

«Moi» et ses voix à travers le regard des autres

Étude sélective: *La place* d'Annie Ernaux, *Le Moi de l'Autre* de Réza Amir Khani

Alavai, Farideh*

Maître de conférences, Université de Téhéran, Iran

Gholami, Fatemeh**

Doctorante, Université de Téhéran, Iran

Reçu: 07/01/2014

Accepté: 27/09/2014

Résumé

Imaginaire ou réel, le «Moi» n'est pas une unité préconçue et accomplie, et l'écrivain du moi essaie de cristalliser son vécu sans forme, dans la forme solide de l'écriture. Mais, présenter l'image d'un objet qui change -ici le «Moi»- fait de l'écriture du moi un ensemble de multiple apparences. Cette écriture devient le choix de plusieurs «moi» par le «Moi», pour changer et rendre riche sa vie limitée et réduite. Ce libre choix dans la présentation du «moi», dévoile de nouvelles conceptions du rapport entre «Moi» et «moi-même».

Dans cette recherche, nous essayons de répondre aux questions basées sur le «Je», son statut, les formes et les voix qu'il s'accorde pour tenter sa chance de vivre dans l'écriture. Pour ce faire, nous procéderons à une étude comparative sélective entre *La place* (1983) d'Annie Ernaux et *Le Moi de l'Autre* (1388) de Réza Amir Khani, deux œuvres littéraires, respectivement française et persane. Les deux œuvres se basent en quelque sorte sur le «Moi», ils profitent de différentes stratégies pour parler de ce «Moi» morcelé, dont l'une est le regard porté par les autres sur ce dernier. Le regard des autres et ce qu'ils pensent sur le «Moi» sont toujours accompagnés de beaucoup d'informations sur la société, ainsi, pour connaître mieux cette société nous ajustons nos pas sur ceux de Pierre Zima dans sa démarche sociocritique.

Mots clés: L'écriture du moi, les formes et les voix du «moi», Annie Ernaux, Réza Amir Khani, *La place*, *Le Moi de l'Autre*, Pierre Zima.

Introduction

La problématique de l'identité est l'un des thèmes qui s'imposent à la littérature, notamment avec la reconnaissance du roman en tant que genre littéraire.

Les problèmes liés à l'identité évoquent à leur tour des interrogations sur la connaissance du «Soi». Ces interrogations méritent d'être soigneusement étudiées, bien qu'elles suggèrent l'inquiétude, car il paraît que la mise en œuvre définitive de soi-même est impossible. Le «Je» se retrouve face à lui-même ; plus il s'engage dans le chemin

qui mène de soi à soi, plus il prend conscience des difficultés à saisir ce qui lui échappe sans cesse. Dans sa mémoire, il instaure un aller et retour dans le temps pour mieux se découvrir; toutefois, la recherche de l'histoire personnelle finit par révéler une angoisse profonde suscitée par la peur du vide, du morcellement et de l'impossibilité à éclaircir toutes les parcelles ambiguës du «Je» que le sujet se donne pour tâche de reconnaître. Le vrai visage du «Je» se cache derrière divers masques qui révèlent, chacun à son tour, un moment ou une partie de la vie

* falavi@ut.ac.ir

** f.gholami.t@gmail.com

du «Je», réel ou fictif. Le développement de nouveaux média (la photographie et le cinéma) ou les croisements entre texte et image (le collage, le calligramme, etc.), peuvent aussi aider le «Moi» dans sa recherche d'identité.

Cette étude nous permettra de découvrir comment l'écriture contribue à exposer les différentes facettes du «Je» par le biais des voix différentes, et quelles sont les stratégies mises en œuvre par l'auteur pour porter secours à un «Je» fragmenté dans les regards des autres. *La place* d'Annie Ernaux- qui est à la fois la biographie de son père et le rappel des souvenirs d'enfance de l'auteur lui-même- et *Le Moi de l'Autre* de Réza Amir Khani- dont l'intrigue générale se forme autour de l'amour pur d'Ali pour Mahtāb, la fille du valet de son grand-père- construisent notre champ d'étude sélective. Ce travail a pour ambition de montrer comment le «Moi» se fait entendre par la voix de «l'autre», en s'appuyant sur l'approche sociocritique de Pierre Zima, qui conçoit le texte littéraire comme un espace dialogique entre sa sociabilité et sa spécificité verbale. Selon lui, l'auteur révèle sa théorie dialogique non pas dans la mimésis artistique mais dans «la voix de l'autre».¹ Ce critique s'intéresse à la question suivante comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés dans le texte et par quelles voix? Ainsi, dans la première section, nous examinons comment le «Je» se reconnaît-il au travers du regard de «l'autre» qui l'observe dans la société? Quel est le rôle de «l'autre» et son regard critique dans la

construction du «Moi» ? Dans la deuxième section, nous essayons de montrer comment le «Moi» se représente dans la société par une autre sorte du regard de «l'autre» introduit cette fois par l'usage de l'image: photo et peinture.

A: Le regard, ou la voix off

«Le texte est à la fois autonome et fait social.» (Zima, 2000: a 297). Cette caractéristique double du texte qui selon Zima ne se trouve pas dans le contenu de l'œuvre littéraire, mais dans l'écriture, est en même temps le contenu/forme et la socialité. La socialité d'un texte se définit comme une des singularités de son écriture qui garantissent la possibilité de sa lisibilité et de sa propagation dans l'espace social.

