



PhD-FHSE-2022-007

Faculté des Sciences Humaines, des Sciences de l'Éducation et des Sciences Sociales

THÈSE

Soutenue le 14/01/2022 à Esch-sur-Alzette

En vue de l'obtention du grade académique de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG

EN LETTRES

par

Frank MOUNOM MBONG

né le 6 octobre 1983 à Foumban (Cameroun)

PEUT-ON PARLER D'UNE ÉCRITURE AUTO-SOCIO-BIOGRAPHIQUE DANS L'ŒUVRE D'ANNIE ERNAUX ?

Jury de thèse :

Prof. Dr. **Sylvie FREYERMUTH**, directrice de thèse
Université du Luxembourg

Prof. Dr. **Nathalie ROELENS**
Université du Luxembourg

Prof. Dr. **Pierre-Jean DUFIEF**
Émérite de l' Université de Paris Grand Ouest-La Défense

Prof. Dr. **Jean-Michel WITTMANN**
Université de Lorraine

Dr. **Stéphanie BERTRAND**
Université de Lorraine

De nombreuses personnes ont contribué à rendre ce projet de thèse possible et c'est l'occasion de les remercier :

Elohim a été d'une aide sans limite.

Mon épouse Jeanne et mes enfants Néhémie, Daniel et David, je vous dois beaucoup.

Mes parents, M. et Mme MOUNOM si précieux pour moi.

Prof. FREYERMUTH qui m'encadre depuis mes premiers pas à l'Université du Luxembourg en 2008 et que je respecte beaucoup.

Le comité de thèse dans son ensemble pour le travail cordial.

Tous les membres du Jury pour avoir accepté d'évaluer ma thèse.

Mes amis Prosper KOUASSI et Darel SCHOENECKER qui ont su me conseiller même dans les moments difficiles.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
1^{ère} PARTIE : DIMENSIONS AUTOBIOGRAPHIQUE ET SOCIOLOGIQUE.....	12
CHAPITRE 1 : POSITIONNEMENT DE L'AUTO-SOCIO-BIOGRAPHIE DANS LE CHAMP DES ÉCRITURES DE L'INTIME.....	13
1. Contextualisation.....	13
1.1. Les autobiographies classiques.....	13
1.2. Les récits de l'intime contemporains	17
1.3. L'autoportrait et l'autofiction.....	24
1.4. Les mémoires.....	26
1.5. Le roman.....	27
2. Passage du roman autobiographique à l'auto-socio-biographie.....	31
2.1. La graphie.....	31
2.2. La question de l'instance narrative.....	29
2.3. La visée du texte.....	30
3. Définition de l'auto-socio-biographie.....	30
3.1. Approche théorique.....	30
3.2. Un triptyque novateur.....	33
3.3. Implications.....	34
3.4. Une autobiographie impersonnelle ?	36
4. Les trois pactes de Philippe Lejeune.....	37
4.1. Le pacte référentiel.....	37
4.2. Le pacte de lecture.....	39
4.3. Le pacte autobiographique.....	40
CHAPITRE 2 : DIMENSION AUTOBIOGRAPHIQUE.....	45
1. Confession et « déballage ».....	45
1.1. Sexualité.....	45
1.2. Avortement.....	48
1.3. Cancer du sein.....	50
1.4. Divorce.....	52
2. La famille.....	56
2.1. Une sœur morte prématurément.....	56
2.2. Rapports contrastés avec la mère.....	58
2.3. Père attachant.....	63
3. Rapports à la religion.....	66
3.1. Cadre structurant.....	66
3.2. Tensions et rejet.....	68
3.3. La « nouvelle religion » d'Ernaux.....	70

4. Influence de la littérature et de la musique.....	72
4.1. Les lectures d'Ernaux.....	72
4.2. L'importance de la chanson.....	77
CHAPITRE 3 : DIMENSION SOCIOLOGIQUE.....	82
1. Ethnocritique de la société normande.....	82
1.1. L'épicerie d'Yvetot : un laboratoire social.....	82
1.2. La distinction sociale.....	86
1.3. Culture populaire normande : culture nationale ?	91
1.4. Mémoire collective.....	97
2. Ascension sociale.....	101
2.1. Le rôle des parents.....	101
2.2. La force de l'école.....	103
2.3. Transfuge social.....	114
3. Ernaux et la politique.....	116
3.1. Littérature et politique.....	116
3.2. Une auteure de gauche.....	119
3.3. Justice sociale.....	121
4. Le féminisme d'Ernaux.....	126
4.1. Ernaux et certaines figures féminines.....	126
4.2. Un néo-féminisme ?	132
4.3. Un destin de femme.....	137
5. La photo : un objet auto-socio-biographique.....	141
5.1. Usage social.....	141
5.2. <i>Écrire la vie</i> : un album photo en guise de préambule.....	145
5.3. <i>L'usage de la photo</i> : l'audace de l'artiste.....	152
5.4. <i>Les années</i> : une œuvre auto-photo-biographique.....	157
2^e PARTIE : PROPRIÉTÉS DE L'ÉCRITURE ERNAUSIENNE.....	165
CHAPITRE 1 : LECTURE CHRONOTOPIQUE.....	166
1. L'espace dans le mouvement du temps.....	166
1.1. Éléments de définition.....	166
1.2. La conception du temps selon Ernaux.....	168
2. Un chronotope au service de la captation du lecteur.....	185
2.1. Les travaux des neurosciences sur la captation.....	185
2.2. Focalisation interne.....	187
2.3. Les phrases nominales.....	190
2.4. Blancs graphiques.....	195

3. Chronotope et genre.....	201
3.1. Chronotope et figures de style	201
3.2. Chronotope social.....	202
3.3. Chronotope auto-socio-biographique.....	208
CHAPITRE 2 : POLYPHONIE ET DISCOURS ORAL.....	214
1. Clarification des notions.....	214
1.1. Polyphonie.....	214
1.2. Discours oral.....	218
1.3. Pertinence de l'association polyphonie / oralisation chez Ernaux.....	221
2. Diversité de voix.....	224
2.1. L'italique.....	224
2.2. Les guillemets.....	230
2.2. Les parenthèses.....	247
3. Écriture politisée.....	254
3.1. L'apport des îlots textuels.....	254
3.2. Rythme ternaire.....	261
CHAPITRE 3 : UNE NARRATRICE PALIMPSESTE.....	265
1. Approche théorique.....	265
1.1. Conception traditionnelle du narrateur.....	265
1.2. Une question de voix.....	268
2. Approche thématique.....	272
2.1. Le <i>je</i> / jeu ernausien.....	272
2.1.1. Expression de la honte.....	272
2.1.2. Réussite sociale.....	275
2.1.3. Acte d'écriture.....	280
2.2. Le pronom hybride <i>elle</i>	287
2.2.1. La description des photos.....	289
2.2.2. L'insouciance.....	292
2.2.3. La passion amoureuse.....	296
2.3. <i>On</i> et <i>nous</i>	299
2.3.1. L'expression du progrès technologique.....	301
2.3.2. Aspiration à la liberté.....	303
2.4. La narration en <i>vous</i>	308
CHAPITRE 4 : UNE ÉCRITURE PLATE ?	312
1. Ernaux et l'« écriture blanche ».....	312
1.1. Proposition de Barthes.....	312
1.2. Projet d'écriture de l'auteure.....	313
1.3. Importance des figures de style	316
1.3.1. Les associations.....	317

1.3.2. Les métaphores.....	320
1.3.3. Les listes.....	325
1.4. Les mots et les choses.....	330
2. La relation au lecteur.....	333
2.1. Distance et captation.....	333
2.2. Rôles du lecteur ernausien.....	337
2.3. Réactions de la critique littéraire.....	341
3. Évolution de l'écriture ernausienne.....	344
3.1. Intratextualité.....	344
3.2. Du roman autobiographique à l'auto-socio-biographie.....	350
CONCLUSION.....	352
BIBLIOGRAPHIE.....	359
ABRÉVIATIONS.....	369

INTRODUCTION

La littérature contemporaine est sans doute entrée dans une nouvelle ère après la Deuxième Guerre mondiale. Jean-François Lyotard nomme cette période « postmoderne », c'est-à-dire, plus globalement, celle qui s'étend de la fin du XX^e siècle à nos jours. Le Nouveau Roman, l'OULIPO, le surréalisme ou encore le dadaïsme mènent une réflexion sur le langage, le personnage, la trame narrative, les focalisations, entre autres. L'autobiographie ne résiste pas à cette évolution. C'est ainsi que le roman autobiographique comme l'autofiction donnent une nouvelle orientation au récit personnel en travaillant sur l'aspect fictionnel qui complète le récit rétrospectif. C'est une évolution par rapport au modèle de saint Augustin ou encore de Jean-Jacques Rousseau.

Annie Ernaux fait partie de ces courants rénovateurs de la littérature. Née en 1940 à Lillebonne, elle grandit à Yvetot, en Normandie, auprès de ses parents qui tiennent un café-épicerie, unique source de revenus de la famille. La jeune fille, éduquée de façon rigoureuse par ses parents, fervents catholiques, commence à l'adolescence à s'affranchir des règles édictées par ces derniers, notamment au niveau sexuel. Son entrée au pensionnat Saint-Michel, établissement bourgeois, va être un tournant dans sa vie, car cette période amorce son ascension sociale. En 1958, Annie Ernaux entre à l'université pour étudier les Lettres. Ce nouveau statut lui permet de quitter le domicile familial et d'entamer une nouvelle étape dans sa vie. Après avoir obtenu sa Licence, elle passe le CAPES et devient professeur de français. Travail qu'elle jumelle avec une activité d'auteure très riche. À 81 ans, l'enseignante retraitée a publié une vingtaine de livres répartis en trois grandes catégories : entretiens, journaux intimes et auto-socio-biographies.

C'est justement la troisième catégorie qui concentre notre attention, car Ernaux théorise elle-même son écriture :

Mais ce terme de « récit autobiographique » ne me satisfait pas, parce qu'il est insuffisant. Il souligne un aspect certes fondamental, une posture d'écriture et de lecture radicalement opposée à celle du romancier, mais il ne dit rien sur la visée du texte, sa construction. Plus

grave, il impose une image réductrice : « l'auteur parle de lui. » Or, *La Place*, *Une femme*, *La honte* et en partie *L'événement*, sont moins autobiographiques que auto-socio-biographiques. Et *Passion simple*, *L'occupation* sont des analyses sur le mode impersonnel de passions personnelles¹.

L'expression « auto-socio-biographie » vient d'Annie Ernaux, en référence à la dimension sociologique qu'elle tient à introduire dans son texte, non pas seulement au niveau de quelques thèmes, mais dans une démarche binaire : associer la littérature à la sociologie. Dans cette recherche il nous reviendra de voir si la poétique d'Annie Ernaux est vraiment nouvelle et si on peut la considérer comme un nouveau genre. Par ailleurs, il faudra voir si les récits de l'intime d'Ernaux respectent les caractéristiques essentielles de l'autobiographie, dont le pacte autobiographique de Philippe Lejeune ; il conviendra d'évoquer la mémoire autobiographique, de relever également les principales caractéristiques stylistiques d'une telle écriture.

Le titre de la thèse correspond à la problématique afin de mettre un accent particulier sur le nouveau genre voulu par Annie Ernaux. L'écrivaine n'est certes pas la première à porter en avant les thématiques sociales dans la littérature. Que dire du réalisme, du naturalisme, du romantisme, de l'existentialisme, et bien d'autres courants qui ont l'objectif de traiter des problèmes quotidiens des individus ? D'ailleurs, parler de soi n'est-il pas aussi parler de l'autre ? Annie Ernaux prétend associer la littérature à la sociologie. En quoi cela renouvelle-t-il les écritures de l'intime puisque de fait les deux disciplines fonctionnent de pair ? L'écrivain est avant tout un être social et son regard est une perception du monde. Par ailleurs, si la poétique d'Ernaux couvre les deux disciplines, comment pourra-t-on la classer, puisque chaque branche possède des critères de catégorisation qui lui sont propres ? De même, peut-on dire que l'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux fait partie des écritures blanches comme le prétend Barthes ? Quelles sont les caractéristiques littéraires, linguistiques, stylistiques de cette nouvelle écriture ?

Pour répondre à ces différentes questions et pour des raisons heuristiques, nous avons opté pour deux grandes parties. La première regroupe les dimensions autobiographique et sociologique. Il faudra, dans un premier temps, situer Annie Ernaux dans le champ autobiographique, en rapport avec les différents courants autobiographiques qui la précèdent, proposer une définition de l'auto-socio-biographie, analyser les trois pactes de Philippe Lejeune, en les appliquant aux textes ernauxiens ; enfin, il conviendra d'aborder plusieurs thèmes chers à Ernaux : la maladie, la sexualité, la religion, l'école ou encore la famille. La

1 A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 21.

dimension sociologique sera l'occasion de parler du café-épicerie des parents de l'auteure, de son ascension sociale, de la place du féminisme et de la politique en général dans sa vie, ainsi que l'usage que fait l'écrivaine de la photographie.

La deuxième partie de la thèse sera exclusivement dédiée à la stylistique, notamment la notion de chronotope de Bakhtine, la polyphonie et le discours oral, en rapport avec les différents effets provoqués par les italiques, les parenthèses ou encore les guillemets dans la construction du discours rapporté de l'autobiographe. Ce dernier présente de surcroît la caractéristique de mener une narration palimpseste, c'est-à-dire qu'elle construit / déconstruit l'instance narrative et le personnage principal. Nous donnerons par la suite un avis concernant l'écriture plate ou blanche attribuée à Annie Ernaux par des chercheurs comme Rabaté et Viart. Nous aborderons enfin la relation cruciale et complexe qu'entretient Annie Ernaux avec son lecteur, avant d'étudier l'évolution du texte ernausien dans le temps.

Concernant le corpus, nous avons choisi quatre œuvres qui couvrent de manière globale l'entreprise littéraire de l'écrivaine. *Les armoires vides* (1974) constituent le tout premier texte publié. Il nous a paru logique de l'intégrer dans le corpus outre le fait d'être le premier texte de l'auteure, il se distingue des autres en tant que roman autobiographique. Dans ce texte, la narratrice Denise Lesur raconte son entrée au pensionnat Saint-Michel ; elle évoque, d'une part, le rejet initial de ses camarades, d'autre part, la distance qui s'instaure petit-à-petit avec ses parents et le milieu ouvrier. L'adolescente s'intègre dans cet établissement bourgeois grâce à d'excellentes notes, qui font office de bouclier protecteur. Lesur raconte aussi comment elle a vécu ses premiers flirts en trompant la vigilance de ses parents, fervents catholiques, qui font peser sur elle une pression énorme afin qu'elle respecte les principes de chasteté avant le mariage prescrits dans cette religion. Le second livre choisi est *La place*, publié en 1983 et pour lequel Annie Ernaux a obtenu le Prix Renaudot en 1984. C'est une œuvre charnière car elle introduit le concept d'auto-socio-biographie. Dans ce texte consacré au père, la narratrice dessine le parcours de cet ouvrier reconverti, comme sa femme, en petit-commerçant grâce à l'achat du café-épicerie. Annie Ernaux brosse le portrait d'un père calme, tendre – exactement à l'opposé de sa mère –, un gérant compatissant quant aux difficultés de ses clients à payer leurs factures, mais aussi ferme quant à la consommation excessive d'alcool afin d'éviter des débordements de la part de clients en état d'ébriété. Par ailleurs, la narratrice relève le malaise, la honte de ce dernier lorsqu'il est en face de personnes bourgeoises, au point de parler peu pour préserver son image. Enfin, c'est la mort du père qui tient le lecteur le plus en haleine, à travers une description minutieuse du corps du défunt, de la douleur de la famille, ainsi que de la gêne

de son ex-mari Philippe au moment d'assister à des obsèques qui ne le concernent pas directement. Quant aux *Années* paru en 2008, il s'agit d'une œuvre à la fois historique, car la narratrice brosse le portrait de la société des années 40 jusqu'à 2006, mais aussi testamentaire, car l'écrivaine y fait un bilan de sa vie, de ses réussites, de ses échecs, mais aussi du regard qu'elle porte sur une société en perpétuelle mutation. Ce texte semble subsumer tous les autres à cause du long intervalle qu'il couvre. L'œuvre s'organise en deux parties : tout d'abord un prologue qui donne un aperçu de ce qui va suivre, tant sur le plan formel que sur les thèmes majeurs du récit. Ensuite suivent la description de quatorze photos et vidéos qui structurent la partie centrale. L'auteure part de la description de celles-ci pour parler, entre autres, de son enfance, de son entrée à l'école républicaine, de son cursus académique, de sa vie maritale, de son divorce, de son rapport à la politique, de l'essor économique et technologique d'après-guerre, de ses combats sociaux, de l'horreur de la guerre, de la cause des femmes. Mais toutes ces luttes et le récit de sa propre vie ne font qu'un pour elle². En s'exprimant comme elle le fait dans les lettres qu'elle adresse à ses parents pour leur donner de ses nouvelles, l'autobiographe mélange les voix, les registres de langue aussi. De plus, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre d'elle, elle n'emploie pas *je* pour parler d'elle, mais *elle*, *nous* ou *on*. Le texte comporte un nombre important de détails qui donnent un aperçu de la société, ce qui fait penser au réalisme du XIX^e siècle. La richesse de ce texte réside à la fois dans sa structure différente des autres, mais aussi dans la volonté de l'écrivaine de dépersonnaliser la protagoniste principale pour mettre en avant les thématiques de son temps. Le texte, contrairement aux trois autres, n'a pas de thème directeur mais suit l'évolution de la société sous le regard de la narratrice-observatrice. *Les années* se rapproche ainsi des mémoires. *Mémoire de fille* constitue la quatrième et dernière œuvre du corpus. Publiée en 2016, celle-ci donne à notre sélection un caractère cyclique car elle a pour principale thématique l'adolescence et la sexualité. Dans ce texte, Ernaux, qui a 18 ans en 1958, raconte ses premiers rapports sexuels avec un moniteur de la colonie de vacances à laquelle elle participe pour s'occuper durant ses vacances d'été. Ce voyage est un test pour la jeune femme qui se prépare à quitter le domicile familial à la suite de sa réussite au baccalauréat, expérience qu'elle vit d'ailleurs comme une délivrance face à ses parents rigoureux sur les principes moraux, notamment en matière de sexualité. Dans ce texte, la narratrice prend ses distances avec « la fille de 58 » qui est décrite comme un personnage distinct, représenté par la narration en *elle*. Ernaux veut comprendre par là les agissements de

2 A. Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, p. 126.

cette femme qui est insouciante, voire naïve. L’auteure mène également dans ce livre une série de réflexions sur son écriture, comme c’est le cas aussi dans les trois autres textes. Avec ce corpus, nous avons le matériau nécessaire pour répondre à notre problématique qui est également le titre de la thèse.

Étudier Annie Ernaux est particulièrement pertinent pour la littérature, la sociologie, et les sciences humaines en général, car le texte ernausien montre dans quelle mesure une écriture multidisciplinaire est possible. Ces écrits permettent de faire avancer la discussion autour de la notion si complexe de genre littéraire. De plus, la personnalité atypique de l’auteure, qui se considère comme une « immigrée de l’intérieur » – une étrangère dans son propre pays à cause de sa classe d’origine –, nous amène à analyser les mécanismes qui entourent la notion d’ascension sociale sur fond de tensions multiples, puisque l’écrivaine assume la lutte des classes en optant pour un positionnement en faveur des ouvriers face aux bourgeois. En outre, le titre de docteur *honoris causa* de l’Université de Cergy-Pontoise, décerné en 2014 à l’écrivaine, montre bien la reconnaissance du monde académique à son endroit, mais aussi l’intérêt qu’un style aussi atypique peut susciter. Notre objectif est d’analyser cette poétique en profondeur.

**1^{ère} PARTIE : DIMENSIONS AUTOBIOGRAPHIQUE
ET SOCIOLOGIQUE**

CHAPITRE 1 : POSITIONNEMENT DE L'AUTO-SOCIO-BIOGRAPHIE DANS LE CHAMP DES ÉCRITURES DE L'INTIME

1. Contextualisation

1.1. Les autobiographies classiques

Les trois auteurs que l'on peut considérer comme les pionniers de l'autobiographie sont les philosophes saint Augustin, Montaigne et Jean-Jacques Rousseau. Ils vont marquer à jamais ce genre de l'intime. Avec eux, le récit de soi tire son essence d'une profonde réflexion introspective. Tout d'abord saint Augustin, encore appelé l'évêque d'Hippone (aujourd'hui Annaba, en Algérie), qui s'est converti au catholicisme en lisant les épîtres de saint Paul qui prêchait l'abandon des plaisirs charnels³, écrit vers 400 *Confessions*, une autobiographie spirituelle⁴, œuvre dans laquelle il raconte, entre autres, les circonstances de cette conversion, la mort de sa mère⁵, l'inquiétude constitutive de l'homme, le poids de l'enfance, la pression du passé sur le présent, la chaîne des habitudes, les séductions des amitiés et des amours⁶. Déjà apparaît une volonté de mettre sa vie en avant, de chercher des réponses à son questionnement, mais aussi de se confronter au regard de l'Autre. Il s'agit d'un examen de conscience selon Jean-Philippe Miraux, en opposition à l'examen de soi de Montaigne⁷. Philippe Lejeune appelle cela, quant à lui, « la culture du regard sur soi⁸ ». C'est en quelque sorte l'« exploration » selon Ernaux, c'est-à-dire une investigation de ses pensées, de ses envies, de ses habitudes ou de ses actes. On peut également entrevoir dans cette autobiographie une aspiration à l'universalisme, car la religion chrétienne est dominante à cette époque ; il y d'ailleurs a un lien établi entre

3 P.-J. Dufief, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Éditions Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2001, p. 60.

4 L'expression vient de Jean-Philippe Miraux. 2005, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 23.

5 C. Bouthier (dir.), *Mille ans de littérature française*, Paris, Nathan, 2003. p 36.

6 Saint Augustin, *Confessions*, Traduction d'Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, p. 7.

7 J.-P. Miraux, *op. cit.*, pp. 22-23.

8 *Ibid.*

l'Église et l'État. Donc ce thème concerne de très nombreuses personnes, non seulement en France, mais dans le monde entier. Par ailleurs, Augustin dresse dans ce texte les grandes valeurs morales, de fidélité, d'engagement, en dénonçant l'hypocrisie. Il évoque également ses faiblesses : « cependant mes péchés se multipliaient⁹ ». Malgré sa foi en Dieu, il implore le Créateur de l'aider dans ses manquements. Il s'humilie pour être restauré. Le récit de soi est cette expression des limites de l'homme, mais aussi la volonté, ou non, de remettre de l'ordre dans sa vie. Miraux estime d'ailleurs que la rédaction d'un tel texte vise davantage à faire admettre la puissance de la grâce divine et les voies de la rédemption qu'à tracer le récit rétrospectif d'une vie¹⁰. Augustin serait davantage dans une posture de propagation de l'Évangile. Le titre de l'œuvre est, de ce fait, en stricte droite ligne avec le projet littéraire de l'évêque qui espère une purification après avoir fait tous ces aveux. Le narrateur pose aussi les questions très importantes de temps et de mémoire, qu'Ernaux reprend à son compte. Il est important de relever le fait que saint Augustin, chef de file de l'autobiographie religieuse, ait inspiré d'autres auteurs : sainte Thérèse d'Avila écrit entre 1561-1565 sa *Vie*, tandis que Guibert de Nogent publie *De vita sua*, qui a la particularité d'imiter fortement les *Confessions*. En revanche, il est difficile de rattacher à ces œuvres *Histoire de mes malheurs* d'Abélard qui parle à la fois d'amour et d'une carrière mouvementée de didacticien¹¹. Quoi qu'il en soit, l'évêque d'Hippone est un pionnier de l'autobiographie par sa capacité à être, comme le dit Mauriac, conscient de l'instinct auquel cède un homme qui raconte sa vie, mais aussi la sincérité de ses propos, puisque son premier interlocuteur n'est autre qu'un Dieu qui connaît tout, qui lit au fond de notre cœur¹².

Au XVI^e siècle, un autre philosophe se distingue par ses écrits à caractère intime. Il s'agit de Montaigne qui publie les *Essais* en trois volumes, entre 1580 et 1588. Le mot « essai » signifie expérience, mais également tentative ou ébauche¹³. C'est une remise en cause de certaines vérités établies, comme lorsqu'il parle de l'éducation, en reprenant un passage de Cicéron : « L'autorité de ceux qui enseignent nuit souvent à ceux qui veulent apprendre¹⁴ ». On peut imaginer la controverse autour de tels propos à cette époque-là, car remettre en cause l'instituteur est un tabou, un véritable paradoxe, dans son sens premier. C'est une réflexion sur

9 Saint Augustin, *op. cit.*, p. 213.

10 J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 23.

11 P. Lejeune, 1971, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus-Lettres », 2014, p. 39.

12 F. Mauriac, Introduction de *Commencements d'une vie*, in *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 67.

13 C. Bouthier (dir), *op.cit.*, p. 106.

14 Montaigne, « De l'institution des enfants », *Essais 1*, chapitre XXVI, 1580.

l'usage de l'autorité, qui doit s'exercer sans abus, tout en respectant le statut des apprenants. Cette critique concerne aussi dans un sens plus large tous les hauts dignitaires de la Cour, qui n'ont pas toujours ménagé les penseurs qui avaient un son de cloche différent du leur. Montaigne déclare aussi : « chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage¹⁵ ». L'altérité se construit non pas par des manquements de l'autre, mais par une incompréhension des us de celui qui nous fait face. C'est un message universaliste, humaniste et politique. Ernaux a une démarche similaire, lorsqu'elle braque les projecteurs sur la mort de son père ou bien sur son cancer. Ce sont des sujets toujours difficiles à aborder, surtout de manière autobiographique. Miraux classe Montaigne parmi les autobiographes de la conscience de soi, dont l'objectif est : « tenter méticuleusement de comprendre, par une constante introspection, l'inextricable écheveau de sa personnalité¹⁶ ». Montaigne a lui-même avoué : « Je me suis présenté moi-même à moi, pour argument et pour objet. » (II, 8). Mais aussi : « il n'est désir plus naturel que le désir de connaissance. » (III, 13). Contrairement à Augustin, l'interlocuteur principal de l'auteur des *Essais* est lui-même. C'est un exercice qui rappelle trivialement celui de Socrate : « Connais-toi toi-même ». Trouver ses qualités ou ses insuffisances induit une comparaison par rapport aux autres, ce qui explique les critiques de l'essayiste. Certaines similitudes rapprochent toutefois Augustin de Montaigne :

Quoi qu'il en soit, de saint Augustin à Montaigne, des confessions spirituelles à l'autoportrait, ce que le chercheur doit retenir, c'est le geste quasi inaugural d'individus, qui, d'une manière toute personnelle, engagent le moi dans l'écriture, engagent l'écriture en direction du moi, une première étape est ainsi franchie : l'individu se retourne sur lui-même et se prend pour un objet scripturaire¹⁷.

Les deux philosophes, dans leurs styles respectifs, introduisent plus que par le passé l'égalité auteur-narrateur-personnage principal. De plus, on retrouve déjà la notion d'inventaire de sa vie comme solution pour affronter l'avenir. Dufief est plus nuancé sur Montaigne. S'il le considère comme un inventeur de l'autobiographie, c'est plus par sa liberté de ton, son refus de la pudeur, son aisance à parler de la vie et du corps. En revanche, il estime que l'essayiste se démarque nettement de l'autobiographie par l'usage de la citation qui fait entendre une pluralité de voix, alors que l'autobiographie est un genre monodique, où n'existe qu'un seul point de vue¹⁸. Les dimensions mémorialiste et historique introduites par Montaigne font de lui un auteur à part dans les écrits de l'intime. Lejeune est du même avis que Dufief, car il estime que l'essai ou

¹⁵ *Ibid.*, chapitre XXXI.

¹⁶ J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, 23-24.

¹⁸ P.-J. Dufief, *op. cit.*, p. 60.

l'autoportrait sont avant tout des tentatives de synthèse, dans lesquelles le texte s'ordonne logiquement, selon une série de points de vue, ou selon les étapes d'une analyse, et non pas chronologiquement. Pour lui, l'autobiographie est avant tout un récit qui suit le temps, l'histoire d'un individu¹⁹. Suivant cette analyse les *Confessions* seraient donc plus représentatives de l'autobiographie que les *Essais*. En fait, Montaigne est un précurseur de l'autobiographie moderne, syncrétique, car sa démarche est relativement proche d'Ernaux, du moins dans la conception du rôle et du style de l'autobiographie.

Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau, sont publiées à titre posthume entre 1782 et 1789, reprenant ainsi le titre de son illustre inspirateur, saint Augustin. Cette publication a marqué une étape décisive dans l'histoire des récits de l'intime, et les critiques s'accordent à reconnaître qu'elle constitue l'acte de naissance de l'autobiographie²⁰. Rousseau écrit ce texte pour répondre à ses détracteurs qui l'accusent de ne pas assumer ses responsabilités familiales, en particulier celles qui concernent ses enfants. Il se défend donc dans ce récit, en faisant une autocritique virulente. Avec un ton masochiste, il s'accable. Ce qui en son temps est déjà un tournant, car il entre dans les sphères les plus intimes de sa vie. Ce livre fait scandale, mais lance une réflexion sur le genre autobiographique en interrogeant la façon de construire au mieux un tel texte, de gérer la tension entre les sphères publique et privée. Dans tous les récits des *Confessions*, nous pouvons remarquer une certaine chronologie. Le texte s'ouvre sur l'enfance, relate les différentes phases de l'adolescence, de la vie adulte, jusqu'au moment de l'énonciation. Annie Ernaux respecte cette tradition, puisqu'elle « explore » sa vie, en évoquant les éléments les plus intimes. Dans *L'usage de la photo*, l'auteure pousse l'exploration très loin en présentant des images de ses aventures sexuelles, ce qui constitue un précédent dans les écritures de l'intime. C'est un sujet sur lequel nous reviendrons par la suite. Par ailleurs, en lisant *Les Confessions* de Rousseau, le lecteur voit l'étendue du rapport de force entre lui et ses interlocuteurs. L'interaction avec le lectorat est aussi très importante pour Ernaux : elle essaye d'avoir une attitude que l'on peut considérer comme novatrice ou alors ambiguë, par le fait qu'elle veuille à la fois parler de ses expériences, en voulant y conférer une dimension universelle, le tout en se mettant en retrait, d'où l'emploi des pronoms « elle », « nous » ou « on » dans plusieurs récits. Si les lumières sont braquées sur *Les Confessions*, Dufief croit avoir trouvé des passages autobiographiques dans *La Nouvelle Héloïse* (1761) et dans *l'Émile*

19 P. Lejeune, *op. cit.*, p. 24.

20 P.-J. Dufief, *op. cit.*, p. 61.

(1762) qui sont des transpositions directes d'événements vécus par l'auteur²¹, signes que l'auteur voulait à la fois préparer le terrain en testant la critique sur ces œuvres, mais aussi se préparer lui-même pour un texte qui allait faire scandale. Le philosophe a d'ailleurs souhaité que le texte soit publié après sa mort, ce qui lui ajoute un côté tragique et émotionnel. *Les Confessions* commencent ainsi :

1. Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme c'est moi.
2. Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.
3. Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain Juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. [...]²²

D'emblée, Rousseau fixe le cadre de son travail dans une sincérité déchirante. Cela a été qualifié plus tard de pacte autobiographique. Les premières lignes du texte montrent un homme solitaire, quasiment abandonné à lui-même, mais qui assume totalement ce qu'il va dire en martelant la véracité de ses propos. Le narrateur prône la diversité de l'être humain et la tolérance. Il prend Dieu à témoin des révélations qui vont suivre. On comprend d'ailleurs pourquoi le philosophe a imité saint Augustin : il fallait que la dimension religieuse soit présente. Rousseau ne va toutefois pas aussi loin que le prêtre d'Hippone dans l'exaltation de Dieu. L'impact de l'autobiographe est rapide et son œuvre suscite des émules dans toute l'Europe. Restif commence *Monsieur Nicolas* en 1783 et Marmontel se met à ses *Mémoires* en 1792 ; en Italie, Casanova commence à rédiger son autobiographie en 1789, et Alfieri la sienne en 1790²³. Un nouveau genre est né.

1.2. Les récits de l'intime contemporains

Sans prétendre revisiter toute l'histoire littéraire du XIX^e au XXI^e siècle, nous pouvons tout de même présenter quelques auteurs qui comptent dans l'analyse du récit de soi. L'autobiographie semble avoir gagné le cœur des romantiques. Stendhal, dans *Vie de Henry Brulard* (rédigé entre 1835-1836 et publié en 1890), va se pencher sur un passé beaucoup plus

²¹ *Ibid.*

²² J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, tome I, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 5.

