



L'ekphrasis photographique: le hors-champ invisible et indicible dans *l'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie

Dr. Samah Helmy Abdel Hamid Gabr

Professeur Adjoint

Département de langue et de littérature françaises

Faculté des Lettres, Université du Caire

samakenzy.2@gmail.com

 10.21608/jfpsu.2025.410117.1466

Received: 2/8/2025 **Accepted:** 21/9/2025

Published: 9/10/2025

This is an open access article licensed under the terms of the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



L'ekphrasis photographique: le hors-champ invisible et indicible dans *l'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie

Résumé

L'article analyse *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie à travers la notion d'ekphrasis photographique, qui traduit une image en texte. L'œuvre mêle photographie et écriture pour figurer l'indicible : le cancer, l'amour, l'absence. Les quatorze clichés en noir et blanc, souvent sans corps, capturent les traces matérielles d'une relation intime marquée par la maladie. Chaque photo devient déclencheur narratif, révélant une expérience sensorielle et existentielle. L'ouvrage interroge le hors-champ, ce qui échappe à l'image mais émerge dans le texte : douleur, jouissance, mémoire, mort. La fusion du visuel et du verbal renouvelle l'écriture autobiographique en mettant en scène l'intimité du corps souffrant et désirant. La photographie n'est pas illustrative mais catalytique : elle révèle la lutte contre le néant et affirme la puissance de l'amour comme résistance à la disparition. La dernière photo, *La Rose des Sables*, symbolise la renaissance après la maladie.

Mots-clés: Ekphrasis, photographie, autobiographie, corps, absence.

الوصف الفوتوغرافي: اللامرئي واللاموصوف خارج الإطار في استخدام الصورة لأنّي إيرنو ومارك ماري

مستخلص

يحلل هذا المقال كتاب استخدام الصورة لأنّي إيرنو ومارك ماري من خلال مفهوم "الإكفراسيس الفوتوغرافي"، أي تحويل الصورة إلى نصّ مكتوب. يجمع العمل بين التصوير الفوتوغرافي والكتابة لتجسيد ما لا يُقال: المرض، الحب، الغياب. تتكوّن الصور الأربع عشرة بالأبيض والأسود من مشاهد يومية بعد العلاقة الحميمة، لكنها تخلو من الأجساد، مما يبرز أثر الغياب. تتحول الصورة إلى محفّز للسرد، تُستحضر من خلالها لحظات الألم واللذة والذاكرة والموت. الكتاب يركّز على "ما هو خارج الكادر"، على ما لا تلتقطه الكاميرا لكن يُستعاد بالكلمات. هذه الثنائية بين الصورة والنص تعيد تشكيل الكتابة الذاتية، حيث يصبح الجسد المريض والمُشتهى محورًا للبوح. لا تُستخدم الصور كمجرّد توثيق، بل كوسيط يكشف عن مقاومة الموت، ويُظهر الحب كقوة للبعث والانبعاث. تمثّل الصورة الأخيرة "وردة الرمال" رمزًا للقيامة بعد معاناة المرض.

الكلمات المفتاحية: الإكفراسيس، التصوير، السيرة الذاتية، الجسد، الغياب.

« J'ai souvent pensé que l'on pourrait raconter toute sa vie
seulement avec des chansons et des photos. »

L'Usage de la photo, p.102

Afin d'explorer la problématique de l'ekphrasis en tant que système d'interaction textuelle et d'intermédiabilité dans l'ouvrage d'Annie Ernaux, on commence par la définition du terme tel qu'il a été cité chez Ph. Hamon: « *Ce terme, curieusement absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée ou simplement rêvée par les personnages de la fiction, telle qu'elle apparaît dans une œuvre littéraire (.....).* »¹

L'ekphrasis est donc la transcription en texte d'une œuvre artistique réelle ou imaginée. De même, l'ekphrasis ne se présente jamais comme un commentaire ou une évaluation de l'image mais plutôt comme la parole issue d'elle et suggérée par cette dernière : « *(.....) avec l'ekphrasis, on traduit un texte visuel en un texte écrit.* »²

Dans la quête du passé, la photo constitue l'un des médiums les plus adoptés. Le « *ça a été* » est le moment privilégié de l'ekphrasis qui vise d'un côté à garder un souvenir qui a disparu mais dont une trace subsiste et de l'autre côté à combler le vide laissé par un événement sans retour.

Depuis son avènement au milieu du XIX^e siècle, la photographie a toujours établi un rapport avec la littérature. L'inclusion de la photo dans un récit ne sert plus à réduire ni à remplacer le texte écrit. C'est plutôt l'interaction entre texte et image pour donner naissance à un texte hybride : « *(.....) dire qu'une image se réduit à signifier, c'est faire peser sur elle le modèle linguistique alors qu'une partie de ses pouvoirs tient justement à ce qui, en elle,*

¹ Hamon, Philippe, *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 112.

² Eco, Umberto, *Dire Presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p. 245

échappe à la discursivité.»¹

Pour un certain nombre d'écrivains contemporains qui donnent une grande importance à la mémoire et à la quête d'origine, la photographie est devenue un outil de travail privilégié. Selon Gilles Mora, la photographie peut être considérée comme « *témoin biographique par essence* »² étant donné qu'elle fixe sur la pellicule des « *moments figés*. »³

Nombreux sont les écrivains qui parlent de leur vie par le truchement d'autres objets qui servent de preuve de témoignage dont la photo. On lui confère une « *fonction mnémonique notoire*, »⁴ car celle-ci en préservant un moment, sert comme un point d'appui matériel du passé d'où l'importance du croisement de la photographie et de l'autobiographie.

Face à « ces moments figés », l'observateur se trouve dans l'obligation de rêver, d'esquisser un récit autour de ces photos étant donné que celles-ci reflètent peu d'indices à propos de leur référent. Donc, la littérature utilise la photographie comme un instrument permettant de reproduire le temps passé que la mémoire ne parvient pas à reconstituer et d'évoquer des époques lointaines. Néanmoins, la photographie n'est jamais réservée uniquement au passé et au « *ça a été* ». Elle prend en considération d'autres régimes temporels, comme par exemple, celui de l'intimité : « *Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, l'habituel.* »

¹ Ortel, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Coll « Rayon Photo », 2001, P. 9.

² Mora, Gilles, "Manifeste photographique" dans Danièle Méaux et Jean Bernard Vray [dir], *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, P.103.