Suite aux théories de Zima, «tout écrivain est confronté à une situation sociolinguistique, c'est-à-dire à un conglomérat de langages collectifs historiquement pris dans une interaction dynamique. Ces langages, auxquels Zima donne le nom de « sociolectes », permettent à chaque groupe de se définir, (...) et de critiquer explicitement ou implicitement les autres groupes.» (Pierre Popovic, 2011: 21) Ainsi, pour se sentir exister, le «Moi» se confirme par une identité collective et non pas une identité singulière. Cet «autre» s'attribue divers voix et visages; mais il peut s'incorporer parfois dans le texte sous forme de regard, sans précisément se destiner une voix qui parle. C'est ce qui peut se trouver dans un dessin, une photo, un tableau ou même un film. Par conséquent, la question qu'il faut se poser n'est pas que dit le texte? Mais comment dit le texte et sur quel plan de l'écriture se manifeste le sens social?

¹ Voir Pierre V. Zima, *L'École de Francfort : Dialectique de la particularité*, Paris, L'Harmattan, 2005, Pp. 193-196.

«Rares sont les écrivains qui témoignent, la plume à la main, d'une vue tout à fait normale. (Graq, 1967: 53)

Le «Je» des textes d'Annie Ernaux ne se réfère pas à une seule personne, autrement dit, il est transpersonnel: «Le "Je" que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi": une forme transpersonnelle en somme.» (Autofiction & Cie, 1993: 221) Cette particularité d'échange entre le «Moi» et «l'autre» ; se trouve aussi dans l'œuvre d'Amir Khani.

Le regard peut être considéré comme un principe distinct structurant le système narratif, en tant qu'être dans le monde du texte, mais surtout en tant qu'être parmi des êtres.

«Se situer comme sujet qui regarde, ou être situé comme objet du regard, est un élément significatif du système d'oppression sociale décrit par Annie Ernaux. Dans ses textes, les espaces séparés attribués à la bourgeoisie et à la classe populaire, aux hommes et aux femmes, sont traversés par un réseau de regards qui affinent, censurent et évaluent. Le regard est un des mécanismes qui facilitent le processus constant de situer les autres et d'être situé par eux dans la hiérarchie sociale.» (Thomas, 2005: 97)

Le regard est ici indiqué comme oppressif, parce que dans la maison- épicerie- café qui manque d'intimité, la famille est incessamment l'objet des regards de la clientèle. Ce n'est pas étonnant si «éviter le regard critique des autres» (Ernaux, 1993: 61) est le grand souci de la vie du père d'Annie Ernaux. Pour les parents de la narratrice, tout le monde est inclus dans cette

règle de méfiance parce qu'ils suspectent autant les gens de leur propre couche sociale que les autres. Les parents essaient de ne pas donner l'ère du snobisme et de garder leur dignité. Vis-à-vis du premier groupe, le succès scolaire et plus tard universitaire de leur fille ; est une source de gêne dans ce contexte, qu'ils cherchent à interpréter à leur manière: « On ne l'a jamais poussée, elle avait ça dans elle.» (Ernaux, 1993: 87).

En ce qui concerne le deuxième groupe, celui qui incarne l'aspect le plus marquant de l'oppression sociale, c'est-à-dire les gens que le père considérait importants, leur regard critique de la bourgeoisie crée tout le temps une situation d'autocensure de la classe populaire: le père tente de cacher son éducation et son statut social inférieurs au long de ses rencontres hasardeuses avec des gens des classes supérieures. Il va sans dire que le fait d'intériorisation de ce regard perçant, de ce regard imposé de l'extérieur, de ce moment d'infériorité et même de honte, pousse à une sorte d'autosurveillance et à l'autocensure.

La narratrice invite quelques amies chez elle, le père fait tout son possible pour les recevoir dignement: « La composition des repas était source d'inquiétude, "est-ce que mademoiselle Geneviève aime les tomates ?"» (Ernaux, 1993: 93) La question posée, même si elle reste sans réponse, reflète bien une voix cachée mais dominante, une sorte de voix off offensive qui n'a pas besoin de se faire entendre, parce qu'inconsciemment la classe populaire la fait répercuter dans le texte.

La narratrice essaie d'adoucir et même d'anticiper le « regard condescendant » (Ernaux, 1993 : 93) de ses amies en disant

que «c'est simple» (Ernaux, 1993: 93) chez ses parents, mais elles ont déjà conscience de l'infériorité de sa position sociale: «Il [le père] révélait surtout une infériorité qu'elles reconnaissaient malgré elles, en disant par exemple, "bonjour monsieur, comment ça va-ti? "» (Ernaux, 1993: 93). Dans cet exemple, Ernaux perçoit sa différence sociale dévoilée dans le regard des autres. Le malaise, l'embarras et l'anxiété du père sont à l'opposé des manières détendues des familles bourgeoises de ses amies, qui accueillent les invités sans s'effrayer d' « aucun regard étranger». (Ernaux, 1993: 93)

Annie Ernaux ne laisse pas parler la bourgeoisie, c'est-à-dire que cette dernière ne prend pas directement la parole ; elle se fait entendre grâce à quelques apparitions implicites dans les citations rapportées par l'auteur, cependant, on entend incessamment son discours dans le texte. Plus précisément, il faut dire que cette classe dominante, garantit sa présence et son pouvoir à travers le regard qu'elle porte sur la classe dominée. En conséquence, même si la classe populaire pouvait avoir son propre discours, celui-ci aurait également implicitement transmis le regard critique et supérieur des gens de la bourgeoisie. Ce regard est comme une voix off qu'on entend sans trouver directement à qui est-elle attribuée?

