

# L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire : l'exemple de Marguerite Duras et de Christoph Hein

Érik Dupont

Volume 28, numéro 3, hiver 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501133ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501133ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

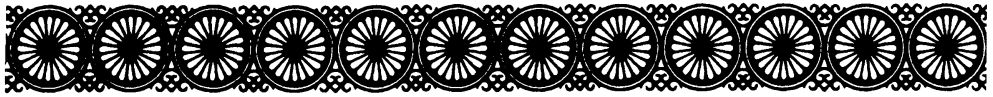
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dupont, É. (1996). L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire : l'exemple de Marguerite Duras et de Christoph Hein. *Études littéraires*, 28(3), 55–66. <https://doi.org/10.7202/501133ar>

Résumé de l'article

Cette analyse tente de cerner la relation entre l'écriture du passé et l'image photographique dans deux cas concrets. Notre réflexion s'organise autour des bases théoriques sur la photographie avancées par Susan Sontag et Roland Barthes et s'appuie sur une analyse de *l'Amant*, de Marguerite Duras, et de *l'Ami étranger*, de Christoph Hein. Il s'agit d'examiner la manière dont la photographie peut voir son caractère de preuve historique irréfutable subverti et d'étudier comment, par divers procédés, elle paralyse l'entreprise d'anamnèse de Marguerite Duras et de Claudia, la narratrice de *l'Ami étranger*. Cet article s'intéresse au renversement du rôle de la photographie qui traditionnellement, permet de dire l'indicible et, dans ces deux cas, ne fait que le souligner.



# L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET L'OUBLI DANS LA CRÉATION LITTÉRAIRE

L'EXEMPLE DE MARGUERITE DURAS  
ET DE CHRISTOPH HEIN

*Éric Dupont*

■ De toutes les formes d'art imitatif, la photographie est probablement celle qui s'éloigne le plus de l'écriture littéraire par ses procédés représentatifs particuliers. Ses codes semblent être à l'opposé de ceux de la création littéraire dans la mesure où l'image photographique offre un accès direct à l'objet qu'elle présente là où l'écriture doit compter sur la capacité du lecteur de se représenter de quoi elle parle. La photographie a le pouvoir de l'évidence et de la preuve et semble, contrairement à l'écriture, ne pas avoir à justifier son authenticité par le serment de vérité et par

une documentation solide. Cela explique peut-être l'exploitation fréquente que les historiens en font lorsque vient le temps de fournir les évidences de certains événements passés dont le lecteur n'a aucun souvenir. Peut-on s'imaginer un manuel scolaire d'histoire du Canada sans preuves photographiques à l'appui ? De la même manière, le texte journalistique aurait-il le même impact si les journalistes renonçaient à la force des images qui légitiment leurs textes en tant que preuves de l'événement ? La présence de l'image photographique dans ces deux cas ne surprend

guère. Après tout, n'est-ce pas là le but commun du journaliste et de l'historien que de rendre la réalité de manière fidèle et juste en se servant de toute documentation pertinente ?

Parallèlement, la littérature est un lieu de rencontre problématique de l'image photographique et du texte qui remet en question leur capacité de représentation du passé. Ceci est particulièrement intéressant dans les deux cas concrets qui feront l'objet de cette analyse, c'est-à-dire *l'Amant*, de Marguerite Duras, et *l'Ami étranger*, de Christoph Hein. La photographie devient, dans les deux cas, un moyen d'élaborer le texte sur le paradigme de l'oubli et de remettre en question la possibilité du récit autobiographique chez Duras et la valeur du souvenir historique chez Hein. Dans ces deux textes des années quatre-vingt s'installe une réflexion sur le rôle de la photographie dans l'entreprise d'anamnèse des instances narratives. Le processus autoréflexif basé sur le souvenir visuel est mis à l'épreuve dans sa capacité de rendre l'événement passé signifiant dans le contexte d'écriture au présent. La photographie, en offrant l'accès direct à l'objet de la création littéraire qu'est le passé, semblerait être la meilleure garde contre l'oubli. La lecture de Duras et de Hein suggère qu'il n'en est rien. La photographie, dans les deux cas, se présente comme le médium de l'absence, du silence et de la mort. Dans le cas de *l'Amant* on

pourrait presque parler de l'élément fortuit qui fait croire que l'écriture autobiographique serait issue du souvenir d'un passé remarquable. Duras montre, et c'est également le but de cette analyse, comment la photographie peut, à la rencontre du texte littéraire, aider à l'oubli.

