: 322).

3.2 Le *elle* comme écran

Non seulement les descriptions des photos montrent des sensations qui échappent à la narration, mais elles sont aussi là pour "illustrer" le texte. Sans vrai support visuel, les photos décrites se contentent de fournir une image à ce que l'auteur évoque dans les parties décrivant cette époque. Par exemple, la photo de sa sœur décédée de diphtérie doit illustrer la mortalité infantile qui était alors élevée durant l'après-guerre, ou encore avec le dispositif établi sur la photo datant de l'année 80 qui révèle la séparation de la protagoniste avec son mari qui est censée illustrer l'augmentation du nombre de divorces provoquée par la réforme des divorces promulguée en 1975 par le président Giscard d'Estaing. De cette manière, Ernaux se représente comme un individu exemplaire de son temps. C'est comme si les photos appartenaient à la fois à une archive familiale et à une archive historique. Le *elle* sur les photos peut ainsi également être considéré comme un écran entre le réel et l'espace de la représentation. Le *elle* filtre le réel en le déformant et en le stylisant. Par *elle* le réel devient visible et intelligible, *elle* construit la dimension symbolique de la représentation.

En se décrivant, Ernaux se perçoit comme un individu social à travers l'image duquel elle raconte l'histoire de son temps, les photos deviennent les illustrations de cette époque. Par exemple, la description de la première photo du corpus illustre la pratique de la prise de photo et l'esthétique visuelle des années 1940. La photo qui date de l'année 1941 représente la protagoniste dans ses premiers mois d'existence. Tout d'abord, on apprend

les aspects techniques : « C'est une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'un liseré doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente » (Ernaux 2008 :21). Cela fait référence aux changements techniques et place automatiquement le lecteur dans une époque suscitant une certaine esthétique visuelle. La légende indique que la photo a été prise dans un atelier, montrant ainsi que la possession d'appareils photo n'était pas aussi répandue qu'aujourd'hui et que les photos n'étaient pas uniquement prises par des professionnels, mettant ainsi en exergue le caractère exceptionnel de la prise de la photo. Cette pratique n'était pas répandue au quotidien et les photos ne se faisaient que pour des événements particuliers.

Selon la description, la photo représente un bébé assis à moitié nu sur un coussin au centre d'une table. Un fond nuageux règne devant la table, et une guirlande décorative trône sur cette dernière. La photo est destinée à être envoyée aux membres de la famille pour leur présenter le nouveau né. L'action de la prise de la photo ainsi que la mise en scène dépeint alors le rituel du petit monde bourgeois de cette époque.

Une autre photo datant de 1967 révèle quand à elle au contraire la façon dont la protagoniste échappe parfois aux stéréotypes de son temps :

Elle porte un ensemble de jersey clair, twin-set et jupe au-dessus du genou. [...] Ni la coiffure ni l'ensemble ne sont conformes à l'image qu'on donnera plus tard des années soixante-six ou sept, seule la jupe courte correspond à la mode lancée par Mary Quant. (Ernaux 2008 : 102.)

Même si cette photo signale une incohérence entre l'apparence de la protagoniste et la mode de ce temps, c'est toujours à travers l'intermédiaire du *elle* que cette incohérence est mise en évidence. Alors *elle* se superpose physiquement à la réalité dans un même espace et la transforme symboliquement. Par la représentation, le *elle* transmet donc les coutumes, rituelles et pratiques de son époque. De plus, à travers le *elle* s'affichent leurs changements, ce qui met en évidence de nouveau que le *elle* est un *je* collectif. Le *elle*

des photos est d'une certaine manière sans visage et n'importe qu'elle autre femme du milieu bourgeois pourrait s'y identifier..