L'image de soi se construit par une intériorisation des autres et de leurs regards. Elle est le résultat de voir (avec son côté actif), de se voir (avec son côté réflexif) et d'être vu (avec son côté passif). L'individu est à la fois celui qui regarde et la cible du regard, le sujet et l'objet de l'acte de voir.

Le Moi de l'Autre, accorde aussi au regard un rôle central et organisateur, et le présente comme une métaphore critique. Son

réseau narratif s'organise autour de l'importance du regard et de son statut dans la formation du roman et dans la présentation de la société. À vrai dire, ce n'est pas facile d'analyser les regards présentés dans ce roman, parce qu'ils ne copient ni produisent exactement le statut social ; ils suivent un but et pour l'atteindre, ne renoncent même pas à jouer des tours et à truquer le parcours du voir. «Le roman n'est ni une copie de la société ni son reflet superficiel, pourtant il est profondément en relation avec la société. Le roman n'est pas seulement sa production, parce qu'il influe la société et qu'il cause la formation des buts et des valeurs grâce auxquels la société arrive à se connaître.» (Asqari, 1386: 78)

Dans *Le Moi de l'Autre*, la différenciation entre la bourgeoisie et le peuple et, de plus, les regards qu'ils ont l'un vers l'autre, déplacent l'attention vers la thématique d'échange de ces regards et de leurs caractéristiques. Le système discursif de ce roman met en scène, explicitement ou implicitement, les regards échangés au cours du texte, mais ce qui nous importe, c'est indiquer les regards qui ne sont pas directement attribués à un regardeur précis. Le regard qui se donne une voix et qui n'a pas à vrai dire un sujet d'énonciation; est au centre de notre étude. Pour ce faire, nous précisons successivement trois sortes de regard.

Le premier, c'est le regard que la bourgeoisie porte sur les couches inférieures de la société. Le roman présente une bourgeoisie traditionnelle, différente de celle qui se réclame moderne. Cette bourgeoisie s'attache aux principes religieux et moraux, et en même temps se veut ouverte au monde extérieur. Son regard est plus doux, obligeant

et moins sévère. La supériorité économique et culturelle ne la détache pas complètement des classes inférieures, parce qu'elle se tient encore aux règles morales et surtout religieuses. Elle s'intéresse toujours à sa culture traditionnelle iranienne et ne différencie pas le riche du pauvre. Sa culture a ses racines dans les instructions religieuses, parmi lesquelles on peut indiquer le respect envers les invités dans une cérémonie. De n'importe quelles classes de la société qu'il soit, l'hôte doit faire de son mieux pour les accueillir avec dignité. Le grand-père d'Ali (Hadj Fatah), dans les funérailles de son fils dit: «Mon cher Ali! Demande à Machhadi Rahman de servir du café à l'ouvrier qui est près de la lampe, (...), on dirait que personne ne l'a vu.» (Amir Khani, 1388: 189)

Le deuxième regard contient celui des classes populaires envers les familles bourgeoises. Les gens du quartier regardent cette famille avec respect, ce n'est plus le regard peureux et plein d'angoisse de *La place*.

«Karim est allé à la boulangerie. On faisait une longue queue. Karim a mis la casserole près de la porte et est entré. Certains ont protesté, mais Karim a dit: - C'est pas grave mon vieux ! C'est pas pour moi, c'est pour Hadj Fatah. On a murmuré et l'a laissé passer.»
(Amir Khani, 1388: 78)

Les gens du quartier respectent cette bourgeoisie traditionnelle, parce qu'elle ne se détache pas d'eux et qu'ils peuvent toujours compter sur elle pour résoudre leurs problèmes. L'argent et le pouvoir de la bourgeoisie sont au service de la classe populaire. Comme un père gentil, la bourgeoisie protège les classes inférieures

contre l'arrogance du gouvernement et l'abus de l'aristocratie.

Les amis bourgeois (Fakhr o Tadj et Arbab Taqi) de Hadj Fatah se sont assis sur les banquets dans la maison de thé:

«Arbab montre à Fakhr o Tadj les gens assis en bas, près du bassin; les petits commerçants, les vendeurs de montres, de bagues et de chapelets, les ouvriers fatigués qui revenaient du travail..., dès qu'ils entraient, ils enlevaient le chapeau et regardaient les baquets en haut de la maison de thé (...) Fakhr o Tadj et Arbab Taqi avaient pleinement entendu ses saluts. Une fois par quelques minutes, ils se contentaient de dire un petit "salut mon enfant", cela ne gênait pas les gens en bas, parce qu'ils savaient qu'un jour ils pourront compter sur leurs aides.» (Amir Khani, 1388: 261)

Le troisième regard est plus englobant que les deux premiers; il comporte à la fois le regard de la bourgeoisie et de la classe populaire sur une position qui est au-delà de leurs situations sociales. Dans ce genre de regard, ce n'est plus la question de préciser le regard que ces deux classes peuvent avoir l'une sur l'autre; mais le regard qu'elles portent sur un cas social.