Duras élabore le récit de *l'Amant* à partir de descriptions de diverses photographies invisibles au lecteur<sup>1</sup>. Ces photographies sont souvent à l'origine de la narration, en ce sens qu'elles la déclenchent. Le stimulus qui provoque l'élaboration de l'écriture du passé est une image. À plusieurs reprises, le récit prend un tournant différent. Un nouvel épisode du passé de la narratrice est raconté et celui-ci est annoncé soit par la description d'une photographie ou par une image qui prend les qualités d'une photographie. Par exemple, au tout début du texte, Duras dit : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé » (1984, p. 9). Plus loin, elle décrit la relation que sa mère entretenait avec les photographies :

De temps en temps ma mère décrète : demain on va chez le photographe. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais des photos de famille. Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit (p. 115).

Le passage le plus pertinent pour cette réflexion sur la photographie est

---

1 Il est nécessaire de souligner que le lecteur pourrait connaître ces photographies même si elles n'accompagnent pas le texte de *l'Amant*. Certaines d'entre elles ont été publiées notamment dans *les Lieux de Marguerite Duras* (1977) et dans plusieurs articles et biographies consacrés à l'auteure. Ces images font partie du matériel littéraire dont *l'Amant* est le palimpseste. Les photographies de Marguerite Duras, celles qui existent, qui sont accessibles à une grande communauté de lecteurs, donnent un rapport particulier entre la fiction et la réalité. Elles servent de support réel à un univers littéraire construit. Elles appuient la construction de la mythologie de l'enfance durassienne.

probablement celui de la traversée du Mékong, pendant laquelle elle fait la connaissance de l'amant chinois :

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pour quoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée (p. 16-17).

Ce premier commentaire analytique au sein du texte annonce quelques renversements du sens de l'image photographique dans *L'Amant*. La première particularité de cette photographie est sa double absence. C'est-à-dire que ni le lecteur ni la narratrice n'y ont accès. Elle n'existe qu'à travers le code textuel qui la décrit. Le texte se sert du caractère d'authenticité de l'image photographique pour créer l'impression qu'il s'agit d'un souvenir direct, non distorsionné par le texte. *L'Amant* est le lieu de rencontre de deux systèmes de représentation. La photographie et l'écriture se rencontrent pour rendre l'écriture du passé indissociable de la mémoire des images qui en restent. L'aspect important de cette rencontre est probablement le fait que les photographies servant de moteur à l'écriture restent invisibles au lecteur. À la manière du récit proustien, Duras se voit

confrontée à une image mentale ou à une reproduction mécanique et en fait le fondement du récit. Mais, contrairement à la célèbre madeleine de Proust qui donne un accès immédiat et infini au passé, la photographie chez Duras opère d'une manière très différente en tant qu'élément déclencheur du récit. La question pertinente à poser, dans le cadre précis de cette analyse, est celle de l'importance de la photographie dans le processus d'anamnèse et dans la représentation du passé. Comment les photographies de *L'Amant* changent-elles le sens de la création littéraire dans cette optique ?

Le problème est celui d'une définition de la possibilité de représentation authentique du passé par l'écriture de la mémoire. Or *L'Amant*, en tant que projet « autobiographique », s'inscrit en dehors des catégories traditionnelles de la représentation du passé. Le mouvement chronologique inversé serait une caractéristique particulière qui place le texte en dehors du genre autobiographique traditionnel. La chronologie des récits autobiographiques (et biographiques<sup>2</sup>) traditionnels part d'un événement passé (idéalement la naissance) pour descendre vers le présent au rythme des images mentales du souvenir. *L'Amant* présente un mouvement chronologique inversé dans la mesure où le récit ne descend plus du passé pour venir expliquer le présent, mais où le récit du passé devient par la rétrospective une conséquence du présent. Le passage sur le « visage annon-

---

2 Il serait intéressant d'étendre cette idée à l'écriture de l'histoire en général. Le mouvement semble toujours être descendant. On enseigne et raconte l'histoire comme un mouvement vers une finalité qui serait le présent. Depuis l'invention de la photographie, l'histoire se sert d'images-preuves pour illustrer ce mouvement. La comparaison entre deux photographies séparées par quelques décennies consiste à chercher les traces du présent dans la photographie du passé afin d'identifier le mouvement historique.