²³ P.-J. Dufief, *op. cit.*, p. 60.

ancien que dans *Souvenir d'égotisme* (rédigé en 1832 et publié en 1892) et évoquer son enfance à Grenoble, décrire sa haine pour son père, son amour pour une mère disparue très tôt²⁴. L'auteur dévoile des éléments essentiels de sa trajectoire sociale. L'amour qu'il éprouve pour sa mère contraste avec sa relation tendue avec le père. Le narrateur avoue même : « Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements. Elle m'aimait avec passion et m'embrassait souvent, je lui rendais ses baisers avec un tel feu qu'elle était souvent obligée de s'en aller²⁵. » Mère et fils se vouent un amour incestueux, scandaleux dans notre société. Ce texte, écrit de manière lapidaire, se caractérise par le libre jeu des associations d'idées, caractéristiques de l'autoportrait, plutôt qu'un récit organisé selon les codes de l'autobiographie. Il s'apparente plutôt à un roman familial²⁶. Quant à Renan, il publie en 1883 *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* qui constituent une autobiographie intellectuelle et morale. En effet, l'auteur manifeste bien des réserves à l'égard de l'autobiographie. Il cultive une grande pudeur qui l'amène à gommer toute confidence intime²⁷. L'autobiographe est formel dès la préface :

Les *Souvenirs d'enfance* n'ont pas la prétention de former un récit complet et suivi. Ce sont, presque sans ordre, les images qui me sont apparues et les réflexions qui me sont venues à l'esprit, pendant que j'évoquais ainsi un passé vieux de cinquante ans. [...] Ce qu'on dit de soi est toujours poésie. S'imaginer que les menus détails sur sa propre vie valent la peine fixée, c'est donner la preuve d'une bien mesquine vanité. On écrit de telles choses pour transmettre aux autres la théorie de l'univers qu'on porte en soi²⁸.

Les propos de Renan sont troublants à plus d'un titre. D'une part, comment imaginer une autobiographie sans éléments concrets de la vie de l'auteur ? Ceci n'est pas vraiment compatible avec une autobiographie classique, mais plutôt, à la limite, avec un roman autobiographique. Renan semble même accuser les autobiographes qui dévoilent les côtés narcissique et imbu de leur personne, ce qui est assez paradoxal. Par ailleurs, si les biographèmes de l'auteur doivent être présentés de manière poétique ou idéalisée, le personnage principal peut être perçu comme insincère et n'ayant aucun défaut, ce qui peut l'éloigner du lecteur. La rupture de la chronologie est également déroutante. Le texte de Renan a malgré tout le mérite de mettre en débat l'essence du récit de soi. Par ailleurs, il pose le problème de l'étanchéité des vies publique et privée chez l'autobiographe. Victor Hugo, en publiant *Contemplations* (1856), a fait également évoluer le genre autobiographique et suscité un débat sur la validité ou non de son œuvre parmi les récits

24 *Ibid.*, p. 94.

25 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 51.

26 P.-J. Dufief, *op. cit.*, p. 95.

27 *Ibid.*, p. 100.

28 E. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Livre de Poche, 1987, pp. 7-8.

de l'intime. L'auteur des *Misérables* donne une précision dans la préface du texte : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort²⁹ ». Ces propos sont plutôt flous, car ils ne signifient pas une identité réelle entre les trois instances narratives. Pourtant, selon Miraux, le recueil est composé de manière génétique et synthétique, présentant l'accomplissement d'une destinée, réunissant dans un mouvement dramatique très réussi tous les aspects d'une vie³⁰. Est-ce suffisant pour qualifier ce texte d'autobiographie, Miraux n'en est pas sûr, car la forme versifiée est un frein important. La littérature, comme la société, étant dynamique, ce seul critère paraît problématique, car il semble limiter le génie créateur de l'écrivain, qui peut, à son gré, publier des œuvres transgressives, pour faire évoluer justement les genres existants. Annie Ernaux est de ce groupe à travers l'auto-socio-biographie. Évoquons également le cas de Chateaubriand, auteur de *Mémoires d'outre-tombe* (1850), qui a la particularité de publier un texte qui rapproche deux genres : l'autobiographie et les mémoires. Le narrateur brosse entre autres son portrait en racontant les événements historiques auxquels il a participé³¹. De plus, il y narre ces nombreux voyages qui lui ouvrent l'esprit et forgent sa personnalité atypique. L'autobiographe résume son parcours ainsi :

Dans chacune de mes trois carrières je m'étais proposé un but important : voyageur, j'ai aspiré à la découverte du monde polaire ; littérateur, j'ai essayé de rétablir le culte sur les ruines ; homme d'État, je me suis efforcé de donner aux peuples le système de la monarchie pondérée, de replacer la France à son rang en Europe, de lui rendre la force que les traités de Vienne lui avaient fait perdre ; j'ai du moins aidé à conquérir celle de nos libertés qui les vaut toutes, la liberté de la presse³².

Le mémorialiste trace son itinéraire social ascendant, en égrenant ses multiples fonctions. Engagé dans les combats de son temps, il est fier de son brillant itinéraire. Par ailleurs, il est confronté à un dilemme : jusqu'où aller dans le récit intime des événements de sa vie ? Chateaubriand se veut en réalité pudique, il glisse en même temps des détails sur sa personnalité, sa sexualité. Cette contradiction est visible dès la préface de *Mémoire de ma vie* (1809), première version des *Mémoires d'outre-tombe* :

Je me suis souvent dit : « Je n'écirai point les mémoires de ma vie : je ne veux point imiter ces hommes qui, conduits par la vanité et le plaisir qu'on trouve naturellement à parler de soi, révèlent au monde des secrets inutiles, des faiblesses qui ne sont pas les leurs et compromettent la paix des familles. » Après ces belles réflexions, me voilà écrivant les premières lignes de mes mémoires.

29 P. Lejeune, *op. cit.*, p. 23.

30 *Ibid.*, p. 24.

31 P.-J. Dufief, *op. cit.*, p. 77.

32 F.-R de Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, Abrégé par Véronique Charpentier et Marie-Hélène Sabard, Paris, Classiques abrégés, 2007 [1850], p. 238.

Nous insistons sur l'entre-deux de Chateaubriand car il nous rattache à la personnalité d'Annie Ernaux, ce qui montre en réalité le dilemme de l'autobiographe entre les vies privée et publique, le narcissisme et l'humilité, la transparence et l'opacité, le regard porté sur soi et le regard sur autrui.

Au XX^e siècle, nous avons privilégié trois figures : André Gide, Georges Perec et Jean-Paul Sartre. Gide a la particularité de publier des textes, souvent des romans, à caractère autobiographique. En dehors de son autobiographie officielle, *Si le grain ne meurt*, (1920-1924), plusieurs œuvres tirent leur source du vécu de l'auteur : *Cahiers d'André Walter*, *Isabelle*, *La Porte étroite*, *Les Faux-Monnayeurs*, au point que Lejeune affirme que Gide aime « flirter avec l'autobiographie³³ ». Pourtant Gide n'est pas toujours à l'aise avec ce genre :

Mon intention pourtant a toujours été de tout dire. Mais il est un degré de confiance que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer ; et je cherche surtout le naturel. Sans doute un besoin de mon esprit m'amène, pour tracer plus purement chaque trait, à simplifier tout à l'excès ; on ne dessine pas sans choisir ; mais le plus gênant c'est de devoir présenter comme successifs des états de simultanéité confuse. Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit. Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman³⁴.

Cet extrait est très révélateur des intentions de Gide concernant l'autobiographie. L'auteur est parcouru par une contradiction entre ce qu'il veut dire et la manière de l'exprimer. Il aimerait bien avouer des choses intimes, mais l'autobiographie lui paraît inappropriée pour cela, car il aspire au détail, à la chronologie. Gide a d'ailleurs caché pendant longtemps son homosexualité, avant de l'avouer. Par ailleurs, sa relation avec sa cousine a été un échec. Ainsi pour mieux le connaître, l'auteur renvoie à ses romans autobiographiques, ce qui est pour le moins paradoxal, lorsqu'on considère l'essence même de ce genre. Le roman personnel est d'une certaine façon de la fausse monnaie, car avec la sélection arbitraire des événements narrés, plus ou moins en faveur de l'autobiographe, il existe, selon l'auteur, une altération de la vérité. Le roman est censé résoudre le problème, car il est protéiforme, donc laisse plus de place à l'auteur pour avouer ce qu'il veut, selon l'artifice stylistique qu'il aurait choisi. Georges Perec contribue également au renouvellement du genre de l'intime. *W ou le souvenir d'enfance* (1975) fait un parallèle entre les villes de W et Auschwitz, bastion de la déportation des Juifs. L'auteur assume cet écart par rapport à l'autobiographie rousseauiste :

33 J.-P. Miraux, *op. cit.*, pp. 110-111.

34 A. Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 547.

Je n'ai pas de souvenirs d'enfance : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensée : une autre histoire, la grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps³⁵.

W remplace les souvenirs d'enfance de Perec, qui nous invite à poser les regards sur la déportation, qui a plus de valeur que l'existence d'un homme. Il s'agit aussi du refus du narcissisme, qui peut également être qualifié de fuite en avant. Pour Miraux, Perec conçoit de manière subtile les rapports entre fiction, réalité et choix générique³⁶. Sommes-nous toujours dans l'écriture autobiographique ? Le texte de Perec parvient à interroger les conditions de possibilité, atteignant les limites du genre où l'écriture se pose la question de sa signification et de son anéantissement³⁷. Plus loin Perec renchérit :

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurai à dire n'est pas dit parce qu'il est indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée), je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes³⁸.

L'écriture de Perec nous conduit à une certaine forme d'absurdité, par laquelle le lecteur se sent dérouté. L'auteur revendique par ailleurs un style lisse qui a pour objectif de convaincre le plus grand nombre. Il existe des ressemblances avec la démarche ernausienne à ce niveau. Miraux croit savoir que la déconstruction du genre autobiographie est une dynamique enclenchée dans d'autres genres : le roman, la poésie, le théâtre moderne³⁹. Pas étonnant donc, car la littérature suit les mouvements de la société : les multiples guerres du XX^e siècle en sont la preuve. Jean-Paul Sartre, quant à lui, a une vision plutôt classique de l'autobiographie. *Les mots*, publié en 1964, fait le récit d'un jeune bourgeois, orphelin à trois ans de son père, Jean-Baptiste Sartre, qui décède des suites de fièvre grave. Le petit garçon est élevé par sa mère Anne-Marie Schweitzer, qui récupère le rôle du père et se charge de donner à Jean-Paul une éducation littéraire et culturelle suivant le modèle bourgeois de l'époque. Le texte se compose de deux parties. Dans la première, le narrateur revient sur son apprentissage de la lecture, son appropriation, sa découverte des livres. La seconde est réservée à ses premiers pas dans l'écriture, le tout marqué par des retours sur le moment d'énonciation : l'autobiographe a cinquante-huit ans (p. 52). Il présente également en substance les grands principes de

35 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël, 1983, p. 13.

36 J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 109.

37 *Ibid.*, pp. 110-111.

38 G. Perec, *op. cit.*, p. 63.

39 J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 110.

l'existentialisme. Dans un entretien au *Monde* Sartre revient sur des critiques qui lui ont été faites et donne sa vision de l'écrivain dans la société⁴⁰ :

Des contradictions il y a dans *Les Mots*, d'ordre chronologique. On a eu raison de les souligner. Elles viennent de ce que le gros de l'ouvrage a été écrit en 1954, puis retouché dix ans plus tard dans les mois qui ont précédé sa publication. Je n'ai pas oublié les dates.

Dans *Les Mots* j'explique l'origine de ma folie, de ma névrose. Cette analyse peut aider les jeunes qui rêvent d'écrire. Cette aspiration est tout de même assez étrange et ne va pas sans une fêlure. Le gosse qui rêve d'être champion de boxe, ou amiral, ou astronaute, choisit le réel. Si l'écrivain choisit l'imaginaire c'est qu'il confond ces deux domaines.

L'une des difficultés de l'autobiographie est de narrer les différents événements de sa vie de manière chronologique. Consciemment ou pas des autobiographes font des digressions qui surprennent les lecteurs avisés. Ce que l'auteur tient à préciser, c'est le fait que le récit proposé est la vérité de l'autobiographe, avec ses manquements certes, non pas la vérité absolue. Par ailleurs, le chef de file de l'existentialisme préfère une littérature du réel à celle qui est imaginaire. En clair, l'auteur doit s'engager dans les problématiques sociales, politiques, historiques de son temps. Ernaux partage cette démarche. Une précision mérite d'être faite avant de passer au point suivant : les autobiographes et romancières célèbres comme George Sand, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar ou encore Marguerite Duras, entre autres, seront présentées dans la partie concernant le féminisme d'Ernaux, afin d'éviter des répétitions.

Comme contemporains d'Annie Ernaux citons enfin Mona Ozouf, *Composition française* (2009), Edouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) et Didier Eribon, *Retour à Reims* (2018). Mona Ozouf est partagée entre un esprit national et un esprit régional breton, entre l'universel et le particulier. Elle se souvient avoir ressenti ce malaise au cours d'une enfance bretonne. Dans un territoire exigu et clos, entre école, église et maison, il fallait vivre avec trois lots de croyances disparates. À la maison, tout parlait de l'appartenance à la Bretagne. L'école, elle professait l'indifférence aux identités locales. Quant à l'église, la foi qu'elle enseignait contredisait celle de l'école comme celle de la maison⁴¹. Les rapprochements avec Ernaux sont perceptibles, d'une part, par cette tension entre l'appartenance locale et l'appartenance nationale. Qu'est-ce qui doit primer entre les deux ? Plutôt que d'opposer les deux concepts, Bernard Lahire propose de les analyser comme dualité de chaque individu qui se caractérise à la fois par un côté individuel et un côté collectif. Les deux écrivaines ont d'autre part vécu leur enfance dans des milieux défavorisés. Elles ont souffert du déclassement social, de la

⁴⁰ Interview accordée à Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 18 avril 1964.

⁴¹ M. Ozouf, *Composition française : retour sur une enfance bretonne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, quatrième de couverture.

discrimination ou tout simplement du regard de l'autre. Elles en font non pas une fatalité, mais un moteur littéraire puissant. En outre, les deux auteures ont grandi dans un rapport plus ou moins étroit avec l'église. La foi joue un rôle important dans leur écriture. Ernaux transforme ces acquis chrétiens en « don », rôle dévolu à ses textes. Edouard Louis a quant à lui grandi en Picardie. Tout comme les auteures précédentes, il place la famille au centre de son projet littéraire : « De mon enfance je n'ai aucun souvenir heureux. Je ne veux pas dire que jamais, durant ces années, je n'ai éprouvé le sentiment de bonheur ou de joie. Simplement la souffrance est totalitaire : tout ce qui n'entre pas dans son système, elle le fait disparaître⁴². » Le narrateur mène une réflexion profonde sur le sens de son existence, dans un contexte marqué par la misère. :

En vérité, l'insurrection contre mes parents, contre la pauvreté, contre ma classe sociale, son racisme, sa violence, ses habitudes, n'a été que seconde. Car avant de m'insurger contre le monde de mon enfance, c'est le monde mon enfance qui s'est insurgé contre moi. Je n'ai pas eu d'autre choix que de prendre la fuite⁴³.

Le narrateur vit une véritable crise identitaire, dans laquelle la fuite est une échappatoire. Chez Ernaux, le départ de la maison familiale en 1958 est vécu comme une délivrance. D'ailleurs, Edouard Louis rend un bel hommage à l'écrivaine en publiant un de ses commentaires sur son texte : « d'une force et d'une vérité bouleversantes⁴⁴ ». Les deux auteurs semblent partager une certaine affinité qui est à mettre en lien avec le genre littéraire choisi et le contenu de leurs œuvres. Louis est aussi proche de Didier Eribon comme en témoigne la dédicace d'*En finir avec Eddy Bellegueule*. Ce dernier publie *Retour à Reims* en 2018 – Annie Ernaux s'est probablement inspirée de ce titre pour *Retour à Yvetot* –, texte dans lequel le narrateur mène une analyse touchante sur son parcours social :

Après la mort de son père, l'auteur retourne à Reims, sa ville natale, et retrouve son milieu d'origine, avec lequel il avait plus ou moins rompu trente ans auparavant. Il décide alors de se plonger dans son passé et de retracer l'histoire de sa famille. Évoquant le monde ouvrier de son enfance, restituant son ascension sociale, il mêle à chaque étape de ce récit intime et bouleversant les éléments d'une réflexion sur les classes, le système scolaire, la fabrication des identités, la sexualité, la politique, le vote, la démocratie...⁴⁵

Didier Eribon, Mona Ozouf, Edouard Louis et Annie Ernaux partagent en commun l'appartenance à des familles ouvrières ou financièrement défavorisées. Ces derniers ont réussi leur ascension sociale non sans épreuves ; leur témoignage des rapports entre le centre et la

⁴² E. Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 13.

⁴³ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ D. Eribon, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2018, quatrième de couverture.

périphérie sont digne d'intérêt. Si Ernaux est la première à parler d'auto-socio-biographie, on peut légitimement se demander si ces autres auteurs ne sont pas à classer dans cette catégorie, tant leurs styles sont proches de celui de l'auteure de *La place*.

1.3. L'autoportrait et l'autofiction

Serge Doubrovsky, dans son œuvre *Fils*, parue en 1977, invente le terme d'autofiction, qui consiste pour lui à confier dans un récit personnel « le langage d'une aventure à l'aventure du langage en liberté⁴⁶. » Cette nouvelle forme donne toute latitude à l'auteur pour transformer les faits, en ajouter, en retrancher, ou alors en imaginer. Le pont est ainsi fait entre le roman et l'autobiographie, car la marge est plus étroite dans le récit personnel, puisque l'auteur prend la responsabilité de dire sa vérité des faits. Annie Ernaux décrit par exemple la tentative d'homicide de son père sur sa mère dans *La honte*, une œuvre également autobiographique. Mais, l'événement, elle l'a vécu de loin, et c'est à force de crier que son père aurait abandonné son sombre projet. La surprise, la peur, le recul, peuvent avoir altéré la véracité de l'acte qui a d'une certaine manière bouleversé sa vie. Mais, puisqu'il s'agit du point de vue de l'auteur, le pacte autobiographique suffit pour que le lecteur croie à la véracité du texte.

L'auteure est engagée dans une aventure du langage au service des autres. L'œuvre entière converge vers cette vision. Dans *Les armoires vides*, Ernaux fait une sorte de roman autobiographique, dans lequel elle raconte ses expériences d'adolescente. Autre exemple, *Les années* constitue un catalogue d'événements ayant, de son point de vue, marqué la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'aux années 2000 (Guerre, élections présidentielles, développement technologique, entre autres), prenant le pas sur ses expériences personnelles (repas de famille, ambition littéraire, vie matrimoniale, etc.). Dans les deux cas, nous avons affaire à une aventure du langage.

La difficulté de la reconstruction des faits donne au récit personnel un certain nombre de limites, qui ne sont levées qu'à la création d'un nouveau sous-genre. Annie Ernaux a pourtant vécu ces événements, elle ne les a pas imaginés. Donc, le terme autofiction est à écarter : « Elle voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à

46 S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, quatrième de couverture.

aujourd'hui⁴⁷. » Cette phrase en forme de pacte autobiographique adressé au lecteur montre le refus de l'auteure d'avoir recours de quelque manière que ce soit à la fiction. Elle ajoute par ailleurs : « Dans le contenu, je ne transforme pas la réalité et je ne la transfigure pas non plus, d'ailleurs ! Je plonge plutôt dedans, et avec une grande intrépidité⁴⁸. » Ernaux recherche ainsi un juste équilibre dans la façon de littériser les grandes expériences de sa vie. Mais la délimitation reste poreuse. Philippe Gasparini affirme non sans raison : « Le mot 'autofiction' désigne aujourd'hui un lieu d'incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion⁴⁹. » Cette crispation poétique peut avoir inspiré Annie Ernaux dans la recherche d'une forme autobiographique qui sied mieux à ses aspirations. Vincent Colonna dresse quatre catégories d'autofiction (fantastique, biographique, spéculaire et intrusive). Celle qui se rapproche du travail de l'auteure est l'autofiction biographique, dans laquelle l'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles⁵⁰. Mais là encore, cela n'est pas suffisant, car Ernaux revendique la véracité des faits racontés, elle n'affabule pas. Qu'en est-il de l'autoportrait ? Si ce sous-genre est prisé par la peinture, avec des dessins, des tableaux de toutes sortes, certains auteurs s'en sont emparés pour en faire des écrits de l'intime. Ainsi Marcel Cohen publie *Autoportrait en lecteur*, qui rassemble de nombreuses citations de sa personne, qu'il propose aux lecteurs, afin que ces derniers s'y fassent une opinion. Cette œuvre ressemble à celle d'Ernaux sur quelques points ; c'est une certaine réflexion sur la condition humaine : « La réalité est parfois si simple qu'il faut beaucoup d'imagination pour la comprendre⁵¹. » L'auteur met en exergue les multiples conceptions du monde, la difficulté de saisir notre quotidien, qui est présenté comme paradoxal. Cette ambivalence se retrouve dans la poétique d'Ernaux, mais de manière opposée : elle cherche à raconter des situations complexes avec des mots simples. De même la forme espacée du texte de Cohen nous rapproche de l'écriture ernausienne. Toujours est-il que nous pouvons établir des points de convergence entre Ernaux et Cohen.

47 AE, *Les années*, p. 187. Nous abrégons le nom d'Annie Ernaux et simplifions les références bibliographiques de ses œuvres pour éviter des répétitions, lorsque ce texte a déjà été cité.

48 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 26.

49 P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éd. du Seuil, 2008, p. 7.

50 V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 93.

51 M. Cohen, *Autoportrait en lecteur*, Marseille, Éric Pesty Editeur, 2017, p. 64.

1.4. Les mémoires

La poétique d'Ernaux, qui veut utiliser son histoire pour lui donner un aspect universel, nous amène à nous interroger sur sa proximité avec le genre des mémoires. Jean-Philippe Miraux affirme que dans les mémoires, sauf exception célèbre, l'écriture n'est pas centrée sur l'histoire personnelle de l'écrivain, et le narrateur se présente donc davantage comme un rapporteur, un chroniqueur que comme un personnage central⁵². Philippe Lejeune est du même avis puisqu'il concède que l'auteur, dans ce genre particulier, se comporte comme un témoin, son discours est quelque chose qui dépasse l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient⁵³. Dans ces deux citations, l'auteur est passif, se met à la marge de sa propre œuvre pour mettre en lumière un destin national ou universel. Dans *La place*, on peut considérer que la mort du père d'Ernaux a une portée universelle, puisqu'elle confesse : « À chaque fois, je m'arrache du piège de l'individuel⁵⁴. » La quête d'une dimension plurielle est un objectif chez elle, même si elle raconte des événements personnels très douloureux. Mais cet aspect est encore plus visible dans *Les années*, comme le montre cet extrait : « L'Algérie était en bain de sang. Sous les visages masqués des membres du GIA on voyait ceux du FLN⁵⁵. » Elle donne ainsi l'impression d'être un reporter qui décrit le carnage qui se déroule en Algérie. C'est le fait majeur qui est mis au premier plan, et non la personne qui le rapporte. Elle utilise un verbe d'état « était » pour montrer l'ampleur de la guerre, et un verbe de monstration « voyait » pour mettre l'information au plus près du lecteur. L'emploi du pronom indéfini « on » est donc adapté à l'objectif visé. De plus, l'on retrouve le champ lexical des médias : « *Le Monde* » et « télévision » (p. 106), « TF1 » et « Canal+ » (p. 173). Mais Annie Ernaux se démarque tout de même des mémoires dans la mesure où dans celles-ci, l'auteur fait d'habitude une rétrospective qui couvre des dizaines, voire des centaines d'années avant sa naissance. L'aspect généalogique y est donc bien présent. Dans ce texte, en dépit du fait que cette dimension existe, la perspective est bien différente puisque l'auteure ne couvre que la période 1940-2006. L'œuvre ne recense pas les ascendants de l'auteure sur cinq ou six générations, elle s'inscrit plutôt dans le mouvement de son époque : « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais⁵⁶. » Est-ce suffisant pour parler de mémoires revisitées ou contemporaines ? Un autre point peut paraître troublant, c'est le texte *Mémoire de fille*. S'agit-il d'une étude sociologique, historique sur la jeune fille française ? Pas vraiment. Primo, Ernaux

52 J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 15.

53 P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 13.

54 A. Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 45.

55 AE, *Les années*, p. 189.

56 *Ibid.*, p. 254.

a, semble-t-il, voulu faire un clin d'œil à Simone de Beauvoir qui a publié en 1958 *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Ensuite, l'écrivaine a peut-être été tentée au cours de son parcours littéraire par le genre des mémoires. Faire la grande Histoire du peuple normand ou encore des couches ouvrières en France sont des pistes qui auraient pu l'intéresser à coup sûr. N'oublions pas que l'auto-socio-biographie intègre intrinsèquement un volet historique. En outre, il s'agit de « mémoire » et non de « mémoires ». L'écrivaine veut se livrer à un simple rappel de ses aventures de 58, en espérant « saisir » un temps qui ne reviendra plus, et non effectuer une analyse historique des siècles précédents. Toujours est-il que ce genre littéraire ne saurait s'identifier de manière définitive à l'ensemble de l'œuvre littéraire d'Ernaux, même si une tentation légitime de s'en inspirer a pu traverser l'auteure à un certain moment.

1.5. Le roman

Aussi étonnant que cela puisse paraître, Ernaux a écrit premièrement des textes qu'elle qualifie de « roman ». Ce sont *Les armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La femme gelée*.⁵⁷ Ces trois œuvres sont particulières, car si Ernaux revendique l'étiquette de « roman », il conviendrait mieux de les appeler romans autobiographiques, car si la recherche de fiction n'est pas négligeable, ces récits sont avant tout des expériences personnelles de la femme de lettres, teintées d'une coloration fictionnalisante. Dans le premier des trois cités, bien que la narratrice s'appelle Denise Lesur, les éléments clés de l'enfance d'Ernaux sont présents, notamment le lieu de travail de ses parents : « L'épicerie, la seconde partie du monde après le café, abondant, variée, croulante de plaisirs. » (p. 32) Ce lieu est au cœur de la socialisation dans la petite ville d'Yvetot. On y retrouve aussi sa vie après l'obtention de son Bac : « Je joue à l'étudiante, je prends des notes, j'essaie d'écouter, je suis en transit, dire que je voulais être agrégée, critique ou journaliste. Je n'aurai peut-être pas l'examen de juin, ni d'octobre ... » (p. 13) ; ses difficultés à l'école, elle qui vient d'un milieu ouvrier : « Ça, l'humiliation. À l'école, je l'ai apprise, je l'ai sentie. » (p. 59) ; son amour pour la littérature : « Tout entier en mots. Je les aime les mots des livres, je les apprends tous. » (p. 77) ; ou encore sa relation parfois tendue avec sa mère, notamment lorsqu'elle a un amoureux : « Elle m'a traînée dans l'escalier en hurlant, salope, salope, si jamais, si jamais il t'arrive un malheur, tu entends, un malheur, tu remets plus les pieds ici. » (p. 147) Autant d'exemples qui montrent bien que la mention « roman » est insuffisante. Dans *La femme gelée*, Ernaux raconte les difficultés qu'elle

⁵⁷ AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 21.

rencontre dans son mariage, à tel point qu'elle finit par divorcer. De plus, elle aborde le sort de différents types de femmes, notamment deux qu'elle oppose : « femmes sans voix, soumises », qui ont une certaine beauté, une certaine discipline, qui diffèrent des femmes « qui avaient toutes le verbe haut, des corps mal surveillés, trop lourds ou trop plats⁵⁸ ». La fiction qui y est construite tourne principalement autour de ces deux groupes. En ce qui concerne *Ce qu'ils disent ou rien*, ce roman qui couvre une gamme plus restreinte de l'expérience d'Ernaux se concentre principalement sur les découvertes de la narratrice en matière de sexualité et d'éloignement culturel face à ses parents⁵⁹. L'aspect autobiographique y est central. La narratrice qui s'appelle Anne, et comme Denise du premier roman, fait évidemment référence à l'auteure. Les faits racontés appartiennent à Ernaux. Dans *Mémoire de fille*, paru en 2016, la narratrice s'appelle « elle », ce qui nous ramène de manière cyclique aux premiers écrits. Donc la mention « roman autobiographique » est plus correcte.

2. Passage du roman autobiographique à l'auto-socio-biographie

2.1. La graphie

Avant d'aborder la question cruciale du narrateur, il est important de noter que les deux textes qui traduisent le mieux cette évolution de style sont *Les armoires vides* et *La place*. La première citée est à la genèse du parcours ernauxien et la deuxième peut être considérée comme son épiceutre, l'œuvre qui a vraiment lancé l'auto-socio-biographie. Le texte des *Armoires vides* est compact, constitué en grands blocs, répartis en deux chapitres aux proportions inégales, un de 7 pages et l'autre de 164 pages. *La place* présente une configuration bien différente. Fini les grands blocs, le récit est constitué de petites unités réparties en parties et en sous-parties, séparées par des espaces de taille variable. Ernaux, dans son premier texte, a voulu réaliser un roman ordinaire, en respectant la graphie consacrée, mais le texte écrit en 1983 est une rupture totale de ce point de vue. Ces grands espaces traduisent d'une part sa liberté poétique, mais aussi son émancipation ou sa tentative d'émancipation sociale. Cette mise en page se retrouve dans les écrits suivants, notamment ceux qui font l'objet de notre corpus principal : *Les années* et *Mémoire de fille*. Ernaux reconnaît à cet effet que les textes de la 2^e partie de son travail littéraire (*Les armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La femme gelée*) sont des « explorations⁶⁰ ». Celles-ci se traduisent, notamment, par cette forme volontairement

58 A. Ernaux, *La femme gelée, Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 325.

59 Lynn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, 2005, p. 31.

60 AE, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., pp. 21-22.

dépouillée. Ces espaces sont aussi à mettre en lien avec la volonté de l'auteure de se rapprocher de ses origines normandes. Par ailleurs, la disposition graphique du premier roman d'Ernaux montre bien la volonté initiale de l'auteure de raconter les états d'âmes de la jeune Denise Lesur. On s'interroge tout de même sur la pertinence des deux chapitres, dont le premier ressemble à un préambule, une introduction du texte principal. Il peut aussi s'agir d'une indécision de l'auteure sur le genre à choisir dans ce texte. A-t-elle hésité entre le roman et le roman autobiographique ? La question mérite d'être posée, car par la suite Ernaux abandonne définitivement le roman autobiographique pour se tourner vers l'auto-socio-biographie. Cette probable incertitude explique le changement de style d'écriture. Le roman, semble-t-il, ne convenait pas aux aspirations profondes de l'auteure de renouveler la pratique littéraire. Est-ce à dire qu'Annie Ernaux a échoué dans son aventure romanesque ? Oui et non, car elle a su se mettre en phase avec ce qu'elle est en réalité. C'est pour cela qu'elle reconnaît modestement : « Notez que je n'ai pas employé le mot 'œuvre'. En ce qui me concerne, ce n'est pas un mot que je pense, ni que j'écris, c'est un mot pour les autres, comme le mot 'écrivain' d'ailleurs⁶¹. » Le terme roman était peut-être un peu trop pesant, comme si elle ne se sentait pas en mesure d'assumer la complexité de ce type de texte. En réalité, il s'agit probablement d'une question de liberté, une volonté d'aller plus loin dans sa recherche du texte qui lui ressemble le mieux : « Un horizon s'est dégagé en même temps que je refusais la fiction, toutes les possibilités de formes se sont ouvertes⁶². » Ernaux voulait aller au-delà de la fiction, car comment aborder des thèmes lourds de sens sur le mode fictionnel ? Un doute persiste sur la « véracité » des événements narrés, puisqu'une transformation volontaire de ces événements est admise. Ernaux a donc voulu explorer un nouveau genre littéraire propre à ses aspirations.

2.2. La question de l'instance narrative

La problématique de la narratrice est essentielle pour passer du roman autobiographique à l'auto-socio-biographie. Dans *Les armoires vides*, en choisissant le nom Denise Lesur, Ernaux donne une portée romanesque à son texte, nom différent d'Annie Duchesne (Ernaux est le nom qu'elle portera après le mariage). On aura tout de même noté la volonté de garder un nom français, car elle aurait pu opter pour un patronyme exotique. C'est le signe que tout en optant pour une narratrice différente d'elle, Ernaux garde une proximité réelle avec l'instance

⁶¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁶² *Ibid.*, p. 22.

narratrice. D'ailleurs, les expériences de Denise ne laissent pas de doute sur l'identité du personnage principal. Ses origines normandes sont évoquées : « Les voix de mon père, de ma mère, les mots qu'on n'a pas besoin d'écouter pour les comprendre, phrases courtes et épaisses ». (p. 57) C'est une des caractéristiques fortes de l'écriture ernausienne, l'importance de la littérature dans sa vie d'adolescente : « Les bouquins me soulèvent le cœur. » (p. 13) ; mais aussi : « La vérité, elle était écrite noir sur blanc, dans les livres, elle était à ma mesure. » (p. 156) À partir d'eux elle acquiert une certaine culture générale, et prend conscience des grands enjeux sociétaux. Elle apprend également à s'indigner face aux injustices ; la vie à l'université : « Je joue à l'étudiante, je prends des notes, j'essaie d'écouter, je suis en transit, dire que je voulais être agrégée, critique ou journaliste. Je n'aurai peut-être pas l'examen de juin, ni d'octobre ... » (p. 13) ; ses premières expériences sexuelles : « Le plaisir, c'est ma conquête, mes parents n'y sont pour rien. » (p. 163) Si Denise permet de décrire Annie, pourquoi donc changer ? C'est une des limites du roman autobiographique, car finalement il regroupe deux genres aux caractéristiques qui ne sont pas toujours compatibles. Dans *La place*, il n'y a plus d'ambiguïtés sur les trois instances que sont l'auteur, la narratrice et le personnage central. Ernaux ne veut plus de prête-nom, de personnage détourné ou déguisé. Elle semble prête à assumer la complexité des sujets à aborder, notamment la mort de son père : « En quelques heures la figure de mon père est devenue méconnaissable. » (p. 16) ; mais aussi : « Ce n'était plus mon père. » (*Ibid.*) Avec ces passages on comprend mieux la démarche ernausienne : il lui était difficile d'exprimer cette douleur par le biais du roman, fût-il autobiographie. Comment Denise aurait-elle pu remplacer Annie ? De même, comment passer par ce personnage fictif pour décrire sa proposition d'un nouveau genre ? À ce titre elle avoue : « Depuis peu, je sais que le roman est impossible. [...] Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai partagée. » (p. 24) Cette impossibilité nourrit l'élaboration de l'auto-socio-biographie.