3.3 Une expérience personnelle – une expérience universelle

De cette manière, Ernaux construit une autobiographie impersonnelle, le genre par lequel elle définit son œuvre. L'objet de l'autobiographie n'est pas de révéler ses zones d'ombre mais la façon dont la protagoniste vit les expériences collectives. Ernaux adopte ici une vision sociologique du soi qui met en doute l'existence de l'identité singulière et implique que la construction de sa personne se constitue collectivement. Par le mélange de deux registres d'écriture, Ernaux montre qu'une expérience personnelle peut également être universelle. Selon elle, les expériences vécues comme le choc de la guerre ou la honte de son corps évoquées dans les parties précédentes sont les constructions sociales qui ont marqué toute sa génération. Ils n'appartiennent pas à son intime et ne manifestent pas sa singularité. Tout d'abord énoncé dans *L'écriture comme un couteau* : « Je ne dissocie pas intime et social » (Ernaux 2011 : 138), la justification du point de vue d'Ernaux sur cette non-dissociation est ensuite établie dans *Les Années*. Par cela, le *je* de l'auteur qui correspond au *elle* est une forme collective et impersonnelle. Le *je* est donc une prisme par lequel l'auteur décrit son époque : « Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde, la mémoire et l'imaginaire des jours passés du monde, saisir le changement des idées, des croyances et de la sensibilité, la transformation des personnes et du sujet [...] » (Ernaux 2008 : 251).

Conclusion

À la fin de notre étude nous pouvons avec assurance prétendre que l'œuvre d'Annie Ernaux *Les Années* est bien adaptée à l'analyse du dispositif. Celui-ci se fonde toujours sur une double articulation : la logique de l'image (de l'espace) concurrence la logique discursive, un niveau symbolique se superpose à un niveau géométral, un espace vague s'oppose à un espace restreint ; il s'applique en effet aux textes où la structure narrative se construit par l'évocation d'images. L'auteur ne crée pas le sens de l'œuvre à travers la narration des événements ni à travers l'image elle-même. Le sens demeure donc quelque part au milieu, à la lisière des deux.

À travers cette étude nous avons vu que le texte masque plusieurs types de dispositifs. Les différents dispositifs se distinguent à travers des écrans différents. Dans la première partie nous avons révélé l'écran qui s'affirme dans le fait que les photographies ne sont pas présentées au lecteur. Ceci forme le dispositif du récit. Le même type de dispositif s'affirme également dans l'écran se situant entre le soi de l'auteur et sa représentation tirée de l'image qu'elle garde de photographies retraçant le récit de sa vie. Le dispositif de récit s'exprime notamment par l'utilisation de la troisième personne du singulier *elle* pour faire référence à l'auteur. Les descriptions des photos correspondent quant à elles aux dispositifs de scène. Dans ces exemples là, les écrans sont formés d'objets matériels qui organisent l'espace et "barrent la vue" au lecteur. Nous pouvons distinguer clairement à l'intérieur de ces derniers les trois dimensions du dispositif scénique : géométrale, symbolique et scopique. Il en découle que le sens, occulté par plusieurs modes d'écriture différents, se révèle successivement à travers l'étude du texte.

C'est ainsi que nous pouvons constater que l'une des questions centrales du livre – la construction de l'identité et de l'image du soi de l'auteur – se révèle par la combinaison de différents types de dispositifs correspondant au point de la théorie qui énonce que le

sens est construit par l'ensemble des éléments et de leur relation les uns aux autres. Dans la première partie nous avons vu comment le dispositif révèle les chocs de l'enfance dont l'auteur ne parle pas mais qui s'étaient tout de même installés dans sa mémoire et sa conscience.

Dans la deuxième partie nous avons vu comment le dispositif révèle la relation qu'entretient la protagoniste avec les valeurs et les règles régnant dans la société. À travers les différents écrans s'affiche la position de la protagoniste : sur une photo elle s'oppose aux règles, sur la suivante elle les tolère et sur la dernière elle se soumet à elles. Les deux premières parties révèlent ainsi les expériences de la protagoniste qui bien qu'elles soient personnelles et intimes sont conditionnées par le milieu spatio-temporel dans lequel la protagoniste évolue. Cette partie établit ainsi clairement les modifications apportées aux relations qui lient les différents éléments entre eux. Ce fil de transformations et d'évolutions contenu tout le long de l'œuvre peut être résumé en une citation formulée à la fin du livre: «Ce qui a plus changé en elle, c'est sa perception du temps, de sa situation à elle dans le temps » (Ernaux 2008 : 247).