çant l'alcoolisme » peut aider à saisir la nature de ce mouvement. Duras écrit, en contemplant sa photographie :

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure (p. 15).

Ce qui est arrivé après (l'alcoolisme) se superpose à ce qui était là avant (le visage) et qui n'avait pas encore de sens. Le présent (ou l'avenir) vient donner un sens au passé. La photographie, en tant que système de représentation, devient un moyen de recenser le passé comme une série d'images qui pourrait authentifier le récit d'une vie ou d'un événement historique particulier. L'image photographique accompagne le mouvement narratif vers le présent de plusieurs façons. La texture, les couleurs, le style du photographe forment un système de signes qui instaure une chronologie historicisante du sujet photographié. Par la photographie, le passé est là, directement accessible et, grâce aux photographies accompagnant le texte, facile à situer dans la chronologie de la narration. Texte et photographie contribuent à donner un mouvement vers l'avant au récit du passé. Selon Roland Barthes, « Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement » (1978, p. 15). La pho-

tographie promettrait donc la conservation de l'événement dans la mémoire mécanisée<sup>3</sup>. La photographie offre la possibilité de mécaniser le souvenir de tous les objets pertinents à une époque, une personne ou un groupe. Plus exactement, la photographie permet de tout représenter et de rendre le matériel du passé accessible. Et plus encore, comme Susan Sontag le souligne, « ... a photograph is not only like its subject, an homage to the subject. It is part of, an extension of that subject : and a potent means of acquiring it, of gaining control over it » (1977, p. 155). La photographie implique donc une relation de contrôle sur l'unique et le représente à l'infini. L'instant figé de la photographie permet de réduire la durée de toute une époque à une seule apparition momentanée, rendant ainsi cette époque compréhensible, manipulable, interprétable. Cependant, la photographie en elle-même ne suffit pas à installer cette relation de pouvoir sur le matériel du passé dont Susan Sontag parle. Les images nues, sans commentaire, ne signifient rien tant et aussi longtemps que quelqu'un ne leur impose pas un code signifiant en les inscrivant dans un processus narratif. C'est alors, et seulement de cette manière, qu'elles acquièrent le pouvoir de maîtriser le matériel du passé. Contrairement à la peinture et aux autres arts imitatifs, la photographie n'a pas de code, comme le mentionne Barthes. Le message codé de la photographie ne produit de sens que lors-

---

3 La « mémoire mécanique » est un terme emprunté à l'ouvrage de Stephen Infantino, *Photographic Vision in Proust* : « Within that composite image exist many other portraits which are in turn displayed in visual reproduction : prints, postcards and photographs, the visibly plastic shadows of an exteriorized mechanical memory » (1992, p. 11).

que celle-ci est interprétée par le texte qui l'entoure. D'une part, donc, *l'Amant* présente l'image photographique comme potentiel représentatif du matériel du passé, sans signification autre que ce qu'elle montre. D'autre part, le code textuel dénotatif lui confère un sens dans la narration chronologique du récit du passé. Le commentaire accompagnant la photographie gagne d'autant plus d'importance qu'il peut situer à lui seul la narration dans le passé, le présent et le futur. Le commentaire sur la photographie peut rendre signifiant n'importe quel objet tant et aussi longtemps que l'image photographique possède ce pouvoir d'authentifier la présence de l'objet représenté.

Le commentaire textuel sur la photographie du passé donne à celle-ci la valeur d'une synecdoque. L'image photographique permet en général de visualiser une époque, de s'imaginer comment la réalité matérielle apparaît. En se servant de l'image d'un instant pour s'imaginer un événement dans sa durée, comme c'est le cas chez Duras, on impose l'image de la partie sur le tout. La durée de l'événement devient l'image photographique dans son instantanéité. Le procédé synecdochique qui permet de réduire la durée en un instant est comparable, selon Susan Sontag, au procédé descriptif balzacien.