2.3. La visée du texte

Privilégier l'auto-socio-biographie au détriment du roman autobiographique est probablement une question de visée. Avec le personnage de Denise, Ernaux s'est enfermée dans un schéma qui ne lui permettait vraisemblablement pas d'apporter une réelle dimension sociale à ses textes. Car outre la description de ses expériences, l'auteure veut en faire une expérience plurielle, parler à une bonne partie de la société ; mettre en exergue le quotidien de l'environnement ouvrier, entre autres. Pour cela il fallait, de son point de vue, être Annie, plutôt

que Denise ou une autre. Elle affirme dans *La Place* : « Je dis souvent ‘nous’ maintenant, parce que j’ai longtemps pensé de cette façon et je ne sais pas quand j’ai cessé de le faire. » (p. 61) *Nous* implique que le locuteur s’intègre dans une communauté dont il se sent solidaire. Ou alors il peut aussi être un *nous* de modestie. On peut douter qu’Ernaux l’emploie comme un *nous* de majesté. Dans *Les armoires vides*, nous retrouvons une narratrice plutôt centrée sur sa propre existence. La visée du texte tourne autour de cette autoanalyse romanesque. Mais la visée sociale est difficile à établir. C’est pourquoi Ernaux réfute le roman au profit d’une autobiographie sociale.

3. Définition de l’auto-socio-biographie

3.1. Approche théorique

Nous avons vu plus haut qu’une réflexion profonde sur le genre d’Ernaux a du sens, et la réponse à cette problématique tire son origine dans les propres affirmations de l’auteure. Pour approfondir ce que nous avons amorcé dans les pages précédentes, il convient de revenir au point de départ, c’est-à-dire l’autobiographie, telle que nous la connaissons de manière générale. Ceci permettra de voir si le genre prôné par Ernaux est novateur ou non. *Le Trésor de la langue française* date de 1838 le premier emploi en français de ce terme d’origine anglaise et définit l’autobiographie comme « une relation écrite de sa propre vie dans ce qu’elle a de plus personnel⁶³ ». Philippe Lejeune va plus loin en donnant une définition plus complète : « récit rétrospectif en prose que quelqu’un fait de sa propre existence, quand il met l’accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité⁶⁴. » Ces deux approches impliquent une triple identité auteur-narrateur-personnage principal. De plus, selon Lejeune, il est inenvisageable d’imaginer une poésie autobiographique. Autre conclusion, l’écrivain est contraint d’évoquer des événements passés propres sa vie, sur lesquels il porte un regard critique. Ernaux qui est très réservée par rapport à toutes ces rigidités déclare :

Mais le terme de « récit autobiographique » ne me satisfait pas, parce qu’il est insuffisant. Il souligne un aspect certes fondamental, une posture d’écriture et de lecture radicalement opposée à celle du romancier, mais il ne dit rien sur la visée du texte, sa construction. Plus grave, il impose une image réductrice : « l’auteur parle de lui. » Or *La Place*, *Une Femme*, *La Honte* et en partie *L’Événement*, sont moins autobiographiques que auto-socio-biographiques⁶⁵.

63 P.-J., Dufief, *Les écritures de l’intime de 1800 à 1914. Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Éditions Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2001, p. 50.

64 P. Lejeune, 1971, *L’Autobiographie en France*, Paris, coll. « Cursus-Lettres », Armand Colin, 2014, p. 12.

65 AE, *L’écriture comme un couteau*, op. cit., p. 21.

Dans ce passage fondateur, Ernaux évoque trois limites de l'autobiographie dans son sens classique. Certes, elle se distingue clairement du roman – en dehors du roman autobiographique –, mais semble incertaine sur le but ultime du texte, ce qui induit une question sous-jacente : pourquoi écrit-on un roman ? Il serait évidemment réducteur de considérer cela de cette manière, car les romanciers veulent bien sûr transmettre un héritage littéraire, social, politique aux générations suivantes. Ils veulent de même s'inscrire dans leur temps, en essayant de décrire la société, selon leur spectre. Balzac, et tout le courant réaliste – après le romantisme –, a bien essayé de montrer la société française en mutation au XIX^e siècle, à l'issue de la Révolution française. Il y a d'ailleurs dans ces textes une recherche documentée sur les lieux, les dates, les personnages de ces écrits. Flaubert, avec *Mme Bovary*, notamment, n'en fait pas moins ; il est contemporain de son environnement. Le Nouveau roman, avec Robbe-Grillet, Sarraute, Duras, entre autres, montre aussi cette société meurtrie par les deux Guerres mondiales, qui ont laissé des traces, tant historiques que politiques, économiques, ou tout simplement humaines gigantesques. Pour revenir au travail autobiographique, on peut reconnaître que *Les Confessions* de Rousseau s'inscrivent dans un certain contexte. Les rivalités de ce dernier constituent un prétexte important pour l'écriture de cette œuvre. C'est profondément contemporain, et cela nous parle de la société dans laquelle nous vivons. Les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand décrivent aussi, à travers les multiples voyages de son auteur, les réalités sociales à cette époque. Sartre, avec *Les Mots*, décrit son malaise, contemporain au XX^e siècle. Nous pouvons multiplier les exemples. Toujours est-il que cette remise en cause d'Ernaux touche en fait à toute la littérature. Il est quand même difficile de prouver que les auteurs n'ont pas de visées claires lorsqu'ils publient leur autobiographie. Le propos de la femme de lettres est donc à relativiser, mais son exigence de sens, de perspectives, à donner à ses écrits, peuvent se comprendre. Ernaux veut peut-être montrer la dimension narcissique de ses prédécesseurs, qui ont été plus préoccupés par leur destin individuel que par la description de leur environnement. Même si on peut trouver des passerelles entre les deux volets, Ernaux semble leur reprocher de ne pas être allés aussi loin dans la présentation de la société, et de la contribution que peuvent avoir les écrivains pour la changer à leur manière. Son autobiographie ne doit pas être personnelle, mais universelle. Par ailleurs, elle évoque la question de la construction ou de la genèse du texte. Nous pouvons analyser ces termes de deux façons : d'une part les conditions qui ont entouré l'élaboration du récit, mais aussi la structure de ce dernier. Dans les deux cas, il est difficile de reprocher aux autres récits de l'intime de faillir à ce niveau. C'est d'ailleurs d'autant plus vrai dans l'autobiographie, car il y a égalité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. La genèse de l'histoire est donc intrinsèquement liée au

produit fini écrit. Ces deux points induisent la dernière critique : l'autobiographe n'a pas vocation à parler seulement de ses expériences, mais elle est aussi le porte-parole, le témoin, de sa société. Le deuxième volet est plus important que le premier pour Ernaux. En fait, c'est ce point qui induit le premier : la vie du narrateur n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, c'est un singleton dans un ensemble plus large. Là on touche à la démarche ernausienne. Ces trois critiques sont pour l'écrivaine un prétexte pour envisager une nouvelle forme d'écriture de l'intime, voire un nouveau genre littéraire, dans lequel la vie de l'auteur ainsi que la description de la société constituent les « deux jambes » qui constituent la structure du texte. L'*autos-biographie*, on connaît ; mais l'incrustation de « socio » indique clairement que la narratrice se montre insérée dans un tissu de relations sociales, dans un système social et culturel, historique aussi, et en soi, c'est inédit.

3.2. Un triptyque novateur

Dans le triptyque « auto » / « socio » / « biographie » chaque élément porte une part de la poétique ernausienne. Nous avons d'une part le préfixe « auto ». Ernaux raconte sa vie, ses expériences, avec une volonté de fidélité : « Dans le contenu, je ne transforme pas la réalité et je ne la transfigure pas non plus, d'ailleurs ! Je plonge plutôt dedans, et avec une grande intrépidité⁶⁶. » La sincérité n'est pas toujours évidente à évaluer, car il peut justement y avoir des transformations pour des raisons propres aux écrivains ; nous allons considérer ce propos dans sa dimension volontariste, c'est-à-dire du projet d'écriture, de la visée qu'elle réclame. Nous verrons par la suite les incidences de cette démarche par rapport au pacte autobiographique. En ce qui concerne la partie « socio », Ernaux a trouvé qu'il fallait insister sur ce qui doit être transmis ou alors ce qu'on doit mettre en avant dans les récits de l'intime. C'est pour cela qu'elle affirme : « Et, dès *Les Armoires vides*, mon premier livre, je ne dissocie pas intime et social⁶⁷. » La dimension sociale est au cœur de son projet, et cela doit se voir dans la classification de l'œuvre produite. La littérature doit être capable de faire ressortir ces nuances, c'est un principe de classement, dit-elle, mais aussi une valeur⁶⁸. C'est pour cela que le terme « autobiographie » est limité dans cette perspective. De même, les biographèmes de l'écrivaine, choisis à dessin, expliquent cette dimension sociale, car elle est issue d'un milieu ouvrier, la classe des « dominés » en opposition à la classe « dominante » représentée par la

⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 122.

bourgeoisie. Ernaux est fascinée par ce contraste, elle qui est un transfuge de la première nommée à la deuxième. Tous ces textes sont construits autour de ce paradoxe. C'est la raison pour laquelle elle déclare : « Je crois que tout dans *La Place*, sa forme, sa voix, son contenu, est né de la douleur⁶⁹. » Elle veut une mise en abyme permanente de tous les composants extérieurs et intérieurs de l'énonciation. C'est le style qu'elle défend. C'est un point qui sera développé dans la 2^e partie de cette recherche. Cette approche ernausienne conduit inéluctablement à la création d'un nouveau genre (ou sous-genre) littéraire : « Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire⁷⁰. C'est une poétique interdisciplinaire, une mosaïque qui intègre plusieurs champs. D'un livre à l'autre, elle se donne la liberté de rajouter une autre démarche, extérieure *a priori* à la littérature. C'est ce qu'elle fait, notamment dans *Les années* où elle intègre le volet journalistique, ou même dans *L'usage de la photo*, ouvrage dans lequel elle présente des images « réelles⁷¹ » des objets de son quotidien amoureux, après ses ébats sexuels avec son amant de l'époque, Marc Marie.

3.3. Implications

L'exploration d'Ernaux ouvre nécessairement un débat, un de plus, sur les genres littéraires. Elle nous donne du grain à moudre en affirmant qu'elle souhaite demeurer « d'une certaine façon au dessous de la littérature⁷² ». Il faut être clair que l'entreprise ernausienne ne souffre pas d'un manque de reconnaissance, d'où les nombreuses recherches, comme celle-ci sur cette auteure atypique, mais Ernaux veut dire qu'elle « transgresse », dans un certain sens, les canons de la littérature, car elle aborde des sujets qui peuvent être considérés comme triviaux ou banals, mais c'est le quotidien de cette famille de petits commerçants d'Yvetot en Normandie, dont elle est issue. De même, elle utilise souvent, de manière volontaire, des mots vulgaires, accompagnés d'un discours oral marqué, pour faire vivre dans son texte ses us normands. Enfin, elle se donne aussi la liberté de modifier la trame narrative, d'y insérer des listes, ou même d'y laisser de petits ou de grands espaces entre ses paragraphes⁷³. C'est pour

69 *Ibid.*, p. 32. À ce sujet, un autre romancier, Edouard Louis, a suivi mutatis mutandis, le même chemin de transfuge d'une classe à une autre, notamment avec ses romans *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014 ; *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018.

70 A. Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 106.

71 On peut discuter sur la validité de ces images, qui ressemblent parfois à une mise en scène. Nous y reviendrons dans la section consacrée à la photographie.

72 AE, *Une femme*, p. 23.

73 La 2^e partie de la thèse abordera en profondeur le style ernausien.

cela qu'elle considère l'écriture comme une activité et non un état⁷⁴, une tribune pour dire des choses qui fâchent, qui « tranchent » comme un couteau, qui classifient aussi, mais surtout qui dénoncent des actes jugés odieux. L'acte poétique doit être dynamique pour elle, mouvant, d'où la conception d'un nouveau genre. Isabelle Charpentier parle à ce sujet d'auto-(socio)-analyse, en la combinant au volet littéraire⁷⁵. C'est une analyse voulue « neutre » du point de vue émotionnel – une description épurée –, mais aussi « engagée » dans les combats sociaux, pas uniquement féministes. C'est un paradoxe assumé par l'auteure, qui toutefois affiche ses convictions politiques de gauche. Elle conçoit *Les années* comme un « instrument de lutte⁷⁶ ». Dans ce livre, elle avoue, semble-t-il, avoir voté pour Arlette Laguiller en 2002⁷⁷. Bourdieu dans *Esquisse pour une autoanalyse* expose les rapprochements l'autobiographie et la sociologie :

Je n'ai pas l'intention de sacrifier au genre, dont j'ai assez dit combien il était à la fois convenu et illusoire, de l'autobiographie. Je voudrais seulement essayer de rassembler et de livrer quelques éléments pour une auto-socio-analyse. Je ne cache pas mes appréhensions, qui vont bien au-delà de la crainte habituelle d'être mal compris. J'ai en effet le sentiment que, en raison notamment de l'amplitude de mon parcours dans l'espace social et de l'incompatibilité pratique des mondes sociaux qu'il relie sans les réconcilier, je ne puis pas gager – étant loin d'être sûr d'y parvenir moi-même avec les instruments de la sociologie – que le lecteur saura porter sur les expériences que je serai amené à évoquer le regard qui convient, selon moi⁷⁸.

Ce passage s'apparente à un pacte autobiographique au sens de Lejeune. Le sociologue explique son projet d'écriture, qui se rapproche de l'auto-socio-biographie, duquel il constitue une base théorique. Bourdieu poursuit :

En adoptant le point de vue de l'analyse, je m'oblige (et m'autorise) à retenir tous les traits qui sont pertinents du point de vue de la sociologie, c'est-à-dire nécessaires à l'explication et la compréhension sociologiques, et ceux-là seulement. Mais loin de chercher à produire par là, comme on pourrait le craindre, un effet de fermeture, en imposant mon interprétation, j'entends livrer cette expérience, énoncée aussi honnêtement que possible, à la confrontation critique, comme s'il s'agissait de n'importe quel autre objet⁷⁹.

Une différence majeure entre les deux genres est le fait que Bourdieu a un point de vue qui se veut d'abord sociologique, tandis que celui d'Ernaux est littéraire. C'est une divergence qui rend justement les deux œuvres complémentaires.

⁷⁴ AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 120.

⁷⁵ Isabelle Charpentier, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire. L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *Contextes*, 1, 2006.

⁷⁶ AE, *Les années*, p. 252.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁸ P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir éditions, 2004. p. 11.

⁷⁹ *Ibid.*

3.4. Une autobiographie impersonnelle ?

Bien que cette association « auto-socio-biographie » fasse sens, on peut tout au moins se demander si « auto » et « socio » sont admissibles ou alors compatibles dans ce type de récit. Car si on considère qu'une autobiographie est impersonnelle selon les propres termes de l'auteure⁸⁰, dans le sens qu'elle ne se focalise pas sur un individu, alors pourquoi garder le volet « auto », puisque celui-ci est noyé dans un grand groupe ? En réalité, pour sortir de ce paradoxe, ou tout au moins le crédibiliser, Ernaux veut intégrer deux aspects : les événements qu'elle raconte et leur reflet dans la société. En somme, on assiste à une décomposition ou une dissolution de sa perception dans celle des autres : « Je vis comme tout le monde les choses sur un mode particulier, mais je veux les écrire sur celui du général⁸¹. ». Le *je* ernausien est en fait une association constante du *je* + *nous*. C'est cela l'essence de l'auto-socio-biographie. Il s'agit d'une autobiographie impersonnelle, dans ce sens qu'elle n'est pas centrée uniquement sur le vécu de l'auteure, mais il est évident que c'est Ernaux qui détient les clés de la narration, sinon on parlerait de « socio-biographie ». Par ailleurs, Ernaux brouille parfois les pistes, comme dans *Mémoire de fille*, autobiographie à la troisième personne. L'impersonnalité du genre ernausien s'exprime aussi dans la liberté narrative qu'elle se donne. Malgré tout, elle est le point de départ de ses textes ; son environnement, si important pour elle, ne vient qu'au second plan. C'est en cela que ce n'est pas une autobiographie impersonnelle, même si Ernaux semble penser le contraire, car le personnage principal du texte ernausien est invariant, c'est Annie Ernaux. Donc tout en revendiquant un récit de soi impersonnel, dans les faits, il l'est en partie seulement, car l'individu et le groupe, tout en s'associant ou en s'opposant, sont pleinement présents dans le texte. Ernaux avoue à cet effet : « Au fond, le but final de l'écriture, l'idéal auquel j'aspire, c'est de penser et de sentir dans les autres, comme les autres – des écrivains, mais pas seulement – ont pensé et senti en moi⁸². » L'auto-socio-biographie paraît donc être une identification totale entre un individu et un groupe ; les expériences – que nous évoquerons par la suite – qu'Ernaux raconte dans ses livres sont des exemples potentiellement vécus par de nombreuses personnes ; cela s'accompagne bien entendu d'un style – sujet de la 2^e partie –. Cette volonté de jouer ce rôle paradoxal s'exprime bien dans ce passage :

Il n'y a rien de tout cela dans le journal intime qu'elle a commencé de tenir, où elle décrit son ennui, son attente de l'amour dans un vocabulaire romanesque et grandiloquent. Elle a noté

80 AE, *Les années*, p. 252.

81 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 45.

82 *Ibid.*

qu'elle doit dissenter sur *Polyeucte* mais préfère les romans de Françoise Sagan qui, « bien que foncièrement immoraux, ont cependant un accent de vérité⁸³ ».

Dans cet extrait, l'auteure mentionne quatre fois « elle ». Cette sur-présence cache bien un *je* sous-entendu. De plus, des termes sont révélateurs, comme celui de « journal intime », qui relate la vie de celui qui le tient. Cette mise en abyme remet Annie Ernaux au premier plan de l'œuvre. L'auteure parle bien d'un « accent de vérité » dans les romans qu'elle aime bien lire. Et justement, dans son propre ouvrage, elle fait un jeu sur les personnages, digne du roman. Donc il existe une impersonnalité tout à fait relative, d'ailleurs le fait même d'employer *elle* rompt ce manque de personnage. Sinon on parlerait d'un personnage anonyme, ce qui n'est pas le cas dans les écrits ernauxiens. Dans *Mémoire de fille*, elle affirme à ce propos : « J'ai voulu l'oublier aussi cette fille. L'oublier vraiment, c'est-à-dire ne plus avoir envie d'écrire sur elle. Ne plus penser que je dois écrire sur elle, son désir, sa folie, son idiotie et son orgueil, sa faim et son sang tari. Je n'y suis jamais parvenue.⁸⁴ » Ce passage est édifiant à plus d'un titre. D'une part, la narratrice affirme le besoin d'une distanciation entre le personnage et elle, en somme une impersonnalisation, mais de l'autre côté, elle reconnaît l'impossibilité de cette démarche. Cette question nous renvoie à celle du roman (autobiographique). Ernaux reconnaît d'ailleurs l'impossibilité du roman dans la suite de ses écrits⁸⁵, après notamment des textes comme *Les armoires vides*.

4. Les trois pactes de Philippe Lejeune

4.1. Le pacte référentiel

Le contrat référentiel établi par Philippe Lejeune repose sur un principe de ressemblance, c'est-à-dire l'adéquation des faits racontés à la vérité réelle⁸⁶. Il s'agit de la vérité du texte, dite par le texte, une question d'authenticité et non d'exactitude⁸⁷. Lejeune soutient :

Appelons authenticité ce rapport intérieur propre à l'emploi de la première personne dans le récit personnel : on ne le confondra, ni avec l'identité, qui renvoie au nom propre, ni avec la ressemblance, qui suppose un jugement de similitude entre deux images différentes, porté par une tierce personne.⁸⁸

83 AE, *Les années*, p. 71.

84 A. Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 17.

85 AE, *La place*, p. 24.

86 Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 20.

87 *Ibid.*

88 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Points, 1996, pp. 39-40.

En clair, le lecteur et l'auteur se mettent d'accord sur le fait que les éléments racontés sont authentiques, du seul fait que le narrateur emploie *je*. Le lecteur s'engage ainsi à ne pas soupçonner l'auteur de mensonge ou de toute autre forme de manipulation. C'est un contrat essentiel, car de toute manière, l'auteur doit faire des choix, recomposer, ordonner chronologiquement ce qu'il a vécu. Ernaux a l'habitude de donner des gages de sincérité, notamment en parlant de son style d'écriture. Dans *La place* elle avoue : « J'ai commencé un roman dont il [son père] était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit » (p. 23). Avec cette mise en abyme, Ernaux plonge le lecteur dans le cœur de son travail littéraire. Autre gage d'authenticité : « Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai partagée. » (p. 24) Dans *Mémoire de fille* : « Très vite j'ai pris du retard sur les faits dans mon écriture, à cause des ramifications incessantes que l'afflux des images, des paroles, faisait proliférer. Je n'arrivais pas à enfermer le temps de l'été 58 dans l'agenda de 2003 (p. 17). Par la suite : « J'ai arrêté au bout de cinquante pages. ». Dans *L'occupation*, elle va encore plus loin : « J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la parution du texte. Écrire comme si je devais mourir, qu'il n'y ait plus de juges. » (p. 12) En révélant des éléments de son projet d'écriture, elle se rapproche forcément du lecteur. Autre procédé d'authenticité, la réflexion sur un sujet précis : « Comme toutes langues, elle [le français] hiérarchisait, stigmatisait, les feignants, les femmes sans conduite, les 'satyres' et vilains bonshommes, les enfants 'en dessous' » (p. 33). Outre le français qui est un marqueur social, la narratrice évoque un sujet sensible : « La religion était le cadre officiel de la vie et réglait le temps. (p. 47) Par ce passage, la narratrice semble s'approprier de manière indirecte les vertus de la foi pour montrer la véracité de ses propos. Les photos lui permettent aussi d'établir une relation de confiance avec le lectorat. Quant à la question du *je* en termes de gage de sincérité, Ernaux remplit pleinement ce critère. Même dans la première partie de ses écrits, elle emploie systématiquement la première personne du singulier. Dans *Les armoires vides* elle affirme : « Je porte en moi deux langages, les petits points noirs des livres, les sauterelles folles et gracieuses, à côté des paroles grasses, grosses, bien appuyées, qui s'enfoncent dans le ventre, dans la tête ». (p. 77) Denise Lesur avoue ses difficultés à cohabiter avec deux cultures qui s'opposent : celle de ses parents ouvriers et celle de l'école. La donne est encore différente dans *Les années*, texte à la troisième personne : « Elle va avoir neuf ans. Elle est en vacances avec son père chez un oncle et une tante, des artisans qui fabriquent des cordes. » (p. 35) Dans cet extrait, c'est la femme d'un certain âge qui porte ses regards sur la petite fille qu'elle fut, comme s'il s'agissait d'une autre personne. Peut-on affirmer pour cela que le pacte référentiel n'est pas respecté dans les deux

derniers textes cités ? En réalité, derrière la narratrice, qu'elle s'exprime en *je*, *elle*, ou tout autre pronom personnel, se cache Annie Ernaux, donc le contrat est respecté. Les différences constatées au niveau de l'instance narratrice ne changent rien au fond.

4.2. Le pacte de lecture

Le contrat de lecture repose sur un triptyque : auteur, écriture, lecteur. Il définit la réception d'une œuvre et son impact sur l'histoire⁸⁹. Dans *Les années*, Ernaux a voulu, plus que par le passé, ancrer son texte dans l'histoire. Au début de l'œuvre, l'auteure évoque l'horreur de la Deuxième Guerre mondiale : « les jours de fête après la guerre », « les bombardements », « la Débâcle », « les boutiques pillées », « les collabos », « la Résistance », « la Libération » (p. 22-23). Ces extraits évoquent la détresse de l'occupation, mais aussi la joie de la Libération. Dans le même sillage : « l'Algérie avec ses trois départements était la France, comme une partie de l'Afrique » (p. 62). Ici, la narratrice évoque les différentes guerres de décolonisation qui ont émaillé les années 60. Mais aussi : « On célébrait l'intelligence et l'intégrité de Mendes France, supputait l'avenir de Giscard d'Estaing, Defferre, Rocard. » (p. 100) La narratrice souligne l'importance de certaines personnalités de France qui ont joué un rôle important, notamment au niveau politique. Elle se souvient aussi de l'évolution scientifique d'après-guerre : « Sortaient de partout des mouvements, des livres et des revues, des philosophes, critiques, sociologues : Bourdieu, Foucault, Barthes, Lacan, Chomsky, Baudrillard » (p. 111). Ces exemples, parmi tant d'autres, montrent à suffisance la volonté de l'auteure de laisser une trace dans l'histoire avec son texte. D'ailleurs, le titre du texte est assez révélateur. *Les années* constitue un travail mémoriel sur une longue période, allant plus ou moins de la fin de la Deuxième guerre mondiale jusqu'au début des années 2000 ; c'est une collection d'événements qui ont marqué la narratrice, nous en avons cité quelques uns plus haut. En listant un certain nombre d'événements appartenant à la mémoire collective, est-ce pour autant que les œuvres d'Annie Ernaux ont eu une bonne réception, ou bien s'inscrivent dans l'histoire littéraire ? Nous pouvons dire oui, à plusieurs titres. Le fait de concevoir un travail de recherche autour d'un nouveau genre : l'auto-socio-biographie en est une preuve ; les différents ouvrages, dont un certain nombre font partie de notre bibliographie, consacrés au style ernausien, renforcent la notoriété de l'écrivaine. Frédéric-Yves Jeannet affirme fort à propos : « Les antipodes souvent nous appellent, l'un

89 Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 21.

l'autre.⁹⁰ » Le journaliste français, dans cette préface, évoque un élément enthousiasmant pour le lecteur : la créativité de l'écriture ernausienne, elle nous surprend, nous déroute, voire nous choque.

4.3. Le pacte autobiographique

Le contrat le plus connu de Philippe Lejeune est certainement le pacte autobiographique. Il repose sur un principe d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Cette réalité complète sa définition de l'autobiographie : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁹¹ ». L'autobiographie doit donc avoir pour fondement une histoire vécue, racontée par celui qui en était le personnage central. Nous nous proposons d'effectuer une étude de ces deux notions (définition de l'autobiographie et pacte autobiographique) en deux volets. Nous nous concentrerons dans un premier temps sur notre corpus, ensuite nous élargirons l'analyse. Tout d'abord *Les armoires vides*, œuvre particulière de notre corpus, car étant un roman autobiographique, il se caractérise par une narratrice imaginaire qui s'appelle Denise Lesur, mais qui est bien réelle dans les faits narrés. Dans cette adolescence turbulente où la jeune Denise vit ses premières expériences amoureuses, l'école lui apporte une éducation différente de celle de ses parents et de leur monde ouvrier ; elle qui devient progressivement une métisse culturelle : « Il n'y a peut-être jamais eu d'équilibre entre mes deux mondes. Il a bien fallu en choisir un, comme point de repère, on est obligé. » (p. 82) À la fin, c'est bien le monde de la bourgeoisie qu'elle choisit. Ces expériences sont celles d'Annie Ernaux, professeure de français à la retraite, une auteure qui veut toutefois mettre la lumière sur ce milieu ouvrier. Quant à la sincérité de ses propos, elle y jette un regard qui en dit long : « La vérité, elle était écrite noir sur blanc, dans les livres, elle était à ma mesure. » (p. 156) Le texte est le cadre qui décrit le mieux la vie des hommes. C'est à juste titre qu'Ernaux évoque cette réalité. Ne dit-on pas souvent que les paroles s'envolent, mais que les écrits restent ? Nous pouvons ainsi valider le pacte autobiographique pour ce texte ; le changement de patronyme de l'instance narrative est simplement une amorce de l'auto-socio-biographie, qui introduit un certain nombre de changements pour parler à un public plus large. Dans *La place*, le contrat autobiographique est encore plus explicite. Nous avons cité plus haut des

90 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 7.

91 P. Lejeune, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, col « Essais », 1996, p. 14.

passages mis en abyme, dans lesquels la narratrice évoquait l'essence de son texte. Revenons sur l'un d'eux : « J'ai commencé un roman dont il [son père] était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit » (p. 23). Cet extrait est pertinent du point de vue du pacte autobiographique. La narratrice déclare que son père est le personnage principal : par ricochet, elle vient en second. En réalité, les deux personnages jouent un rôle central dans le texte. Ernaux décrit la disparition de celui pour lequel elle avait beaucoup d'admiration, c'est l'un des événements les plus bouleversants de sa vie : « Mon père est mort deux mois après, jour pour jour. Il avait soixante-sept ans et tenait avec ma mère un café-alimentation dans un quartier tranquille non loin de la gare, à Y... [Yvetot] (Seine Maritime). » (p. 13) Mais en même temps, elle mène le lecteur au cœur de sa vie familiale : « On ne savait pas se parler entre nous autrement que d'une manière râleuse. Le ton poli réservé aux étrangers. » (p. 71) Et aussi : « Maintenant, je suis vraiment une bourgeoise » (p. 23). Donc il ne faudrait pas se limiter à penser que le rôle de la narratrice se limite à décrire des faits qui lui sont extérieurs. C'est plus complexe que cela puisqu'il s'agit d'une narratrice homodiégétique. Ce qui nous amène à également valider le pacte autobiographique dans ce texte. Les trois instances auteur, narratrice, personnage central se rejoignent, à la différence que la narratrice est l'un des protagonistes principaux. L'auto-socio-biographie se nourrit de ce type de décalage, pour justement, dans ce cas, faire d'une cause familiale un fait universel : la douleur que ressent chaque famille au moment de la disparition d'un de ses membres, le regard qu'un fils ou une fille peut porter sur son père arrivé au bout de son parcours. *Les années* se distingue aussi par une certaine approche. L'auteure essaye d'être objective, de narrer les événements tels qu'elle les a vécus, elle tente aussi de décrire la société telle qu'elle est, avec ses qualités et ses tares. Mais il serait réducteur de penser que son œuvre se limite à un travail d'historien, de sociologue, ou de journaliste. Il s'agit avant tout d'une œuvre littéraire qui subsume les éléments précités. La complexité du travail de l'écrivaine consiste précisément à mettre ensemble toutes ces disciplines qui ne sont pas interchangeables. L'histoire y joue par exemple un rôle important, parce qu'elle répertorie des éléments qui ont marqué sa vie, et bien plus celle de la France, en évaluant la portée de ceux-ci dans la vie de la nation. De ce point de vue, Annie Ernaux se démarque des autobiographies traditionnelles qui semblent être plus des exercices personnels. Mais on peut émettre l'hypothèse que chaque œuvre littéraire est le produit d'une culture, donc un produit de la société, destiné à exprimer un ou plusieurs aspects de celle-ci. Chaque autobiographie est donc aussi sociale. L'auteure semble fonder son analyse sur une vision claire de son environnement. Mais le propre d'une œuvre littéraire est de réaliser un discours bien élaboré dans un but bien précis. Annie Ernaux serait donc dans la continuité du genre autobiographique

tout en proposant une démarche différente. Dans ce texte, on peut établir une identité entre les trois instances auteure - narratrice - personnage central, avec la particularité que cette protagoniste se met en retrait pour laisser cours à une description de la société dans laquelle elle vit. Quelques exemples : « On s'émerveillait d'inventions qui effaçaient des siècles de gestes et d'efforts, inauguraient un temps où, disaient les gens, on n'aurait plus rien à faire. » (p. 43) La narratrice constate avec étonnement les progrès scientifiques, technologiques et industriels des années 60. Le personnage central est observé à travers un prisme plus large, caractérisé par *on*, qui joue aussi le rôle de *nous*. Toujours dans ce sens : « Nous n'étions contemporains que de nos enfants. » (p. 158) La narratrice veut clairement inscrire son action dans une perspective plus globale. C'est pourquoi, si le contrat autobiographique est bien respecté, il comporte une dimension sociale claire et assumée. Dans *Mémoire de fille*, tout comme dans les textes précédents, les changements s'opèrent au niveau de l'instance narrative, qui est à la fois représentée par la première personne du singulier : « Au moment où j'écris, quelqu'un que je ne peux appeler moi remplit la chambre d'Ernemont, quelqu'un réduit à un regard, une ouïe, avec une forme corporelle floue. » (p. 83) ; plus encore : « J'ai emporté de quoi écrire. Je commence un roman. J'écris peut-être une page ou deux, ou moins. » (p. 143) Bien que la narratrice n'apporte pas plus d'éclairages sur le texte qui est en conception, on peut tout de même remarquer sa volonté, comme dans d'autres œuvres d'ailleurs, de décrire le processus d'écriture de ses livres. Par ailleurs, l'instance narrative emploie également la troisième personne : « Elle mange de plus en plus, profitant sans retenue de l'abondante nourriture à discrétion ». (p. 76) Ces différentes narrations concernent Annie, qui est le personnage central. Le pacte autobiographique semble clairement établi dans ce texte, dans le sillage de ceux que nous avons cités ci-dessus. Toutefois, il est parfois difficile de trancher sur l'identité de l'instance qui s'exprime. Dans l'extrait : « Je ne vois rien dans cette période qui puisse s'appeler honte. » (p. 64) Ces propos qui expriment la sexualité active de la jeune Annie à 18 ans peuvent avoir été tenus par la narratrice, qui refuse toute forme de culpabilité sur ses actions, mais il peut également s'agir d'une intervention de l'auteure, pour défendre ses mœurs dans ses premières années à l'université. Même interrogation dans un autre passage : « À l'aube, comme il ne vient pas, elle va cogner à sa porte. Elle pense qu'il dort encore. Elle y retourne plusieurs fois. J'ai oublié le nombre. » (p. 73) Annie attend en vain son amant, qui l'ignore visiblement. Qui de l'auteure ou de la narratrice assume les propos de la fin de cet extrait ? Qui a oublié le nombre de fois où Annie est allée le chercher ? En réalité, comme pour la citation précédente, il peut s'agir des deux : la narratrice qui ne se retrouve plus dans ses souvenirs, ou l'auteure qui a une hésitation chronologique dans sa rédaction du texte. Même avec des parenthèses,

l'ambiguïté persiste : (Dans cette période de la vie, j'ajoute foi à tout ce que j'entends hors du milieu familial.) » (p. 87) Ce qui est édifiant, c'est que malgré ce flou, le pacte autobiographique n'est pas réellement affecté, car Ernaux prend soin d'unir d'une manière ou d'une autre ces trois instances.