³ Viart, Dominique, "Dis-moi qui te hante: Paradoxes du biographique", dans *Revue des Sciences humaines*; No. 263, Juillet-Septembre, 2001, P. 23

⁴ Jopeck, Sylvie, *La Photographie et l'autobiographie*, anthropologie, Paris, Gallimard, 2004, P.42

⁵ Perec, Georges, *Approches de quoi?*, ' Linfra-ordinaire', Paris, Seuil, 1989,P.11

*Comment en rendre compte? Comment l'interroger? Comment le décrire?*⁴ . Selon Roland Barthes, la photographie ne concerne pas l'espace mais s'appuie également sur le temps : « (.....) *dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjonctive de réalité et de passé.* »⁵

À partir de ce qui précède, beaucoup de questions s'imposent : la littérature pourrait être visuelle ? Pourrait être photographique ? Ce recours à la photo pourrait être considéré comme un surplus (la littérature doit contenir des photos) ou un manque (le verbal n'est pas suffisant pour expliquer ce qui est narré) ?

L'objet de cette étude est de mettre l'accent sur le rapport texte-image et du rôle de cet outil afin d'élaborer une « mytho-genèse » sachant que l'autobiographie constitue le point d'intersection entre la littérature et la photo. Elle est un espace particulier surtout dans les romans de la seconde moitié du XX^e siècle. Cette étude vise donc à répondre aux questions suivantes : Pourquoi la « photo » est-elle importante dans cet ouvrage ? Qu'est-ce que l'inclusion de la photo représente pour l'auteur ? Quelle est la stratégie utilisée pour intégrer les photos dans le textuel ? Quel est l'effet de la présence des photos sur la lecture et sur l'interprétation du texte littéraire d'autant plus que la collaboration des deux auteurs est fondée essentiellement sur l'usage à faire de ces photos, témoins d'un cadre spatio-temporel marqué par la maladie, la mort potentielle, bref l'absence et la disparition.

Chez Annie Ernaux, la photo occupe une place de premier ordre : « *Je n'ai jamais attaché de l'importance aux photographies qu'à partir de la Place. (.....) et les photos de mon père me sont apparues comme des documents sensibles, (.....).* »¹. Chez l'écrivaine, la photo s'impose progressivement comme un signe de mémoire et de rétrospection. Mais, c'est à partir de *l'Usage de la photo* qu'elle devient un prétexte d'écriture, un déclencheur de récit

¹ Annie Ernaux et Nathalie Jungerman, "Entretien avec Annie Ernaux", dans Fondation La Poste, octobre, 2011.

et qu'elle est intégrée réellement dans l'ouvrage.

Il faut noter que depuis *les Armoires vides* (1974), le corps constitue un élément essentiel dans l'ensemble d'œuvre d'Annie Ernaux. C'est à partir de cet élément que l'écrivaine puise dans « *les zones de douleur et de souffrance, mais également (.....) de jouissance.* »¹ A la suite d'une expérience de maladie excessivement difficile, un cancer du sein, A. Ernaux a publié *l'Usage de la photo* (2005), un ouvrage co-écrit avec Marc Marie. Elle a mis à l'épreuve, dans cet ouvrage l'expérience subie par un corps atteint d'une maladie grave. Elle a inséré dans ce récit 14 photos en noir et en blanc commentées séparément par les deux auteurs. Prises durant la période entre mars 2003 et janvier 2004, les quatorze photos seront précédées par des titres qui fixent le moment et le lieu de ces clichés. Dans cet ouvrage, et comme la partie majeure de l'œuvre d'A. Ernaux qui est classée comme des « récits de Soi » et qui porte essentiellement sur des expériences intimes des corps féminins et du temps, elle relate au lecteur des instants intimes sous une forme fragmentaire. Elle prétend récupérer ces instants vécus par une relation particulière entre l'écriture et la photographie. Ces photos représentent des vêtements, des objets renversés, des accessoires oubliés, des draps défaits : « *Rien de nos corps sur les photos, Rien de l'amour que nous avons fait – la scène invisible...* »² aussi invisible que les ravages du cancer avant le traitement. L'écriture évolue en deux voies parallèles fondées sur des clichés pris dans la maison de l'écrivaine à Cergy et dans deux chambres d'hôtel à Bruxelles.

Cette scène d'amour invisible donne l'occasion à la souffrance de naître et de se retrouver dans un tableau. Celui-ci, est marqué par le désordre des objets dispersés et notamment par l'absence du corps, car ce dernier existe, lutte et jouit uniquement à l'extérieur du cadrage des photos. Or, ce corps disparu va réapparaître dans les commentaires pour susciter l'imagination du lecteur qui, à son tour,

¹ Oberhuber, Andrea, "Epiphanie du corps dans l'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie", en *Revue Analyses*, Vol.11, No.1, hiver 2016, P. 160

² Ernaux (A), Marie (Marc), *L'Usage de la photo*, Gallimard, 2005, P.144

sera désorienté entre diverses isotopies sémiologiques telles que: Jouissance/vs/Souffrance /,/ Présence/vs/ Absence /,/ Passé/vs/Futur / ,/ Mémoire/vs/Oubli /,/ bref / Vie/vs/Mort/. Cet ouvrage traite de l'entre-deux à savoir celui de l'avant et de l'après, du passé et du futur incertain, , de la vie et de la mort, du visible et de l'invisible. Le lecteur se trouve dans un endroit qualifié d'entre-deux, un endroit instable qui peut basculer en un instant dans la fin.

Dès le début de leur relation, A. Ernaux et Marc Marie avouent le caractère momentané de celle-ci et la violence du temps qui cause la destruction et la perte de tout .Alors, ils voulaient à tout prix garder et conserver les traces matérielles de ces moments de jouissance. Ils se mettaient tout le temps à photographier: “ (.....), *comme si faire l'amour ne suffisait pas et qu'il faille en conserver une représentation matérielle.*”¹

De ces photos, on aura des récits de Soi qui n'ont pas toujours de lien avec la relation corporelle qui a la primauté dans cet ouvrage. La scène absente, celle qui ne figure pas sur les photos sera manifestée via les écrivains car chacun, de son côté, se sert de la photo pour déclencher un récit donnant lieu ainsi à 28 compositions. D'ailleurs la photo n'illustre pas le texte. Elle joue le rôle du « catalyseur » qui a permis à Annie Ernaux de parler de son cancer puisque toute autre alternative avait échoué.