La troisième partie nous permet finalement de voir que l'utilisation de la photographie permet d'avantage de donner une image extérieure, c'est-à-dire mettre l'accent sur ce qui est objectivement là, ce qui peut être vu par tout le monde et ne pas forcément se concentrer sur le monde intérieur de l'auteur. De cette manière Ernaux nous propose une nouvelle façon d'écrire sur soi qui n'est plus une vision narcissique du sujet mais plutôt un compte rendu de la façon dont la singularité d'un individu est constituée par l'environnement spatio-temporel dans lequel il évolue. C'est ainsi que se justifie le genre d'« autobiographie impersonnelle » par lequel Ernaux définit son œuvre. L'œuvre qui décrit le passage de la vie de l'auteur depuis sa naissance jusqu'à ses ans soixante peut être perçu comme un testament par lequel l'auteur assume d'une certaine manière son immortalité. L'écriture de ce texte se résume pour elle à une tentative de prouver son existence sur terre et de capter « ce monde qui l'a traversé, ce monde qu'elle a enregistré

rien qu'en vivant » (Ernaux 2008 : 250). De cette manière la dernière phrase du livre - « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » - montre qu'il ne s'agit pas d'une conservation sur l'immortalité d'un individu singulier, mais plutôt d'une conservation des sensations apportées par une certaine période de l'histoire (Ernaux 2008 : 254).

Finalement, nous pouvons noter qu'il ne s'agit pas d'un travail exhaustif et cela pour deux raisons. Tout d'abord, du fait que notre étude se limite exclusivement à l'analyse de descriptions photographiques, elle ne rend pas compte d'autres éléments particuliers de ce récit tels que par exemples des descriptions de vidéos amateurs, des énumérations d'événements, d'objets ou encore de faits. Cette limitation est justifiée notamment par la problématique posée dans l'introduction : comment à travers des descriptions de photos Ernaux arrive-t-elle à la construction de soi ? Par conséquent, et du fait que le texte soit riche en diverses techniques littéraires, il aurait pu aborder d'autres problématiques et être étudié d'un point de vue différent. Ensuite, concernant la théorie en elle-même, ce mémoire propose une ouverture pour étudier la façon dont le dispositif s'applique aux textes autobiographiques contemporains. À l'instar des textes classiques qui trouvent une nouvelle interprétation par l'emploi du dispositif, les textes autobiographiques contemporains riches en éléments hétérogènes trouvent-eux aussi une seconde lecture en l'usage de cette théorie qui sublime de tels ensembles en un tout.

Resüme

Bakalaureusetöö „Mina-pildi konstrueerimine läbi autobiograafilise dispositiivi Annie Ernaux romaanis „Les Années“ kujutab endast prantsuse kirjaniku Annie Ernaux teose „Les Années“ kirjandusanalüüsi. 2008. aastal ilmunud autobiograafilises teoses on läbi põimunud Prantsuse ühiskonna poliitiliste sündmuste, kultuuriliste ja sotsiaalsete muutuste kirjeldused autori enda läbielamistega alates autori sünnist 1940. aastal kuni 2006. aastani. Romaani läbivaks motiiviks on viisteist kirjeldust fotodest, millel on kujutatud autorit erinevas vanuses ja miljööös. Käesoleva töö eesmärgiks on uurida, kuidas läbi nende fotode kirjelduste loob autor oma mina-pildi.

Piltide kirjeldusi on uuritud toetudes dispositiivi teooriale, mis võimaldab alternatiivselt lähenemist representatsioonianalüüsile. Lähtudes põhimõttest, et representatsiooni tähendus kujuneb representatsiooni elementide omavahelisest seostest, võimaldab dispositiivi teooria analüüsida teoseid, kus on kasutatud tähenduse loomiseks erinevaid tehnikaid. See seletab dispositiivi teooria kasutuselevõttu teose puhul, kus konkureerivad omavahel visuaalne ja diskursiivne tähendusloome. Dispositiivi funktsioon seisneb selles, et selle abil on võimalik väljendada seda, mida pole võimalik representatsioonis kujutada. Teiste sõnadega toob dispositiiv nähtamatu nähtavale.

Tehnilistest võtete poolest rikkas romaanis on võimalik tuvastada erinevat tüüpi dispositiive. Kolmest osast koosnev töö analüüsibki erinevate dispositiivide avaldumisvormi romaanis ja seda, kuidas läbi dispositiivide toimub autori „mina“ konstrueerimine. Esimeses osas saame teada, kuidas dispositiiv toob nähtavale erinevaid šokke, mida autor koges lapsepõlves. See pole küll romaani võtmeteema, aga šokkid on oluliselt mõjutanud autori mina-pilti. Teises osas näeme, kuidas dispositiivi kaudu avaldub peategelase positsioon ühiskonna reeglite ja väärtuste suhtes. Kahes esimeses osas tuleb ilmsiks, et kuigi autor kirjeldab oma teoses isiklikke ja intiimseid

kogemusi, tulenevad need ennekõike ruumist ja ajast, kus autor on üles kasvanud ja elanud.