The Balzacian operation was to magnify tiny details, as in a photographic enlargement, to juxtapose incongruous traits or items, as in a photographic layout : made expressive in this way, any one thing can be connected with everything else. For Balzac, the spirit of an entire milieu could be disclosed by a single material detail, however paltry or arbitrary-seeming. The whole of a life may be summed up in a momentary appearance (p. 159).

L'usage d'une image photographique comme moyen de représentation du passé est ainsi toujours réducteur de ce passé à une apparition instantanée. La photographie devient donc un *flashback* volontaire et un moyen de narrativiser le passé.

Dans un premier temps, la photographie s'exprime sur le mode du *cela a été*. Elle a le pouvoir de confirmer que ce qui n'est plus a bel et bien matériellement existé. À travers le commentaire textuel, elle passe au mode du *cela aura été*. Ce mode du futur antérieur qui est le produit de la rencontre du commentaire textuel et de l'image photographique est bien rendu par l'exemple du condamné à mort donné par Roland Barthes. Il renvoie à la photographie du jeune Lewis Payne qui, en 1965, tenta d'assassiner le secrétaire d'État américain. La photo le montre dans sa cellule, attendant son exécution. Selon Barthes, la photographie est le témoin d'une catastrophe qui a déjà eu lieu, que le sujet soit mort ou non. « Cela est mort et cela va mourir » (p. 150). Cet exemple montre à la fois comment le commentaire sur la photographie est essentiel pour que celle-ci produise un sens et comment l'image photographique, dans un instant figé, contient la possibilité de développer une narration menant vers la mort.

Or, comment les photographies dont se sert Duras dans l'écriture de *l'Amant* répondent-elles à ces caractéristiques générales de la photographie ? L'image s'impose ici comme preuve, mais comme preuve doublement absente puisque la photo décrite par le texte n'a jamais été prise. Cette photographie rejoint l'argument voulant que *l'Amant* soit un rituel autobiographique de manière intéressante

Duras se sert d'un système de représentation traditionnel pour déstabiliser l'écriture de la mémoire. La photographie n'acquiert plus dans ce cas qu'une fonction symbolique ou, encore, Duras jouant à se remémorer ritualise l'acte de représentation du passé. La photographie ne sert plus d'ancrage à une entreprise autobiographique traditionnelle. Le lecteur, en raison de l'aveu de l'auteure quant à l'authenticité de cette image, se voit enlever tout espoir de jamais lire le passé comme il était vraiment, mais se voit offrir une construction photographique du passé à partir du regard présent. Duras n'expose au fond que l'idée de la photographie, elle fonde l'entreprise autobiographique sur une image qui n'existe pas. Encore une fois elle joue le jeu du souvenir. L'oublié est révélé par cette photographie inexistante dans sa présence éternelle comme le palimpseste révélait le rituel de l'autobiographie. *L'Amant* devient, par cette photographie qui n'existe pas, un texte élaboré sur le paradigme de l'oubli. L'image de la jeune fille sur le bac confirme la nécessité de rappler l'oublié et Duras le fait par une photographie qui n'existe pas.

La narratrice mentionne aussi, à propos de cette traversée : « L'image dure pendant toute la traversée du fleuve » (p. 11). Cette image possède donc une durée qui subvertit la propriété statique de la photographie. La photographie devrait figer la durée en un instant, celle de Duras fait l'inverse et étire l'instant à une durée. Cette inversion a pour conséquence de couvrir une grande partie du passé à partir d'un souvenir qui ne devrait participer à l'élaboration du récit que pour l'espace d'un instant. Le renversement du procédé synecdochique de la photographie s'effectue dans le com-

mentaire textuel. Duras annule ainsi la possibilité de pouvoir réduire son passé à un instant représentable. L'événement ne se laisse plus immobiliser par l'image statique de la photographie et acquiert un mouvement. La rencontre des deux codes, celui de la photographie statique et celui du texte durassien, confirme l'élaboration du récit à partir de l'oubli dans la mesure où la masse des événements passés ne se laisse plus représenter par le système de représentation photographique traditionnel. Par les restes de mémoire (la photo qui ne devrait durer qu'un instant), Duras couvre les espaces vides et les zones sombres de l'oubli.