Si nous analysons le contrat autobiographique de Lejeune dans d'autres textes d'Ernaux, ferons-nous le même constat ? *La honte* (1997), un autre texte auto-socio-biographique, commence par : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi. » (p. 15) Ernaux a été témoin d'une tentative d'homicide volontaire de son père vis-à-vis de sa mère. Le texte raconte les circonstances de ce drame et les conséquences dans la vie de la narratrice qui vit une honte profonde. À côté de ce fait central, la narratrice exprime son ancrage local : « Rouen est pour moi l'une des figures de l'avenir, comme le sont les romans-feuilletons et les journaux de mode. » (p. 44) Elle ne manque toutefois pas de parler de son style : « Ce qui m'importe, c'est de retrouver les mots avec lesquels je me pensais et pensais le monde autour. » (p. 39) Le contrat de Lejeune semble respecté pour ce texte. Un autre mérite également notre attention. Il s'agit d'*Une femme* (1987), paru trois ans après *La place*, et qui constitue un pendant de ce dernier. C'est en quelque sorte le livre consacré à la mère d'Ernaux. Elle y parle notamment du rôle que cette dernière a joué dans sa vie : « Elle est la seule femme qui ait vraiment compté pour moi » (p. 22) ; de sa disparition : « Ma mère est morte le lundi 7 avril à la maison de retraite de l'hôpital de Pontoise, où je l'avais placée il y a deux ans. » (p. 11) ; mais aussi de ce qui s'apparente à un pacte autobiographique : « Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du social, du mythe et de l'histoire. » (p. 23) Elle renchérit par la suite : « Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots. » (*Ibid.*) Ces propos nous donnent une approche claire du style ernausien. On y trouve la justification de l'auto-socio-biographie, un récit intime transdisciplinaire. Concernant *L'autre fille* (2011), Ernaux raconte avec amertume le vide causé par la disparition tragique de sa grande sœur, morte à six ans, en 1938, soit deux ans avant la naissance de l'auteure : « Mais tu n'es pas ma sœur, tu ne l'as jamais été. Nous n'avons pas joué, mangé, dormi ensemble. Je ne t'ai jamais touchée, embrassée. » (p. 12) La narratrice est contrainte de vivre avec le souvenir de cette sœur qu'elle n'a jamais connue autrement que par les photos. Quand Annie a dix ans, ses parents lui révèlent l'existence de son aînée : « La scène du récit se passe pendant les vacances 1950 » (p. 13). Nous voyons clairement dans ce passage une concordance chronologique, dans la mesure où Ernaux est née en 1940. Donc parler de 1950 comme année où elle découvre « l'autre fille » est exact. De plus, Ernaux établit un rapport

étroit entre cette dernière et son style littéraire : « Je n'écris pas parce que tu es morte. Tu es morte pour que j'écrive, ça fait une grande différence. » (p. 35) En filant la métaphore christique, l'auteure donne des éléments concrets sur la genèse de ce texte, et de son œuvre dans son ensemble. Le contrat autobiographique est respecté dans la mesure où les trois instances qui la composent sont identiques, avec une nouvelle fois la particularité d'un texte avec deux personnages principaux : les deux sœurs.

Les trois pactes que nous venons d'énoncer nous conduisent à considérer l'existence d'un quatrième : le contrat social. C'est la volonté de l'auteure d'inscrire ses récits dans un ancrage social, ce qui en fait une autobiographie à part. Les différents exemples vus plus haut le montrent à suffisance. Que ce soit sa relation avec ses parents, son conflit interne quant à savoir à quelle classe elle appartient, ou encore ses premiers pas dans la puberté, mais aussi les questions de religion, Ernaux nous amène à réfléchir sur notre environnement à chaque texte. Elle l'exprime fort à propos : « L'intime est encore, et toujours du social, parce qu'un *moi* pur, où les autres, les lois, l'histoire, ne seraient pas présents est inconcevable⁹². » (*L'écriture comme un couteau*, p. 152). Par la suite, nous continuerons à mettre en évidence les spécificités de ce nouveau genre, exploré pour la première fois par Annie Ernaux.

L'auto-socio-biographie se distingue des précédentes autobiographies par la volonté de l'écrivaine d'inscrire ses textes dans une visée sociale. Si les différents pactes énoncés par Lejeune sont bien présents dans les écrits ernauxiens, ce nouveau genre multidisciplinaire semble faire évoluer le récit personnel, entre autres, par différents types de narration, l'emploi des blancs graphiques ou encore par le phénomène des listes.

92 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 152.

CHAPITRE 2 : DIMENSION AUTOBIOGRAPHIQUE

1. Confession et « déballage »

1.1. Sexualité

La manière avec laquelle Annie Ernaux présente des éléments de sa sexualité peut paraître surprenante, vulgaire, ou tout simplement choquante, que ce soit la sienne ou celle des autres. L'auto-socio-biographie vise à faire tomber certains tabous ou tout au moins aller au-delà de ce qu'on peut espérer trouver dans la littérature. Dans *Les armoires vides* la jeune Denise Lesur est impressionnée voire dégoûtée par la foule de personnes qui visitent le café-épicerie : « C'est l'explosion de chair qui me paraissait belle, fesses, nichons, bras et jambes prêts à éclater dans des robes vives qui soulignent, remontent, écrasent, craquent aux aisselles. » (p. 24) La narratrice s'exprime, presque sans filtre. Elle décrit ce qu'elle voit au quotidien, ce que cela représente pour elle. On peut également ressentir dans ces propos une pointe de résignation, car il s'agit de l'investissement de ses parents. La jeune fille doit s'en accommoder. Cela paraît difficile. Bien plus, la narratrice raconte ses premiers pas dans la puberté : « Un jour, enfin, un garçon du collège a dit de moi 'vachement relaxe, cette fille', ça m'a fait cent fois plus de plaisir qu'un 20 sur 20 en maths. » (p. 127) Denise a l'impression qu'elle commence à attirer l'attention des jeunes garçons de son école. Elle n'est plus simplement la fille venant d'un milieu ouvrier, mais son vécu à l'école, ses notes ou tout simplement ses fréquentations plaident en sa faveur, et elle s'en réjouit. Elle raconte ses premiers flirts : « Se toucher, mélanger la salive, les cheveux, le gluant, éblouissement de la peau, des formes que j'enferme... » (p. 142) Dans cet extrait Denise Lesur franchit un cap, non seulement émotionnel, mais aussi énonciatif. Cette expression traduit bien son changement de statut, sur le plan physiologique. Elle n'est plus une enfant. Par ailleurs, nous pouvons remarquer une gradation entre ces différents propos, entre une approche plutôt extérieure sur les différents types de clients qui viennent dans leur épicerie et une joie réelle d'être considérée à sa juste valeur. Dans ce dernier passage, elle va au cœur de ce qui lui arrive, de cette expérience sexuelle tout à fait nouvelle. Ceci s'exprime par les différents sens mobilisés : le toucher, le goût, l'odorat. Ninise⁹³ semble toucher une

93 Surnom de la narratrice.

forme de plénitude. D'ailleurs, cela va lui valoir des réprimandes sévères de la part de sa mère, après un rendez-vous avec son nouveau copain, d'abord sous forme d'interrogation et d'interpellation : « C'est à cette heure que tu rentres ? [...] Attends ! On a des comptes à régler ensemble ! » (p. 144) Et le père de rajouter : « Ça va barder ! » (*Ibid.*) Son nouvel amoureux est traité d' « espèce de galapiat » (p. 145). La mère de Denise est très remontée contre sa fille, car elle se rend bien compte que la situation lui échappe. Celle qui était censée se concentrer sur ses livres, eu égard à l'effort financier important que ses parents consentent pour payer sa scolarité ; celle qui est la fierté de sa famille semble prendre un chemin condamné par ses parents. La tenancière de l'épicerie va encore plus loin en l'agressant physiquement : « Elle m'a frappée, deux gros coups de poing dans le dos. [...] Elle m'a traînée dans l'escalier en hurlant, salope, salope, si jamais, si jamais il t'arrive un malheur, tu entends, un malheur, tu remets plus les pieds ici. » (p. 147) Probablement cette dernière pense que c'est la méthode dure qui pourra ramener sa fille sur le chemin de la raison. D'ailleurs, elle ne manque pas de s'appuyer sur sa propre expérience, érigée en modèle : « A ton âge, j'avais de la conduite ! Pourtant j'étais qu'une ouvrière ! » (p. 146) Il faut remarquer que cette démarche n'est pas nouvelle pour Denise, qui sait que les violences verbales et physiques font partie des usages courants à la maison.

La façon dont Denise présente son corps, comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, paraît contrôlée et soumise à une culture aride et abstraite⁹⁴. Ces propos de Lynn Thomas nous amènent à aborder la sexualité d'Ernaux comme une exaltation du corps, qui est décrite de manière « objective », dans le sens où les dimensions émotionnelle, affectueuse, semblent mises de côté. Toutefois, on pourrait s'interroger sur le volet abstrait, supposé, de la mise en scène de son corps, argument qui semble difficile à prouver, tant Ernaux excelle dans les descriptions précises, en provoquant un certain effet de réel auprès du lecteur. L'écriture est donc aussi le lieu où le corps physique, personnel se dissout en autrui, devient transpersonnel, ou encore glorieux⁹⁵. Lorsqu'Ernaux parle de son physique, celui-ci fait référence à ceux et celles qui s'y reconnaissent, qui portent un regard similaire sur le leur. C'est l'essence même de l'auto-socio-biographie. Deux textes renforcent à merveille cette approche : *Mémoire de fille* et *L'usage de la photo*. Le premier, roman à la première et à la troisième personne, présente la vie du personnage Ernaux à l'université. En 58, dans une colonie de vacances où elle est

94 Lynn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, op. cit., p. 83.

95 Michèle Bacholle-Boskovic, *Annie Ernaux : de la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 163.

accompagnatrice, elle fait la connaissance d'un moniteur, duquel elle tombe amoureuse. Elle raconte, presque sans affect les moments précédant sa défloration : « Ils sont dans sa chambre à elle, dans le noir. Elle ne voit pas ce qu'il fait. » (p. 43) La jeune fille est surprise par ce qui va se passer, mais préfère rester dans la chambre et vivre cet instant jusqu'au bout, avec une idée derrière la tête : « Elle ne peut pas imaginer qu'il ne l'ait pas choisie – élue – entre toutes les autres. » (p. 43) En fait, Ernaux est en compétition avec d'autres filles de la colonie pour séduire ce moniteur. C'est donc une satisfaction pour la jeune étudiante, car ces rapports sexuels lui offrent une occasion rêvée pour narguer ses concurrentes. L'empressement est tel que ce n'est qu'après ce moment intime qu'elle fait réellement connaissance avec le jeune homme de 22 ans qui habite à Rouen (p. 46). Par la suite, Annie gère sa sexualité avec légèreté : « Elle passe de l'un à l'autre, ne s'attache à aucun, pas même à Pierre D, qu'elle rejoint plusieurs nuits dans le grand dortoir des garçons. » (p. 60) Comment expliquer ce vagabondage sexuel ? En fait, avec la rigueur avec laquelle ses parents veillent sur les valeurs morales, notamment la préservation de la virginité jusqu'au mariage, Annie trouve, dans l'accession à l'université, une voie d'échappatoire, d'évasion. La famille étant loin d'elle, la jeune femme profite de ce moment comme un pied de nez à ses parents, mais aussi comme une expression de sentiments longtemps refoulés. Elle appelle cela la « sexualité décomplexée » (p. 61). Celle-ci contraste avec la retenue de la narratrice à dévoiler les noms de tous ses amants : « Je le revois, V, la quarantaine poupine, blond, en veste à carreaux bleus et blancs » (p. 64) ; mais aussi : « J'ai tapé le prénom et le nom de H sur Google. » (p. 93) Qui sont V et H ? Deux pistes peuvent être considérées. D'une part, l'auteure n'aurait pas reçu l'accord de ces deux personnes pour dévoiler leur identité ; ou alors elle souhaite les protéger de toute éventuelles représailles de leurs proches. L'autre grille de lecture serait un simple jeu énonciatif, pour capter l'attention du lecteur, faire vivre un certain suspense et créer une certaine attente sur la fin du texte. D'ailleurs Ernaux utilise le même procédé pour d'autres personnages : « devenir aussi blonde que la blonde de S » (p. 97) ; « La fille de Londres se sent vieille et femme à côté de R, pour elle une petite fille. » (p. 135) Ceci montre bien que si le « déballage » d'Ernaux est bien réel, celui-ci est contrôlé, calibré, en fonction de ce que la narratrice veut dire ou cacher. *L'usage de la photo* amplifie la mise en avant de la sexualité d'Ernaux, avec des images qui font office de pièces à conviction. Dans ce texte, l'auteure et son amant Marc Marie se livrent à certaine forme de jubilation sexuelle. Ernaux explique le sens profond qu'elle attribue à ses aventures intimes : « Tout homme avec qui j'ai eu une histoire me semble avoir été le moyen d'une révélation, différente à chaque fois. » (p. 88) La narratrice trouve dans sa sexualité débridée une source d'inspiration. Pour elle, connaître plusieurs types d'hommes, c'est aussi explorer la société

d'une certaine façon. Plus loin, Ernaux évoque un autre aspect : « L'écriture est suspension pour moi de toutes les sensations autres que celles qu'elle fait naître, qu'elle travaille. » (p. 136) Nous pouvons avoir deux analyses de cet extrait. D'une part, les sensations créées par le texte sont neutralisées par ce dernier, dans le sens où elles ne vont pas au-delà de celui-ci. Celles-ci n'ont donc pas de visée autre que le cadre de l'énonciation. Mais une autre explication semble plus plausible : le récit génère des sensations qui vont bien au-delà du cadre énonciatif. Les écrits d'Ernaux peuvent être rangés dans cette catégorie. C'est l'essence même de l'auto-sociobiographie. La mise en scène de sa sexualité donne à Ernaux l'occasion de jouer un rôle d'exemple pour une partie de la société, pas forcément du point de vue moral, mais plutôt comme une manière différente de vivre sa sexualité.

1.2. Avortement

Avant même de parler des confessions d'Ernaux sur son avortement, qui a été vécu de manière très douloureuse, il faut mentionner que l'écrivaine n'est pas cosignataire du manifeste des 343 femmes de 1971, qui avouent avoir subi une IVG⁹⁶, mais plutôt de celui de 2011 qui exige « l'égalité maintenant »⁹⁷. On peut tout de même se demander pourquoi Ernaux est absente de la liste de 71, elle qui a eu recours à l'avortement en 1963, à 23 ans. À 31 ans Ernaux est pourtant déjà insérée dans le monde professionnel ; certes elle ne jouit pas encore d'une reconnaissance nationale ou internationale, car son premier roman, *Les armoires vides* ne paraît qu'en 1974. Peut-être n'a-t-elle pas senti le besoin de le faire, ou alors ne s'est pas sentie prête pour ce type d'affichage médiatique. C'est donc dans *L'événement* (2000) qu'Ernaux lève le voile sur cette histoire qui l'a bouleversée. Ayant vécu une relation amoureuse avec P., étudiant de sciences politiques, elle tombe enceinte à sa plus grande surprise⁹⁸. Pourtant au début, elle est confiante : « Je n'éprouvais aucune appréhension à l'idée d'avorter. Cela me paraissait, sinon facile, du moins faisable, et ne nécessitait aucun courage particulier⁹⁹. » Cette assurance passagère cède la place à une angoisse grandissante et pesante : « Je n'avais aucun indice, aucune piste¹⁰⁰. » À tel point que la narratrice remet en question la littérature : « Si beaucoup de romans évoquaient un avortement, ils ne fournissaient pas de détails sur la façon dont cela

96 *Le Manifeste des 343 salopes*, Extrait du site de l'association Adéquations, 2011.

97 *343 femmes s'engagent*, Extrait du site de l'association Adéquations, 2011.

98 AE, *L'événement, Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 276.

99 *Ibid.*, p. 280.

100 *Ibid.*, p. 285.

s'était exactement passé¹⁰¹. » Ces livres ne résolvent pas son problème, elle est perdue. Après des tentatives infructueuses, elle rencontre, par l'entremise de L.B., Mme P-R qui travaille dans une clinique dans le XVII^e arrondissement de Paris¹⁰². Au moment de se faire poser une sonde qui va provoquer le retrait du fœtus de son ventre, elle a comme une certaine forme d'amertume : « Je n'avais pas imaginé que je puisse être là. Peut-être ai-je pensé aux filles, qui au même moment, étaient penchées sur des livres à la fac¹⁰³ ». Face à la brutalité de ce qui se prépare, la narratrice regrette ses manquements, la déception probable de ses parents, s'ils apprenaient cela. La douleur était effectivement atroce. P-R disait : « Arrêtez de crier, mon petit » et « Il faut bien que je fasse mon travail¹⁰⁴ ». Par la suite, Ernaux décrit les circonstances de la perte de l'embryon : « Je poussais de toutes mes forces. Cela a jailli comme une grenade, dans un éclaboussement d'eau qui s'est répandue jusqu'à la porte¹⁰⁵. Annie recherche une distance maximale avec ce fœtus décédé, qu'elle appelle « petit baigneur ». Les termes employés sont très durs, la grenade nous plonge dans un registre de guerre, le personnage principal considérant à ses yeux avoir remporté une bataille contre un être pourtant inoffensif. En même temps, cela fait aussi penser au fruit rond et rouge, forme et couleur, probablement, de l'embryon. Ernaux reconnaît elle-même heurter des sensibilités par ces propos : « Il se peut qu'un tel récit provoque de l'irritation, ou de la répulsion, soit taxé de mauvais goût¹⁰⁶. » Effectivement, des mouvements de protection de la famille ou de l'enfance comme *La Manif pour tous* seraient probablement courroucés par ce type de narration rarement vue en littérature. L'auteure s'en défend : « Il n'y a pas de vérité inférieure¹⁰⁷. » Ceci pose inévitablement le débat de savoir jusqu'où aller dans la description des événements de sa vie. L'auteure de *L'autre fille* a semble-t-il franchi une limite, qui sera diversement interprétée, mais en soi elle crée un précédent. Il convient de rappeler que l'avortement est illégal au moment des faits. C'est pour cela que l'absence d'Ernaux du 1^{er} *Manifeste des 343* interroge. Ernaux, face à ces agissements, déclare à la sortie d'une église : « J'ai su que le temps de la religion était fini pour moi¹⁰⁸ ». Est-ce le remords qui la ronge ou tout simplement une émancipation qu'elle assume pleinement ? Probablement les deux.

101 *Ibid.*

102 *Ibid.*, p. 294.

103 *Ibid.*, p. 301.

104 *Ibid.*, p. 302.

105 *Ibid.*, p. 308.

106 *Ibid.*, p. 291.

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*, p. 316.

1.3. Cancer du sein

Annie Ernaux décrit dans *L'usage de la photo*, notamment, les différentes caractéristiques de sa maladie et les répercussions dans sa vie de tous les jours, intime en particulier, puisqu'elle vit une histoire amoureuse avec Marc Marie, son amant à cette époque. D'ailleurs, cette pathologie surgit dès les premiers moments de leur rencontre. En réponse à une invitation de ce dernier pour Venise, elle avoue : « Je ne peux pas en ce moment parce que j'ai un cancer du sein, je vais être opérée la semaine prochaine, à l'Institut Curie ». (p. 21) L'un des éléments marquants de cet extrait, c'est sa façon de nommer sa maladie, avec clarté, sans ambiguïté, sans énigme, ainsi que l'intervention chirurgicale qu'elle va subir. On pourrait y voir une volonté de lutter contre la maladie, mais aussi contre la honte, voire la peur de la révéler au grand public. Ceci est conforme à sa visée énonciative : « L'écriture plate me vient naturellement, celle-là que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles¹⁰⁹. » Annie Ernaux est-elle préoccupée, choquée, meurtrie par cette situation ? Elle ne laisse quasiment rien transparaître. C'est au fond une annonce proche du récit journalistique, comme s'il s'agissait quelque part d'une autre personne. Mais alors comment comprendre les propos de l'auteure dans *L'Occupation* : « Écrire, c'est d'abord ne pas être vu. » (p. 47) ; et également : « De toute façon, j'écrivais pour moi-même, pour me libérer d'émotions secrètes, sans aucun désir de montrer mes cahiers à quiconque. » (*L'écriture comme un couteau*, p. 22) ? Il s'agit d'une ambiguïté importante, car comment se cacher vis-à-vis des faits que l'on expose soi-même ? En réalité, la narratrice n'est pas forcément heureuse de partager ces expériences douloureuses ; c'est pour cela qu'elle ne dévoile pas entièrement certains noms, mais elle considère ces aveux comme un devoir, vis-à-vis d'elle-même et des autres. En somme, si elle en parle, ces événements prennent une autre tournure. Est-ce donc la volonté d'Ernaux de banaliser le cancer ? Peut-être, au vu des détails qu'elle donne de sa maladie. Mais il faudrait probablement voir ces affirmations dans une perspective plus large, comme le montrent ces propos : « Un jour il m'a dit : 'Tu n'as eu un cancer que pour l'écrire.' » (p. 76) En fait, il s'agit pour l'écrivaine de mettre en lumière la souffrance de toutes les femmes qui sont victimes de cette terrible maladie, de présenter au grand public la réalité de cette détresse, de montrer que c'est un réel fléau. Ernaux aurait certainement eu du mal à rire ou à minimiser une maladie qui l'a ravagée. Les éléments suivants en sont des preuves palpables : « Je n'avais pas de cheveux à cause de la chimiothérapie » (p. 22). Ce changement physique est probablement surprenant,

109 AE, *La place*, p. 24.

voire déprimant pour les femmes qui passent par cette épreuve difficile, comme l'écrivaine. Plus loin, elle avoue, toujours par rapport à ce problème : « ils tombaient par poignées et j'ai commencé de les entasser dans une grande enveloppe. » (p. 48) Pourquoi les collecter et pourquoi l'enveloppe ? Ernaux a semble-t-il voulu les conserver soit pour avoir des éléments matériels à portée de main au moment de l'écriture de son texte, ce qui corrobore les propos de Marc Marie – rappelons qu'elle avait également perdu ses cils et sourcils (p. 24) – soit simplement comme nostalgie de ce que fut son corps d'antan. N'oublions pas l'importance des choses pour l'auteure. Après qu'on lui eut retiré la tumeur et les ganglions de son sein, la narratrice ne sait pas si cela va conduire à une ablation de cette partie de son corps. (p. 25) Annie Ernaux aborde cette potentielle mastectomie¹¹⁰ avec gravité, mais en essayant de ne pas perdre pied, comme en témoignent ces propos, plutôt lisses, presque sans affect : « Le cathéter, avec son excroissance sur ma poitrine, est devenu un 'os surnuméraire'. » (*Ibid.*) Cette écriture du strict constat peut avoir l'effet de donner du courage à toutes celles qui traversent une situation similaire, mais cela peut aussi s'avérer déstabilisant, dans le sens où l'on peut se demander ce que ressent réellement le personnage central, dans ce discours qui pourrait être perçu comme manquant de sincérité. Mais ce serait sans considérer le style de l'auteure qui veut rester neutre. Une autre conséquence de cette maladie, c'est le repli sur soi : « J'avais mis très peu de personnes au courant de mon cancer. Je ne voulais pas d'une compassion qui, chaque fois qu'elle est manifestée, n'a pas réussi à masquer cette évidence : pour les gens, j'étais devenue quelqu'un d'autre. » (pp. 75-76) Ernaux sous-entend un sentiment de honte, créant par ricochet une distance avec son entourage, qui pourrait nourrir de l'hypocrisie ou de la fausse compassion envers elle. On comprend aussi par ailleurs l'importance de Marc Marie à cette époque de sa vie. Barbara Havercroft, qui a travaillé sur le sujet de la honte chez Annie Ernaux, estime que ce type de récit est assez moderne finalement, et considère cela comme un style de « l'extrême contemporain », contenant notamment une écriture autobiographique de l'extrême, caractérisée par des expériences traumatiques et honteuses où priment l'abject, la souffrance, l'insupportable¹¹¹. Cette classification semble pertinente, en ce qui concerne Annie Ernaux tout au moins. On pourrait aussi ajouter un refus des tabous, une liberté de ton qui peut être interprétée comme provocatrice. C'est en quelque sorte une continuation de Mai 68 dans la façon de présenter des faits, quasiment sans filtre. Pour revenir sur la maladie d'Ernaux un espoir transparaît dans ce même texte corédigé avec Marc Marie : « Il a remarqué que mes

¹¹⁰ Ablation du sein.

¹¹¹ Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », www.cairn.info, 2005, p. 119.

cheveux commençaient à repousser, un minuscule duvet de poussin blanc et noir. Je ne m'en étais pas encore aperçue. » (p. 47) L'issue de ce cancer semble positive, comme un mauvais moment, mais somme toute passager, une belle leçon de vie en quelque sorte, où l'héroïne passe par des moments d'une violence extrême, pour finalement en ressortir renforcée. Havercroft souligne le fait que cette description de la honte n'est pas l'apanage d'Ernaux : Christine Angot, par exemple, témoigne de l'inceste dont elle a été victime, Danièle Sallenave et Nicole Malinconi rédigent des récits sur le viol, Geneviève Brisac et Amélie Nothomb narrent le trauma de l'anorexie¹¹², ainsi que Delphine de Vigan¹¹³. Nous voyons dans ces différents cas au moins un point commun, dévoiler des facettes « dégradantes » de sa vie, qui a priori susciteront un soulagement auprès de ces auteures, mais aussi l'empathie du lectorat. L'écriture paraît, en quelque sorte, être une véritable thérapie, le lecteur en étant le témoin, mais aussi une source d'encouragement.

1.4. Divorce

Tout comme son avortement ou son cancer, le divorce d'Annie Ernaux d'avec son mari Philippe est à la fois un événement marquant de sa vie, mais aussi une expérience éprouvante à raconter. Ernaux a un point de vue très ambigu sur le mariage. De prime abord, elle y est farouchement opposée : « Aucune envie de se marier ni d'avoir des enfants, le maternage et la vie de l'esprit lui semblent incompatibles. [...] Son idéal est l'union libre d'un poème d'André Breton¹¹⁴. » Annie Ernaux, étudiante, est convaincue après son avortement, qu'elle ne sera jamais épouse et mère. Cette ligne de conduite est évidemment contraire aux positions « conservatrices » de sa mère. De plus, elle est à cet âge très influencée par les idées de Simone de Beauvoir qui vit une union libre avec Jean-Paul Sartre. Mais pourquoi change-t-elle d'avis ? Ceci est dû à plusieurs facteurs. Tout d'abord, le mariage, malgré un taux de divorce croissant, déjà à cette époque, reste la trajectoire attendue pour une femme. C'est pour cela qu'elle déclare : « Emploi, mariage, enfants, ils étaient allés au bout de l'itinéraire de reproduction scellé maintenant dans la pierre par des traites sur vingt ans¹¹⁵. » De plus, la narratrice subit une pression constante de sa mère qui ne veut pas perdre la face dans sa petite ville d'Yvetot. En

112 Ibid., p. 120. Voir C. Angot, *L'inceste*, Paris, J'ai lu, 2020 [1999]. D. Sallenave, *Viol*, Paris, Gallimard, 1999. N. Malinconi, *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Éditions Denoël, 2008. G. Brisac, *Petite*, Paris, Seuil, 2004. A. Nothomb, *Biographie de la faim*, Paris, Le Livre de Poche, 2006. D. de Vigan, *Jours sans faim*, Paris, J'ai lu, 2009.

113

114 AE, *Les années*, p. 91.

115 Ibid., p. 143.

outre, sans le dire, elle est quand même influencée par sa mère qu'elle considère comme un modèle.

Remontons donc à la genèse de cette union. Annie Duchesne, qui vient d'une famille modeste, d'anciens ouvriers, fait la connaissance d'un jeune homme de famille aisée, et avoue : « J'ai fini de mettre au jour l'héritage que j'ai dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand j'y suis entrée¹¹⁶. » Ce transfert de classe sociale s'est effectué notamment par le mariage. Duchesne est devenue Ernaux. Quel paradoxe, car c'est le premier nom qui renvoie à une certaine forme de noblesse ! Cette union semble difficile dès le départ : « Comment un homme né dans une bourgeoisie à diplômes, constamment 'ironique', aurait-il pu se plaire en compagnie de braves gens, dont la gentillesse, reconnue de lui, ne compenserait jamais à ses yeux ce manque essentiel : une conversation spirituelle¹¹⁷. » Philippe est très tôt mal à l'aise dans sa belle-famille. L'alchimie ne prend pas réellement. Annie, qui devait être une certaine forme de pont, n'y arrive pas. Bien évidemment ces causes lointaines ne sont pas à même de justifier à elles seules cette séparation. Ernaux décrit dans *La femme gelée* (1981), notamment, sa peine, son désarroi, son incompréhension face à une situation conjugale détériorée et qui semble totalement hors de contrôle. Pourtant tout commence bien, avec des principes moraux tels que : « Accepter l'autre dans son altérité » (p. 397)¹¹⁸. Ernaux est soulagée de ne plus être célibataire : « Voilà, ça y était. Rigolade ou pas, je suis mariée. » (p. 398) Ce rêve de jeune fille devenait enfin réalité, un aboutissement aussi pour ses parents pour qui c'est une valeur essentielle. Par ailleurs, il s'agit d'une reconnaissance sociale, garantissant de la part d'autrui un certain respect. Le rêve va vite tourner au cauchemar, tout d'abord pour des questions d'ordre culinaire :

Pourquoi de nous deux suis-je la seule à devoir tâtonner, combien de temps un poulet, est-ce qu'on enlève les pépins des concombres, la seule à me plonger dans le livre de cuisine, à éplucher des carottes, laver la vaisselle en récompense du dîner, pendant qu'il bossera son droit constitutionnel. (p. 401)

L'autobiographe ne comprend pas pourquoi ce rôle lui est dévolu pendant que son mari peut continuer à réviser. Ils sont tous deux encore étudiants et c'est elle qui doit assumer les tâches domestiques. D'où la phrase cinglante : « Au nom de quelle supériorité. » (*Ibid.*) Cet extrait résume bien le malaise du foyer de la narratrice. Les jeunes époux n'ont pas les mêmes modèles

116 AE, *La place*, p. 111.

117 *Ibid.*, p. 96.