Quatorze photos en noir et en blanc avec un format qui varie entre le cadre vertical et le cadre horizontal.

Pour les clichés insérés dans cet ouvrage, on constate que certains d'entre eux occupent tout le long de la page pour refléter le cadre vertical. Ils sont au nombre de six. Cette technique de prise de vue permet de mettre l'accent sur un seul élément. Avançons comme exemple, les deux photos suivantes: “Bruxelles, Hôtel des Ecrins, chambre 125” (P. 118) et “la chaussure dans le séjour, 15 mars” (P. 44). D'autres clichés sont capturés de manière horizontale pour

¹ Ernaux (A), Marie (M), Op. Cit, P.9

mettre l'accent sur tout l'environnement dans lequel l'élément important se situe, à titre d'exemple: "Chambre 223 de l'Hôtel Amigo, Bruxelles, 10 mars" – (fig. 1)

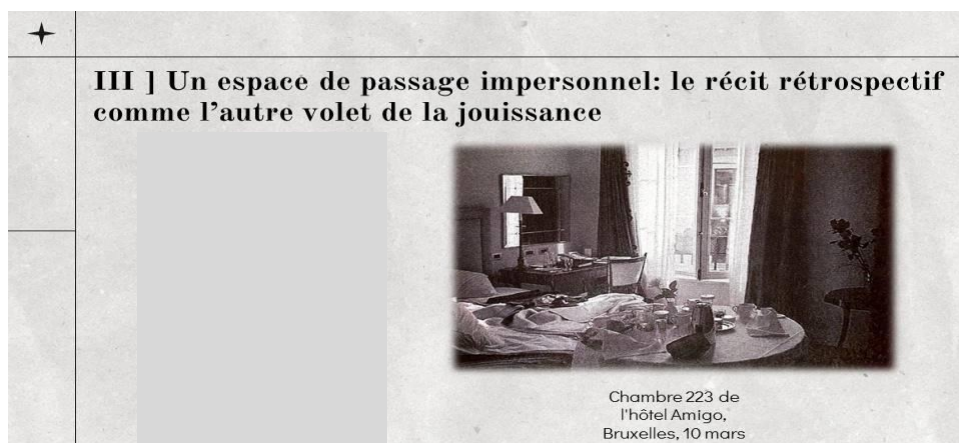


Figure (1)

Toutes les photos sont bien déterminées au niveau du temps et celui de l'espace, comme par exemple : « Dans le couloir, le 6 mars 2003 » pour la première jusqu'à « la Rose des Sables, le 7 janvier 2004 » pour la dernière - (fig.2)



Figure (2)

Les quatorze photos et les 28 compositions sont encadrées d'un prologue et d'un épilogue rédigés par l'auteure témoignant de son désir de garder le monopole de la narration.

I] *Les deux images manquantes: deux images en prose à lire:*

La première et la dernière photo de l'ouvrage sont invisibles. Elles constituent le cadre d'une expérience à la fois amoureuse et conflictuelle en dépit d'un cancer du sein dont souffrait l'auteure. Dans ce cas là, l'image n'est présente qu'à travers l'imagination du lecteur.

Pour la première photo, la narratrice souligne: "*Je peux la décrire, je ne pourrais pas l'exposer aux regards.*"¹ Pourquoi ? Car le lecteur sera réellement en face d'un corps: "*(.....) le sexe de profil est en érection. (.....)*"². Pour des raisons de pudeur, elle a préféré décrire cette photo plutôt que de la montrer. Quant à la dernière, il faut souligner que le livre se termine par la description des deux corps enchevêtrés: "*(.....). J'étais accroupie sur Marc, sa tête entre mes cuisses comme s'il sortait de mon ventre.*"³

Nous constatons que la première photo est invisible et que la dernière est inexistante. Simplement, elle met l'accent sur l'espoir d'un avenir possible une fois l'ablation de la tumeur est réalisée. Il est à souligner que la même idée de commencement est reprise avec le dernier cliché. Elle révèle la fusion du couple. Sur cette photo imaginée, on aurait vu deux corps soudés l'un à l'autre comme signe de la réussite de leur aventure. L'opération a été couronnée de succès: Annie renaît de son cancer et Marc renaît d'Annie sachant que le corps de celle-ci s'est débarrassé de la mort.

Dans un premier temps, le prologue précise dans quelles conditions ces clichés ont été pris et selon quels critères. Elle a souligné son désir de fixer les lieux de la relation corporelle et de

¹ Ernaux (A), Marie (Mac), Op. Cit, P.13

² Ibid, P. 15

³ Ibid, P. 151

⁴ Ibid, P. 10

garder intact les compositions d'un tableau. Comme par exemple la table après dîner, les meubles déplacés et les vêtements dispersés: "*Ces choses dont nos corps s'étaient débarrassées (.....) étaient les dépouilles d'une fête lointaine. Les retrouver à la lumière du jour, c'était ressentir le temps.*"⁴ Dans le prologue, une autre dimension est de mise : celle de sa lutte contre le cancer du sein à l'Institut Marie Curie et ceci pour prouver que la coexistence de la photo et du texte, des "*registres érotiques et maladifs*"¹ permet le renouvellement de la scène autobiographique dans les œuvres d'A. Ernaux.

Cette photo non représentée pourrait être la réponse à une question qu'elle s'était posée au terme de la cinquième photo: « *Tout homme avec qui j'ai eu une histoire me semble avoir été le moyen d'une révélation (.....). Je ne sais pas pour quelle révélation j'ai rencontré M.* »²

II] *Le parcours d'une fusion corporelle: le micro-univers vs le macro-univers :*



Figure (3)

¹ Havercraft (Barbara), "L'Autre scène: l'écriture du Cancer dans l'Usage de la photo", Annie Ernaux: Approches critiques et interdisciplinaires, Serjo Villani (éd), Ottawa, 2009, P. 136

² Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 65

a) Un espace transitoire : le couloir et le bureau « sacré ».

En étudiant les trois clichés qui soulignent l'idée de transition, on remarque que pour le premier cliché, la profondeur du champ est grande dans le but de donner une vue globale de tous les petits éléments qui composent la photo. Le plan est général sachant qu'il embrasse la plus vaste position du paysage et l'angle de prise de vue est frontal. Quant au second cliché, la profondeur du champ est relativement faible et limitée en raison de la présence de la chaussure en premier plan. L'échelle des plans est de niveau moyen car elle montre l'intégralité de la chaussure sans nier son environnement. La plongée, quant à elle, est une vue d'en haut, descendante. En ce qui concerne le troisième cliché, la profondeur est faible car il dirige le regard vers le bureau. L'angle de prise de vue est latéral. De même, la plongée est une vue descendante.