Éventuellement, la thématique de la photographie dans *L'Amant* amène à se poser la question du sujet de la photographie. Il apparaît clair que le sujet de la mémoire de ces images est la narratrice. Or, la photographie implique que quelqu'un était là pour enregistrer mécaniquement l'image d'un instant. Dans le cas de la photo qui n'a pas été prise, le sujet de la photographie reste indéterminé. Une photo aurait pu être prise, mais elle ne l'a pas été, explique Duras, parce que personne n'aurait pu « préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie » (p. 17). L'absence du sujet de la photographie rejoint le processus de détachement que la narratrice provoque en parlant d'elle-même à la troisième personne. Le passage de la première à la troisième personne signifie que le texte durassien est un regard que l'auteur jette sur sa propre existence et qu'il n'en est qu'un parmi tant d'autres. Duras voit sa propre vie comme un film et s'objectivise par l'image photographique. Ce changement de position dans la narration n'est pas innocent. Il

signifie qu'un point de vue est toujours relatif à un autre. Duras subvertit ainsi le mythe voulant que le sujet soit celui qui est le plus en mesure de raconter son histoire. Par conséquent, le texte durassien éveille chez le lecteur l'impression d'être en présence de quelqu'un qui se souvient mais se voit enlever l'espoir de jamais connaître le contenu exact de ce souvenir puisque le sujet de la photographie reste inconnu. La perte de la valeur d'authenticité de l'image photographique dans le système de représentation du passé est une conséquence de l'absence du sujet de l'image photographique dans le texte.

### **Mémoire collective et mémoire personnelle : *l'Ami étranger***

*L'Ami étranger* apporte une nouvelle tension au problème de la relation entre l'image photographique et le texte littéraire. En effet, il s'agit dans ce cas de la tension entre la mémoire collective et la mémoire personnelle. La narratrice se voit forcée d'organiser ses souvenirs selon les exigences d'un discours dominant à l'intérieur duquel le souvenir personnel ne peut s'élaborer qu'au prix de lourdes conséquences.

La nouvelle de Hein est écrite sous la forme d'une autoréflexion à la première personne par Claudia, médecin à Berlin-Est au début des années quatre-vingt. Elle se rend à l'enterrement de Henry, l'ami qu'elle a rencontré un an auparavant alors qu'il emménageait dans son immeuble, au même étage qu'elle. Elle effectue, à partir de ce moment, une rétrospection de sa relation avec Henry qui se termine par la mort accidentelle de ce dernier. Claudia rend compte de sa vie quotidienne, de son

travail à la clinique et de la monotonie rassurante de son existence. Elle décrit son indifférence profonde face à son entourage et à sa famille, et est d'avis qu'il est inutile de se remettre en question par un retour trop insistant sur le passé. Le refoulement et les mécanismes de défense sont pour elle des réactions essentielles à la survie de la civilisation et à sa propre santé mentale.

La vision du passé de la narratrice, organisée sur le mode achronologique, renvoie l'anamnèse — comme dans *l'Amant* — à la construction visuelle des souvenirs. La formation d'images mentales est nécessaire à toute tentative de reconstruction du passé. La thématique de la photographie dans *l'Ami étranger* rejoint les codes de l'écriture de l'oubli. Elle correspond aux réflexions de Claudia sur la psychanalyse et à son refus d'une introspection psychologique qui remettrait toute sa vie en question. Cette thématique est exploitée de manière différente du rituel photographique de *l'Amant*.

Chez Duras, les photographies servent d'élément déclencheur à l'écriture. Elles sont à l'origine de la création. Il en va autrement pour Claudia en ce qui concerne l'aspect de la création. La photographie signifie davantage l'isolement et l'aliénation que le lien avec les événements passés. Elle parle du développement des épreuves dans l'intimité de son appartement comme d'un instant créateur et le rapproche de l'action de faire naître quelque chose :

J'aime l'instant où, dans la chambre noire, l'image, dans le révélateur, apparaît lentement sur le papier blanchâtre. C'est pour moi un instant où je crée, un instant où je fais naître quelque chose. On passe doucement d'une blancheur vide à quelque chose d'encore indéfinissable et on se laisse surprendre par le changement continu des formes.



Le lent devenir d'une œuvre. Une germination, que je provoque, qu'il m'est loisible d'interrompre (1985, p. 100).