118 La pagination peut paraître surprenante. En fait, nous avons travaillé sur une version de *La femme gelée* tirée du livre regroupant plusieurs œuvres de l'auteure et intitulé *Écrire la vie*.

parentaux. Le père d'Annie aide systématiquement son épouse dans la conception des menus de leur café, mais pour Philippe la donne est différente. Par ailleurs, Ernaux doit accepter la soumission vis-à-vis de son époux, qui endosse de ce fait le rôle de chef de famille. La jeune étudiante tente pourtant de mieux comprendre son nouveau rôle : « À la fac, en octobre, j'essaie de savoir comment elles font les filles mariées, celles qui, même, ont un enfant. » (p. 401) Ce bouleversement affecte ses performances académiques : « J'ai terminé avec peine et sans goût un mémoire sur le surréalisme que j'avais choisi l'année dernière avec enthousiasme. » (p. 402) Ernaux ne semble pas être heureuse dans ce foyer, ce changement de statut social a été très brutal pour elle, au point de se demander s'il ne fallait pas faire marche arrière : « Toutes les solutions immédiates de me libérer me paraissent des montagnes. La femme qui part au bout de trois mois, quelle honte, sa faute forcément, il y a un laps de temps convenable. Patienter. » (p. 405) La femme gelée voit le mariage comme une véritable prison, dont elle ne sait comment se libérer, une forme de culpabilité l'anime aussi : le dilemme est profond. Après son accouchement et un déménagement, la situation ne s'améliore pas, au contraire :

Je déteste Annecy. C'est là que je me suis enlisée. Que j'ai vécu jour après jour la différence entre lui et moi, coulé dans un univers de femme rétréci, bourré jusqu'à la gueule de minuscules soucis. De solitude. Je suis devenue la gardienne du foyer, la préposée à la subsistance des êtres et à l'entretien des choses. » (p. 412)

La narratrice donne l'impression d'être au bord de l'explosion, de la dépression, de n'avoir aucune marge de liberté. Les propos durs de son mari au retour du travail, ne sont pas à même d'apaiser une situation électrique :

Mais rien n'est prêt ! Il est midi vingt ! Il faut que tu t'organises mieux que ça ! Il faut que le petit ait fini son repas quand j'arrive, je voudrais bien avoir la paix le temps du midi. Je TRAVAILLE, tu comprends, maintenant ce n'est plus la même vie ! » (p. 413)

Ernaux a probablement eu le sentiment d'être une esclave, d'être humiliée, d'être finalement rattrapée par la classe sociale de ses parents ; comme si l'ascenseur social était reparti dans l'autre sens. Outre les injonctions de son époux, caractérisées par cette marque de discours oral sur le verbe travailler, le personnage principal fait face à certaines facettes de la maternité : « Deux années, à la fleur de l'âge, toute la liberté de ma vie s'est résumée dans le suspense d'un sommeil d'enfant l'après-midi. » (p. 417) Peu à peu les choses s'améliorent avec un rééquilibrage des travaux domestiques : « Je lui prépare son petit déjeuner, je lui brosse son costume, il doit déboucher le lavabo et descendre la poubelle ». (p. 423) Philippe s'est résolu à donner un coup de main à son épouse, qui n'est toutefois pas vraiment rassurée : « Depuis le début du mariage, j'ai l'impression de courir après une égalité qui m'échappe tout le temps. »

(*Ibid.*) Cette course effrénée cause évidemment de la frustration. Pourtant quelques événements plus ou moins inattendus vont améliorer, du moins provisoirement, l'atmosphère à la maison. Le couple va avoir un deuxième enfant, ce qui va pousser d'une part Philippe à être plus souple avec son épouse, à s'occuper encore plus des tâches domestiques : « Mais qu'il est gentil, il fait les courses, 'en plus' de son travail, merci, merci. » (p. 431) Philippe a probablement compris que la charge était trop lourde pour une seule personne. Autre piste, plus plausible, la narratrice ironise sur l'apport insuffisant de son époux dans les travaux domestiques. Une aide-ménagère est d'ailleurs recrutée pour aider le couple, et la narratrice peut se concentrer davantage sur sa carrière professionnelle : « J'ai eu le capes, et je n'en ai éprouvée aucune joie. » (p. 425) Ces propos cachent tout de même un soulagement révélé un peu plus tard : « J'étais prof. Le but des études, puis l'espoir d'une libération, d'une autre vie que les promenades au jardin et le scotchbrit¹¹⁹ sur les casseroles. » Ernaux a bien compris qu'elle ne serait plus forcément astreinte aux travaux ménagers qu'elle n'apprécie guère. Elle a de ce fait un bon prétexte pour faire valoir sa liberté, et reprendre des galons dans la course à l'égalité au sein de son couple. Quête inachevée qui va conduire au divorce des deux conjoints. Ce qui est une perte importante pour Ernaux. Mais les souffrances endurées dans le foyer, la narratrice en fait un sujet d'auto-admiration : « On se fait peur, on s'affole, inouïes les capacités d'endurance d'une femme, ils appellent cela le cœur. » (p. 432) La femme gelée, c'est finalement celle qui n'arrive pas à exprimer librement ses convictions, celle qui vit par procuration, emprisonnée dans et par l'existence d'autrui. C'est un coup de projecteur sur la condition de la femme dans notre société, sur la nécessité impérieuse de lui accorder plus de valeur, plus de considération, d'apprécier ses qualités. Un autre élément, historique cette fois, semble avoir posé un problème au sein du couple :

En 1970, la loi met fin à la puissance paternelle du « chef de famille » : les parents partagent désormais l'autorité. En 1985, la loi impose l'égalité des époux dans la gestion du patrimoine de la famille. Ces lois sont alors perçues comme l'adaptation du Droit à l'évolution des mœurs, comme une modernisation nécessaire (mais cependant combattue par une partie des catholiques et des hommes politiques de droite)¹²⁰.

À partir de ces propos nous pouvons constater plusieurs évolutions de la conception du mariage dans la société française. D'une part, c'est la loi qui accompagne les changements sociétaux, elle a pour but de créer un rééquilibrage des rôles joués par les partenaires dans le foyer. Il s'agit probablement d'un élément de discorde dans le couple Ernaux, car la narratrice ne sent pas que

119 L'orthographe exacte est « Scotch-Brite ». Il s'agit d'un tampon à récurer.

120 C. Bard, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 199.

cet acte juridique a des effets dans son foyer. Nous avons vu plus haut les différentes injonctions, plus ou moins légitimes, données par Philippe à son épouse. Ce dernier ferait peut-être partie, en tant que bourgeois, de ceux qui ne voudraient pas apporter des modifications significatives dans les prérogatives des époux. D'autre part, l'auteure bénéficie de la gestion collégiale du patrimoine, autre point possible de discord. Elle reconnaît des troubles au moment de répartir le patrimoine commun, lors de leur séparation : « On se les disputait, entre valeur marchande, “ ça ne vaut plus rien ”, et valeur d'usage, “ j'ai plus besoin que toi de la voiture¹²¹ ”. » Le couple vit diversement ces changements de mœurs et se sépare. Ce qui est frappant, c'est qu'à l'issue de cette rupture, Philippe se remarie et a même de nouveaux enfants avec sa nouvelle femme, tandis que le mariage ne semble plus entrer dans les préoccupations d'Ernaux, qui retrouve, tel un cycle qui arrive à son terme, ses convictions de départ. Celles-ci sont toutefois à relativiser par rapport au féminisme des années 70, il s'agit plutôt d'une approche plus approfondie, à ses yeux, de la condition de la femme.

2. La famille

2.1. Une sœur morte prématurément

Ernaux, dans *L'autre fille* (2011), aborde clairement la question de la mort de sa sœur aînée, Ginette, décédée à 6 ans de diphtérie en 1938 (pp. 56-57), soit deux ans avant la naissance de la narratrice, mais aussi l'importance de cette dernière dans son œuvre littéraire et dans sa famille notamment. D'emblée, la narratrice lève le voile sur une certaine confusion assumée par ses parents : « Quand j'étais petite, je croyais – on avait dû me le dire – que c'était moi. Ce n'est pas moi, c'est toi. » (p. 10) Ce n'est qu'à l'âge de 10 ans que la jeune Annie apprend la brève existence de Ginette. Ses parents ont soigneusement évité de lui annoncer la nouvelle prématurément, au point que cette dernière était convaincue de paraître sur certaines images qui appartenaient à Ginette. Mais cette stratégie n'est pas sans risque : « Mais tu n'es pas ma sœur, tu ne l'as jamais été. Nous n'avons pas joué, mangé, dormi ensemble. Je ne t'ai jamais touchée, embrassée. Je ne connais pas la couleur de tes yeux. Je ne l'ai jamais vue. » (p. 12) Ernaux a du mal à donner à sa grande sœur une place réelle dans son existence : c'est un conflit intérieur, car pour elle la simple pensée de ce que fut Ginette ne suffit pas à créer une certaine affinité. C'est une situation assez complexe pour la narratrice, au point de déclarer, avec effroi : « Tu as

121 AE, *Les années*, p. 145.

toujours été morte. Tu es entrée morte dans ma vie l'été de mes 10 ans. Née et morte dans un récit, comme Bonny. » (p. 13) Ce malaise touche également le fonctionnement même de la langue : « Le 'tu' est un piège. Il a quelque chose d'étouffant et il instaure de moi à toi une intimité imaginaire avec des relents de grief, il rapproche pour reprocher. Subtilement, il tend à faire de toi la cause de mon être, à rabattre la totalité de mon existence sur ta disparition. » (p. 62) Ce pronom personnel tend à rapprocher, du point de vue de la narratrice, ceux qui sont éloignés ; rapport qui est paradoxal et galvaudé, le destinataire ne pouvant apporter une réponse ou une contradiction. De même, ces propos expliquent peut-être la parution « assez tardive » de l'œuvre. Ernaux a 71 ans lorsque ce texte est mis en vente. Peut-être a-t-elle voulu, dans un premier temps, parler de sujets qui finalement lui tenaient plus à cœur. L'écrivaine a, semble-t-il, voulu éviter de s'en aller sans donner son sentiment sur un être ô combien important pour elle. On pourrait aussi entrevoir une difficulté à parler de ces faits, sensibles sur le plan familial, car c'est une douleur qui est par ricochet réveillée, une amertume qui resurgit. Autre hypothèse : l'écrivaine souhaite se décharger de ce fardeau et passe aux « aveux » pour libérer sa conscience de ce poids non négligeable. Elle reconnaît : « Je voudrais continuer à décrire ces vacances-là, retarder. Faire le récit de ce récit, ce sera en finir avec le flou du vécu, comme entreprendre de développer une pellicule photo conservée dans un placard depuis soixante ans et jamais tirée. » (p. 14) C'est l'écriture qui offre en définitive une porte de sortie au malaise ernausien. Chaque ligne représente une certaine forme de délivrance : « Le jour du récit est le jour du jugement. » (p. 22) Nous avons par ces propos un pilier essentiel de l'œuvre ernausienne : résoudre les conflits intérieurs, les dilemmes ou encore les situations inexplicables, inextricables, par les mots, par le texte. Il serait aussi pertinent de considérer l'autre facette de cette disparition subite. Dans une réflexion plus profonde, Ernaux veut tirer un trait sur le passé : « Maintenant, je n'ai plus de colère, j'accepte l'idée que toute consolation, une prière, une chanson, vaut au moment de basculer dans le néant et je préfère penser que tu es partie heureuse. » (p. 23) C'est assez curieux et paradoxal de voir la narratrice engager un bras de fer avec un être qui est parti tragiquement, mais ce courroux peut aussi être dirigé vers ses parents ou alors la société qui n'a pas pu vaincre la diphtérie qui a emporté sa sœur. Le vaccin contre cette maladie a seulement été rendu obligatoire en novembre 1938, soit 7 mois après la mort de Ginette. (p. 37) On retrouve donc une Ernaux combative, une auteure engagée dans les problématiques sociales de son temps. Mais cette bataille passe d'abord et avant tout par le texte, c'est le récit qui détermine son mode d'action. La narratrice avoue : « Entre moi et toi c'est une question de mots. » (p. 40) Logique, car les deux jeunes filles des années 30-40 n'ont pas eu la possibilité de se rencontrer physiquement. Par ailleurs, Ernaux affirme qu'elle n'attend rien de la psychanalyse ou de ses

dérivées pour tirer des conclusions rudimentaires sur ses relations familiales¹²². L'auteure rejette tout concept scientifique préfabriqué sur le sentiment qu'elle peut avoir envers les siens. Elle voit sa sœur d'une manière spéciale et non conventionnelle. La narratrice va plus loin dans ce propos : « Je n'écris pas parce que tu es morte. Tu es morte pour que j'écrive, ça fait une grande différence. » (p. 35) Ernaux éprouve envers sa sœur une reconnaissance quasi religieuse. La mort de sa sœur aînée est à la base de sa vie, et de ses compétences d'écriture. Les deux entretiennent un rapport consubstantiel, intrinsèque, profond. C'est une vision qui s'oppose aux propos liminaires assez froids et distants tenus par l'écrivaine plus haut. Cette reconnaissance peut aussi être uniquement factuelle, non émotionnelle ou affectueuse, lorsqu'on connaît la dualité du personnage Ernaux. L'auteure est indécise : « Car la tentation est grande de faire remonter à toi certains de mes schémas, fondés sur une pesée rigoureuse entre le bonheur et la souffrance. » (p. 62) La brève existence de sa sœur lui procure ce double sentiment, assez troublant, contradictoire, pour lequel la narratrice pense avoir des solutions pour l'expliquer, l'assimiler, voire le dompter. C'est le récit qui a les clés du dilemme ernausien. Celui-ci serait doté d'une valeur thérapeutique, à laquelle s'ajoute, selon Lyn Thomas, une dimension culturelle¹²³. Cette approche est conforme aux écrits d'Ernaux. Et que dire de cette confession encore plus tonitruante : « L'autre fille, c'est moi, celle qui s'est enfuie loin d'eux, ailleurs. (p. 77) La narratrice imagine que les deux sœurs sont en réalité la seule et même personne, une reproduction identique qui va au-delà de la fratrie et qui touche le cœur de l'auto-socio-biographie : une expérience individuelle qui revête un caractère pluriel, universel.

2.2. Rapports contrastés avec la mère

Ernaux et sa mère entretiennent, depuis l'enfance, une relation particulière, entre admiration, tension et rejet. Les premiers passages de *La femme gelée* illustrent bien cette situation : « Mes femmes à moi, elles avaient toutes le verbe haut, des corps mal surveillés, trop lourds ou trop plats, des doigts râpeux, des figures pas fardées du tout ou alors le paquet, du voyant, en grosses taches aux joues et aux lèvres. » (p. 325) L'allusion à la mère semble évidente. Une femme aux multiples empoignades avec son mari : « Ça monte, ça tremble, on dirait des aboiements à la lune. Je ne comprends pas grand-chose à ses reproches, il s'agit du manque d'ambition de mon père¹²⁴. » Ernaux a un avis tranché à son sujet : « Ma mère était une

122 A. Ernaux, *La honte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 32.

123 Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, op. cit., p. 130.

124 AE, *Les armoires vides*, p. 26.

femme violente, très autoritaire... Ma mère c'était la loi. C'est-à-dire que je dois me conduire d'après ce qu'elle dit, elle, et non pas d'après ce qu'il dit, lui¹²⁵. » Ces propos laissent transparaître des conflits réguliers entre les deux parents d'Ernaux. Qui doit-elle écouter ? La mère ne se prive pas d'imposer son point de vue : « Elle était celle qui criait le plus fort¹²⁶. » De plus, elle essaye de jouer la bourgeoise qu'elle n'a pas été : « Au village, on lui a trouvé mauvais genre. Elle voulait copier le monde des journaux, portait des robes courtes et se fardait les yeux, les ongles des mains. Elle riait fort¹²⁷. » Le manque de goût de la mère, selon son entourage, apparaît au grand jour, mais l'instance narrative a un autre avis sur la question : « C'était une femme flamboyante, qui voulait être toujours belle, bien habillée pour sortir et – ce qui demeure le plus important pour moi – qui portait haut le savoir¹²⁸. » En fait, Ernaux et sa mère ont ceci de particulier : les deux ont voulu accéder à la bourgeoisie, la première y est parvenue, l'autre non. Annie Ernaux a d'ailleurs consacré tout un livre à la vie de sa génitrice, *Une femme*, dans lequel elle souligne leurs divergences, mais aussi leurs points communs. Le pacte autobiographique ne laisse pas de doutes sur les intentions de l'auteure : « Je voudrais saisir aussi la femme qui a existé en dehors de moi, la femme rebelle, née dans le quartier rural d'une petite ville de Normandie et morte dans le service de gériatrie d'un hôpital de la région parisienne. » (p. 23) Ernaux va plus loin dans sa démarche : « Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par les mots. » (*Ibid.*) Nous y retrouvons l'essence de l'auto-socio-biographie : l'exploration littéraire pour comprendre les questions épineuses de l'existence. La narratrice y résume la vie de celle dont la naissance remonte à 1906, le tempérament de ses parents assez sévères : « Ma grand-mère faisait la loi et veillait par cris et des coups à 'dresser' ses enfants. » (p. 25) Il s'agit d'un passage important qui nous permet de savoir d'où la mère d'Ernaux tire sa rigidité. De même, dans la famille l'affection s'exprime plutôt de manière glaciale : « Les miennes, mes grand-tantes, ma grand-mère, n'étaient pas commodes, elles n'aimaient pas qu'on leur saute dans le tablier, perdu l'habitude, juste le bécot de l'arrivée et de départ après l'invariable 't'as encore grandi' et 't'apprends-ti toujours bien à l'école'¹²⁹ ». C'est dans ce contexte que la jeune Annie grandit, avec des membres de la famille qui, outre la sobriété dans l'expression de leurs sentiments, ont des difficultés avec la langue française, les deux points n'étant pas totalement liés *a priori*, puisque la mère d'Ernaux s'exprime déjà mieux et montre une certaine élégance, malgré sa

125 A. Ernaux, *Le vrai lieu*, entretiens avec M. Porte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, p. 33.

126 *Ibid.*, p. 34.

127 AE, *La place*, p. 36.

128 AE, *Le vrai lieu*, p. 36.

129 AE, *La femme gelée*, *Écrire la vie*, op. cit., pp. 325-326.

condition modeste. D'ailleurs, elle a essayé de donner la même éducation à la narratrice, avec un succès relatif, tant Ernaux n'a cessé de faire des écarts sur ce mode de vie, en ce qui concerne la sexualité, le mariage ou encore la religion, mais elle est parvenue à réaliser le rêve de ses parents : devenir une intellectuelle et avoir ainsi une meilleure condition sociale que la leur. L'auteure rappelle les souffrances de cette dernière au bas-âge : « L'enfance de ma mère, c'est à peu près ceci : un appétit jamais rassasié. Elle dévorait la pesée du pain en revenant du boulanger. » (p. 27) Annie Ernaux ne se sent pas à proprement parler concernée par cette misère : « Connaissant tous les gestes qui accommodent la pauvreté. Ce savoir, transmis de mère en fille pendant des siècles, s'arrête à moi qui n'en suis plus que l'archiviste. » (p. 26) Un aspect important de ce changement de paradigme, c'est l'inscription de la petite Annie à l'école nationale, statut qui ne cessera de creuser l'écart social entre elle et ses parents. La relation entre Ernaux et sa mère prend une tournure particulière à la mort de cette dernière. La narratrice éprouve une vive émotion face à cette disparition : « Je sortais de rêves lourds dont je ne me rappelais pas, sauf qu'elle y était, et morte. Je ne faisais rien en dehors des tâches nécessaires pour vivre, les courses, les repas, le linge dans la machine à laver. » (p. 20) Bouleversement somme toute attendu, mais qui pousse Ernaux à une confession sans équivoque : « Elle est la seule femme qui ait vraiment compté pour moi. » (p. 22) De quasi-rivales, Ernaux trouve en sa mère un modèle, qu'elle a du mal à cerner totalement : « C'est une entreprise difficile. Pour moi ma mère n'a pas d'histoire. Elle a toujours été là. » (*Ibid.*) C'est également un axe majeur de l'auto-socio-biographie : montrer à quel point ce choc de cultures façonne la personnalité et l'écriture de l'auteure, montrer comment ces disparités entre la langue de l'école et celle de la maison aboutissent à une écriture, à la fois ancrée dans les racines normandes, engagée dans des combats sociaux chers à Annie Ernaux, mais aussi moderne dans la déconstruction de la trame narrative. Pour revenir aux tensions entre les deux femmes, leur relation se dégrade quand Ernaux entre dans la puberté : « À l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux¹³⁰. » Si cette période est souvent pour la jeune fille ou le jeune garçon celle des grands changements physiques et comportementaux, chez la jeune Annie cela va au-delà de cette simple explication scientifique. Il y a eu en elle un certain refoulement, une certaine autocensure qu'elle ne contrôle plus, elle veut exprimer ce qu'elle pense, même si cela déplaît à sa mère. Elle se sent en fait, selon elle, suffisamment mature pour l'affronter. Le refoulement laisse la place au défolement. Elle confesse par la suite : « nous nous adressions

130 AE, *Une femme*, p. 60.

l'une à l'autre sur un ton de chamaillerie en toutes circonstances¹³¹. » L'affrontement est donc permanent à la maison. Ernaux est agressée verbalement : « si tu avais eu faim pendant la guerre tu serais moins difficile » ; « tu demandes trop à la vie ¹³² ». La virulence de ces propos, que l'on peut attribuer à la mère, en rappelle d'autres : « *Souillon ! Déplaisante ! La vie te dressera !*¹³³ » La narratrice s'est habituée à cette violence : « Ma mère n'avait peur de rien. Elle était toujours en révolte. Avec des excès épouvantables de violence. On n'était pas dans la douceur dans la famille Duchesne ! J'ai reçu énormément de claques. Dans ce domaine je suis la légende de la famille¹³⁴ ! » Par ailleurs, Ernaux l'accuse d'avoir brûlé son journal intime ainsi que des lettres de ses amies de l'époque¹³⁵. Autre pomme de discorde, le coût financier de son cursus scolaire :

Mais cela représentait pour elle un tel effort de travail, tant de soucis d'argent, et une préoccupation du bonheur des enfants si nouvelle par rapport à l'éducation d'autrefois, qu'elle ne pouvait s'empêcher de constater : « Tu nous coûtes cher » ou « Avec ce que tu as, tu n'es pas encore heureuse¹³⁶ !

Cette situation pousse l'auteure à cette analyse : « Je crois qu'on peut faire les pires horreurs par amour¹³⁷. » Cette hyperprotection maternelle est vécue par l'adolescente comme une injustice, voire de la méchanceté. Elle résume ainsi leur relation comme un mélange d'amour et de haine¹³⁸. C'est un peu un retour de bâton pour cette mère qui a voulu éduquer son enfant dans une certaine rigueur, à laquelle s'ajoutait la violence verbale et physique. Ernaux applique les principes de sa mère mais à l'envers : « Je me suis mise à mépriser les conventions sociales, les pratiques religieuses, l'argent¹³⁹. » L'un de ces bons usages sociaux est justement le respect des parents. Annie n'en a cure et ose un souhait étrange : « Salope. Je rêve parfois d'être orpheline. Ou je prends des résolutions, je ne critiquerai plus rien, je ferai comme si la maison me plaisait¹⁴⁰. » Vouloir dans son cœur, et même à demi-mots, la disparition de ses parents montre à quel point elle se sentait de plus en plus mal-à-l'aise dans cette maison. Ce sentiment parricide constitue un tabou dans notre société. Sachant que sa mère est très pieuse, Ernaux cherche et trouve le contre-pied à cette valeur essentielle de ses parents. Quant au rejet de l'argent, la narratrice ici prend ses distances par rapport au café-épicerie de ses parents, pour

131 *Ibid.*, p. 64.

132 AE, *Les années*, p. 66.

133 AE, *La honte*, p. 65.

134 Sandrine Blanchard, Annie Ernaux : « Je ne pensais qu'à désobéir », *Le Monde*, 03.04.2016.

135 AE, *Le vrai lieu*, p. 40.

136 AE, *Une femme*, op. cit., pp. 51-52.

137 AE, *Le vrai lieu*, p. 40.

138 *Ibid.*, p. 43.

139 AE, *Une femme*, p. 64.

140 AE, *Les armoires vides*, p. 99.

montrer qu'elle a trouvé une autre voie d'épanouissement : celle des livres. C'est pour cela qu'elle reconnaît : « Je vivais ma révolte adolescente sur le mode romantique comme si mes parents avaient été des bourgeois. Je m'identifiais aux artistes incompris¹⁴¹. » Ces propos traduisent la personnalité que l'auteure s'est bâtie très jeune, une contestation par les mots, par ses écrits. Elle croit à la force performative du langage, et préfère situer son engagement plutôt à ce niveau-là. Cela ne l'empêche évidemment pas d'avoir des convictions politiques. Sa mère, avec sa forte personnalité, nourrit aussi une certaine révolte, mais d'un autre type : « refuser la pauvreté », en clair : « travailler, gagner de l'argent et devenir aussi bien que les autres¹⁴² ». Nous voyons bien que les deux femmes se ressemblent, dans le sens d'exprimer des idées fortes et de s'y tenir, mais disons que leurs champs d'action respectifs diffèrent. La mère est plutôt « en guerre » pour des problématiques liées au pouvoir d'achat familial, tandis qu'Annie Ernaux a des considérations poétiques, politiques et existentialistes. Leurs points de vue respectifs conduisent à un clash : « Si on t'avait fichue en usine à douze ans, tu ne serais pas comme ça¹⁴³ ». Cette virulente attaque est l'œuvre de la mère envers sa fille. C'est la rencontre douloureuse entre deux mondes, deux générations aussi, qui ont du mal à cohabiter. Malgré ces propos, la mère souhaite justement plus que jamais que sa fille ne connaisse pas des métiers qu'elle perçoit comme dégradants, mais formateurs, par un ensemble de valeurs qu'on y gagnerait. Par ailleurs, il s'agit probablement aussi d'une critique indirecte contre les professions intellectuelles, considérées comme bourgeoises, pour lesquelles Ernaux est destinée. Toutefois, les deux femmes savent se retrouver autour d'événements familiaux de grande ampleur et partagent ensemble la nécessité de défendre leur classe : « Elle a tremblé et rougi lorsque je lui ai appris, un été, mon projet de mariage avec un étudiant en sciences politiques de Bordeaux¹⁴⁴ ». À ce moment, il y a comme une résurgence de l'affection maternelle. Il ne faut pas croire que ces deux personnages se détestent au fond. La mère est très protectrice, pendant que sa fille aspire à avoir plus de liberté. Le passage suivant en est une illustration : « Même vivant loin d'elle, tant que je n'étais pas mariée, je lui appartenais encore¹⁴⁵. » La jeune étudiante, en accédant à l'université, a obtenu l'autorisation de quitter la maison familiale. Malgré cela, sa mère ne cesse de faire valoir son autorité. La narratrice ici donne même l'impression d'être chosifiée, à l'image d'un objet qu'on peut utiliser à sa guise. Le mariage de cette dernière avec Philippe est une occasion idoine pour retisser les liens, mais

141 AE, *Une femme*, pp. 64-65.

142 *Ibid.*, p. 65.

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*, p. 69.

145 *Ibid.*

aussi en même temps de conquérir une certaine liberté vis-à-vis de la mère : « Une nouvelle forme de complicité nous a réunie autour des cuillers, de la batterie de casseroles à acheter, des préparatifs du ‘grand jour’, plus tard autour des enfants¹⁴⁶. » L’impression qui est donnée par cette déclaration est celle d’une relation par défaut, du point de vue d’Ernaux. On pourrait penser que la mère a un avis différent sur la question, au regard de son implication dans la vie de sa fille, du souci qui est le sien de la voir heureuse, professionnellement et maritalement bien sûr. En s’adressant à Ernaux elle affirme : « Tâche de bien tenir ton ménage, il ne faudrait pas qu’il te *renvoie*¹⁴⁷. » Cette phrase en dit long sur la fierté de la mère de voir sa fille épouser un homme de la classe bourgeoise, avec le lot d’égards, d’honneurs qu’un tel événement pourrait engendrer dans la petite ville d’Yvetot ; mais elle traduit aussi la crainte de cette mère qui ne souhaiterait pas subir le courroux, la honte de voir sa fille divorcer, ce qui serait perçu comme un échec retentissant pour la famille Duchesne. Cette mère protectrice qui va s’éteindre petit à petit inspire Ernaux : « Elle aimait donner à tous, plus que recevoir. Est-ce qu’écrire n’est pas une façon de donner¹⁴⁸. » Ernaux est également reconnaissante envers sa mère pour le goût et la valeur de la lecture qu’elle lui a transmis¹⁴⁹. En créant l’auto-socio-biographie, Ernaux cherche certainement à donner, à transmettre aux générations suivantes, à son tour, tel un héritage, ce qu’elle a reçu, de sa famille, de tous ces clients du café-épicerie d’Yvetot, de ses parcours académique, professionnel, littéraire.

2.3. Un père attachant

Parmi tous les membres de la famille restreinte d’Ernaux, c’est sans doute avec son père qu’elle entretient les relations les plus sincères et affectueuses, ceci pour plusieurs raisons. D’une part, il faut considérer la personnalité de celui-ci : « Mon père était gai de caractère, joueur, toujours prêt à raconter des histoires, faire des farces¹⁵⁰. » Cette attitude pacifique contraste avec le caractère sévère de la mère : « Mes parents n’entraient pas du tout dans le modèle traditionnel, ils en étaient l’exact inverse, mon père possédait les qualités prétendument féminines et ma mère les viriles¹⁵¹. » On comprend aisément pourquoi Ernaux préfère son père à sa mère. Les propos suivants complètent cette description : « Il était sérieux, c’est-à-dire, pour

146 *Ibid.*, p. 70.

147 *Ibid.*, p. 71.

148 *Ibid.*, pp. 105-106.

149 AE, *Le vrai lieu*, p. 37.

150 AE, *La place*, p. 32.

151 AE, *Le vrai lieu*, p. 33.

un ouvrier, ni feignant, ni buveur, ni noceur¹⁵². » Un modèle, en somme, selon la définition de l'ouvrier de Flaubert : « toujours honnête, quand il ne fait pas d'émeutes¹⁵³ ». Pourtant, sa situation sociale était assez précaire : « L'histoire de mon père ressemble à celle de ma mère, famille nombreuse, père charretier et mère tisserande, l'école quittée à douze ans, ici, pour les travaux des champs comme domestique de ferme¹⁵⁴. » Il aurait pu devenir un vagabond, mais il s'est forgé un caractère positif, de travailleur, et de personne pacifique. On peut également percevoir de manière sous-jacente une rigueur dans l'éducation qu'il a reçue. Ces traits de caractère, combinés à la rigueur de la mère, expliquent en partie la réussite du café-épicerie d'Yvetot, acheté en 1931, dans la petite ville de Lillebonne, à 25 kilomètres d'Yvetot¹⁵⁵. C'est dans cette enceinte qu'Ernaux passe toute sa vie, jusqu'à son départ à l'université. Dans un autre livre l'autobiographe brosse un portrait élogieux de son géniteur : « Mon père, il est jeune, il est grand, il domine l'ensemble¹⁵⁶. » À part son élégance, la figure paternelle est aussi protectrice, ce qui est un gage de sécurité pour l'adolescente agitée et audacieuse qu'Ernaux a été : « C'était lui qui me conduisait à l'école sur la barre de son vélo, qui revenait me chercher aussi¹⁵⁷. » Il est plus compréhensif que son épouse, qui emploie des moyens violents, que ce soit verbalement ou physiquement, pour régler les différentes crises de puberté de leur fille, et entretenir ce soupçon permanent de frivolité qui lui colle à la peau. Autre trait de caractère, il ne boit pas d'alcool, avec une idée claire derrière la tête : « *tenir sa place*¹⁵⁸ ». C'est une remarque paradoxale par rapport à quelqu'un qui est en contact direct avec toutes sortes de liqueurs qu'il sert à ses clients, mais cela démontre, outre une certaine hygiène de vie, une volonté de préserver son image, d'être un modèle en quelque sorte pour sa fille, mais pas seulement. Ernaux trouve en ce dernier une personnalité de référence. L'auteure souligne un autre aspect de la personnalité de son père : il déteste le patois, qu'il estime être quelque chose de vieux et de laid, un signe d'infériorité¹⁵⁹. Cette langue est pourtant l'unique parlée par ses propres parents. Ce décalage linguistique, sous forme de remise en question de sa condition, et finalement un désir de ne pas appartenir à une classe inférieure, nous rappelle évidemment Annie Ernaux. Par ailleurs, cet homme est reconnu pour sa bravoure durant la 2^e Guerre mondiale : « Il fut considéré dans la Vallée comme le héros du ravitaillement. Non par choix, mais

152 AE, *La place*, p. 35.

153 G. Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Les classiques de Poche, 2011, p. 111.

154 AE, *Une femme*, p. 36.

155 *Ibid.*, p. 39.

156 AE, *Les armoires vides*, p. 19.

157 AE, *Le vrai lieu*, p. 33.

158 AE, *La place*, p. 45.

159 *Ibid.*, p. 62.

nécessité. Ultérieurement, certitude d'avoir joué un rôle, d'avoir vécu vraiment en ces années¹⁶⁰. » Sachant qu'Ernaux est elle-même née en pleine guerre (1940), on comprend le symbole de cet acte paternel qui inspire à l'écrivaine son caractère « révolutionnaire », engagé, dans les combats de son temps. Cette personnalité très appréciée du père d'Ernaux lui a valu des mots très forts à sa disparition, comme le témoigne ces propos en guise de résumé de son existence : « vie d'honnêteté, de travail » ; « un homme qui n'a jamais fait de tort à personne¹⁶¹ ». Pourtant, cette personne pacifique, consensuelle, essuie quelques critiques de la part de sa fille : « Il manquait de culot : huit ans de bêtes et de plaines¹⁶². » En fait, Ernaux trouve qu'il ne va pas assez loin dans son désir de s'extraire de la classe ouvrière ou alors tout simplement de prétendre à plus de respect. Il lui manque un certain dépassement de soi : « il se refusait à employer un vocabulaire qui n'était pas le sien¹⁶³ ». Il avait probablement honte de savoir mal utiliser des mots dont il ne maîtrise pas forcément le sens, ou alors une volonté d'éviter la moquerie de ses interlocuteurs : « Obsession : *Qu'est-ce qu'on va penser de nous ?* (les voisins, les clients, tout le monde)¹⁶⁴. » Le regard incessant de l'autre est un frein apparent à son épanouissement intellectuel : « Devant les personnes qu'il jugeait importantes, il avait une raideur timide, ne posant jamais aucune question. [...] Celle-ci consistait à percevoir notre infériorité et à la refuser en la cachant le mieux possible¹⁶⁵. » Une incapacité, en somme, de prendre de la distance vis-à-vis du milieu qu'il a toujours connu. Pourtant sa fille, elle, va réussir ce transfert de classes, au travers de l'école notamment. Ernaux regrette son manque d'intérêt pour les arts dits importants : « Il n'a jamais mis les pieds dans un musée¹⁶⁶. » Ses centres d'intérêts sont d'un autre type : « Il aimait la musique de cirque, les promenades en voiture dans la campagne, c'est-à-dire qu'en parcourant des yeux les champs, les hêtrées, en écoutant l'orchestre de Bouglione, il paraissait heureux¹⁶⁷. » Une vie faite de plaisirs simples qui sont à l'image de sa personnalité. Il y a une certaine authenticité dans ce personnage, qui tranche avec l'exubérance de sa femme. Le tempérament d'Ernaux se nourrit incontestablement de celui de ses deux parents, qui ont finalement réussi en elle un objectif : donner une meilleure condition sociale à leur progéniture.