Dans notre analyse, nous allons nous pencher sur le premier et le troisième clichés qui sont classés en fonction de la dichotomie isotopique / privé/vs/non-privé /.

Tout d'abord, il faut souligner que le couloir, comme un lieu de transition qui mène aux chambres, est un trait d'union entre l'extérieur et la chambre de la narratrice. La pratique de l'acte amoureux dans le couloir plutôt que dans la chambre prouve que le repli fusionnel n'est pas encore assuré et que la sphère privée n'est pas encore atteinte. Avant d'y pénétrer, le couple examine toutes les autres pièces de la maison.

La première photo "*Dans le couloir, 6 mars 2003*" détermine une ekphrasis dont les constituants sont évidents: "*Au premier plan, à droite un pull rouge (.....) deux escarpins noirs [...]. De l'autre côté, le long d'un mur, un petit tas noir et blanc (.....).*"¹

En premier lieu, on remarque l'intérêt que l'écrivaine porte à l'aspect chromatique, en particulier le blanc, le noir et le rouge qui

¹ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 23

renvoient au corps malade, à la mort et au deuil. Pour A. Ernaux, le hors-champ est le catalyseur qui lui permet de convoquer cette période de sa vie. Tous les éléments présents sur cette photo ne sont pas loin de rappeler sa maladie et l'amputation corporelle que l'écrivaine craignait car si le traitement n'est pas efficace, les médecins décideront une ablation du sein. L'éparpillement des vêtements lui donne la possibilité d'évoquer sa maladie: "*Peut-être aussi ne pouvais-je le faire qu'avec cet homme-là et qu'à cette période de ma vie.*"¹ Une photo qui sert de prétexte pour parler de cette maladie et de toutes les émotions qui l'accompagnaient: "*Quand j'ai franchi pour la première fois la porte de verre de Curie le matin du 3 octobre 2002, j'ai pensé que le sursis était fini.*"² Et "En passant pour la première fois le seuil de Curie,(.....): « vous qui entrez ici, perdez toute espérance »."³ Lors de la prise de cette photo, l'écrivaine ressentait à la fois le désespoir, la tristesse, bref, la perte. Par contre, pour Marc Marie, les vêtements dispersés ont une autre signification. Ils constituent le hors-champ invisible du sexe et de la violence. Ce hors-champ représente uniquement la scène où se manifeste la force de l'acte et de l'instant, autrement dit la lutte passionnelle des corps. Pendant cette phase-là, Marc Marie n'a pas encore signalé cet imaginaire de perte et de disparition.

À l'instar du couloir d'entrée, une autre pièce assure cette phase transitoire qu'est le bureau de l'écrivaine. "Dans le couloir, 5 avril" est une des photos prises dans sa maison pour participer également à ce parcours de la mort et de l'oubli. Dans ce cliché, les vêtements dispersés sur le sol sont remplacés par des feuilles, des fiches, des manuscrits. Ces derniers sont basculés subitement: "*Cette photo (.....) compose seulement les objets que nous avons fait tomber du bureau sans nous en rendre compte.*"⁴ Outre le privé et le non-privé, cette photo met en évidence la valeur du « sacré ». Elle reflète le vouloir des auteurs de mettre l'accent sur la valeur sacrée attribuée à cet

¹ Ernaux (A), Marie (Marc), Op, Cit, P. 25

² Idem.

³ Ibid, P. 30

⁴ Ibid, P. 63

endroit. Marc Marie affirme cette idée là en signalant : « *le soir de la photo, j'ai éprouvé du plaisir à ce qu'elle oublie pour un temps (.....), cet espace sacralisé (.....)* »¹ . Pour l'écrivaine, faire l'amour sur le bureau relève du même genre de détournement puisqu'il s'agit de mettre à égalité tant la relation corporelle que l'écriture. On constate qu'elle éprouvait une grande avidité de déchiffrer tout ce qui était écrit. Selon sa perspective, chaque signe garde les traces du temps plus que le reste. Elle essayait vainement de déchiffrer et de découvrir tout ce que ces manuscrits contenaient à cause de la mauvaise qualité du cliché. Cette photo contient une triple disparition, celle du corps, du contenu des manuscrits et celle du souvenir ou du contexte où elle avait été prise: "*(.....) l'écriture invisible, (.....) sur cette photo du 5 avril 2003 équivaut à une mise en suspens de la temporalité.*"²

Toutefois, à cette période précise, si elle avait eu la possibilité de choisir entre le feu de la passion et le fait de préserver les feuilles d'une écrivaine renommée , ce ne sont pas les feuilles qu'elle aurait préférées: "*Il me fait vivre au-dessus du cancer.*"³

De ce qui précède on déduit que la fusion corporelle face à la mort potentielle nécessite de franchir le couloir et le bureau, les premiers pas de la fusion et de la résistance.

¹ Ibid, P. 67

² Lazar (Andrei), s'écrire disparaître. La poétique de l'absence dans l'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie, Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca, 2021, P. 429

³ Ernaux (A), Marie (Marc), Op, Cit, P. 64

b) Nouvelle étape vers l'isolement social / la fusion corporelle:



Figure (4)

Comme cela a déjà été signalé, *l'Usage de la photo* est avant tout la traduction et la représentation visuelle des deux aspects immontrables : le sexuel et la maladie: « *Au départ, je ne voulais pas évoquer ma maladie. (.....). Ces photos d'où les corps sont absents, où l'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés, renvoyaient à ma possible absence définitive.* »¹

Dans *l'Usage de la photo*, on constate la mise en couple allant de pair avec la prolifération spatiale. Avec “Cuisine matinale, dimanche 16 mars” et “Cuisine du 17 avril”, les deux amoureux se détachent progressivement du monde social pour renforcer leur rapport à l'intimité face à un ennemi commun.

Pour la première photo, la profondeur du champ est grande car le photographe voudrait englober tous les éléments qui sont présents. La vue est frontale et le cadre est horizontal. La composition n'est pas symétrique puisque le photographe voudrait mettre l'accent sur l'ombre causée par les rayons du soleil. Pour l'éclairage, il est évident qu'on a l'opposition claire/obscur. Pour la 2^{ème} photo, le cadre est vertical pour mettre en relief tous les habits dispersés sur le carrelage

¹ “L'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie. Entretien” [en ligne] URL: <http://www.gallimard.fr/media/gallimard/entretien-ecrit//Entretien-Annie-Ernaux-Marc-Marie-L'usage-de-la-photo>

de la cuisine avec une plongée d'en haut descendante.