Le développement des photographies de Claudia répond à un besoin de diriger, de maîtriser. Elle oppose ce sentiment de pouvoir à l'impuissance qu'elle a éprouvée lors de ses deux grossesses interrompues par un avortement. L'arrivée de ses enfants aurait provoqué une évolution dans le cours des choses et Claudia mentionne à plusieurs reprises sa crainte du changement et le confort irremplaçable de sa routine quotidienne. Par exemple, elle a peur de renverser quelqu'un avec sa voiture pour la simple raison que l'incident pourrait avoir comme conséquence de changer le déroulement de son existence. Le développement des épreuves lui donne l'occasion de contrôler un processus innocent qui ne l'oblige à rien. Cette notion de contrôle sur l'objet du passé rejoint ce que Susan Sontag mentionnait sur la capacité de la photographie d'acquiescer le contrôle sur l'objet photographié en le reproduisant à l'infini. Mais le désir de contrôler au moins une partie infime de son existence n'est pas l'aspect le plus intéressant des photographies de Claudia. Celles-ci présentent un contenu assez particulier : des paysages, des ruines et du bois mort composent les objets des photographies de Claudia. Elle n'est pas attirée par l'idée d'immobiliser quelqu'un sur l'image et la qualifie même d'« absurde ». Elle s'en tient au matériel inanimé offert par la nature. Elle contourne les implications psychologiques de cette activité de cette manière :

Bien que je ne fasse des agrandissements que de quelques négatifs, j'ai déjà cinq tiroirs bourrés de photos. Je ne sais pas ce que je vais en faire. Je

n'ai pas envie de les exposer et je ne les montre à personne. Que signifie tout cela, je n'en sais rien. Ce ne sont pas des questions que je me pose. Il ne me serait pas possible d'y répondre. J'ai peur que ce genre de questions me mette moi-même en question (p. 99).

Notre analyse de la thématique de la photographie dans *L'Amant* s'était intéressée au contenu de la photographie, qu'elle existe ou non. On se souvient que Duras se servait d'une photographie qui n'avait pas été prise pour élaborer son récit du passé. Dans ce contexte, le contenu potentiel de l'image photographique déterminait la manière d'appréhender le passé. Une analyse qui accorderait la même importance au contenu de l'image photographique dans *L'Ami étranger* passerait à côté du sens même et du rôle de ces images. Il est cependant possible de faire avancer l'analyse en soulignant justement l'importance de cette absence de contenu de l'image photographique. Les prémisses utilisées dans l'analyse de *L'Amant* peuvent fournir une base de départ adéquate.

Encore une fois, donc, la photographie en tant que système de représentation devient un moyen de recenser le passé comme une série d'images qui pourraient authentifier le récit d'une vie ou d'un événement historique particulier. Il s'agit du mode de représentation qui distorsionne le moins le réel. Les codes signifiants de la photographie et le commentaire textuel sur celle-ci s'entrecroisent pour donner une linéarité à la narration. Il ne faut surtout pas oublier que le commentaire textuel sur la photographie occupe beaucoup d'espace chez Hein, d'une façon encore plus évidente que chez Duras. Le lecteur de *L'Ami étranger* ne verra jamais les photographies de la narratrice fictive, tandis

que le lecteur de *l'Amant* peut toujours consulter certaines photographies de l'enfance de Duras qui ont été publiées dans *les Lieux de Marguerite Duras* ou dans les médias de masse. L'écriture s'approprie donc le code photographique pour créer un message hybride entre le stimulus visuel et la description narrative. La photographie s'exprime sur le mode du *cela a été*. Elle a un pouvoir de confirmation.

Il est maintenant possible, à partir de ces considérations d'ordre général sur l'image photographique, de cerner le rôle de la photographie dans le récit de Claudia. Il est d'abord nécessaire d'envisager le processus photographique en deux parties : premièrement la prise de vue, ensuite le traitement du matériel enregistré.