160 *Ibid.*, p. 49.

161 *Ibid.*, p. 20.

162 *Ibid.*, p. 35.

163 *Ibid.*, pp. 63-64.

164 *Ibid.*, p. 61.

165 *Ibid.*, p. 100.

166 *Ibid.*, p. 65.

167 *Ibid.*

3. Rapports à la religion

3.1. Cadre structurant

Dans la construction du personnage Annie Ernaux il convient de considérer le contexte religieux catholique dans lequel elle a grandi. On pourrait ainsi prendre en compte d'une part la période allant de son enfance jusqu'à l'adolescence, durant laquelle elle pratique plus ou moins la religion et d'autre part un autre intervalle allant de son entrée dans la puberté jusqu'aujourd'hui, où elle prend clairement ses distances par rapport à la messe et toutes les autres activités afférentes. Dans la première partie de sa vie la religion est le cadre officiel et règle le temps¹⁶⁸. Les parents de la jeune Annie insistent pour qu'elle s'intéresse à la messe, à la confession, mais surtout qu'elle adopte un comportement de bonne chrétienne, en évitant les péchés, notamment sexuels : c'est le substrat moral en somme. Ernaux présente cette vie comme étant un héritage familial : « Ma mère a montré de bonne heure un goût très vif pour la religion. Le catéchisme est la seule matière qu'elle ait apprise avec passion, en connaissant par cœur toutes les réponses¹⁶⁹. » La religion fait aussi partie de tout ce qui est *élevé*, le savoir, la culture, la bonne éducation¹⁷⁰. Plus que cela encore, l'écoute du sermon est une façon de *s'ouvrir l'esprit*¹⁷¹. Mais de manière paradoxale, la mère d'Ernaux ne donne pas à la religion la première place. Pour elle : « La religion doit rester un adjuvant de l'instruction, non s'y substituer¹⁷². Pas question que sa fille devienne une religieuse, elle aspire à *mieux*. Cette transmission se fait plus ou moins sans accroc dans l'enfance d'Ernaux : « La messe du dimanche demeurerait une occasion de changer de linge, étrenner un vêtement, mettre un chapeau, un sac et des gants, voir des gens et être vu, suivre des yeux les enfants de chœur¹⁷³ ». En plus de la dimension spirituelle, les lieux de culte ont aussi une dimension sociale. C'est un prétexte pour soigner son apparence, un moment important dans la ville, pas loin d'un spectacle : « Pour tout le monde un signe extérieur de moralité et la certitude d'un destin s'écrivant dans une langue particulière, le latin¹⁷⁴. » Le latin, langue morte, est paradoxalement ici un symbole de vie. Est mal vu celui qui ne se rend pas à la messe. C'est une affaire de réputation, mais aussi un élément d'intégration. Bien plus que cela : « La loi de l'Église l'emportait sur toutes les autres et les

168 AE, *Les années*, p. 147.

169 AE, *Une femme*, p. 29.

170 AE, *La honte*, p. 108.

171 *Ibid.*, pp. 108-109.

172 *Ibid.*

173 AE, *Les années*, p. 147.

174 *Ibid.*

grands moments de l'existence ne recevaient leur légitimité que d'elle¹⁷⁵. » C'est un passage important pour comprendre la valeur de la religion dans la vie d'Ernaux. Les communions, les mariages, les enterrements sont confiés au clergé. Les parents d'Ernaux se sont mariés en 1928¹⁷⁶. On peut aisément imaginer le retentissement d'un tel événement dans la petite ville d'Yvetot, puisque le religieux et le social, dans ce contexte, s'imbriquent parfaitement. La religion confère une certaine dignité qu'Ernaux met au même niveau que la propreté¹⁷⁷. Selon elle, celui qui va à la messe est « pur », dans le sens qu'il est bien vu dans son environnement, mais aussi au regard des écrits sacrés. Ernaux évoque deux piliers du christianisme, auxquels chaque chrétien souscrit. D'une part, un engagement ferme : « *je renonce au démon et je m'attache à Jésus pour toujours*¹⁷⁸ ». Jésus représente le bien, tandis que le démon est l'image du mal. Cette injonction s'appuie sur *la Bible*, dans laquelle Jésus déclare : « Je suis le chemin, la vérité, et la vie. Nul ne vient au Père que par moi¹⁷⁹. » Pour le chrétien, il s'agit de la seule voie de salut, Annie Ernaux, autant que ses parents, sont confrontés à cet engagement, dont la conséquence est le deuxième pilier : « *il y a sûrement quelque chose après la mort*¹⁸⁰ ». Ce dernier se réfère aux Saintes Écritures : « Celui qui croit au Fils a la vie éternelle¹⁸¹ ». Ceci permet de comprendre l'attitude ferme de la mère d'Annie en cas de soupçon de relations sexuelles, ou même l'exercice de la confession pratiqué par la jeune fille à plusieurs reprises :

La maîtresse a distribué les papiers « vous avez une heure pour noter tous vos péchés [...] J'ai été orgueilleuse, souvent. J'ai été... j'ai été... J'ai tout été. La liste est longue [...] Voleuse de sucre, paresseuse, désobéissante, toucheuse d'endroits vilains, tout est péché, pas un coin de souvenir pur¹⁸².

Ernaux sait que la vie qu'elle mène n'est pas en droite ligne avec la doctrine chrétienne, ni même des instructions de ses parents, ce qui crée en elle une certaine culpabilité face à cette incapacité à être meilleure. Cette situation angoissante, elle va commencer à l'assumer petit à petit, au point de prendre clairement ses distances vis-à-vis d'une pratique stricte de la religion, jusqu'à en faire une réinterprétation propre de ces principes reçus dans l'enfance.

175 *Ibid.*

176 AE, *Une femme*, p. 37.

177 AE, *La place*, p. 28.

178 AE, *Les années*, p. 47.

179 Citation du livre de Jean 14 : 6, *La Bible* selon Louis Segond, Alliance Biblique Universelle, 2008, p. 1527.

180 AE, *Les années*, p. 47.

181 Citation du livre de Jean 3 : 36 a, *La Bible* selon Louis Segond, *op. cit.*, p. 1503.

182 AE, *Les armoires vides*, pp. 63-64.

3.2. Tensions et rejet

À la longue, Ernaux se fatigue des pratiques religieuses et adopte une attitude de défiance, voire de rejet : « Plus question d'avouer quoi que ce soit au confessionnal. Au cours d'instruction religieuse, je retiens mon souffle, ne pas révéler devant ces visages innocents de mes camarades que je sais, que je comprends les allusions du curé, mauvaises pensées, actions déshonnêtes¹⁸³. » Ce silence traduit une volonté claire : le curé ne doit plus se mêler de ses affaires. Elle est suffisamment mature pour savoir ce qui est bien ou mal. C'est une délégitimation, à ses yeux, des autorités religieuses. Pourtant ses fautes demeurent : « Sale, souillée, lubrique, hystérique¹⁸⁴. » Donc le chemin est ailleurs pour elle, et il se trouve une fois de plus dans la littérature. Le rejet de la religion est du point de vue de l'auteure, non pas une posture personnelle, mais le ressenti d'une grande partie de la société française : « La religion catholique s'était effacée sans tapage du cadre de vie. Les familles n'en transmettaient plus la connaissance ni l'usage. En dehors de quelques rites, on avait plus besoin d'elle comme signe de respectabilité¹⁸⁵. » Annie Ernaux pense que ses choix sont dans l'air du temps. La société a vécu un certain bouleversement dans la pratique de la religion et elle s'inscrit dans ce mouvement : « Le péché véniel et mortel, les commandements de Dieu et de l'Église, la grâce et les vertus théologiques relevaient d'un vocabulaire inintelligible et d'un schéma de pensée révolu¹⁸⁶. » Cette transformation est accompagnée par un déchaînement des passions sexuelles que l'auteure assume totalement. Ernaux à 18 ans apprécie tout ce qui lui paraît émancipé, moderne, à la page et elle stigmatise les filles à principes¹⁸⁷. Elle appelle cela la « sexualité décomplexée¹⁸⁸ », c'est-à-dire la liberté d'aller avec plusieurs garçons à la fois, sans véritablement s'accrocher à aucun. Bien évidemment, c'est dans un contexte particulier qu'elle va définitivement accepter consciemment cette vie : départ de la maison familiale, accession à la majorité, et à l'université. Le vocabulaire religieux paraît être celui de ses parents et plus le sien. Sa nouvelle vie n'octroie aucune place à la foi chrétienne : « L'Église ne terrorisait plus l'imaginaire des adolescents pubères, elle ne réglementait plus les échanges sexuels et le ventre des femmes était sorti de son emprise¹⁸⁹. » Ernaux évoque les différentes lois sur l'IVG. L'auteure veut mettre tout cela en lien avec une certaine décatholicisation qu'elle constate dans sa vie, mais aussi autour d'elle. En fait, le principe de la foi reste présent, c'est-à-dire une

183 *Ibid.*, pp. 120-121.

184 *Ibid.*

185 AE, *Les années*, p. 161.

186 *Ibid.*

187 AE, *Mémoire de fille*, p. 32.

188 *Ibid.*, p. 65.

189 AE, *Les années*, p. 161.

certaine espérance d'un dénouement heureux de sa vie, mais celui-ci est requalifié de foi profane¹⁹⁰, une croyance en ses propres compétences, en la science ou en la littérature.

Le recul d'Ernaux s'explique aussi, et pour beaucoup, par les nombreux conflits avec sa mère, notamment sur les questions sexuelles : « Le domaine de lutte entre elle et moi, il est situé là, dans le sexuel. J'avais envie de plaire aux garçons et elle était redoutable pour détecter tout ce qui le signifiait¹⁹¹. » Visiblement Ernaux veut être l'exact contraire de sa mère ; rappelons que cette dernière est une catholique pratiquante. C'est pour cela que l'autobiographe reconnaît : « Je me suis très vite opposée à l'autorité. Je ne pensais qu'à désobéir¹⁹². » Une révolte qui va se déporter sur les questions religieuses. Un paradoxe est visible dans cette situation : pendant que la mère d'Ernaux cherche par tous les moyens, et les plus violents souvent, à canaliser ses pulsions, elle l'éloigne indirectement du chemin de la messe, puisque les deux se sont installées dans une posture d'affrontement. Concernant cette culpabilité sexuelle, l'écrivaine avoue avoir eu le sentiment d'être pratiquement damnée à 7 ans, lorsqu'après avoir confessé ses péchés l'officier de messe la frappe brutalement¹⁹³. À quoi bon donc continuer la pratique religieuse, pense-t-elle probablement. Ce sentiment de fatalité, une impossibilité de changement, explique son comportement. Par ailleurs, elle est surprise que les nombreuses prières de sa mère, faites pour la guérison de sa sœur aînée, morte de la diphtérie, n'aient pas eu l'effet escompté¹⁹⁴. Ernaux cherche donc une autre voie pour exprimer sa foi, ses convictions. Ayant tourné le dos à la religion, c'est la littérature qui paraît être, à ses yeux, le lieu idéal d'une nouvelle foi, profane cette fois. Citons quelques auteurs qui entretiennent des rapports hostiles avec la foi chrétienne : Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, dont l'engagement se rapproche de celui d'Ernaux. Le premier affirme sans ambages : « Je ne crois pas en Dieu¹⁹⁵ ». La seconde avoue également : « 'Je ne crois plus en Dieu', me dis-je, sans grand étonnement. C'était une évidence : si j'avais cru en lui, je n'aurais pas consenti de gaieté de cœur à l'offenser¹⁹⁶. » Notons au passage la ressemblance des deux titres *Mémoire d'une jeune fille rangée* et *Mémoire de fille*. Les deux femmes ont des ressemblances à plus d'un titre dans leur parcours religieux. À la différence de Sartre, elles ont eu la foi, avant de prendre leurs

190 *Ibid.*, p. 162.

191 AE, *Le vrai lieu*, p. 39.

192 Sandrine Blanchard, Annie Ernaux : « Je ne pensais qu'à désobéir », *Le Monde*, 03.04.2016.

193 *Ibid.*

194 *Ibid.*

195 Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, Folio, 1964, p. 206.

196 Simone de Beauvoir, *Mémoire d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, Folio, 1958, p. 180.

distances vis-à-vis de cela, notamment, par leur constat d'incapacité à obéir à la doctrine christique et leur envie de liberté sexuelle.

3.3. La « nouvelle religion » d'Ernaux

L'auteure a trouvé le moyen de rendre intelligibles ses acquis religieux, à travers la littérature : « On pourrait dire que la littérature ou l'écriture a remplacé Dieu, d'une certaine façon. Ou encore qu'écrire est la mission qui m'a été donnée¹⁹⁷. » Mais comment arrive-t-elle à opérer un tel transfert ? Elle en donne la réponse :

Ce n'est pas l'idée de l'existence de Dieu, ni celle de l'âme immortelle, les idées inculquées comme des vérités absolues, qui comptent le plus, mais des mots répétés, comme ceux de sacrifice, de salut, de perfection par exemple – tout un langage structurant la perception du monde, des légendes, des injonctions et des interdits, sexuels surtout, implicites¹⁹⁸.

L'écrivaine retient les valeurs morales qui fondent le christianisme pour en faire des vertus d'écriture. Prenons l'exemple de la sincérité, nous savons à quel point ce caractère est mis en lumière dans la doctrine christique. Une certaine volonté de paraître vrai, de dire la vérité, sans détour. C'est une des raisons qui l'ont amenée à abandonner progressivement le roman pour adopter l'auto-socio-biographie, car c'est le genre idéal pour parler à son lectorat, avouer des expériences difficiles, comme l'avortement, le cancer, le divorce, la tentative d'homicide de son père, ou encore sa sexualité décomplexée. Ernaux voit son œuvre comme un don, une mission, c'est pour cela qu'elle aurait éprouvé un sentiment de culpabilité si certains livres, comme *Mémoire de fille* ou encore *La place*, n'avaient pas été publiés¹⁹⁹ ; mais de manière plus générale, l'écrivaine ressent une faute lorsqu'elle n'écrit pas²⁰⁰. Ernaux est traversée par un besoin constant de léguer un héritage culturel, intellectuel, au lecteur, et ne pas le faire serait une faute, à ses yeux. C'est cela sa vocation : être la porte-parole d'un groupe plus large, qui variera en fonction des problématiques abordées : « penser l'écriture comme un don absolu de soi, une espèce d'oblation, et aussi comme un lieu de la vérité, de la *pureté* même²⁰¹ ». Ce travail fait naître en elle un désir de perfectionnisme, qui est parfois négatif : « J'écris, mais je ne sais pas écrire²⁰². » Ce type de questionnement fait référence à la posture d'un religieux conscient qu'il n'arrive pas à pratiquer les instructions des Saintes Écritures, ou encore Ernaux

197 Sandrine Blanchard, Annie Ernaux : « Je ne pensais qu'à désobéir », *Le Monde*, 03.04.2016.

198 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 147-148.

199 S. Blanchard, Annie Ernaux : « Je ne pensais qu'à désobéir », *Le Monde*, 03.04.2016.

200 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 149.

201 *Ibid.*

202 A. Ernaux, *L'atelier noir*, Clamecy, Éditions des Busclats, 2011, p. 44.

elle-même, qui se sentait damnée devant la longue liste de ses fautes à confesser devant les officiers du culte. La littérature guide aujourd'hui sa perception du monde, comme *la Bible* le fait pour les croyants. C'est le carrefour de tous ses combats, de toutes ses convictions, de tous ses engagements, de toutes ses décisions. Elle renchérit : « Mais tout ce qui est 'au-delà' et vérité surnaturelle dans la religion est pour moi *ici*, seulement *ici*, et il n'y a de vérité révélée, donnée²⁰³. » C'est la vérité de l'engagement, de la revendication, de la lutte sociale. Ernaux est claire sur le rôle de la religion dans sa vie : « une grande place », « un hypotexte », « un premier monde²⁰⁴ ». En fait, il faut bien maîtriser une matière pour pouvoir la réinterpréter, donc ces acquis moraux sont importants pour la professeure de français à la retraite, mais pas pour les mêmes motifs : elle cherche simplement à construire sa vie autour de la littérature, avec comme mission la défense de sa classe d'origine. Analysons un autre élément réinterprété : c'est celui de la confession. Nous avons vu plus haut les aveux de l'auteure vis-à-vis de secrets enfouis, qu'elle a finalement dévoilés. Mais cet exercice est effectué dans les paroisses. Ici, Ernaux ne craint ni le jugement ni le regard du lectorat, qu'elle souhaite d'ailleurs convaincre. Elle bénéficie de la bienveillance de ce dernier, et a l'impression qu'un fardeau tombe de ses épaules à chaque livre qui paraît. Saint Augustin a pratiqué, lui aussi, la confession, mais il ne rejette pas les principes religieux. C'est au contraire l'expression de son attachement à Dieu qu'il veut mettre en valeur, à travers le texte également. Nous voyons que les deux démarches se rejoignent sur certains points, la matière choisie notamment, mais s'éloignent sur la question de l'attachement à la foi. L'un s'en rapproche, l'autre s'en éloigne, en la réinterprétant à sa manière. Saint Augustin déclare : « Quand je vous cherche, mon Dieu, je cherche la vie bienheureuse, et je vous chercherai afin que mon âme vive, puisque c'est de vous que mon âme tire sa vie, comme c'est de mon âme que mon corps tire la sienne²⁰⁵. » Nous voyons bien le chemin qu'est celui du philosophe, trouver un sens à ses aveux dans la personne de Dieu, Ernaux emprunte un autre chemin, en cherchant ce sens plutôt dans la littérature. Comme le souligne Montaigne : écrire est une manière de mieux se connaître, d'apprendre à maîtriser la part de déraison que tout homme porte en lui, mais aussi une manière de jouir de soi, d'« exercer » (c'est le sens principal de l'« essai ») ses capacités²⁰⁶. » La recherche d'Ernaux conduit à une foi profane. Ce décalage nourrit l'auto-socio-biographie qui s'éloigne de l'autobiographie voulue par saint Augustin. Ce dernier avoue pourtant ses difficultés : « Mais maintenant mes années se

203 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 149.

204 S. Blanchard, Annie Ernaux, *op. cit.*

205 S. Augustin, *Confessions*, *op. cit.*, p. 361.

206 D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2011, p. 11.

passent dans les gémissements et dans les douleurs²⁰⁷ » ; et il va plus loin : « je vous confesse que ma vie n'est qu'une dissipation continuelle dans laquelle votre main favorable m'a recueilli par le moyen de Jésus-Christ mon Seigneur²⁰⁸ ». Ernaux estime quant à elle que c'est un « premier monde », son deuxième monde est dans son environnement, les livres qu'elle écrit. N'oublions pas une de ses formules célèbres, pour décrire son style : « quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire²⁰⁹ ». Annie Ernaux entretient donc un rapport particulier avec la religion, entre distance et réinterprétation.

4. L'influence de la littérature et de la musique

4.1. Les lectures d'Ernaux

Dans la mesure où Annie Ernaux donne à la littérature une valeur sacrée, il serait édifiant de voir comment les livres façonnent sa personnalité. Tout commence par une initiative familiale, de la mère plus particulièrement : montrer à la petite Annie la valeur de la lecture²¹⁰. Celle-ci lui transmet le plaisir de lire, l'autorise à parcourir des ouvrages choisis d'avance, en faisant tout pour qu'elle ne tombe pas sur des textes « à ne pas mettre entre toutes les mains²¹¹ ». À neuf ou dix ans (Ernaux hésite), elle lit *Autant en emporte le vent*, mais c'est véritablement le roman *Une vie* de Maupassant qui la marque tout particulièrement, un ouvrage « dissimilé parmi des paquets de café²¹² », qu'elle lit clandestinement. La jeune Annie est attirée par le personnage de Jeanne :

Une vie charmante et libre commença pour Jeanne. Elle lisait, rêvait, vagabondait, toute seule, aux environs. Elle errait à pas lents le long des routes, l'esprit parti dans les rêves ; ou bien, elle descendait, en gambadant, les petites vallées tortueuses, dont les deux croupes portaient comme une chape d'or, une toison de fleurs d'ajoncs²¹³.

La vie de Jeanne rappelle celle de Madame Bovary, avec des mœurs qui font scandale à l'époque. Ernaux a comme une aspiration continuelle à lire à la fois les œuvres de la littérature classique et contemporaine, et donc recherche par tous les moyens de se procurer des livres, très chers en ce temps là, tout en sachant qu'il existe des œuvres bonnes à lire et d'autres qui ne le sont pas²¹⁴. Par ailleurs, le pensionnat Saint-Michel, dans lequel elle vit, voit dans la lecture

207 S. Augustin, *Confessions*, op. cit., p. 443.

208 Ibid.

209 AE, *Une femme*, p. 106.

210 AE, *Le vrai lieu*, p. 37.

211 AE, *Retour à Yvetot*, p. 23.

212 Ibid.

213 G. de Maupassant, *Une vie*, Paris, Pocket, 2019 [1883] p. 27.

214 AE, *Retour à Yvetot*, p. 25.

de livres autres que religieux un danger, « la source de toutes les dérives²¹⁵. Le livre est au cœur de tensions idéologiques, auxquelles la jeune Annie n'est peut-être pas préparée. Ces textes étaient soit la propriété des familles riches, ou celle des bibliothèques. La condition modeste de sa famille est donc un frein à cette époque, mais la jeune fille trouve tous les moyens possibles pour contourner cette barrière. Elle s'appuie notamment sur des camarades huppées comme Chantal²¹⁶. Ernaux se souvient de deux lieux d'achat de livres, dans lesquelles elle se procurait des ouvrages, du moins quand elle en avait la possibilité financière : les librairies Bocquet et Delamare. La deuxième a la particularité d'avoir un téléviseur, ce qui est une grande nouveauté à cette époque²¹⁷. Ce nouveau moyen de communication lui permet, probablement, de suivre l'actualité des auteurs, des textes les plus récents, mais aussi de connaître les magazines – genre qu'elle apprécie particulièrement – les plus populaires. Plusieurs raisons expliquent ce goût prononcé pour la lecture. En premier lieu, le livre constitue une source d'évasion et de savoir²¹⁸. La jeune Annie découvre un monde différent de celui de ses parents, des expériences différentes de son quotidien, d'où cette réflexion :

Les livres ont donc constitué très tôt le territoire de mon imaginaire, de ma projection dans des histoires et des mondes que je ne connaissais pas. Plus tard, j'y ai trouvé le mode d'emploi auquel j'accordais beaucoup plus de confiance qu'au discours scolaire de mes parents. J'étais encline à penser que la réalité et la vérité se trouvaient dans les livres, dans la littérature²¹⁹.

Les livres qu'Ernaux lit lui donnent une certaine sécurité intellectuelle, émotionnelle et sociale. Ils ont une dimension rassurante, et contradictoire face aux principes de ses parents. Ils deviennent en fait sa « nouvelle religion ». La littérature prend à ses yeux une valeur sacrée : celle qui façonne sa perception du monde.

Dans *Les années*, Ernaux revient largement sur les auteurs qui l'ont marquée. Elle lit surtout les grands quotidiens, toute une série d'ouvrages féminins, et la littérature française, notamment. En ce qui concerne les journaux, elle en cite plusieurs dont *Le Canard enchaîné*²²⁰ qui affectionne la satire. L'usage de la « caricature », ou tout simplement de la description ironique est une composante de la démarche ernausienne. Dans le même registre, on peut citer *Charlie Hebdo*²²¹. La narratrice peut s'en être inspirée pour le côté provocateur de ce journal, comme le montre ce passage qui a trait à son corps :

215 *Ibid.*, p. 23.

216 *Ibid.* p. 23.

217 *Ibid.*, p. 24.

218 *Ibid.*, p. 23.

219 *Ibid.*, p. 26.

220 AE, *Les années*, pp. 100, 136.

221 *Ibid.*, pp. 117, 238.

Il lui arrive de s'observer nue, dans la glace de la salle de bains, le torse et les seins menus, la taille très marquée, le ventre légèrement bombé, les cuisses lourdes avec un renflement au dessus des genoux [...] Elle s'étonne : c'est le même corps depuis qu'elle a cessé de grandir, vers seize ans²²².

D'autre part, elle semble saisir une lueur d'espoir en regardant les premières de couverture de *La Vie catholique* et de *L'Humanité*²²³. Il faut rappeler que le catholicisme est la religion dans laquelle elle a grandi, même si elle s'en éloigne par la suite. Sa poétique est essentiellement basée sur l'homme, d'où la pertinence du deuxième journal sus-cité. Avec *Le Nouvel Observateur*²²⁴, elle pose un regard différent sur la société. Elle l'« explore » selon ses propres termes. C'est dans ce journal qu'a été publié le manifeste des 343 femmes qui déclarent avoir avorté illégalement. Elle y trouve un allié dans sa lutte pour les combats sociaux. Donner une nouvelle orientation à la société dans laquelle elle vit et fonder une nouvelle approche autobiographique vont dans le même sens pour Annie Ernaux. Elle s'inspire du quotidien de gauche *Libération*²²⁵, qui porte les empreintes de Jean-Paul Sartre, pour exprimer ses valeurs progressistes.

L'écrivaine est également très marquée par de nombreux magazines, féminins pour la plupart. Ainsi, elle lit *L'Écho de la mode*²²⁶, une manière d'être en phase avec son corps et son temps. La mode peut être comprise de deux façons. De manière restrictive, elle concerne l'industrie vestimentaire s'adressant aux milieux riches, mais elle est aussi la synecdoque généralisante de tous les phénomènes nouveaux : l'apparition de la télévision en couleur, du téléphone, d'Internet, entre autres. La mode peut aussi être comprise comme la représentation de nouvelles réformes, comme la durée légale de travail fixée à 35 heures, la légalisation de l'avortement, le PACS. Ernaux cite aussi une série de journaux féminins : *Nous deux*, *Confidences*, *Intimité*²²⁷. Outre ces magazines qui construisent sa personnalité d'adolescente puis d'adulte, la narratrice en mentionne d'autres pour montrer son désir de placer la femme au centre de ses préoccupations : *Elle*, *Marie-Claire*²²⁸ dont le public cible est celui des « femmes de la classe moyenne et supérieure dans la trentaine ». À côté de ceux-ci, on peut répertorier aussi des feuilletons qui paraissent dans des journaux : *Les Gens de Mogador*, *Afin que nul ne meure*, *Ma cousine Rachel*, *La Citadelle*²²⁹, qui semblent traiter des questions du quotidien.

222 *Ibid.*, p. 184.

223 *Ibid.*, p. 51.

224 *Ibid.*, pp. 94, 116.

225 *Ibid.*, pp. 153, 240.

226 *Ibid.*, p. 42.

227 *Ibid.*, p. 43.

228 *Ibid.*, p. 184.

229 *Ibid.*, p. 57.

Les références à la littérature sont nombreuses : « On apprenait des poésies de Maurice Rollinat, Jean Richepin, Émile Verhaeren, Rosemonde Gérard²³⁰ ». Ces différentes occurrences expliquent pourquoi, par exemple, l’auteure choisit le procédé de la liste : elle essaye d’analyser le monde dans lequel elle vit et d’y apporter des changements. Ce qui la fait rêver dans sa jeunesse, c’est l’entrée dans l’âge pubère : « En attendant, elle lisait les albums de Bécassine et *Les Pains d’argent* de P.-J. Stahl, *En famille* d’Hector Malot²³¹ » ; « Elle se sent très seule. Elle lit *Poussière* de Rosamond Lehmann et tout ce qu’elle peut dans la collection des Poètes d’aujourd’hui, Supervielle, Milosz, Apollinaire, *Sais-je mon amour si tu m’aimes encore*²³² . » La protagoniste principale souffre, semble-t-il, de n’avoir ni frère ni sœur. Elle évoque très brièvement dans le texte sa défunte sœur, morte deux années avant sa naissance²³³. De plus, l’écrivaine se veut courageuse, car son livre représente une arme de combat. Ce trait de caractère pourrait avoir des liens avec ce passage : « On lisait *Vaillant* et *Âmes vaillantes*²³⁴. » Elle cite dans ce texte Jean-Paul Sartre à au moins deux reprises²³⁵, deux fois aussi Albert Camus²³⁶, plusieurs fois Simone de Beauvoir²³⁷, des auteurs engagés. Elle déclare par la suite : « Elle s’est abreuvée d’existentialisme, a lu Dostoïevski, Kafka, tout Flaubert, également éperdue de nouveauté, Le Clézio, et le Nouveau Roman, comme si les livres récents étaient capables d’apporter le regard le plus juste sur le monde d’ici et maintenant²³⁸. » L’horizon de lecture de la narratrice semble commencer au XIX^e siècle par le Réalisme. Un rapprochement est donc possible entre les écrits de Flaubert, Balzac, Zola ou encore Maupassant et ceux d’Annie Ernaux. Tous ces auteurs font une « exploration » de la société dans laquelle ils vivent. L’auteure, comme ses illustres prédécesseurs, excelle dans la description détaillée des scènes qu’elle relate. L’auto-socio-biographie se nourrit du réalisme ou encore du naturalisme. Mais ces écrivains ne font pas l’unanimité : « Les adultes nous suspectaient d’être *démoralisés* par les écrivains modernes et de ne plus rien *respecter*²³⁹. » La modernité est associée à l’audace, et selon ses parents, à une certaine forme d’impudeur. Mais pour la narratrice, l’écriture contemporaine est celle qui dévoile, qui fait tomber les tabous. *L’usage de la photo* en est un exemple patent. La narratrice affectionne également les romans de Françoise Sagan qui, « bien

230 *Ibid.*, p. 34.

231 *Ibid.*, p. 42.

232 *Ibid.*, p. 80.

233 *Ibid.*, p. 42.

234 *Ibid.*, p. 50.

235 *Ibid.*, pp. 111, 139.

236 *Ibid.*, pp. 81, 139.

237 *Ibid.*, pp. 85, 111, 139, 168.

238 *Ibid.*, p. 91.

239 *Ibid.*, p. 64.

que foncièrement immoraux », ont pour elle « un accent de vérité²⁴⁰ ». Annie Ernaux pose par cette affirmation la question de savoir à partir de quel seuil une œuvre littéraire peut être considérée comme indécente.

L’auteure est aussi, en tant que femme de Lettres, influencée par les œuvres enseignées à l’université. Elle décrit une scène de cours magistral²⁴¹. Elle relève le fait que les professeurs citent les auteurs en commençant par « Monsieur » ” », « Madame » ; ils étudient aussi seulement des auteurs morts. Les penseurs cités dans cet extrait sont, notamment : Freud, Bachelard, Georges Poulet, Kafka, Virginia Woolf, Laurence Durrell, Butor, Robbe-Grillet, Sollers, Sarraute. Le cas de Virginia Woolf est intéressant, car son roman *The Years* (1937) aurait inspiré Ernaux dans le choix du titre de son œuvre²⁴². Elle aurait aussi d’ailleurs pu se référer au film *Les Jeunes Années d’une reine*²⁴³. Pourtant Ernaux, en Terminale déjà, ne semble pas trouver son compte dans ces œuvres enseignées au lycée : « Il n’y a rien pour moi là-dedans sur ma situation, passage pour décrire ce que je sens maintenant, m’aider à passer mes sales moments²⁴⁴. » Pourtant, la narratrice en a bien besoin pour passer son bac avec brio, c’est pour cela qu’elle fait des recherches dans *Lectures pour tous*²⁴⁵. Autre influence des livres : dans *Les années*, mais pas seulement, la narratrice emploie la troisième personne pour parler du personnage central, ce qui fait penser au Nouveau Roman qui déconstruit les personnages. Mais l’auteure ne semble pas aller aussi loin, c’est seulement une façon pour elle de susciter l’adhésion du lecteur. L’hypotypose, en tant que figure de style qui permet de faire voir, c’est-à-dire de décrire la scène dans le détail, en utilisant des outils linguistiques appropriés (adjectifs, connecteurs logiques, entre autres), la rapproche du surréalisme, mais son écriture semble éloignée de l’écriture automatique. De plus, l’œuvre d’Ernaux est fortement marquée par une dimension intertextuelle. L’auteure déclare à ce propos :

L’image qu’elle a de son livre, tel qu’il n’existe pas encore, l’impression qu’il devrait laisser, est celle qu’elle a gardée de sa lecture d’*Autant en emporte le vent* à douze ans, plus tard d’*À la recherche du temps perdu*, récemment de *Vie et destin*, une coulée de lumière et d’ombre sur des visages²⁴⁶.

Elle avoue plus loin : « Elle espère, sinon une révélation, du moins un signe, fourni par le hasard, comme la madeleine plongée dans le thé pour Marcel Proust. » Ainsi, toute l’entreprise

240 *Ibid.*, p. 71.

241 *Ibid.*, p. 86.

242 J. Meizoz, « Annie Ernaux : Temporalité et mémoire collective », *op. cit.*, p. 1.

243 AE, *Les années*, p. 166.

244 AE, *Les armoires vides*, p. 12.

245 *Ibid.*, p. 15.

246 AE, *Les années*, p. 188.

autobiographique de l'écrivaine se nourrit d'une forte dimension intertextuelle, polyphonique et sensorielle. Toutefois, la démarche d'Ernaux, fondée sur la sacralisation du livre, pose des questions. Est-ce qu'Ernaux ne risque pas d'avoir le même type de problèmes que Mme Bovary²⁴⁷, dont le comportement est appelé bovarysme, c'est-à-dire un appétit incontrôlé du livre qui finit par déformer la perception du monde ? Peut-être, car adolescente, elle est noyée dans ses lectures :

J'écris des passages sur un petit carnet réservé, secret. Découvrir que je pense comme ces écrivains, que je sens comme eux, et voir en même temps que les propos de mes parents, c'est de la moralité de vendeuse à l'ardoise, des vieilles conneries séchées²⁴⁸.