*“Rien n’a été rangé ici, ni les vestiges du repas, ni ceux de l’amour. Deux désordres.”*¹ .En partant de cette citation, on observe encore deux désordres qui sont similaires aux premiers: le cancer d’un côté et l’intervention des Etats Unis en Irak de l’autre côté. La guerre en Irak est considérée comme le prolongement pertinent de la lutte interne qui secoue fortement la narratrice. Dans son commentaire, l’écrivaine compare la guerre en Irak à une ombre géante qui avance progressivement pour dominer toute la terre. Cette comparaison renvoie certes à l’opposition claire / obscure qui existe sur la première photo et dont on comprend l’interprétation dans le commentaire rédigé par Marc. Selon lui, l’écran blanc symbolise la paix qui règne dans la maison de Cergy tandis que l’obscurité représente l’horreur de cette intervention américaine en Irak, cette intervention qui prend place dans leurs discussions interrompues: *“L’horreur à l’autre bout de notre amour, (.....): derrière la fenêtre de la cuisine.”*²

Annie Ernaux ressentait un sentiment de culpabilité d’avoir manqué tout engagement contre la guerre en Irak – sachant qu’elle menait une autre guerre contre le cancer du sein: *“J’étais délivrée de toutes les obligations (.....), les grandes vacances du cancer.”*³ . Les grandes vacances soulignent l’éventualité de sa disparition et de sa mort. Cette maladie transforme la narratrice en absence éventuelle dans le regard des autres. À plusieurs reprises, A. Ernaux met l’accent sur sa mort à venir, sur sa disparition probable comme si elle justifiait l’absence des corps sur les clichés. Elle n’a pas peur de trouver la mort mais c’est surtout la disparition de ses idées que la narratrice redoute le plus: *“Plusieurs fois, je me suis dit que si ma pensée pouvait continuer ailleurs, il me serait indifférent de mourir.”*⁴

A vrai dire, dans *l’Usage de la photo*, A. Ernaux a cité objectivement toutes les interventions médicales que son corps avait

¹ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 54

² Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 58

³ Ibid, P. 56

⁴ Ibid, P. 111

subies: la chute des cheveux, la perruque, le port du Cathéter et la chimiothérapie au point de ressembler à une créature extraterrestre: “(.....): *j’accomplissais ma tâche de cancéreuse avec application.*”¹ .Durant des mois, son corps s’est exposé à des interventions médicales violentes. Cette pièce de théâtre invisible est le hors-champ là où le corps menait seul une lutte qualifiée d’horrible et de stupéfiante contre le cancer. Il s’ensuit donc que le théâtre d’opérations que subit le corps de l’écrivaine et celui de l’intervention américaine en Irak ne font qu’un, car cet ouvrage est conçu comme l’indice de l’angoisse et de la mort. Un cancer du sein qui annonce et impose à la fois l’accélération du temps, afin de soutenir les autres femmes qui sont affrontées à la même maladie. Il était impératif d’utiliser les mots pour parler de cette expérience de la vie et de la mort : « *Trois millions de seins couturés, scannés, (.....). Il faudra bien oser les montrer un jour (.....).* »². Un autre aspect de l’invisibilité dont elle était témoin. Écrire son expérience participe certes à ce dévoilement.

c) L'épanouissement: L'amour au-dessus de la mort:



Figure (5)

¹ Ibid, P. 84

² Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 84

Une troisième étape nous approche de l'intime dans la maison de l'écrivaine: "Chambre, fin mai, début juin", "Chambre, matin de Noël", "Chambre, matin de Noël suite". Il est important de souligner que la proximité du privé n'est pas linéaire compte tenu du fait qu'un intervalle de temps les sépare. Les trois photos se caractérisent par le format horizontal pour garantir une vue d'ensemble de la chambre.

Par respect de l'intimité, étant donné qu'on est en plein contact avec l'intime, le cadre est trop restreint, avec une profondeur trop faible et une vue frontale. La chambre, dans cette série, est partiellement décrite comme preuve que tout, dans cet ouvrage est fondé, essentiellement, sur l'invisibilité. Cette série est tiraillée entre le visible et l'irreprésentable. Moyennant cette série, et à l'inverse d'autres endroits cités, l'écrivaine met l'accent sur la mort. Pour cela, il est à noter que selon la structure de l'ouvrage, chaque fois qu'on s'approche de l'intime on s'approche de la même manière de la mort probable. À partir de la dixième image, "Chambre fin mai, début juin", Annie Ernaux a cité la "scène invisible." Le centre de l'image est dépourvu de toute présence. La photo permet, donc, de concevoir l'acte amoureux, la maladie et même la résurrection sans les représenter.

De même, l'angoisse nourrie par la chimiothérapie l'a poussée à se référer au tombeau vide du Christ. Elle a évoqué, par la suite, la scène du tombeau vide selon la tradition Judéo-Chrétienne: "(.....) *Marie-Madeleine, venue voir le Christ après sa mort, a trouvé le tombeau vide. Il ne restait que le linceul (.....)*"¹. Les traces d'un corps, le linceul déshabité et les dépouilles reflètent, certes, la mort et la disparition qui hantent l'écrivaine tout au long de l'ouvrage. Mais, cette fois-ci et face à la mort, l'écrivaine change de stratégie: Il s'agit d'abord de mener une enquête sur le Nul tel qu'elle le perçoit dans Phèdre, Madame Bovary, la Nausée et à la Recherche du temps perdu... À un corps voué à la disparition s'ajoute l'idée que l'art,

¹ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 110

comme toutes les recherches scientifiques et philosophiques ne vaut à « *l'Usage des vivants* »¹ que s'il tente de s'approcher du gouffre, du nul représenté par le Néant. De ce qui précède, on déduit que la façon de penser à sa mort, au froid glacial, au silence et à la disparition l'a fait penser à son inexistence et la pousse à rédiger cette œuvre photographique marquée de dépouilles et de paysages à chaque fois différents. Avec cette photo, on souligne un deuxième recoupement de propos : « *Peut-on être nostalgique d'un moment tout entier conditionné par l'éventualité de la mort ? (.....)* »². *L'Usage de la photo* est l'ouvrage rédigé par A. Ernaux pour raconter son expérience du cancer. Mais cette expérience est vécue à trois. Lors de cette photo, c'est Marc qui met en évidence cette expérience de lutte et de souffrance. Selon lui, la photo renvoie à un espace désincarné, immatériel et détaché des réalités tel l'Institut Curie où Annie Ernaux devait procéder à l'ablation de la tumeur quelques mois plus tôt. Au lieu de succomber à la tentation du tragique, les échanges, les discussions et les rires ont pris le relais entre le couple : « *Nous sommes dans l'instant.* »³