En 1935, Réza Khan, le shah d'Iran, suivant le modèle occidental interdit aux femmes le port du voile et du tchador. Maryam, la petite-fille de Hadj Fatah, en revenant du lycée est agressée par un gendarme; il lui retire le voile et la frappe pour avoir transgressé l'ordre du gouvernement. Cet événement a des influences néfastes sur Maryam et la rend malade. Hadj Fatah décide de l'envoyer à l'étranger, en France, où chacun «a une certaine liberté de vivre comme il veut, mais ici [en Iran] c'est obligatoire de vivre

comme ce que les autres veulent! Il faut vivre comme Dieu le veut, sinon, comme ce qu'on veut, c'est meilleur que vivre comme les autres le veulent.» (Amir Khani, 1388: 296-297)

Le climat d'oppression imposé à la société, gêne les couches inférieures autant que la bourgeoisie. L'interdiction du voile sous prétexte de la modernisation de la société, en particulier de la situation féminine, n'est que honnir le statut de la femme à leurs yeux. La vertu, l'honneur et la dignité de la femme, seront tous mis en question par le comportement gouvernemental. Si dans la politique du gouvernement cet acte est considéré comme une étape héroïque vers le changement de l'avenir et une nouvelle culture; pour la bourgeoisie traditionnelle-islamiste et la classe populaire qui s'attache beaucoup à la religion, c'est plutôt un acte d'acculturation. Le voile fait partie intégrante de la religion et en même temps de la tradition et lorsque la femme l'enlève, elle se détache de sa propre culture et de son passé riche.

La croyance en religion et en morale, rapproche ces deux classes l'une de l'autre. Les familles qui ont des moyens, envoient leurs filles à l'étranger et celles qui n'ont pas de possibilités, gardent autant que possible leurs filles dans la maison loin du regard des gendarmes.

«Maryam était sur le point de pleurer, elle a regardé la foule. On dirait que tout le monde savait pourquoi elle allait à l'étranger. Il n'y avait aucune joie dans le regard des autres. (...) Maryam n'avait pas intention d'aller à l'étranger pour apprendre [des choses nouvelles], mais pour oublier. Elle avait l'impression que tout le monde

connaissait son intention.» (Amir Khani, 1388: 298)

Maryam, le «moi» de la femme bourgeoise représente aussi le «moi» de la femme de classe populaire; les deux portant un regard critique, et effrayés sur une société où la femme croyant aux principes religieux n'a pas de place. Tout ce qui l'attend, n'est que la tristesse, l'oppression, l'étrangeté et l'isolation, il n'y a aucune joie dans leurs regards.

Les deux œuvres présentent une société de la transparence, du spectacle et de la surexposition du sujet qui est «Moi» multiplié dans divers identités et qui parle non seulement via les discours des autres personnages mais aussi par les regards, apparemment sans voix, qui ont beaucoup de non-dits implicites à révéler. Ainsi, le «Moi» se connaît en se voyant et à part sa particularité interne (le «Moi» dédoublé face à lui-même), suppose également la présence d'un tiers, d'une particularité médiatrice externe. Cette connaissance est le résultat du dépassement dialectique du voir et d'être vu et de leur relation réciproque.

B: Le regard, ou la voix iconique

Quelles relations le texte établit-il avec l'image qui l'accompagne? Comment une image (gravure, dessin, fresque, graffiti, photographie...) peut-elle influencer la compréhension du texte littéraire? La présence d'une image suggère-t-elle le renouvellement ou la modification du sens d'un texte?

La complexité des rapports entre ces deux pôles exige une étude qui porterait sur deux démarches réciproquement inverses et complémentaires: l'image illustre le sens du texte, et le texte éclaircit le sens de l'image.

Ainsi, il faut admettre que la confrontation des deux pôles les dirigerait vers une mise en question du processus du dégagement du sens.

«L'art est le gardien du particulier» (Zima, 2005 : 75), selon Zima ce qui caractérise la vraie littérature est le fait qu'elle refuse de se servir de la langue telle quelle. L'incorporation de l'image dans le texte littéraire le renouvelle, l'éclaire, le change, l'outrepasse et lui donne une nouvelle dimension à viser; par conséquent l'image ne doit pas être conçue justement comme une substance hétérogène intégrée dans le texte, mais comme un élément d'une potentialité textuelle à part et pourtant supplémentaire.

Dans cette partie, nous abordons les fonctions que l'image s'attribue dans un texte littéraire, et son utilité pour une meilleure compréhension du sens, qui rivalise souvent avec les dimensions narratives du texte.

Pour ce faire, la photo et la peinture forment successivement nos supports d'analyse dans *La place* et *Le Moi de l'Autre*.

I: «L'usage de la photo»

L'insertion de la photo dans les textes d'Annie Ernaux; nous fait penser tout de suite à son *L'usage de la photo*, (2005) ou *Écrire la vie* (2011) où la photographie, gardant toujours son aspect argumentatif, côtoie le texte littéraire, se déclarant ainsi plus véridique. Mais ce n'est pas le cas de *La place*, qui est une œuvre écrite et publiée sans photo. Pourquoi alors devons-nous parler si longuement des effets réciproques de ces deux univers, l'un textuel et l'autre iconique? Pourquoi d'ailleurs nous poser la

question portant sur les points de convergence entre ces deux domaines?