La narratrice cherche une identification totale avec ces auteurs qu'elle admire plus que tout, et ne semble pas embarrassée par les représailles que cela va lui valoir. Mais Ernaux adulte transforme plutôt cette soif du livre en combat social et politique. Elle est sans cesse à la recherche de la justice, dans un sens très large.

Un sociologue a particulièrement marqué l'écrivaine : Pierre Bourdieu. La genèse de l'auto-socio-biographie est à retrouver dans les écrits de ce dernier :

Je n'ai pas l'intention de sacrifier au genre, dont j'ai assez dit combien il était à la fois convenu et illusoire, de l'autobiographie. Je voudrais seulement essayer de rassembler et de livrer quelques éléments pour une auto-socioanalyse. Je ne cache pas mes appréhensions, qui vont bien au-delà de la crainte habituelle d'être mal compris. J'ai en effet le sentiment que, en raison notamment de l'amplitude de mon parcours dans l'espace social et de l'incompatibilité pratique des mondes sociaux qu'il relie sans les réconcilier, je ne puis pas gager – étant loin d'être sûr d'y parvenir moi-même avec les instruments de la sociologie – que le lecteur saura porter sur les expériences que je serai amené à évoquer le regard qui convient, selon moi²⁴⁹.

Bourdieu, comme Ernaux, fait des rapprochements entre l'autobiographie et la sociologie. L'intellectuel français reconnaît la complexité de cette association. A la suite de Barthes on pourrait même se demander si le concept d'« auto-socio-biographème » est envisageable, tant les deux disciplines semblent être complémentaires dans le récit personnel.

4.2. L'importance de la chanson

Il faut admettre tout d'abord que les chansons évoquées par l'auteure se diffusent dans de nombreuses œuvres. De la première chanson référée dans les premières pages du premier livre,

²⁴⁷ Mme Bovary est le personnage principal du roman du même nom de Flaubert paru en 1857.

²⁴⁸ AE, *Les armoires vides*, p. 156.

²⁴⁹ P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir éditions, 2004, quatrième de couverture.

Les armoires vides, *Quand tu seras dans la purée*, *reviens vers moi*, à celle figurant dans l'extrait du journal inséré au début d'*Écrire la vie*, *Toi qui disais, qui disais...*, c'est un répertoire composite qui s'égrène²⁵⁰. L'accent est fortement mis sur la relation avec son interlocuteur, avec l'autre. De plus, nous pouvons citer *Voyage à Cuba (La honte)*, *Le Bal perdu (Se perdre)*, *C'est fatal animal (Passion simple)*, *J'ai la mémoire qui flanche (L'événement)*, *Le temps du muguet (La vie extérieure)*, comme *Les Corons (Les années)*²⁵¹. On peut déjà entrevoir des thématiques autour du temps et de la mémoire. Ce sont des éléments essentiels dans l'auto-socio-biographie. Le dernier texte cité a ceci de particulier qu'il regroupe une grande partie des musiques qui ont marqué Annie Ernaux. Elle affirme justement par rapport à ce livre : « Dans *Les années*, je n'ai pas voulu donner des titres de chansons comme, seulement, des marqueurs collectifs du temps, mais aussi décrire la manière de les chanter, la gestuelle, et les émotions qu'elles provoquent selon l'époque²⁵². » Un texte particulier en somme, raison pour laquelle il conviendrait de l'étudier de manière précise.

Ernaux y reconnaît son immense intérêt pour la musique : « se passer sans arrêt *Only You* quand elle retourne chez ses parents le samedi²⁵³ ». C'est à la fois l'expression d'un goût de mélomane, mais bien plus, cela traduit aussi la solitude de la narratrice face à ce monde rural qu'elle rejette de plus en plus ; elle vit déjà depuis l'école primaire une certaine tension familiale avec ses parents qui ne comprennent pas comment fonctionne le système éducatif national. À travers les ondes musicales, elle se dispose à vivre de nouvelles expériences amoureuses. Tout au long du texte, la narratrice fait le récit de sa vie, de celle de ses contemporains, en les mettant en relation avec l'art musical. C'est ainsi qu'elle reconnaît : « On jouait au mouchoir, à la bague d'or, à la ronde en chantant *Bonjour Guillaume as-tu bien déjeuné*, à la balle au mur sur *Petite bohémienne toi qui voyages partout*, on arpentait la cour de récréation en se tenant par les bras et en scandant *qui est-ce qui joue à cache-cache*²⁵⁴. » La narratrice cite trois chansons qui accompagnaient ces jeux. Celles-ci reflètent trois aspects de la vie de l'auteure. Tout d'abord, la volonté de la femme de lettres de s'inscrire dans un récit du quotidien. Puis, elle met en lumière la dimension formatrice du voyage. Très souvent, partir à l'aventure permet d'avoir une image exacte de sa propre existence. C'est l'occasion aussi de faire un bilan provisoire de sa vie. Dans le but de donner une nouvelle orientation à son existence, François-René de

250 B. Blackeman, « La chanson, les chansons », F. Besr, B. Blackeman, F. Dugast-Portes, Colloque de Cerisy, *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, Pais, Stock, 2014, p. 442.

251 *Ibid.*, pp. 442-443.

252 *Ibid.*, p. 457.

253 AE, *Les années*, p. 79.

254 *Ibid.*, pp. 27-28.

Chateaubriand raconte dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* comment ce voyage lui a permis de se retrouver, de reconforter sa foi en Dieu, ou encore de préparer ses futurs combats sociaux et politiques. Il affirme : « Je me disais, pour me consoler, ce qu'il faut se dire sans cesse : Tout passe, tout finit dans ce monde. » (p. 187) Mais aussi : « Les voyageurs qui se contentent de parcourir l'Europe civilisée sont bien heureux : ils ne s'enfoncent pas dans ces pays jadis célèbres, où le cœur est flétri à chaque pas, où des ruines vivantes détournent à chaque instant votre attention de marbre et de pierre. » (p. 214) Ce récit de voyage est aussi, pour le mémorialiste, l'occasion de révéler ce qu'il y a appris : « Jérusalem a été prise et saccagée dix-sept fois [...] nul autre ville n'a éprouvé un sort pareil. » (p. 378) Annie Ernaux, elle-même, a souvent réalisé des voyages qui lui ont permis de poser un regard différent sur sa personne, notamment côté sentimental, en se rendant par exemple à l'hôtel Amigo de Bruxelles pour, semble-t-il, renforcer sa relation avec son compagnon de l'époque Marc Marie²⁵⁵. Enfin, cette séquence jeu / musique montre bien que l'auteure s'inscrit dans une forme de « jeu », en se mettant en avant par la plume, mais en voulant se mettre en retrait, par l'emploi des pronoms *elle*, *on*, ou encore *nous* pour parler d'elle. Donc, les chansons agissent comme retour du temps parce qu'elles conservent une efficience physique²⁵⁶. » Elles favorisent une réminiscence d'événements passés, ici de voyages. C'est une manière aussi d'ordonner ces actions marquantes de la vie de l'auteure, de montrer aussi la construction et la richesse intellectuelles du personnage Ernaux.

Par la suite, la narratrice révèle d'autres chansons qui l'ont marquée dans sa jeunesse : « *Mon beau sapin roi des forêts, C'est lui le voilà le dimanche avec sa robe de mai nouveau*²⁵⁷ ». La première, très populaire, se réfère à la fête de Noël, qui reste un moment particulier dans le calendrier grégorien. Outre les aspects religieux et commercial, Ernaux y trouve un moment de retrouvailles familiales. La deuxième chanson comporte aussi une dimension temporelle. Elle préfigure un mois de mai qui va rentrer définitivement dans l'histoire : celui de 68. Ces compositions musicales traduisent le fait que très tôt l'autobiographe s'est intéressée à la problématique de la durée. On peut aussi remarquer qu'Ernaux manifeste une volonté de synthétiser plusieurs arts. Elle travaille son imagination : « Les chansons évoquant les régions inconnues, le Midi, les Pyrénées, *les Fandango du pays basque, Montagnes d'Italie, Mexico*, donnaient du désir²⁵⁸. » La narratrice essaye de se projeter dans toutes ces régions qui

255 A. Ernaux, M. Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, pp. 43-55.

256 B. Blackeman, « La chanson, les chansons », *op. cit.*, p. 447.

257 AE, *Les années*, p. 34.

258 *Ibid.*, p. 39.

constituent pour elle un mystère. Dans sa personnalité, elle a intégré une part d'inconnu à retrouver, ou tout au moins, à essayer de comprendre. C'est un peu le sens de l'écriture, car plus elle écrit, plus elle se découvre sous un autre visage. Il s'agit d'une aventure, d'un voyage de soi vers soi et vers l'autre. Tous ces lieux l'éloignent d'Yvetot, Rouen ou encore Paris. Ils constituent une certaine forme d'altérité, d'exotisme. Plus que d'autres supports, la chanson a ceci de particulier qu'elle se fait la médiatrice de cette vérité dont la recherche dicte le projet littéraire de l'auteure²⁵⁹. En plus de cela, elle constitue l'unité de mesure narrative, le récit distingue, divise, dissèque, dissocie ; la chanson exerce un effet inverse, et son insertion dans le texte suscite comme une force de gravitation contraire à la dominante linéaire de l'écriture²⁶⁰. La musique dynamise le texte, le rend également plus aérien. Il n'est donc pas étonnant que l'auteure prenne un grand plaisir à citer les différentes mélodies qui l'ont vue grandir, tout en évoquant quasiment tous les continents et à énumérer les lieux qu'elle a ou n'a pas visités. De même, elle parle, entre autres, des jeunes, des vieux, des Arabes, des Noirs, des Blancs. Le texte représente ainsi une tentative de fédérer autour de lui toutes les origines. La musique, elle, agit comme un agent métonymique qui participe à la reconstitution d'ensembles objectifs et d'atmosphères subjectives : avec une chanson, des signes bruts du réel social et intime se fixent²⁶¹.

À travers la musique également, la narratrice s'auto-évalue, juge aussi la société : « En faisant ses devoirs, elle écoute des chansons du poste [...] *toi qui disais qui disais que tu l'aimais qu'as-tu fait de ton amour pour qu'il pleure sous la pluie*²⁶². » Le bilan réclamé dans cette chanson va au-delà de la simple affection entre des compagnons, car on peut le considérer comme un inventaire de la société dans laquelle Annie Ernaux vit. Le fait que l'énonciatrice emploie plusieurs fois le verbe « dire » traduit bien le côté performatif que prend le discours. C'est ce qu'Annie Ernaux essaye de faire dans toutes les œuvres qu'elle publie : son écriture doit travailler comme un scalpel entre les mains du chirurgien, c'est l'« écriture couteau ». La pluie et les larmes montrent un état transitoire : le passage d'un point à un autre. Parmi les jeunes, ce passage va avoir lieu avec l'émergence de la musique américaine : « On était avide de jazz et de negro spirituals [...] Dream, love, heart, des mots purs, sans usage pratique, qui donnaient le sentiment d'un au-delà²⁶³. » Ce passage fait apparaître une relation musique-

259 B. Blackeman, « La chanson, les chansons », *op. cit.*, p. 455.

260 *Ibid.*, p. 456.

261 *Ibid.*, p. 455.

262 AE, *Les années*, p. 57.

263 *Ibid.*, p. 65.

langage qui façonne la mentalité des adolescents à cette époque. Les mots en anglais sont l'expression de cette métamorphose que la narratrice vit. La musique accentue aussi la distance entre Ernaux et sa famille. La narratrice affirme dans la suite de cet extrait : « laissant derrière les vieux goûts des parents et l'ignorance des péquenots ».

Ernaux adulte donne toujours autant d'importance à la musique, qui continue de jouer un rôle majeur dans sa vie : « En écoutant la dernière chanson de Souchon, *Foule sentimentale*, [...] l'on avait l'impression mélancolique de ne pouvoir rien changer de ce qui nous emportait²⁶⁴. » En racontant son histoire, elle l'associe à ces femmes qui, comme elle, sont des transfuges sociales, divorcées, mères, grand-mères, d'où la mention de la *Foule*. Son âme de mélomane la conduit aussi à suivre de près l'actualité musicale. La chanson constitue donc un domaine, parmi tant d'autres, qui façonnent sa personnalité atypique.

En somme, l'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux a pour vocation d'exposer des expériences personnelles, souvent douloureuses d'ailleurs, pour espérer une prise de conscience du lecteur sur ces sujets épineux. Il faut avouer que l'écrivaine se construit plutôt par le rejet, du mariage, de la vie parisienne, ou encore de la bourgeoisie.

264 *Ibid.*, p. 193.

CHAPITRE 3 : DIMENSION SOCIOLOGIQUE

1. Ethnocritique de la société normande

1.1. L'épicerie d'Yvetot, un laboratoire social

Lorsque les parents d'Ernaux achètent un débit de boisson et une alimentation en 1931 à Lillebonne, lieu de naissance d'Ernaux, une cité ouvrière qui se trouve à 25 kilomètres d'Yvetot²⁶⁵, tournant pour toujours le dos au travail d'usine, ils entrent dans une phase décisive de leur vie, non seulement pour eux, mais aussi pour leur progéniture, dont Ernaux. Cet établissement constitue les prémices d'un investissement plus important. En effet, en 1945 la famille Duchesne déménage pour Yvetot, localité dans laquelle ils achètent un café-épicerie, rue du Clos-des-Parts²⁶⁶. Les rôles sont bien répartis entre les deux gérants : le père s'occupe du café et la mère de l'épicerie. La jeune Annie y passe l'essentiel de son enfance et de son adolescence, de 5 à 18 ans environ. Elle y revient régulièrement, durant son parcours académique à Rouen, et s'en éloigne véritablement à 24 ans à l'occasion de son mariage²⁶⁷. Cet intervalle de presque 20 ans représente les années les plus sensibles de la vie d'Annie Ernaux : l'apprentissage de la lecture, l'entrée à l'école, les premières expériences sexuelles, la prise de conscience de sa situation sociale et celle de ses parents, entre autres. Yvetot, souvent nommé par Y., notamment dans *La honte*, représente un lieu d'ancrage territorial et professionnel des parents d'Ernaux, l'espoir d'améliorer leur confort matériel et leur image sociale, le désir de s'installer durablement dans la région et d'y fonder une famille. Il s'agit pour ces derniers, d'une certaine ascension sociale, bien relative, qui va précéder celle de leur fille, plus marquée. Cette ville représente l'univers primaire, originel d'Ernaux. L'auteure y consacre d'ailleurs un livre, *Retour à Yvetot*, dans lequel elle passe en revue les événements qui l'ont marquée dans ce lieu, qui concentre les traits fondamentaux de la société normande. Cette ville a partiellement été

265 AE, *Une femme*, p. 39.

266 AE, *Le vrai lieu*, p. 24.

267 *Ibid.*, p. 21.

détruite durant la 2^e Guerre mondiale et l'écrivaine y garde un souvenir ému : « quand je suis arrivée à Yvetot, c'était l'étrange calme, la désolation muette d'un paysage de ruines s'étendant sur des centaines d'hectares au centre d'Yvetot²⁶⁸. » La narratrice parlera même plus loin de « chaos » pour décrire cette cité dont elle est témoin de la reconstruction : le destin de l'écrivaine est donc intimement lié à cette ville. Ernaux reconnaît d'ailleurs l'importance de ce lieu dans un autre domaine de sa vie, l'écriture : « Après tout, je me suis 'servie' d'Yvetot, des lieux, des gens que j'ai connus, j'ai pris beaucoup à Yvetot où j'ai passé mon enfance, ma prime jeunesse, et d'une certaine façon, je me suis refusée à lui rendre quoi que ce soit²⁶⁹. » Le titre de ce livre est choisi à dessein, car Ernaux estime avoir été ingrate envers cette ville : ce lieu est plus présent dans ses textes que dans son cœur, ce qui crée un rapport paradoxal, entre identification et distanciation. C'est le sens de cet « entre- deux » qui caractérise sa personnalité et ce depuis l'enfance²⁷⁰. Car, comment aurait-elle pu vraiment aimer une ville, qu'elle voulait quitter, elle qui se considère comme une transfuge sociale et qui assume cela ? Si Yvetot représente le « premier monde » de l'auteure, Cergy en représente le second. Arrivée dans cette ville en 1977 avec son mari²⁷¹, Ernaux y a trouvé un lieu paisible, multiculturel, et propice pour l'écriture, à trente kilomètres de Paris²⁷². Pourtant, ce qu'on pouvait considérer comme l'exact opposé d'Yvetot ne l'est pas entièrement, et ceci pour deux raisons. D'une part, lorsque la narratrice y pose ses valises, elle trouve, en cette ville en pleine construction, une représentation en miroir de celle qui l'a vue grandir. De plus, Ernaux y a trouvé un cadre proche de ses racines normandes : « Il y avait un carré de fraisiers, de très vieux groseilliers, une bordure de corbeilles-d'argent, comme chez mes parents. Ce sont des choses douces et qui bouleversent. Je n'ai pas vu les années passer ici. Une grande partie de ma mémoire, de ma mémoire de femme, est ici²⁷³. » On voit bien le tri qu'effectue la narratrice concernant Yvetot, entre l'ambiance familiale tendue, qu'elle ne supportait plus, et la nature dans son état le plus authentique, qu'elle a retrouvée à Cergy. C'est pour cela qu'elle affirme : « Je ne m'imagine pas habiter ailleurs²⁷⁴ ». Plus qu'un transfuge de classe, notion discutable, Ernaux est probablement une « métisse culturelle », c'est-à-dire un mélange entre ses mondes originel et d'adoption. C'est pour cela que l'écrivaine ne se sent pas à l'aise à Paris, pourtant un cadre intellectuel, culturel privilégié de la France, une référence mondiale : « Paris au fond – ça peut

268 AE, *Retour à Yvetot*, p. 12.

269 *Ibid.*, p. 9.

270 AE, *Le vrai lieu*, p. 21.

271 *Ibid.*, p. 13.

272 *Ibid.*, p. 14.

273 *Ibid.*, p. 15.

274 *Ibid.*, p. 13.

paraître curieux de dire ça – je n’y entrerais jamais...²⁷⁵ » La vie parisienne ne correspond pas du tout à son tempérament :

Quand je vais à Paris, il y a des quartiers, le VI^e, le VII^e, où j’ai toujours l’impression de ne pas être admise, d’être là par effraction. Je m’y sens à la fois une provinciale et une habitante de la banlieue, et là, oui, j’ai un regard d’ethnologue sur les gens, leurs habits, leur manière de marcher dans la rue²⁷⁶.

Cet extrait montre bien la volonté de l’auteure de faire sienne les problématiques sociales, dont la lutte des classes. Cergy représente également pour la narratrice la vie, l’avenir, la liberté, pendant qu’Yvetot est assimilée à la mort²⁷⁷, à la domination parentale aussi. Le cas d’Annie Ernaux pose des questions sur la notion de « transfuge social » : à quel moment peut-t-on considérer qu’on a changé de classe ? Et si cette assimilation est partielle, est-elle vraiment valable ?

En ce qui concerne spécifiquement le café-épicerie, il a la particularité d’abriter également ce qui sert de maison, disposée ainsi : une petite cuisine entre le café et l’épicerie, une grande chambre en haut, une petite à côté, et un grenier avec une mansarde ; la cave quant à elle se trouve de plain-pied avec le café²⁷⁸. L’immeuble n’a pas d’eau courante, celle-ci est tirée de la pompe qui se situe dans la cour²⁷⁹. Outre l’exiguïté du bâtiment, la caractéristique décrite par la narratrice est le manque d’intimité²⁸⁰. Le salon est inexistant, la cuisine est visible de part et d’autre des clients. Ernaux déplore cela : « On vivait au milieu des gens et sous le regard des gens²⁸¹. » Ce qui peut paraître un désagrément – la narratrice éprouve de plus en plus de mal à dire bonjour à chaque fois qu’elle rentre de l’école²⁸² – a probablement influencé la carrière littéraire de l’autobiographe, car elle a dû très tôt faire face au regard de l’autre, ses appréciations, ses critiques, ses joies, mais aussi ses difficultés :

J’ai été très avertie très, très tôt des différences sociales, en voyant ces familles nombreuses qui avaient faim, ces vieux qui regardaient avec envie les boîtes de conserve, mais n’avaient pas de sous pour en acheter, sauf du corned-beef. Côté débit de boissons, je prenais dans la figure tout un volet de la souffrance sociale qui frappait les hommes. Ils venaient au café parce que venir au café c’est être un peu heureux, oublier sa condition avec d’autres hommes...²⁸³

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁷⁹ AE, *Les armoires vides*, p. 18.

²⁸⁰ AE, *Le vrai lieu*, p. 22.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 26.

Le problème qu'évoque la narratrice ici est celui de la pauvreté des clients, qui trouvaient au café-épicerie un lieu de réconfort, mais aussi d'assistance sociale. Ces derniers pouvaient obtenir de petits prêts pour nourrir leur famille et payer à la fin du mois²⁸⁴. Autre fléau social à gérer, c'est l'ébriété de certains clients qui ne savent pas modérer leur consommation d'alcool. Se télescopent ainsi deux logiques : une sociale et l'autre économique, car le café a bien besoin de ces consommateurs de liqueurs, mais le père d'Ernaux doit dire « stop », au risque d'aggraver le sort de ces personnes vulnérables : « rentre chez toi, c'est fini, je ne te sers plus²⁸⁵ ». Ce manque financier, les parents d'Ernaux le craignent également : ils ont peur de « ne pas y arriver²⁸⁶ », en somme de faire faillite. Il faut noter que l'essentiel de la clientèle des Duchesne appartient à la frange la moins favorisée de la population du quartier²⁸⁷. Mais la narratrice veut en faire une force : « chaque client était porteur d'une histoire, familiale, sociale, sexuelle même²⁸⁸ ». Tous ces récits occupent un pan de la mémoire collective propre à cette population qui se regroupe du fait de leur condition sociale : « Pas une communauté, mais ça y ressemble²⁸⁹. On pourrait même aller plus loin que la narratrice, en parlant d'une véritable communauté. Pour fidéliser la clientèle, et en vertu de leurs moyens financiers limités, les Duchesne proposent, côté épicerie, des produits à la portée de tous :

Chez moi, on vend à boire et à manger, et tout un tas de foutaises, en vrac dans un coin. Du parfum bon marché sur des cartons, deux mouchoirs dans un sabot de Noël, de la mousse à raser, des cahiers de cinquante pages. On vend tout ce qu'il y a de plus ordinaire, du vin d'Algérie, le pâté en bloc d'un kilo, des biscuits au détail, une marque ou deux par produit, nos clients ne sont pas exigeants²⁹⁰.

L'aspect « fourre-tout » de l'alimentation est probablement un frein pour des clients plus huppés, qui préfèrent faire leurs courses dans des grandes enseignes, quelques rares personnes parmi eux viennent pour acheter un paquet de sucre ou une bouteille d'huile, oubliés durant leurs achats en ville²⁹¹. L'évocation du vin d'Algérie n'est pas anodine, car le moment d'énonciation correspond bien à la période de reconstruction d'après-guerre, qui nécessitait l'émigration de milliers de travailleurs étrangers, dont ceux d'Afrique du Nord. Autre point saillant, ce désordre constaté dans l'épicerie favorise les larcins de la petite Annie : « La boutique, c'est la tentation toujours satisfaite, mais en douce. Ma mère se doute, elle laisse

284 AE, *Les armoires vides*, p. 18.

285 AE, *Le vrai lieu*, p. 26.

286 AE, *Retour à Yvetot*, p. 18.

287 *Ibid.*, p. 17.

288 *Ibid.*, p. 18.

289 AE, *Les armoires vides*, p. 18.

290 *Ibid.*, p. 102.

291 AE, *Le vrai lieu*, pp. 24-25.

faire²⁹². » C'est un lieu d'abondance pour la narratrice, d'expérimentation des sensations gustatives de toutes sortes. Le contraste est saisissant entre l'état d'esprit de la jeune fille et celui des clients. Le café-épicerie agrège ces contradictions.

1.2. La distinction sociale

L'expression « distinction sociale » est empruntée de Bourdieu :

Classeurs classés par leurs classements, les sujets sociaux se distinguent par les distinctions qu'ils opèrent – entre le savoureux et l'insipide, le beau et le laid, le chic et le chiqué, le distingué et le vulgaire – et où s'exprime ou se trahit leur position dans les classements objectifs. L'analyse des relations entre les systèmes de classement (le goût) et les conditions d'existence (la classe sociale) qu'ils retraduisent sous une forme transfigurée dans des choix objectivement systématiques (« la classe ») conduit ainsi à une critique sociale du jugement qui est inséparablement un tableau des classes sociales et des styles de vie²⁹³.

Les individus, pour le sociologue, sont décrits de manière cloisonnée : chacun appartient à un groupe précis. La classe ouvrière et la classe bourgeoise sont deux entités fondamentales de cette approche. Annie Ernaux est très sensible à cette dualité, qu'elle appréhende sous le prisme de la confrontation sociopolitique par le truchement de la littérature.

Concernant Yvetot, ville de résidence de la famille Duchesne, l'organisation sociale et géographique met en lumière la question épineuse des différentes de classes, ou encore de la « séparation sociale²⁹⁴ ». Ce cas peut permettre de tirer des conclusions plus générales qui peuvent concerner n'importe quelle ville de France et d'ailleurs, puisqu'il s'agit d'une thématique mondiale. Ernaux déclare :

Bien avant que le terme de « quartier » ne devienne, dans la bouche des commentateurs politiques et médiatiques, synonyme de zones à la fois pauvres et dangereuses, évoquer un « quartier » dans mon enfance, c'est opposer celui-ci au centre-ville, en sous-entendre l'éloignement et, le plus souvent, la faiblesse des revenus des habitants. Parfois la mauvaise réputation²⁹⁵.

La narratrice évoque le glissement sémantique qui s'est opéré avec le terme « quartier », qui, neutre au départ, symbolise aujourd'hui des lieux retirés des centres-villes, et qui sont majoritairement peuplées de populations immigrées, aux revenus modestes. Justement le café-épicerie des Duchesne se retrouve dans cette catégorie, la clientèle y étant majoritairement

²⁹² AE, *Les armoires vides*, p. 31.

²⁹³ P. Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, quatrième de couverture.

²⁹⁴ Expression employée par Ernaux dans *Retour à Yvetot*, p. 16.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

pauvre. Les familles riches font la plupart du temps leurs courses en centre-ville, pendant que celles qui sont démunies se dirigent vers la périphérie, dont l'établissement des Duchesne en fait partie. Si, pour l'écrivaine, les séparations sociales et géographiques sont liées, un autre phénomène est à considérer, c'est la séparation sociale en périphérie. La narratrice présente l'état des lieux : les rues Clos-des-Parts et de la République sont voisines, mais les habitants de la première sont démunis et viennent au café-épicerie pendant que les autres, habitant dans des villas préfèrent la ville²⁹⁶. Ernaux appelle cela « la mixité sociale » et ressent une gêne vis-à-vis de cette situation :

Une grande partie de ma famille, mes parents et moi, nous appartenions à la catégorie des gens qui disaient « je vais en ville », comme s'ils allaient sur un territoire qui n'était pas vraiment à eux, celui où il fallait être, de préférence, proprement habillé, bien coiffé, le territoire où, parce qu'on croise le plus de monde, on est le plus susceptible d'être jugé, évalué. Le territoire du regard des autres et donc, parfois, le territoire de la honte²⁹⁷.

Le regard de l'autre, au centre-ville, est perçu comme violent, dégradant. Il faut donc pour Ernaux et les siens « cacher » leur appartenance sociale. La même « honte », la narratrice va la subir, puissance x, à l'école. Les gens d'en bas ont toujours quelque chose à démontrer, d'où l'expression « je vais en ville », car ceux qui y vivent n'ont pas besoin de faire cet effort. Cette peine en plus peut paraître injuste et créer de la frustration. Nous voyons d'ailleurs, avec les revendications actuelles des « gilets jaunes », cette résurgence de la lutte des classes : un inconfort de se voir différent, se voir moins bien traité financièrement, être moins fourni en service public, tout simplement être moins considéré dans sa condition humaine. Ernaux préfère toutefois le champ de la littérature pour exprimer ses douleurs existentielles.

Les sociologues distinguent deux paramètres pour analyser les classes sociales : la condition et la position. La condition de classe c'est l'ensemble des caractéristiques objectives qui définissent un groupe social : nature de l'emploi, niveau de ressources, habitat, façons de s'habiller, etc.²⁹⁸. Si aujourd'hui Ernaux fait partie de la bourgeoisie littéraire française, autrefois il est clair que sa famille coche toutes les cases de la classe ouvrière : petits commerçants, anciens ouvriers d'usine, logement exigü, complexe d'infériorité : « Ils ont fait leur trou peu à peu, liés à la misère et à peine au dessus d'elle. Le crédit leur attachait les familles nombreuses ouvrières, les plus démunies. Vivant sur le besoin des autres mais avec compréhension²⁹⁹ ». Ce sentiment de « déclassé » est moins perceptible lorsque les membres

296 AE, *Le vrai lieu*, pp. 24-25.

297 AE, *Retour à Yvetot*, p. 16.

298 C. Baudelot, « Annie Ernaux, sociologue de son temps », *op. cit.*, p. 248.

299 AE, *La place*, p. 42.

de cette communauté restent aux alentours du café-épicerie, qui prend des allures de lieu de rassemblement pour la classe dite démunie. La narratrice a beau se consoler : « *Il y avait plus malheureux que nous*³⁰⁰ », mais la perception d'appartenir à un groupe social défavorisé reste entière. Le café-épicerie représente ainsi un lieu de protection, pour les Duchesne et leurs clients, contre cette classe dominante de la rue de la République. Ces noms suscitent une certaine curiosité. Les résidents de la rue Clos-des-Parts ont peut-être pu ressentir cette appellation comme une injustice, car elle suggère le terme « clochard », tandis que ceux de la rue de la République ont un nom chargé de symboles en France. Nous voyons bien que ce déclassement peut aussi avoir une certaine origine administrative. Denise Lesur dans *Les armoires vides* (p.176) est subjuguée lorsqu'elle compare sa mère avec une autre de la bourgeoisie, probablement d'Yvetot : « Tout ce que j'avais imaginé, elle [la mère de Marc] l'a, c'est irréal à force, le collier de perles, la blondeur discrète, la douceur, les friselis d'oiseau, les mots tendres à son fils. La mère que j'aurais voulu avoir. Et je la déteste au fond. » La distinction par la condition sociale est nette ici : le bon goût, selon les critères de Bourdieu évoqués ci-dessus, est naturel pour ceux qui ont un pouvoir financier important, tout le contraire de la mère de la narratrice, qui pourtant se distingue aussi pour un appétit pour la coquetterie. Mais la narratrice voit ses efforts comme vains, en clair malgré sa bonne volonté, elle ne deviendra jamais une vraie bourgeoise, une vraie femme raffinée et exquise. Les mots tendres envers la mère de Marc contrastent bien avec les coups que Denise reçoit souvent au dos de la part de sa génitrice (p. 147). On peut d'ailleurs s'interroger sur la mère qu'Ernaux « déteste » : la sienne, celle de Marc. La position de classe, quant à elle, est la position relative du groupe social auquel on appartient par rapport aux autres classes³⁰¹. En d'autres termes, cet aspect fait intervenir des statistiques socio-économiques pour analyser une classe en fonction des autres. La « sociologue de son temps » résume bien cette dimension : « Tenir sa place. Paraître plus commerçant qu'ouvrier³⁰² » Ces propos traduisent une tension entre les différents groupes sociaux, c'est un enjeu humain, économique. Baudelot effectue un travail historique et statistique remarquable³⁰³ :

Dans la société française de l'immédiat après-guerre, les paysans constituaient environ 20% de la population et les ouvriers, 40%. Sous l'angle de la position de classe, le petit commerçant de l'époque faisait partie des 40% les mieux placés de la population.

300 *Ibid.*, p. 44.

301 C. Baudelot, « Annie Ernaux, sociologue de son temps », *op. cit.*, p. 250.

302 AE, *La place*, p. 45.

303 C. Baudelot, *op. cit.*, pp. 250-251.

Sur 100 filles de petits commerçants nées pendant la guerre, 14% sont restées, cinquante ans après, dans le même milieu professionnel que leurs parents (petits commerçants ou artisans), 20% ont accédé au statut de cadre supérieur (dont 8,4% à celui d'enseignante dans le secondaire ou le supérieur) et 5% étaient encore institutrices en 2000.

Rien de tel chez les filles d'ouvriers où trois sur quatre appartiennent encore en 2000 aux classes populaires, qu'elles soient ouvrières (19%) ou employées (57%).