Contrairement à Marc qui préfère être dans l'instant, Annie se plonge dans le passé au point de convoquer une chambre citée dans *les Armoires Vides et l'Événement* : « *Ne peut-on voir la vie derrière soi comme une série de chambres en abyme (.....)* »⁴. Une autre chambre d'une même douceur se superpose à celle de *l'Institut Curie*, la chambre située à Rouen après son avortement clandestin. L'ablation de tumeur opérée d'une manière légale est le contraire du fœtus avorté illégalement quand elle étudiait à l'université. Une attente similaire : la sonde cause le détachement du fœtus et la chimio envahit les cellules atteintes. Donc, outre les photos et les chansons qui permettent à Annie Ernaux de raconter sa vie, les chambres viennent compléter l'ensemble.

¹ Ibid, P. 112

² Ibid, P. 115

³ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P 115

⁴ Ibid, P. 130

III] *Un espace de passage impersonnel : le récit rétrospectif comme l'autre volet de la jouissance:*

Pour la première photo « Chambre 223 de l'Hôtel Amigo, Bruxelles, 10 mars » ,le photographe se met dans un coin de la pièce afin d'embrasser la totalité de cette dernière tout en fixant ses différents composants comme, la table à chevet, le miroir, le lit , les roses et surtout la fenêtre.

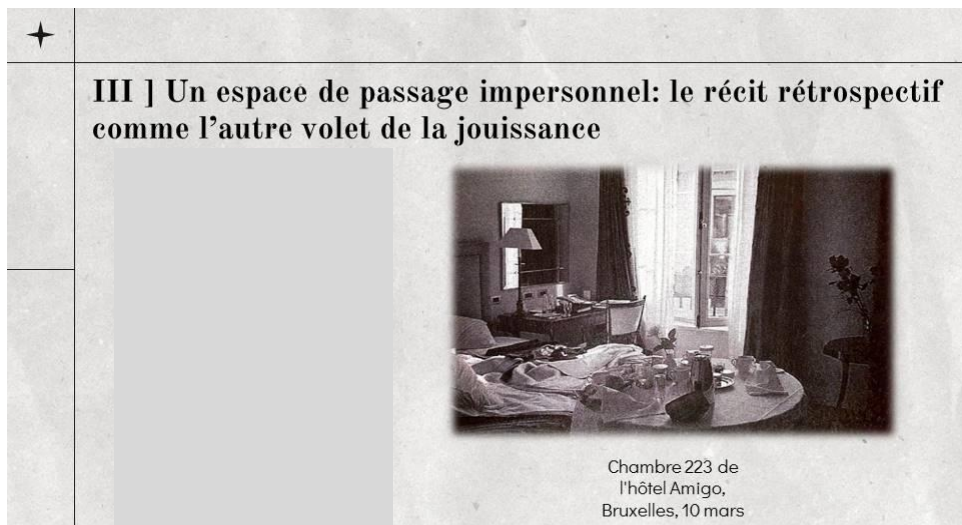


Figure (6)

La fenêtre entrebâillée est, d'un côté, l'outil qui permet de deviner ce qui se trouve derrière et de l'autre côté, elle est le signe de l'entre-deux, à savoir entre la vie et la mort. Cette photo se démarque des autres clichés car elle ne reflète pas, comme d'habitude, la scène après l'acte amoureux, juste le cadre d'une chambre. La chambre d'hôtel est un endroit neutre, temporel et spatial. C'est l'endroit où on y est personne et où faire l'amour ne porte pas à conséquence: *"Pour les mêmes raisons, il est sans doute plus facile d'y mourir, (.....)."¹*

¹ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 38

Il est à noter que loin de la maison de Cergy, A. Ernaux a du mal à parler de sa maladie et de son combat contre le cancer, une raison pour laquelle elle a préféré évoquer le décès des deux mères. Certes, elle a préféré garder une distance par rapport au corps malade tout en signalant un seul détail que Marc, à son tour, a envisagé comme une deuxième naissance. Elle a perdu ses cheveux en deux semaines. Mais à l'hôtel et dans la salle de bain de cette chambre, elle lui a montré pour la première fois, son crâne sur lequel ont repoussé des cheveux trop courts que Marc a considérés comme une deuxième naissance. Dans cette photo, le récit rétrospectif occupe le premier plan et les plonge tous les deux dans leur passé le plus proche: le décès des deux mères. Ce cliché constitue l'embrasseur qui introduit le séjour qu'a effectué l'écrivaine dans le même hôtel avec Z en 1986 ainsi que la mort de sa mère deux mois plus tard: "*Quelle ait été encore vivante lorsque je suis venue pour la première fois me paraître invraisemblable*"¹. Cette relation se présente certes comme un défi à sa mère. Ces photos en noir et blanc indiquent à la fois l'absence de couleur et l'absence de la mère qui veillait sur tout. Alors, la mort de la mère va de pair avec la transgression des interdits. A. Ernaux a confié à Lorraine Day: "*Ma mère c'était la loi; ma mère est morte, tout est permis*"². Le côté sexuel ne se manifeste pas dans les ouvrages d'A. Ernaux qu'après la mort de la mère et la même chose pour les secrets (le geste scandaleux et violent du père dans *la Honte*, l'avortement clandestin dans *l'Événement*). *L'Usage de la photo* est considéré à la fois comme un défi à la mère et à la religion. Ce dernier défi se manifeste en particulier dans la scène du soutien-gorge jeté du haut de l'église San Giorgio lors d'un voyage à Venise: "*(.....) je l'ai lancé dans le vide en espérant qu'il tomberait dans le cloître*"³. Toute la scène représente un signe de jouissance en défi aux lois maternelles, aux lois religieuses et surtout au cancer. Dans tous les récits, ce corps jouissant devient toujours un corps puni d'A. Ernaux. La perte des cheveux sous l'effet de la chimio indique la ressemblance entre

¹ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 35

² Day, L. (2005). "Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel": Interview with Annie Ernaux. *Romance Studies*, 23(3), 223–236. <https://doi.org/10.1179/026399005x70676>

³ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 121

l'écrivaine et les femmes tondues à la Libération, punies pour avoir commis le péché de chair.