La photo, sous sa forme rectangulaire contenant une image, n'existe pas dans cette œuvre, mais elle est fort présente dans le texte. Ernaux fait plusieurs fois, demi-tour pour parler des photos prises au long de sa vie et commence à les décrire minutieusement. Ces descriptions sont à tel point éclairantes et vivantes que le lecteur ne ressent aucun besoin de les voir collées au texte. La description détaillée et bien organisée des photos, donne l'impression d'avoir sous les yeux une production mixte, ou plutôt hybride. Le lecteur est devant un texte qui ne transgresse pas le territoire textuel mais qui, bien intelligemment, s'enrichit d'un matériel qui n'est pas littéraire. C'est une des particularités du style ernausien qui mérite d'être relevée: bien qu'il n'y ait pas d'objet iconique dans le texte, les photos tout simplement décrites par le biais du système syntagmatique ; se donnent à lire mais aussi, à se voir comme dans une exposition de photographie. Ainsi, on considère *La place* comme un livre de mots et de photographies, un espace de confusion et de rencontres, un jeu entre deux médiums qui peut être un «embrayeur de mémoire... ou de fiction » (Meaux, 2009: 57) et une nouvelle approche du dire et du montrer. La présence des photos fournit un espace de liberté supplémentaire à ce que le cadre textuel autorise à l'auteur de créer. Elles mettent en scène une sorte de co-création, d'une création à deux reprises où l'écrivain met en valeur les points de contacts entre production littéraire et production, si l'on peut dire, artistique. Cette combinaison montre que la photo peut se suggérer bien

comme une « nouvelle participante au jeu littéraire » (Arrouye, 2005: 70)

Pour notre analyse, nous avons choisi une seule photo parce que l'étude de toutes les photos mentionnées dans le texte risque de dépasser les limites et le cadre de cet article.

Un type de photographie est présenté dans *La place*, dont le contenu se distingue d'une photographie d'art reconnue par les critères artistiques. Cette photographie est une interférence entre « e réel et son étrangeté ordinaire » surprenant l'auteur autant que le lecteur par le « choc inattendu d'un souvenir oublié » (Roussel-Gillet, 2008: p.280).

Ernaux, après la mort du père, trouve dans son portefeuille une photo qui « ancienne, avec des bords dentelés, montrait un groupe d'ouvriers alignés sur trois rangs, regardant l'objectif, tous en casquette. Photo typique des livres d'histoire pour « illustrer » une grève ou le Front populaire. J'ai connu mon père au dernier rang, l'air sérieux, presque inquiet. Beaucoup rient. » (Ernaux, 1993: 57) L'adjectif « ancienne » et l'allusion au format avec « des bords dentelés », montrent bien qu'il s'agit d'un retour au passé du père, le moment où il travaillait en tant qu'ouvrier. Cette photo et le moment de sa présence juste après la mort du père indiquent premièrement, l'attention de l'auteur à différer « la mort en l'exhibant dans les photographies sous forme de dépouilles. » (Roussel-Gilet, 2008: p. 284) La photo rachète du temps de sorte que l'auteur s'approche de son père et qu'elle le reconnaît à travers les images qui restent de lui. L'auteur veut s'assurer de ce procédé de connaissance à double volets: l'un, est le texte et l'autre est l'image décrite dans le texte qui renforce, elle, à son tour, la

mémoire du père contre l'oubli et le passage du temps; elle agit ainsi comme un catalyseur de mémoire.

Deuxièmement, la photo provoque indirectement une réalité qui dépasse son cadre, et justifie sa présence polyphonique dans le texte. Elle ne se résume pas en un simple processus de retour dans le temps. Il y a dans son arrière-plan ce qu'il y a « sous le vernis social ou sous le masque du quotidien. » (Bouvier, 1963: 490) Ainsi la photo se montre-t-elle en tant qu'espace à trois dimensions de surface, d'arrière-plan et de non-dit. Comme une disposition hybride à trois faces qui sont en relation réciproque, la photo inaugure, dès qu'elle prend le devant de la scène, deux orientations complémentaires: les observations de la surface nous mènent vers le fond.

C'est la troisième dimension qui joue un rôle important dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Elle parcourt le même chemin que le texte en s'articulant sur la mémoire collective, sur le rappel des temps, des espaces et des états du monde, condamnés tous à l'oubli. Cherchant à rassembler les parcelles de son identité morcelée, Ernaux a recours à une autre option plutôt visible que lisible. Elle cède le champ et se retire en quelque sorte de son propre texte pour donner la voix à la photo et au sens que celle-ci transmet via son mécanisme. Ce procédé ne bannit pas totalement l'auteur du réseau textuel mais rend possible le passage de la voix d'une personne à l'autre. Le texte et la photo parlent à la fois d'une même réalité, mais chacun grâce à son propre système de communication. La photo autant que l'écriture consistent à redescendre la mémoire et à y rester jusqu'à « éprouver la

vision» des choses (entretien avec Ernaux, 2000).