Kolmandas osas saame teada, et fotode kasutamine omas teoses võimaldab autoril luua eelkõige välise seega objektiivse pildi endast keskendumata liigselt oma sisemaailmale. Nii loob Ernaux autobiograafia, mille uurimisobjektiks ei ole niivõrd autori enda persoon, vaid see, kuidas indiviidi „mina“ kujuneb vastavalt ajale ja kohale, kus ta areneb. Seeläbi muutub õigustatuks žanri nimetus „impersonaalne autobiograafia“, mille Ernaux ise on andnud oma autobiograafilistele teostele.

Samas pole antud bakalaureusetöö ammendav ja seda kahel põhjusel. Esiteks, lähtudes uurimisobjekti valikust ei võta see töö arvesse teisi romaanis leiduvaid kirjanduslikke võtteid nagu näiteks koduvideote kirjeldused või nimekirjad sündmustest ja esemetest, mis oleks pakkunud teistsuguseid probleemipüstitusi ja vaatepunkte. Teiseks, annab see töö võimaluse uurida põhjalikumalt dispositiivi teooria rakendumist kaasaegses kirjanduses.

Bibliographie

DAY, L. 2005. « Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel : interview with Annie Ernaux ». In *Romance Studies*. En ligne. Vol. 23 (3), 223-236. <<http://ehis.ebscohost.com.ezproxy.utlib.ee/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=445678cf-2301-411e-981e-4e832166be34%40sessionmgr4&hid=3>>. Consulté le 9 mai 2013.

ERNAUX, A. 1999. *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Paris :éd Gallimard in Loraine Day. 2005. « Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel : interview with Annie Ernaux ». In *Romance Studies*. En ligne. Vol. 23 (3), 223-236. <<http://ehis.ebscohost.com.ezproxy.utlib.ee/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=445678cf-2301-411e-981e-4e832166be34%40sessionmgr4&hid=3>>. Consulté le 9 mai 2013.

ERNAUX, A. 2008. *Les Années*. Collection Folio. Paris :éd Gallimard.

ERNAUX, A. 2011. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : éd Gallimard.

FERNIO, C, DELAROCHE, P. 2008. « Entretien : Annie Ernaux ». <http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html?xtmc=ernaux_2008&xtcr=20>. Consulté le 16 mai 2013.

FROLOFF, N. 2009. « *Les Années* : mémoire(s) et photographie ». In Sergio Villani. 2009. *Annie Ernaux, perspectives critiques*, 35-49. Ottawa : éd Legas.

HUGUENY-LÉGER, E. 2012. « 'En dehors de la fête' : Entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans *Les Années* d'Annie Ernaux ». In *French Studies : A Quarterly Review*. En ligne. 66 (3), 362-375.

<<http://fs.oxfordjournals.org.ezproxy.utlib.ee/content/66/3/362>>. Consulté le 27 avril 2013.

LOJKINE, S. 2002. *La scène de roman*. Paris: éd Armand Colin

LOJKINE, S. 2005. *Image et subversion*. Paris :éd Jacqueline Chambon.

LOJKINE, S. 2012. « L'invention du dispositif : *Surveiller et punir* ». En ligne. <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/Foucault_SP.php>. Consulté le 9 mai 2013.

MÉAUX, D. 2008. « L'écriture à l'épreuve de l'image enregistrée ». In Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel. *Littérature et photographie*. Rennes: éd Presses universitaires de Rennes.

MONTIER, J-P. 2008. « Avant-propos ». In Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel. *Littérature et photographie*. Rennes: éd Presses universitaires de Rennes.

ORTEL, P. 2008. « Avant-propos » In Philippe Ortel. *Discours, image, dispositif*, 5-11. Paris: éd L'harmattan

PEDRI, N. 2008. « Le silence photographique, un geste provocateur ». In Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

SCHERER, J. 1998. « Mimésis ». In Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre L-Z*, 1106-1107. Paris : éd Larousse.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Adina Faiman (sünnikuupäev:15.03.1990)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

LA CONSTRUCTION DU SOI DANS *LES ANNÉES D'ANNIE ERNAUX* : UN DISPOSITIF AUTOBIOGRAPHIQUE

mille juhendaja on Tanel Lepsoo,

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 23.05.2013