Pour Marc Marie, Bruxelles est le déclencheur de ses souvenirs d'enfance. Il avait 8 ans quand ses parents ont quitté Bruxelles pour y retourner douze ans après. Trois mois après la mort de sa mère, novembre 2000, il est parti à Bruxelles avec un ami pour atténuer les sentiments de perte et de vide

Donc, trois mois après la mort de sa mère et dans l'incapacité de gérer son deuil et surmonter sa tristesse, Marc a écrit une lettre à Annie Ernaux avec qui il entretenait un échange épistolaire depuis deux ans. Il lui a rédigé une lettre d'une chambre de l'Hôtel Amigo à Bruxelles pour découvrir qu'ils ont cet hôtel en commun. On constate, donc, que le décès respectif des mères constitue l'origine de la relation sentimentale.

A l'encontre de la première photo "Bruxelles, Hôtel des Ecrins, chambre 125, 6 octobre", est prise après une relation corporelle.



Figure (7)

cette photo, porte attention sur une lampe de chevet coiffée d'un gant de toilette pour diffuser une lumière plus douce, de fait, "mortuaire"¹. A vrai dire, on conçoit que la mort fait partie du quotidien des narrateurs. Il est bien évident que le fait combiner la possibilité de la mort à leurs visions des images et à toutes les réflexions que celles-ci suscitent atténue de premier ordre la menace permanente subie lors de toutes les étapes du combat contre le cancer. Bien qu'en observant cette photo le traitement du cancer ait déjà fini depuis deux mois et bien qu'elle se trouve dans une phase d'après la guérison, elle continue à convoquer la mort. Pour la première fois, elle s'aperçoit que la mort potentielle, la probabilité de l'absence, la lutte contre le cancer, le fait de contempler les photos et les décrire n'étaient pour elle qu'un moyen de se prouver l'existence réelle de son amour. Juste après, la guérison, les photos ont changé de fonction. Elles deviennent la preuve matérielle de leur attachement sentimental: "Est-ce qu'il m'aime?"²

Lors de cette rétrospection, Annie Ernaux avait fait signe de jalousie quand elle a découvert la photo de la précédente compagne de Marc. De la même façon, Marc, en utilisant le barbecue qui était rangé contre le mur juste après le divorce de l'écrivaine a eu le sentiment de lui donner une deuxième naissance comme celle donnée à Annie Ernaux. Mais, sans doute il a eu tort de penser cela car quelques jours après leur retour en France et au cours d'une dispute, Annie Ernaux lui dira: "*Le Bonheur de Bruxelles, c'est fini*"³. Comme preuve de sa capacité de mettre fin à toute relation et de choisir, peu de temps après, un autre compagnon. Une phrase révélatrice qui détermine son pouvoir de concevoir un état amoureux qui lui convient et qui garde sa liberté d'agir.

¹ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 119

² Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 122

³ Ibid, P. 42

IV] *Les objets comme signe de vie : la Rose de Jéricho, symbole de la Renaissance:*



Figure (8)

Il faut souligner qu'à partir du huitième cliché, les éléments qui composent les photos deviennent de plus en plus non représentatifs pour arriver à « la Rose des Sables », à une photo vide de tout signe d'érotisme et de tout indice du corps : « *Elle n'éveille rien en moi. Il n'y a plus ici, ni la vie, ni le temps. Ici, je suis morte* »¹. Dans cette photo, toute description est devenue à la fois muette et impossible : « *Aucune perspective dans ce tableau où le mur jaune et le sol blanc sont dans le prolongement l'un de l'autre* »². Il s'avère impossible de deviner à qui appartiennent ces habits, dans quel contexte et dans quelles conditions ils ont pu se débarrasser de ces vêtements. Il est évident que la photographie est muette sans contenir aucun détail d'autant plus aucun événement autobiographique. Elle donne tout simplement l'impression que Marc Marie avait photographié une toile incompréhensible dans une galerie de peinture. Tout est « *transfiguré et désincarné* »³. Avec ce cliché, on est face à une personne qui est à la fois sur le point de déréaliser cet amour et de la même manière aux confins de la mort. Le commentaire de Marc Marie illustre et explique parfaitement ce cliché. Selon lui, cette photo porte en elle la limite de leur travail .

¹ Ernaux (A), Marie (Marc), Op. Cit, P. 146

² Ibid, P. 145

³ Ibid, P. 146

Tout le temps, il essayait d'envisager une vue d'ensemble d'une scène afin d'encadrer les différentes phases d'une dramaturgie, qu'ils venaient de jouer pour eux seuls. Ces clichés, à ses yeux, ont la valeur d'un journal intime : le journal intime de l'année 2003 qui pourrait bien s'intituler : l'amour et la mort. Il confirme qu'en écrivant sur ces photos, il ignorait leur usage, mais il sait parfaitement ce qu'elles ne sont pas. Elles ne sont pas des images mises dans leur cadre et situées tout simplement sur une table.

Bref, la dernière photo met en évidence le parcours d'un « Je » qui s'est déplacé tout au long du texte, d'une pièce à l'autre pour esquisser son trajet de lutte contre la mort. La Rose des Sables, bien qu'elle soit la dernière photo, elle oscille entre toutes les isotopies qui ont figuré dans cet ouvrage comme par exemple présence / absence, vie / mort, apparition / disparition tout en soulignant que le titre donné à cette photo suggère l'idée de la renaissance. La Rose des Sables est une plante qui a la capacité de se régénérer, de se renouveler une fois mise dans des conditions climatiques favorables. Or, cette renaissance fait écho à celle qu'aborde le dernier texte de cet ouvrage où on entend seulement la voix de la narratrice.

En fin de compte, on déduit que *l'Usage de la photo* représente à la fois une écriture de l'apparition / la disparition car si Annie Ernaux fait souvent allusion à la mort, elle affirme en même temps l'éventualité de s'y échapper par l'amour. La double portée du récit dans cet ouvrage permet de renouveler l'écriture autobiographique qui comprend à la fois le rapport texte-image et le registre sexe-maladie. Entre les photos et les textes, des relations très étroites s'établissent sachant que les photos ne constituent pas de simples prétextes pour écrire mais aussi des sources très importantes dont le texte emprunte le langage pour atteindre son but. Selon A. Ernaux, l'amour est le meilleur usage contre la maladie, contre le cancer : « *L'Usage de la photo, c'est en somme l'usage amoureux de la maladie* »¹. Ainsi, au corps malade et souffrant répond un corps vivant, convalescent et

¹ L'allusion aux missels de son enfance suggère un détournement parodique de la prière "Sur le bon usage des maladies", P.83

renaissant car selon le vieux mythe ,l'amour et la mort ne sont pas sur le même plan. L'amour garde la mort à distance.