La photo présente une quantité de gens, dont beaucoup rient, mais le père a «l'air sérieux, presque inquiet». Cette inquiétude face à un avenir ambigu, face au risque de perdre sa «place», d'être pris dans une situation instable et précaire, connote la même peur d'Ernaux d'être coincée entre deux situations sociales (originale, bourgeoise) et d'avoir une identité de plus en plus déchirée entre ces deux positions.

En effet, c'est dans cette duplicité, dans cette position d'entre-deux du père que la narratrice se retrouve le plus ; c'est grâce à la connaissance du père qu'elle arrive à se connaître et à remettre ensemble les fragments de son identité. «Je» devient «il» et «lui» devient «moi» dans la mesure où le récit de l'existence du père est basé sur les souvenirs. Le regard inquiet du père; se projette sur l'image et elle le transmet à travers sa voix.

L'image justifie et même accentue la démarche d'écriture d'Ernaux qui recherche des signes objectifs dans ses souvenirs et dans des traces matérielles comme des photos; mais ce regard est porté aussi à l'extérieur, chez les autres, révélant une confusion des limites entre intérieur et extérieur, individuel et collectif.

Dans un cadre de réflexion élargi qui s'emploie à réexaminer les enjeux renouvelés des relations entre image et littérature, nous tentons d'explorer à nouveau les transactions entre peinture et littérature. Dans cette perspective nous abordons *Le Moi de l'Autre* qui fait intervenir l'image (tableau) dans son texte. Le tableau manifestant dans l'écriture un horizon du visible et du dicible et/ou de

l'invisible et de l'indicible actualise la problématique du regard, et son rôle dans la connaissance du «Soi».

II: Le tableau, ou le regard pictural

«Je est infiniment vide, parce qu'infiniment substituable» (Laouyen, 2000: 76)

Dans le domaine de la peinture, l'explication de deux termes s'avère essentielle: la ressemblance et la représentation. La ressemblance visuelle s'applique aux éléments perceptibles visuellement, comme les couleurs, les formes, ou les compositions. Ce qui ne coïncide pas avec la représentation, parce que la ressemblance est le résultat d'une imitation des caractéristiques d'un modèle, alors que la représentation n'est pas imiter. «C'est l'évidence même: deux jumeaux se ressemblent, mais l'un ne représente pas l'autre; inversement, dans un tableau allégorique, la colombe qui représente la paix ne ressemble qu'à elle-même.» (Vouilloux, 2004: 119) Par conséquent, un tableau ne représente pas totalement son modèle mais lui ressemble. Le fait que les œuvres d'art sont là n'indique-t-il pas que ce qui n'est pas, pourrait être?

Dans *Le Moi de l'Autre*, la peinture apparaît dans le texte, mais non pas comme une image insérée physiquement dans l'œuvre. Amir Khani, comme Ernaux, ajoute un autre support qui assure sa présence par le tissu syntagmatique, et non pas par le format d'une image dans le sens commun du terme.

Une allusion intertextuelle intéressante rassemble deux systèmes sémiotiques dont le résultat passe toujours par le canal de verbalisation, de cette manière, le tableau se décrit à travers les mots. Cet échange

sémiotique influençant indirectement le processus de l'écriture; restreint ces pratiques à un seul système sémiotique qui est le langage verbal.

Le narrateur du *Moi de l'Autre*, n'est pas le seul qui prend la parole au cours du récit. L'auteur, le personnage principal et d'autres personnages, tous, parlent indépendamment et font progresser le texte. «Le savoir des personnages différents ne se confond pas avec celui de l'écrivain, le regard de l'écrivain ne les convainc pas, ils gardent leur unité et leur indépendance. Ils ne sont pas que l'objet des paroles de l'écrivain, mais aussi le sujet de leurs propres paroles signifiantes.» (Schuking, 1373: 20) Bien que le réseau discursif de l'œuvre soit assez touffu et complexe, l'écrivain y ajoute une nouvelle voix qui se fait entendre autrement ; elle n'est pas directement prononcée, mais s'incorpore indirectement au récit. C'est une voix visible qui se rend lisible, c'est un regard pictural qui remplace le regard textuel. C'est justement à ce moment crucial de rencontre des regards que l'écriture devient de plus en plus expressive. Ce brouillage des codes, de deux sortes d'alphabet, ne nuit pas à la compréhensibilité du texte, bien à l'encontre, il éclaircit les creux et les vides que l'auteur a imposés au texte.

Ce style d'écriture; exige une lecture plus précise et attentive, puisque le lecteur, dans le rôle de spectateur d'un tableau mis en scène verbalement dans le texte, doit se préparer à avoir un autre statut devant le texte: celui d'un co-écrivain. «Le style est à lui tout seul une manière *relative* de *faire voir* les choses.» (Genette, 2009: 288)

L'image apparaît pour la première fois ; sous forme d'un dessin enfantin que Mahtāb (écolière de sept ans) fait durant le cours

d'art, ayant pour modèle; son institutrice Maryam, la sœur d'Ali.

«Maryam a pris le dessin de Mahtab et l'a regardé attentivement. Les sourcils arqués qu'elle avait vus plusieurs fois dans le miroir. Les lèvres et les joues rouges. Mais, les cheveux dessinés étaient trop courts; comme les cheveux des garçons. (...)