Dans un premier temps, la prise de vue est pour Claudia une activité organisée sur un principe d'exclusion. Elle dit : « Les positions artificielles que prennent les gens sur les photos me gênent. Les arbres restent ce qu'ils sont. Ils n'essayent pas de mentir en donnant une image favorable d'eux-mêmes » (p. 99). Claudia photographie la nature pour ne pas avoir à photographier des gens. La nature ne change pas, ces photographies n'entreront jamais en conflit avec la mémoire collective. Le choix des paysages n'est pas sans rappeler le cas d'August Sander qui vit son catalogue photographique de visages allemands interdit par les nazis en 1934 parce que son projet ne correspondait pas aux buts de l'esthétisme nazi. Sander se consacra par la suite à la photographie de paysages. Dans cette perspective, Claudia comprend le dangereux potentiel de la photographie et fait ses prises de vue en conséquence. L'écriture de l'oubli ressemble à ces dimanches où Claudia se pro-

mène dans la nature pour immortaliser des arbres et du bois mort, dans la mesure où il est possible et permis de narrativiser le passé tant et aussi longtemps que les conséquences de cette narration ont été au préalable pesées et anticipées. Claudia obéit toujours à l'impératif du silence de l'oubli collectif. Cet impératif vide le système de représentation photographique de son contenu signifiant et de sa fonction de rappel du passé. Le contenu devient une image en noir et blanc sans âge et impossible à relier à un élément du réel parce que trop imprécise. Hormis Claudia, personne n'est en mesure d'authentifier ces photographies et d'organiser une mise en intrigue à partir de celles-ci. Ces images ne servent à rien, sauf peut-être à métaphoriser l'attitude de la narratrice face au matériel de son passé. La prise de vue, pour Claudia, est une autre tactique pour banaliser l'importance du passé et éviter la réflexion qui pourrait remettre toute son existence en question. Ainsi, les buts de l'écriture de l'oubli sont atteints dans l'effacement de la trace qui pourrait servir à l'élaboration du récit du passé. Hein évacue le contenu et ne garde que la forme, le système vidé de ses éléments signifiants par opposition à Duras qui invente la surface d'inscription du passé. Si la photographie est chez Duras une synecdoque inversée, qui annule la possibilité de représenter toute une période de sa vie en une seule image, les photographies de Claudia, elles, représentent le vide du passé de la narratrice et confirment, par leur nombre, l'immobilité et l'absence causées par l'oubli. L'immensité de l'absence est inscrite dans la multiplicité des clichés figés de Claudia.

Dans un deuxième temps, le développement des épreuves devient pour Claudia

une activité qui ritualise l'acte du souvenir. Les photographies une fois imprimées sont rangées dans une armoire pour ne plus jamais être regardées. Le développement des épreuves prend beaucoup plus d'importance que la prise de vue dans le récit. Claudia s'attarde longtemps sur le plaisir de transformer son appartement en laboratoire de photographie. Isolée complètement du reste du monde, elle se livre à cette activité pendant tout un week-end pour ensuite se débarrasser du résultat en cachant les images dans une armoire. Tel le voyage à G.<sup>4</sup>, le développement de ces photographies n'apporte rien à la narratrice. Il ne s'agit que d'un rituel d'anamnèse futile et insensé dont la menace potentielle est désamorcée par sa ritualisation. Le rituel du souvenir et le développement des épreuves deviennent deux activités menées selon le besoin commun d'éviter les remises en question par une introspection trop profonde de leurs significations intrinsèques.

La chronologie de la narration qui pourrait être construite par le commentaire sur la photographie est une fois de plus anéantie ici. Duras se sert de ses photographies pour donner une structure chronologique à son récit. Hein montre comment l'écriture de l'oubli évacue cette chronologie par ces photographies dont le contenu ne sert plus qu'à organiser l'absence et l'immobilité.

Les processus du développement et de la prise de vue entrent dans une relation

particulière avec le processus de la naissance et de la mort. Claudia compare l'apparition de l'image dans le révélateur chimique à ses deux grossesses interrompues. Dans un cas le processus se termine par l'apparition de *natures mortes*, dans l'autre par l'expulsion de fœtus morts. Les images photographiques sont mort-nées. La métaphore *nature morte* implique non seulement la représentation d'objets inanimés constituant l'objet essentiel d'un tableau, mais aussi le destin de ces images qui jamais plus ne seront regardées. La *nature morte*, qui est le passé de Claudia, et les fœtus avortés ne viendront jamais changer le cours normal des choses. La prise de vue et le développement prennent un rapport métaphorique avec le mode du récit de Claudia, dans la mesure où les images neutres du passé enregistrées (photographiées) ne peuvent être développées (élaborées) que dans le secret et l'isolement de l'appartement de la narratrice. Jamais ces images n'auront une diffusion qui dépassera l'obscurité de la chambre noire et la profondeur des armoires de Claudia.