Bibliographie

I] Corpus :

- Ernaux (A), Marie (Marc), l'Usage de la photo, Gallimard, 2005.

II] Articles consacrés partiellement ou totalement à l'œuvre d'Annie Ernaux:

- Arnoud (Quentin), « La Fascination de l'absence – La photographie comme relique dans L'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie », in *Luglio*, No. 16, décembre 2020.
- Bacholle-Boskovié (Michèle), "ph-auto-bio-graphie : Ecrire la vie par des photos, Annie Ernaux". in *Women French Studies*, Vol.21, 2013
- Bouiche (Fayçal), "Entre Ecrire et Trahir, le cas d' Annie Ernaux", in *Cahiers ERTA*, N.11, 2017
- Boyer (Sylvie), "Capter l'ombre du néant", l'Usage de la photo d' Annie Ernaux et Marc Marie, Gallimard, 2005
- Cottille – Foley (Nora), « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux », in *French Studies*, Vol. LXII, No.4, 2008.
- Elaheh, Salehi Rizi : « La Mise en Scène du corps féminin chez Zoyâ Pirzâd et Annie Ernaux », in *Loxias – Colloquer*, III, 2014.
- :« Photos-fragments, L'Usage de la photo d'Annie Ernaux », in *Loxias*, Loxias 42, septembre 2013.
- Freidel (Nathalie), « L'Usage de la photo: le pacte photographique d'Annie Ernaux », in *Textimage*, Varia 4, printemps 2014.
- Froloff (Nathalie), "Redonner un sens plus pur aux mots et aux choses : l' écriture photographique du réel d' Annie Ernaux", in *Revue Internationale de photolittérature*, N. 1, octobre ,2017
- Nguyen (Tu Hnh), "le temps matériel d' Annie Ernaux", in *Figura*, N.21, 2009
- Oberhuber(Andréa), "Epiphanie du corps dans l'Usage de la photo d' Annie Ernaux et Marc Marie" in www.revue-analyses.org, Vol.11, N.1, hiver 2016

- Havercraft (Barbara), « L'Autre scène : l'écriture du Cancer dans l'Usage de la photo », Annie Ernaux : Approches critiques et interdisciplinaires, Serjo Villari (éd), Ottawa, 2009.
- Lazar (Andrei), « S'écrire disparaître. La poétique de l'absence dans L'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie », in Littérature française, 2021.
- Lessard (Brière), « La disparition pour contrer l'épuisement : étude de L'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie », in Postures, la disparition de Soi : corps, individu et société, No. 26, 2017.

III] Ouvrages, mémoires et thèses consacrés à Annie Ernaux:

- Bajomée (Danielle), Dor (Juliette), Annie Ernaux, Se perdre dans l'écriture de Soi, Klincksieck, 2011.
- Bissonnette (Karine), la Mémoire matérielle. Evocation des souvenirs et photographie dans les Années d'Annie Ernaux, Mémoire présenté à la faculté des arts et sciences, Université de Montréal, en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Lettres en littérature de langue française, août 2012.
- Blanchard (Marie-Eve), (Dé) faire l'amour d'une histoire à l'autre. Les Dynamiques amoureuses chez Annie Ernaux dans « Fragments autour de Philippe V., L'Occupation et l'Usage de la photo, Mémoire présenté comme exigence partielle de la Maîtrise en études littéraires, Université de Montréal, février 2010.
- Letendre (Daniel), A la Cheville des temps. La Construction du présent dans la littérature narrative française au tournant du XXI^{ème} siècle, Thèse présentée à la faculté des arts et sciences, Université de Montréal, en vue de l'obtention du grade Ph. D. en littérature de langue française, juillet 2013.
- Morand-Dupuis (Marie-Hélène), L'Ekphrasis photographique et le rapport au biographique chez Annie Ernaux et Patrick Modiano. Le cas d'une femme et Chien de printemps, Maîtrise en études littéraires, Université Laval, 2017.
- Nguyen (Tu Hanh), Historicité de l'instant. Etude de la discontinuité narrative chez Annie Ernaux, Mémoire présenté à la faculté des études supérieures, Université de Montréal, en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Lettres en littératures de langue française, avril 2007.

IV] Articles Théoriques:

- Altinbukan (Buket), « Analyse sémiotique d'une photographie d'Henri Cartier-Bresson » in *Synergies, Turquie*, No. 2, 2009.
- Aubert (Jean-Paul), « Prolégomènes – Images et récits: les limites du récit » in *Cahiers de Narratologie*, 16, 2009.
- Gourintin (Patricia), « Littérature et photographie, du lisible qui fait voir au visible qui narre », *Acta Fabula*, Vol 10, No. 4, avril 2009.
- Louvel (Liliane), « Déclinaison et figures ekphrastiques: quelques modestes propositions » in *Arborescences*, No. 4, 2014.
- « Disputes intermédiaires : Le cas de l'ekphrasis » in *Textimage*, mai 2013.
- Tamanini, « Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans *Outre-monde* de Don Delillo », in *Loxias*, Loxias 22, le 15 septembre, 2008.
- Testanière (Jacqueline), « L'Ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco » in *Cahiers d'études romanes*, 24, 2011.
- Védrine (Hélène), *Compte-rendu de (Philippe Ortel), la littérature à l'ère de la photographie – Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, Coll « Rayon photo », 2002.
- Véron (Eliséo), « De l'image sémiologique aux discursivités. Le temps d'une photo » in *Hermès*, 1994.
- Vouilloux (Bernard), « Lire, voir, la co-implication du verbal et du visuel » in *Textimage*, Varia 3, hiver 2013.

V] Thèses, mémoires et ouvrages théoriques (généraux):

- Eco (Umberto), *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007.
- Hamon (Philippe), *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991.
- Ortel (Philippe), *la Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Coll. « Rayon Photo », 2001.
- Wilhelmy (Andrée), *L'Image en avant du texte littéraire*, Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, décembre, 2015.