- Où sont mes cheveux? Les miens sont longs? Tu veux que je retire mon foulard?

- Non, mon dessin est mauvais comme ça ?

Maryam a regardé de nouveau le dessin. Les cheveux courts comme les garçons, les lèvres et les joues rouges, les sourcils arqués. Elle a souri et s'est dit: "il est plutôt comme Ali".» (Amir Khani, 1388: 45)

Maryam regarde deux fois le dessin, la première fois, elle voit ce qu'elle voit d'habitude ; quand elle se regarde dans le miroir, un reflet d'elle-même qui lui ressemble quasiment. Pour le deuxième regard, l'image n'est plus un simple reflet comme un effet de miroir, elle évoque le visage d'un autre, celui de son frère.

Par la représentation, «la peinture est cette merveille qui détourne le regard de l'origine (l'original), de la chose, de l'étant du monde dans son dévoilement neutre et neutralisé parce que naturel, pour l'attirer et le capter par un leurre qui en est le substitut parce qu'il le répète et le reproduit» (Marin, 1994: 23) Le dessin devient une échappatoire, un passage secret pour découvrir les différents morceaux de l'identité. Maryam, c'est «lui», et «il» est «elle». «Il» cherche ses «moi» à travers le regard d'autrui. Il s'agit de *re-présenter*, de présenter de nouveau l'absence, ou de faire de l'objet qui n'est plus, une présence. Dans

cette correspondance, la représentation ne se décrit pas dans la présence de la chose, elle fait des «comme si» qui créent un effet de présence.

L'ordre des phrases décrivant le dessin, dans le premier regard, s'inverse dans le deuxième: «Les sourcils arqués, les lèvres et les joues rouges, les cheveux courts»/«Les cheveux courts, les lèvres et les joues rouges, les sourcils arqués», la structure image-signe et absence-présence; met en scène une recherche réciproque, un «moi» circulaire qui à chaque tour, montre un de ses recoins. Dans cette perspective, l'interférence entre le texte et le tableau ; manifeste l'absence mise en présence dont le résultat est plutôt la représentation d'un nouveau «moi». S'identifiant à d'autres personnages, ce «moi» ; révèle à chaque reprise une nouvelle partie de «soi». Connaître le visage dessiné au tableau participe d'une double connaissance : celle du modèle (Maryam), et celle d'Ali et de son «Moi». Chaque «moi» se donne une voix autre que la sienne et se multiplie dans d'autres personnages.

L'univers pictural autant que textuel; possède une essence narrative: «le tableau, à l'instar du texte, parce qu'il constitue un signe ou un système de signes, propose par conséquent toujours une narration» (Vouilloux, 2004: 43). Étant tous les deux, des systèmes de signes, le langage et la peinture; représentent l'histoire d'un «Moi» qui donne à lire son absence; dans le dessin et dans le texte, par le biais de la présence des autres.

L'image et le texte permettent tous deux au «moi» pris dans sa dimension individuelle, de s'approcher des autres «moi» -soient pareils, soient différents-, et de se

représenter dans la société au travers de leurs voix autant que leurs caractéristiques. Cette quête de l'identité dépasse le «Moi» et fait connaître une nouvelle partie des «moi» du «Moi» d'Ali. Ainsi, l'image du derviche Mustafa (le guide spirituel d'Ali) sur le tableau de Mahtāb à Paris, sort du cadre de la peinture, et un jour Ali retrouve le derviche sous l'apparence du prêtre d'une église. Le prêtre a la même voix que le derviche, il embrasse la main d'Ali pour son âme pure « vous êtes comme les enfants... », lui dit-il. (Amir Kahni, 1388: 115) Le regard de «l'autre» ou du derviche, dessiné au tableau, cherche à se faire entendre par le prêtre et révèle à Ali, son «moi» enfantin et innocent. Ce regard met en scène indirectement des idéologies ; le prêtre ou le derviche, devient le représentant des sociolectes religieuses, il apprécie le «moi» pure et immaculé comme celui des enfants; il embrasse la main de ce «moi».

Le tableau fait entendre la société des intellectuels, des artistes et en même temps d'Ali, et exprime la couche populaire de la société iranienne. Exposé après la mort de Mahtāb et de Maryam, ce tableau devient un prétexte pour transmettre deux regards contrariés: premièrement, celui des critiques de la peinture qui s'attachant à la surface de toile, ne se donnent pas la peine de voir et de comprendre la réalité que l'œuvre présente, et deuxièmement, celui du peuple qui a vécu cette réalité en chair et en os. Le tableau mi-brûlé (à cause du bombardement qui a détruit l'atelier de Mahtab et de Maryam) est recouvert des morceaux de leurs chairs. Ali rejette cette critique superficielle, au nom de la valeur de l'Homme et de sa vie. Le tableau, bien qu'il porte directement les

traces de la réalité affreuse de la guerre, n'arrive pas à se dévoiler entièrement. Ce manque est expliqué par l'insuffisance de l'art et l'ignorance du monde artistique iranien qui, imitant aveuglement les styles critiques des autres mondes artistiques à l'étranger, s'est noyé dans un univers abstrait de conjectures et de critiques bien éloigné du monde concret, celui des réalités quotidiennes. «Dans une revue banale, on a écrit quelques critiques sur l'exposition. Je ne sais pas qui l'a fait. Si je le savais, (...), je lui passerais un savon:

«Le peintre anonyme a brûlé toutes ses œuvres, pour de vrai. (...). Cette narration moderne était merveilleusement réaliste et agréable. On dirait qu'une explosion a amalgamé le corps du peintre anonyme avec ses œuvres. Les morceaux brûlés sur le tableau; paraissaient même être les morceaux de chair d'un amant fondu dans son œuvre.» (Amir Khani, 1388: 27)

L'écriture se présente bien souvent comme un prolongement de l'image. Dans l'écriture, le mot image contient la description littéraire, la perception, l'image mentale, la photographie et la peinture. Ces différentes formes sont raccordées par des effets d'échos et participent à la densité de la création littéraire. L'image permet de reformuler une idée plus précisément que celle produite ou représentée par les mots. En s'associant au texte, l'image enrichit ou reproduit le sens commun déjà défini de certaines significations.

Tout texte littéraire absorbe et transforme les langages collectifs de la société qu'il représente, il les met en dialogue, en tension, les passe à la question et à la critique. Ces langages, que Zima appelle «sociolectes»,

donne l'occasion à chaque groupe de se définir.

La photo et la peinture peuvent développer la signification, le sens habituel et primaire des mots, et extraire une pensée nouvelle. Ainsi, le «moi» présenté dans le texte ; découvre de nouvelles pistes pour se reconnaître via les nouvelles significations que la photo et le tableau ajoutent au texte.

Conclusion

Dans cette recherche, nous avons tenté d'évaluer les rapports si particuliers qui existent entre l'écriture et l'entité que l'on nomme le «Moi», et d'aborder les liens entre le «Moi » et les «autres». « L'auteur nous livre alors son projet de Théorie dialogique (...) dans la "voix de l'autre"» (Zima, 2005 c: 131). Le «Je» cherche à se retrouver, à assembler une multitude de «moi» et à se reconstruire enfin par ces différents «moi». «L'autre» peut avoir une grande importance dans la reformulation du «Moi». Ce dernier se voit coller de nouvelles significations dans le regard de «l'autre». Cette recherche nous a également menés à analyser les relations du «texte littéraire avec son contexte social au niveau du langage.» (Zima, 2000 b: 138)

Ces liens, s'appuyant sur le versant verbal, s'élaborent parfois à travers les images et les regards. On pourrait dire que le processus visuel y envahit la diégèse. La photo et la peinture deviennent des lieux où les sociolectes peuvent se glisser dans le texte; elles se font reconnaître comme le référent dont parle le texte. Le «Moi» est représenté et repéré dans le cadre visible du tableau ou de la photo. Étant une expression aussi naturelle que l'écriture, la photo et la peinture offrent un substitut visible au signe

sociolinguistique. La transposition du «Moi» entre le texte et l'image, suppose aussi de nouveaux rapports établis entre «Moi» et le regard de «l'autre» et aboutit à une multiplication identitaire de «Moi». C'est dans la perspective de ces rencontres interdisciplinaires et de ce pluralisme qu'il faut affirmer la nécessité de la sociocritique.

Bibliographie

- Arrouye, J. (2005). *La photographie au pied de la lettre*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Entretien, Annie Ernaux, «Vers un Je transpersonnel», *Autofiction & Cie*, RITM, Université Paris X, n°6, 1993.
- Entretien, Émission Annie Ernaux, Histoires d'écrivains, réalisée par Timothy Miller, Ministère de la Culture et de la Communication, La Cinquième, MK2 TV, 2000.
- Ernaux, A. (1993). *La place*. London: Routledge
- Bouvier, N. (1963). *L'usage du monde*. Genève: Droz
- Genette, G. (2009). *Codicille*. coll. «Fiction & Cie». Paris: Seuil.
- Graq, J. (1967). *Lettrines*. Paris: José Corti.
- Laouyen, M. (2000). *Perceptions et réalisations du moi*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal
- Marin, L. (1994). *De la représentation*. Paris: Gallimard
- Meaux, D. (2009). *Livres de photographies et de mots*. série lire & voir 1, Coll. «La Revue des Lettres modernes», Caen: Calvados.
- Popovic, P. (Décembre 2011). La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir. *Revue Pratiques* n° 151/152, Montréal: Université de Montréal.
- Roussel-Gillet, I. (2008). Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio. *littérature et photographie*. Rennes: PUR.
- Thomas, L. (2005). Annie Ernaux, à la première personne. Traduction française, Paris: Stock.
- Vouilloux, B. (2004). *L'œuvre en souffrance: entre poétique et esthétique*. Paris: Belin.

- Zima, P.V. (2000) a. *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: Harmattan.....
- (2000) b. *Manuel De Sociocritique*. Paris: Harmattan.
- (2005). *L'École de Francfort. Dialectique de la particularité*. Paris: Harmattan.

امیرخانی، ر. (۱۳۸۸). من او، تهران: سوره مهر.

شوکینگ، لوین ل. (۱۳۷۳). جامعه شناسی ذوق ادبی (sociologia del gusto literari)، ترجمه

فریدون بدره ای، تهران: توس.

عسگری حسنگلو، ع. (۱۳۸۶). نقد اجتماعی رمان معاصر

فارسی با تاکید برده رمان برگزیده، تهران: فرزانه روز.