*L'Ami étranger* commence et se termine par la mort de Henry. Celui-ci meurt accidentellement lors d'une altercation avec un adolescent dans un bistrot. L'existence de Claudia reprend son cours normal après l'enterrement et l'histoire de cette relation doit prendre le chemin de l'oubli comme les photographies et les enfants avortés. Claudia ne mentionne pas l'existence de photographies de Henry.

---

4 Claudia entreprend un voyage à G. dans un but imprécis. La visite de la ville où elle a grandi comme lieu de la mémoire devient un processus d'anamnèse qui devrait éclairer sa distanciation de la société. Dans une chambre d'hôtel où elle est descendue avec Henry, elle se remémore l'arrivée d'un char russe à G. alors qu'elle fréquentait l'école primaire. Ce voyage s'avère un échec de la mémoire et force Claudia à conclure que le passé est inaccessible et perdu à jamais.

Elle s'est même débarrassée du chapeau de feutre qu'il portait et qu'on lui avait remis comme une relique du mort. La thématique de la photographie illustre la manière par laquelle Claudia efface les traces du passé et appréhende le présent de manière à en emporter le moins de traces possible dans l'avenir. Hein montre bien cette thématique, cette approche du passé dans sa relation métaphorique avec le fonctionnement de la mémoire.

Finalement, la thématique de la photographie dans ces deux cas contribue à confirmer l'importance que prend l'oubli dans la création littéraire. L'image photographique, bien qu'assurant une certaine authenticité au récit du passé, se voit enlever son rôle de témoignage et de preuve. Le croisement des codes signifiants de l'image photographique et du texte littéraire, qui devrait assurer un processus d'anamnèse infallible, est subverti chez Duras qui élabore son récit déjà à la limite de l'autobiographie à partir d'une photographie qui n'existe pas. Le sujet de la photographie est absent, comme le sujet de l'oubli. L'image ne contribue qu'à confirmer le caractère construit de la description du passé de la narratrice. Pour sa part, Hein ne subvertit pas les propriétés signifiantes du code photographique. Il s'en sert plutôt comme métaphore de l'organisation de

la mémoire de sa narratrice, Claudia. Ses images sont vides, non datées, anonymes, oubliées, mortes. La photographie peut donc, de deux manières, aider à l'oubli et ne garantit en aucun cas le pouvoir sur le passé ou l'événement tel que Susan Sontag l'avait suggéré. Dans les deux cas, la description d'images photographiques dans une tentative de remémoration semble mener à la conclusion que le souvenir mental visuel est intraduisible en langage littéraire. Les deux narratrices n'ont en effet qu'un accès très limité à leurs souvenirs puisque ceux-ci sont prisonniers de l'image et qu'ils n'arrivent pas à rendre la totalité du passé. Pour Duras, la photographie semble devenir un souvenir nostalgique ayant perdu sa capacité de raviver la mémoire et ayant besoin d'être re-actualisé par une nouvelle narration autobiographique, qu'elle soit fictive ou pas. L'important est que ces images conservent la potentialité de rappeler le passé, peu importe si celui-ci est réinventé par la création littéraire. Chez Hein, la nature même du processus de la photographie annule toute potentialité de souvenir. La photographie devient un moyen d'oubli actif. Claudia refuse non seulement la valeur de l'anamnèse de son passé mais prévoit l'avenir en rendant toute documentation sur son présent impossible.

**Références**

- BARTHES, Roland, *l'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.  
— — —, *la Chambre claire*, Paris, Seuil, 1978.  
BEAUJOUR, Jérôme, « l'Oubli de la photographie », dans *Magazine Littéraire* 278 (juin 1990).  
DURAS, Marguerite, *l'Amant*, Paris, Minuit, 1984.  
HEIN, Christoph, *l'Ami étranger*, traduit par François Mathieu, Aix-en-Provence, Alinéa, 1985.  
INFANTINO, Stephen C., *Photographic vision in Proust*, New York, Peter Lang, 1992.  
SONTAG, Susan, *On Photography*, New York, Dell Publisher, 1977.