De ces chiffres édifiants, plusieurs constats peuvent être effectués. D'une part, il faut faire le distinguo entre les classes paysanne et ouvrière. La famille Duchesne, en tant que gérante d'un café-épicerie fait plutôt partie du 2^e groupe. Nous avons vu plus haut la tentative de la narratrice de dissocier le petit commerçant de l'ouvrier, mais pour les sociologues, ils sont comptabilisés dans la même catégorie. Autre aspect : la classe et la perception de celle-ci évoluent. Ces entités ne sont pas figées. Il existe un phénomène de vases communicants ou de glissements d'une classe à l'autre. Les fils ou filles d'ouvriers peuvent devenir des cadres, donc changer de classe. Annie Ernaux est dans ce cas. Moins fréquent, les enfants de parents riches peuvent aussi finir dans le prolétariat, pour diverses raisons, mais ceci est contenu par la « reproduction sociale » largement partagée, qui veut que les enfants fassent mieux que leurs parents, ou tout au moins gardent le même niveau de vie. De même, l'évolution des classes va de pair avec les changements socio-économiques. Après la 2^e Guerre mondiale, l'économie mondiale est à reconstruire, les postes de travail abondent, c'est une période de prospérité économique appelée les « trente glorieuses ». Ce boom économique, qui favorise aussi la natalité, profite énormément aux familles défavorisées qui peuvent espérer un avenir radieux pour leur progéniture. Ernaux, dans ses écrits, exprime cette position de classe, notamment avec l'emploi du pronom personnel *nous*, qui est exclusif, dans ce cas :

Savoir que leurs occupants n'étaient pas comme nous³⁰⁴.

Des gens inconnus qui étaient, tous à l'exception des chauffeurs, mieux que nous³⁰⁵.

Il n'y a que nous qui sommes ainsi³⁰⁶.

La preuve de l'existence de deux mondes et de notre appartenance irréfutable à celui du dessous³⁰⁷.

Tout de notre existence est devenu signe de honte³⁰⁸.

La honte est devenue un mode de vie pour moi. À la limite, je ne la percevais même plus, elle était dans le corps même³⁰⁹.

304 AE, *La honte*, p. 51.

305 *Ibid.*, p. 124.

306 *Ibid.*, p. 118.

307 *Ibid.*, p. 134.

308 *Ibid.*, p. 139.

309 *Ibid.*, p. 140.

Bourgeoises dédaigneuses du centre-ville³¹⁰.

Brigitte réalise le modèle de la vraie jeune fille [...] dans un monde où l'on va au tennis, à des expositions, des thés, au bois de Boulogne³¹¹.

L'aurais-je su [des élèves en échec scolaire] que cela n'aurait pas ébranlé ma certitude de leur supériorité : même celles-là en savaient beaucoup plus que moi³¹².

Larmes, silence et dignité, tel est le comportement qu'on doit avoir à la mort d'un proche dans une vision distinguée du monde³¹³.

Dans la perception de la narratrice, les deux mondes semblent inconciliables ; ils s'opposent totalement, et elle appartient à celui qui est inférieur. Cette tension s'accompagne d'un sentiment de honte par rapport à la classe bourgeoise, mais aussi de résignation. Le regard de l'autre est pesant et dégradant, mais sert de repère. Chez Sartre, « l'enfer c'est les autres³¹⁴ » signifie que les autres nous renvoient une image de nous-même que nous détestons. La « vraie » jeune fille est forcément bourgeoise aux yeux d'Ernaux. C'est l'idéal à viser, à tel point que même pour des occasions funéraires, il faut chercher des avatars qui rapprocheraient de la catégorie sociale du dessus. La narratrice déclare par ailleurs : « ma culture c'est du toc³¹⁵ ». Une manière de dire que celle des autres a de la valeur. Paradoxalement, tout en voulant sortir de sa culture de base, Ernaux reste critique envers celle qui est visée : c'est l'entre-deux ernausien. L'autre monde est perçu comme celui de la culture, au sens intellectuel : c'est le triomphe de l'art, de l'ouverture d'esprit.

Mihaï Dinu Gheorghiu et Denis Merklen ont étudié les frontières du « nous » qui s'oppose à « eux », qui est un enjeu de lutte et de classement à la fois entre les deux groupes sociaux, mais à l'intérieur aussi de ceux-ci : c'est par cela même qu'elles se construisent³¹⁶. En clair, savoir se positionner par rapport à l'autre améliore ou détériore la communication intra-groupe. Cette dernière demeure tout de même poreuse tant les mouvements sont possibles dans les deux sens. Lorsqu'Annie Ernaux parle de cette honte, elle l'exprime à titre personnel bien sûr, mais fait l'écho d'un sentiment largement partagé par toute sa famille, sa communauté, massée hors du centre-ville d'Yvetot et qui prennent le café-épicerie comme un refuge. Pour Andreas Wimmer la frontière sociale s'établit quand les manières de voir le monde correspondent au

310 *Ibid.*, p. 110.

311 *Ibid.*, p. 112.

312 *Ibid.*, p. 103-104.

313 AE, *La place*, p. 17.

314 Cette citation est tirée de *Huis clos*, Paris, Gallimard, coll « Folio », 2019, [1944].

315 AE, *Les armoires vides*, p. 169.

316 M. Gheorghiu & D. Merklen, « Les frontières sociales de la réflexion à la mise en œuvre d'un concept », dans Monique de Saint Martin, Mihaï Dinu Gheorghiu (eds), *Éducation et frontières sociales*, Paris, Michalon Éditions, p. 27.

mode d'action dans le monde³¹⁷, en fait lorsque la condition et la position de classe se rejoignent. Pour Charles Tilly, les frontières définissent aussi les réseaux de contacts interpersonnels, en marquant des distributions d'ordre temporaire³¹⁸, c'est-à-dire qu'elles évoluent, suivent les changements de la société. Le paysan des années 30 n'est pas tout à fait perçu comme celui de cette décennie. Par ailleurs, la famille Duchesne a tout de même pris du galon en devenant propriétaire d'un café-épicerie, par rapport aux années passées dans l'anonymat du monde de l'usine. Cette notoriété nouvelle modifie sa place dans la classe ouvrière et lui donne des arguments, en cas de succès retentissant, pour viser plus haut. Christian Topalov retient aussi dans ces frontières un caractère symbolique et des effets de catégorisation sociale qui traversent l'espace urbain³¹⁹. La séparation des rues du Clos-des-Part et de la République vont dans ce sens, comme s'il fallait indiquer géographiquement les appartenances sociales des uns et des autres. À la décharge des autorités municipales de la ville, les deux rues sont dans le même quartier, donc concourent à la mixité sociale chère aux sociétés modernes.

1.3. Culture populaire normande, culture nationale ?

Nous avons vu précédemment à quel point Ernaux précise les différences sociales importantes qui la séparaient, ainsi que sa famille, de la bourgeoisie d'Yvetot, dans son enfance. Ceci était notamment exprimé par un *nous* qui infère *eux*. Considérons maintenant les traits culturels de la société normande, dans une dimension exclusive, avant de voir si on peut leur attribuer une dimension nationale. Dans *Les années*, la narratrice présente plusieurs situations, auxquelles elle confère une valeur générale :

Nous, on préparait nos certificats de licence en écoutant le transistor. (p. 84)

Mais nous n'étions pas adultes. La vie sexuelle restait clandestine et rudimentaire, hantée par « l'accident » (p. 84)

Nous qui avons avorté dans les cuisines, divorcé, qui avons cru que nos efforts pour nous libérer serviraient aux autres, nous étions prises d'une grande fatigue. (p. 181)

La réélection de Mitterrand nous rendait à la tranquillité. (p. 174)

Elle [télévision] nous unissait de plus en plus dans les mêmes curiosités, peurs, satisfactions. (p. 138)

Il n'y avait rien devant nous. (p. 217)

317 *Ibid.*, p. 29.

318 *Ibid.*, p. 30.

319 *Ibid.*, p. 31.

Ces événements de la vie adulte de la narratrice sont décrits de manière « décomplexée », la honte a cédé la place à la fierté, même si les faits exposés, ont pour certains, notamment l'avortement, une dimension tragique. Le *nous* de sa jeunesse semble avoir un caractère restreint, alors que celui de la période post-18 ans est voulu volontairement inclusif. Sur le plan ethnologique, les us normands sont vécus avec peine et regret, mais sur le plan sociologique, c'est un triomphe, une jubilation assumée. Un poids est clairement tombé des épaules de la narratrice avec son départ de la maison familiale à 18 ans pour suivre un cursus littéraire à l'université.

Contrairement aux aspirations de la narratrice, ce *nous* ne saurait refléter la société française dans son entièreté, car toutes les femmes n'ont pas forcément avorté, ou divorcé, ou embrassé une carrière d'enseignante ou même de cadre. Comment donc transformer des expériences personnelles en un destin universel ? C'est tout le pari de l'auto-socio-biographie. Par ailleurs, nous pouvons, dans une autre approche, considérer qu'en parcourant les « stations de la vie³²⁰ » d'Ernaux, les deux entités « dominant / dominé » y figurent. Donc le lecteur attentif pourrait *a priori* y trouver sa place, en fonction de la période choisie.

D'un côté, on est à la recherche de sa vision du monde, de son rapport au monde ou de « la formule génératrice de ses pratiques », et de l'autre, on admet la multiplicité des savoirs et savoir-faire incorporés, des expériences vécues, des « moi » ou des « rôles » intériorisés par l'acteur (répertoire de rôles, stock de connaissances, réserve de connaissances disponibles...) ³²¹.

L'analyse de Lahire rend compte, assez justement, de l'entre-deux ernausien, dans sa volonté d'universalité, sans effacement de l'individuel : le second étant le moteur du premier. Le *nous* et le *moi* sont-ils durablement convergents dans l'œuvre d'Ernaux ? Par forcément, car le *nous* ernausien laisse de côté une part importante de la communauté nationale, comme cela a été montré plus haut, avec la honte d'Annie vis-à-vis des classes aisées dans son enfance. En revanche, la tentative de l'auteure est d'interpeller le plus grand nombre, dans ce *nous* des *Années*.

La narratrice est peut-être aussi en train de suggérer une forme d'identité nationale, notion très sensible en France, car cette conception se confronte à celle d'« identités nationales », qui induit une identité se déclinant sous plusieurs formes, qui ne se rejoignent pas forcément. Nathalie Heinich propose trois critères pour comprendre l'identité nationale : le temps, le récit

320 *Ibid.*, p. 45.

321 B. Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Pluriel, 2011, [2001], p. 25.

et la pluralité³²². Sans évidemment prétendre que le vécu d'Ernaux suffise à lui seul à matérialiser le destin de tout un pays, nous pouvons néanmoins trouver dans sa trajectoire des biographèmes assez édifiants. Tout d'abord, la date de sa naissance, 1940 ; le monde est engagé dans l'une des deux Guerres les plus meurtrières de l'histoire de l'humanité. Ce repère temporel et historique fait sens. Autre élément saillant, l'ascension sociale fulgurante d'une fille de petits commerçants, qui est concomitante aux trente glorieuses, période de prospérité économique majeure de l'histoire européenne. De même, phénomène également lié, mais pas exclusivement, à cette période faste, l'évolution des droits des femmes qui est un thème cher à Ernaux traverse toute la société française. L'auteure publie des textes, s'étalant sur plus d'une quarantaine d'années, qui servent de pièces à conviction des métamorphoses de son environnement. Ce temps relativement long est important chez Ernaux. L'auto-socio-biographie est la réponse au besoin d'associer la littérature, la sociologie et l'histoire. La pluralité des thèmes, des classes (ouvrière, bourgeoise), mais aussi des sensations, y est assurée. En cela la démarche ernausienne revêt une dimension nationale. Mais le travail de l'écrivaine est incomplet, car plusieurs autres catégories permettent d'établir une identité. Huntington estime que les sources peuvent donc être d'ordre attributif (âge, ascendance, sexe, famille), culturel (clan, tribu, langue, religion, nationalité), territoriale (village, ville, région, pays), politique (leader, parti, État), économique (travail, entreprise, syndicat), social (amis, collègues, groupes de loisir, statut social)³²³. Sans se livrer à une analyse chiffrée, détaillée (hormis *Les années*), l'auteure essaie, à sa manière, de remplir les cases proposées par Huntington. Ce qui est déjà remarquable. Ces valeurs statistiques précises auraient enrichi le travail ernausien, mais ce n'est pas son objectif, ni le nôtre d'ailleurs. La littérature est le point de départ, et cela nous convient. Ernaux a réussi à montrer une image dégradante, mais aussi valorisante de la bourgeoisie, et du milieu ouvrier également. C'est peut-être en cela que l'écrivaine se rapproche d'un destin national. L'auteure a côtoyé les deux milieux, tout en gardant sa liberté d'opinion sur ceux-ci. Le lecteur ernausien est captivé par cet entre-deux, trait de caractère de la narratrice, qui n'hésite pas à casser des codes, comme celui de la description du corps de son père, dans *La place*, qui peut choquer ou alors la mise en scène de sa sexualité dans *L'Usage de la photo*. Ne dit-on pas que le peuple français est révolutionnaire, provocateur ? En politique, on dirait qu'Ernaux parvient à créer des points de convergence socio-historiques, mais qui ont également une valeur affective. Le récit de l'homicide volontaire manqué du père vis-à-vis de son épouse, dans *La*

322 N. Heinich, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, coll. « Le débat », 2018, p. 29.

323 S. P. Huntington, *Qui sommes nous ? Identité nationale et choc des cultures*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 39.

honte, en est une preuve palpable. La question des parricides, infanticides, demeure inquiétante en Hexagone. Les médias se font le relais d'actes familiaux odieux, qui mettent en lumière, de manière brutale, des souffrances internes béantes qui échappent bien souvent à l'entourage. Et que dire des difficultés conjugales que subit une partie importante des couples ? Avec *La femme gelée*, la narratrice pointe du doigt une souffrance de foyer, mais aussi de femme, qui se soldent souvent par le divorce, au terme de combats judiciaires acharnés, douloureux, tant pour les conjoints, que pour leurs enfants. Nous pouvons multiplier les exemples, avec les cas de décès, les succès scolaire et académique, le rapport avec sa ville natale, entre autres. Tous ces biographèmes servent à la construction d'un chemin commun, dans lequel pourraient se reconnaître de nombreux lecteurs :

Mais ce qui nous unit le plus, peut-être, ce sont des sensations qu'on aurait jamais pensé à définir puisqu'elles étaient notre façon de vivre à ce moment-là. Cette lenteur et ce silence répandus dans les années cinquante quand on vivait encore dans la rareté des choses, cette parole des années soixante-dix, jaillissant partout, dans les classes, sur les murs, le débat comme mode d'existence et ce sentiment de « monde nouveau » qu'on éprouvait le soir en Ardèche autour d'un feu et d'un joueur de guitare tandis que les enfants avaient le droit de tout faire. Et cette dureté des années quatre-vingt, l'étrange acceptation de ce qui est, contenue dans le silence replié qui accueille chaque jour dans le métro la voix terrible de l'exclusion³²⁴.

Dans ces propos la narratrice passe en revue de manière synthétique trois décennies : les années 50 constituent une rupture, entre le lendemain de la Deuxième Guerre mondiale et l'entrée dans les trente glorieuses, comme si le monde retenait son souffle : « Cette jeunesse saine, ces fils et filles de France allaient prendre la relève de leurs aînés Résistants comme s'était écrié le président René Coty dans un discours vibrant en juillet 54 sur la place de la Gare³²⁵ ». Une réelle espérance caractérise logiquement cette période, pourtant les défis ne maquent pas : la grande grève des trains de l'été 53, la chute de Diên Biên Phu, la mort de Staline, la vaccination monstre contre la variole, à la suite de plusieurs décès à Vannes ou encore les inondations en Hollande³²⁶. La narratrice est au cœur de l'actualité nationale et internationale. Il faudrait également citer la V^e République fondée par le général de Gaulle en 1958³²⁷, l'année où Ernaux entre à l'université. Même si la narratrice n'évoque pas les années 60 dans cet extrait, elle le fait dans d'autres textes : « 1968 était la première année du monde³²⁸. » Il s'agit certainement du point saillant de cette décennie, avec une aspiration pour la liberté : « Penser, parler, écrire,

324 Annie Ernaux, « De l'autre côté du siècle », publié dans la *Nouvelle Revue française*, juin 1999, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 694.

325 AE, *Les années*, p. 51.

326 *Ibid.*, pp. 58-59.

327 C. Bouthier et al., *Mille ans de littérature française*, op. cit., p. 950.

328 AE, *Les années*, p. 113.

travailler, exister autrement : on estimait n'avoir rien à perdre de tout essayer³²⁹. » Mais, cette exploration est entachée de libertinage : « Les caresses entre adultes et enfants étaient innocentées. Tout ce qui avait été interdit, péché innommable, était conseillé³³⁰. » Fait inadmissible : la pédophilie semble tolérée. Cette pratique est visiblement encouragée par une formule très rependue à l'époque : « Il est interdit d'interdire ! ». Nous voyons jusqu'aujourd'hui, en France et ailleurs, les conséquences de ces pratiques abjectes dans des affaires qui touchent le monde du sport, du cinéma, comme le cas Polanski, ou encore de la littérature, avec l'affaire Matzneff / Springora. Les langues de délient, les dénonciations fusent. En fait, une autre époque. La révolte de 68 a été un mouvement de défiance, de défoulement, de rejet de l'autorité du Général de Gaulle. Ernaux, qui avait 28 ans à cette époque, a vécu cela de loin, dans sa fonction de Professeure de français. Elle en garde un souvenir précis : « Les idéaux de mai se convertissaient en objets et en divertissement³³¹. » Cette société vit un tournant matérialiste, la « rareté des choses » des années 50 laisse la place à une surabondance de celles-ci. La prise de conscience de mai 68 provoque une prise de conscience plus large : « s'indigner (contre le nucléaire, les détergents dans la mer) », mais aussi « admettre (les hippies), d'où la conclusion : « la certitude d'avoir raison en toutes circonstances », qui se rajoute à un désir idéaliste : « Et l'on ne vieillirait pas³³² ». La décennie suivante renforce ces acquis, en théorisant un « monde nouveau », qui se caractérise, notamment par les nombreuses luttes féministes, conduites, notamment par Simone Veil, Simone de Beauvoir³³³. La narratrice retient également les combats politiques de cette époque, notamment celui de la présidentielle de 1974 entre François Mitterrand et Valéry Giscard d'Estaing, remporté par le second³³⁴, qui prône un système politique nouveau : « Les gens confondaient libre et libéral, pensaient que la société ainsi nommée était celle qui permettait d'avoir le maximum de droits et de choses³³⁵ ». L'ambiguïté sociopolitique soulevée par Ernaux montre bien le désir partagé dans la population française et européenne d'acquérir des droits nouveaux. Il s'agit d'une transformation par les mœurs – en faisant évoluer la morale – et la justice sociale. La prospérité économique de cette période accompagne, stimule même, cette évolution sociétale, malgré les différentes crises qui commencent à affecter l'économie mondiale. Le choc pétrolier de 1973 est un exemple du fléchissement des trente glorieuses qui tirent progressivement à leur fin. Les années 80

329 *Ibid.*

330 *Ibid.*, p. 114.

331 *Ibid.*, p. 122.

332 *Ibid.*, p. 123.

333 *Ibid.*, p. 130.

334 *Ibid.*, p. 129.

335 *Ibid.*, p. 129-130.

s'ouvrent donc dans ce contexte marqué par le scepticisme et une décadence annoncée. Dans la kyrielle de thèmes de cette décennie, évoquons deux sujets sociaux cruciaux :

L'immigration conservait la figure du terrassier sous son casque au fond d'un trou dans la chaussée et du ramasseur de poubelles accroché à une benne, une existence purement économique³³⁶.

Les banlieues occupaient l'imaginaire sous la forme de blocs en béton et de terrains boueux au bout des lignes de bus et du RER vers le nord, de cages d'escaliers puant l'urine, de vitres cassées et d'ascenseurs en panne, de seringues dans les caves³³⁷.

Loin de prétendre éplucher le sujet, la narratrice révèle tout d'abord une facette de l'immigration, celle qui est visible dans les chantiers et qui rappelle bien la condition modeste des ouvriers d'Yvetot. Qu'on l'appelle « immigration choisie » ou « métissage culturel », il s'agit d'un thème problématique en France, entre ceux qui considèrent l'arrivée de migrants politiques ou économique comme une « chance », notamment pour le secteur privé, et ceux qui voient dans ce phénomène un danger pour les emplois locaux. Cheikh Hamidou Kane publie *L'aventure ambiguë* en 1961, un roman qui propose une interprétation de ce phénomène social, à travers l'histoire de Samba Diallo. La notion d'aventure implique très souvent le risque. Le jeune homme doit se rendre en Occident. Des centaines d'Africains font chaque année la même expérience. On y distingue deux groupes : ceux qui y vont légalement c'est-à-dire en possession d'un visa valable, mais d'autres malheureusement tentent le voyage sans avoir des papiers en règle. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux empruntent des embarcations de fortune où ils sont entassés de manière inhumaine, après avoir payé une forte somme d'argent auprès des passeurs. La pauvreté et le désespoir par rapport à une situation alarmante en Afrique sont généralement les causes de cet exil voulu ou forcé. Le personnage central fait plutôt partie du premier groupe. C'est de manière légale qu'il se rend en France pour étudier la philosophie, ayant fréquenté l'école française de son pays. Pourtant le devenir du jeune homme est incertain car il se prépare à vivre dans une société où il n'a aucune attache familiale. Donc son itinéraire, en lui-même, est un marqueur important de son caractère hybride. Les immigrés vivent évidemment des situations bien différentes, mais le parcours du jeune Samba montre bien que l'intégration en terre étrangère demeure un défi pour ceux qui choisissent cette voie. C'est donc à juste titre qu'Ernaux s'empare de ce sujet épineux. Thème qui est lié à celui des HLM dont évoque la « sociologue de son temps ». Volontairement ou involontairement des populations étrangères se retrouvent confinées dans des « blocs de béton », qui symbolisent l'exclusion sociale qu'elles

336 *Ibid.*, p. 137.

337 *Ibid.*, p. 155.

ressentent. S'estimant lésés, notamment, par une insuffisance de service public, ces « quartiers » sombrent souvent dans la misère, la violence, et le « communautarisme », terme problématique qui renvoie à l'enfermement d'une communauté sur elle-même. Les musulmans sont pointés du doigt à ce sujet, entraînant des clarifications et des engagements des pouvoirs publics. La narratrice exprime ce désœuvrement avec ses mots, parfois provocateurs, mais souvent assez révélateurs d'une réalité difficile à présenter. Elle prend le cas de la France métropolitaine, avec les « cages d'escaliers puant l'urine », les « vitres cassées », les « ascenseurs en panne » ou encore les « seringues dans les caves. ». Ce qui traduit un malaise général, une urgence à apporter des solutions face à ces fléaux. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle s'engage en politique aux côtés de la gauche.

1.4. Mémoire collective

Plutôt que de parler d'une culture ou d'une identité nationale, il semble plus judicieux, dans l'œuvre d'Annie Ernaux, d'y voir non seulement une ethnologie familiale (pendant de nombreux mois l'auteure de *La place* pensait au titre *Éléments pour une ethnologie familiale*³³⁸) et de la société normande, auxquelles se greffe une mémoire collective, qui peut avoir des accents nationaux, européens ou internationaux, notamment dans *Les années*. Cette œuvre se distingue des autres, qui abordaient plus ou moins des thématiques de famille, de couple ou encore d'histoires de puberté. Si ces textes participent aussi d'une certaine manière à la construction d'une mémoire collective, *Les années* va bien plus loin. C'est un ouvrage catalogue, une tentative de retenir des éléments de sa vie, et de celle des autres, pour servir de pièces à conviction à la construction de la société. C'est en cela que l'écrivaine est une « sociologue de son temps ». Elle déclare : « Le 'devoir de mémoire', c'était une obligation civique, le signe d'une conscience juste, un nouveau patriotisme³³⁹. » S'il est nécessaire de garder en éveil des éléments qui ont marqué notre existence, il est aussi évident qu'un tri s'effectue, afin de conserver ceux qui doivent l'être. Dans cette explication en rythme ternaire, la narratrice anoblit la mémoire. De plus, elle le fait sous forme de définition, comparable à celle des dictionnaires. L'auteure exprime ainsi l'idée que l'on ne peut pas pleinement se sentir intégré dans un milieu social sans la connaissance de l'Histoire ou encore des pratiques inhérentes à cette communauté. Il s'agit donc de la construction d'une personnalité. Sa vie est

338 AE, *L'écriture comme un couteau*, op.cit., p. 34.

339 AE, *Les années*, p. 158.

simplement une entité dans un grand ensemble, chaque récit est de nature à provoquer une réflexion collective sur la condition humaine. Les écrits ernausiens portent cette marque : la peur de l'oubli, c'est un fardeau, une mission. Prenons l'exemple de *Mémoire de fille*, dont le titre ressemble fortement à *Mémoire d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir ; la visée narrative déplace les simples aventures sexuelles de la narratrice, qui déclare au sujet de l'écriture : « la démonstration édifiante que, ce qui compte, ce n'est pas ce qui arrive, c'est ce qu'on fait de ce qui arrive. » (p. 144) En réalité, ces deux approches sont consubstantielles, car l'une n'est pas valable sans l'autre. Sans récit, il n'y a pas d'interprétation. Cette réflexion exprime habilement la mémoire collective, car si Ernaux ne met pas par écrit ses biographèmes choisis, ils gardent une valeur primaire, et ne peuvent pas servir en définitive à une réflexion collective. Le texte sus-cité est une interrogation forte sur le sens de l'intime. Peut-on parler de ses frasques sexuelles à ce point ? L'auto-socio-biographie tente de déplacer les bornes de la description de sa sexualité. L'auteure ne semble pas y trouver de honte puisqu'elle affirme : « La seule écriture que je sentais 'juste' était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur (complicité qui n'est pas tout à fait absente de mes premiers textes)³⁴⁰. » Cette précision est édifiante, car Ernaux veut pointer du doigt ses expériences, et l'effet qu'elles peuvent procurer sur le lecteur, plus que ce qu'elle en tire elle-même à titre personnel. Elle souhaite être, pour ainsi dire, une lectrice neutre de sa propre œuvre. C'est un préalable, selon elle, pour travailler sur cette mémoire collective.

Saint Augustin, pionnier de l'autobiographie, s'est aussi penché sur le rôle de la mémoire :

C'est là que nous conservons aussi toutes nos pensées en y ajoutant ou diminuant, ou changeant quelque chose de ce que nous avons connu par les sens, et généralement tout ce qui y a été mis comme en dépôt et en réserve, et que l'oubli n'a point encore effacé et enseveli³⁴¹.

Le philosophe et théologien montre bien que la mémoire est le siège d'une tension de grande ampleur entre le souvenir et l'oubli. Ce dernier peut contrarier le « devoir de mémoire » et conduire à des préjugés, du fait d'une interprétation fondée sur des informations incomplètes ou fausses. Il est donc nécessaire d'avoir des points d'ancrage, comme la photo, pour reconstituer les expériences vécues dans un souci d'exactitude. C'est à ce titre que l'auteure affirme : « Le processus de mémoire et d'oubli était pris en charge par les médias³⁴². » Ceux-ci, par le biais des milliers d'informations diffusées chaque jour, construisent ce qu'on appellera une « mémoire collective », mais aussi proposent une autre médiation que le livre. C'est

340 AE, *L'écriture comme un couteau*, op.cit., p. 34.

341 Saint Augustin, *Confessions*, op. cit., p. 343.

342 AE, *Les années*, p. 235.

astucieux de la part de la narratrice d'associer à son texte la description de médias, ce qui montre que les deux aspects ne sont pas incompatibles. Mais le texte, avec sa trace écrite atemporelle, échappe davantage à l'oubli, dont parle le philosophe. Les informations sur papier, audio-visuelles ou numériques, ont une dimension très volatile, elles passent souvent très rapidement, la nouvelle actualité chassant la précédente. La peur de l'oubli est réelle chez l'écrivaine : « Déjà le souvenir de ce que j'ai écrit s'efface. Même ce que je poursuivais en écrivant le livre s'est dissous³⁴³ ». La mémoire de la narratrice est friable, l'oubli est humain et s'accroît avec l'âge. La trace écrite est la preuve ultime de la conservation et la concrétisation de souvenirs autobiographiques divers.

Comment distinguer dans ce contexte ma mémoire et celle des autres ? L'auteure apporte des précisions à ce sujet :

Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire³⁴⁴.

Ernaux est d'avis que la société dans laquelle elle vit lui imprime des valeurs, une Histoire commune qui est présente dans sa personnalité. En fait, son identité sans tous ces repères serait tronquée. Elle identifie deux types de mémoires : la mémoire individuelle qui est personnelle, subjective, c'est l'histoire ; la mémoire collective est quant à elle plurielle, objective, c'est l'Histoire. L'auto-socio-biographie fait un mouvement de balancier entre les deux types de mémoires. En fait, la mémoire communautaire subsume la mémoire personnelle, l'Histoire triomphe de l'histoire. Mais les deux dimensions sont présentes dans les textes ernauxiens. Il existe une intertextualité frappante entre les propos d'Annie Ernaux et ceux de Maurice Halbwachs : « Au reste si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe³⁴⁵. » La narratrice sait qu'en parlant des attentats du 11 septembre 2001, toute la communauté internationale, en principe, le public dans son ensemble, les condamneront. C'est ce qui pousse la narratrice à s'exprimer en ces termes : « On ne parvenait pas à sortir de la sidération, on en jouissait via les portables avec le maximum de gens³⁴⁶. » L'expression de la pluralité repose sur des termes comme le pronom *on* qui peut englober toutes les personnes, ou encore sur la mention d'une multitude de personnes à la fin de la phrase. Une

343 AE, *Mémoire de fille*, p. 151.

344 AE, *Les années*, p. 251.

345 M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 94.

346 AE, *Les années*, p. 219.

très grande communauté de personnes partage aussi ces propos : « La troisième guerre mondiale ne faisait plus de doute si Saddam Hussein ne se retirait pas du Koweït³⁴⁷. » Il est important de nuancer le propos sur la mémoire collective, afin de mettre en lumière plusieurs facettes de ce phénomène. Il s'agit d'événements qui restent dans le subconscient d'un groupe de personnes, mais dont l'interprétation peut être différente d'une personne à l'autre. Par exemple, tout le monde n'est pas unanime pour déclarer que le dictateur irakien était totalement mauvais. On trouverait certainement une grande partie de la population iraquienne, à cette époque, qui soutenait l'ex-président qui allait être traqué et arrêté par les Américains. On pourrait ainsi parler de mémoire collective « consensuelle » ou alors « dissensuelle ». De même, les émeutes de mai 68, dont elle garde une bonne impression (« En un mois on avait rattrapé des années³⁴⁸ ») ne font pas consensus, car si certains estiment que c'est une avancée pour les droits sociaux, et c'est la position d'Annie Ernaux, d'autres pourraient y voir la porte ouverte à la dérégulation, au libertinage et à l'anarchie. L'événement est présent dans la mémoire collective, mais subit des interprétations diverses. Il est possible de réorienter une formule qu'Ernaux a utilisée pour montrer la présence d'un savoir partagé : « C'est comme si sa mère parlait par sa bouche et avec elle une lignée de gens³⁴⁹. » Ce qui donne : « C'est comme si une écrivaine exprimait, par sa plume, les aspirations d'une lignée de gens. » Maurice Halbwachs, dans le but de comprendre comment nos actions personnelles se construisent, ajoute d'autres éléments pour reconstituer un patrimoine commun :

Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seul[s] avons été mêlé[s], et d'objets que nous seul[s] avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seul[s]. [...] car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas³⁵⁰.

Il ressort de cette affirmation que chaque mémoire individuelle est par définition plurielle, dans le sens que chaque acte que nous posons est le résultat d'une somme de discours que nous avons entendus. Lorsque le père d'Ernaux est prêt à tuer son épouse, animé par la colère dans *La honte*, on peut présumer que certains discours entendus ci et là l'y ont disposé. Le divorce du couple Ernaux est une expérience vécue par des milliers de couples en France. Et que dire de l'IVG qui concerne une frange non négligeable de couples ou de jeunes et adultes isolés. L'exclusion sociale est toujours présente, même dans les sociétés les plus avancées économiquement. La posture qu'Ernaux prend en tant qu'auteure est la marque d'un

³⁴⁷ Ibid., p. 178.

³⁴⁸ Ibid., p. 111.

³⁴⁹ Ibid., p. 185.

³⁵⁰ M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, op. cit., p. 52.

apprentissage familial, scolaire, ou alors tire sa source auprès des différentes amies qu'elle côtoie. C'est le résultat d'une socialisation aboutie. Mais les propos d'Halbwachs peuvent aussi être interprétés comme une incapacité pour l'individu de proposer un raisonnement ou de prendre une décision qui lui sont propres, puisque nos prises de paroles semblent conditionnées par celles de notre entourage. Toujours est-il que les deux types de mémoires semblent être consubstantiels et coexistent de manière distincte malgré ce lien intrinsèque.

2. Ascension sociale

2.1. Le rôle des parents

Dans l'ascension sociale d'Annie Ernaux, il convient de souligner le rôle prégnant joué par les parents de celle-ci. Par leur volonté à proposer une vie différente à leur fille, unique, puisque l'aînée est décédée, ils ont œuvré pour ce qu'on peut appeler pré-ascension sociale. Citons tout d'abord l'amour pour le livre transmis à leur fille, gage d'ouverture d'esprit sur sa condition et celle des autres : « J'ai grandi dans cette échelle de valeurs qui place en premier le savoir et la connaissance. Très tôt elle m'a acheté un dictionnaire, le dictionnaire Larousse³⁵¹. » Nous pouvons voir le concept mis en place par le couple Duchesne et son application. Pour ces derniers, les prouesses intellectuelles sont en mesure de changer la condition sociale d'un individu. En soi c'est un contre-pied à la « reproduction sociale » au sens primaire, qui argue que la trajectoire des enfants s'aligne sur celle de leurs parents. Et s'il y a reproduction sociale, elle doit se faire par le haut, et non par le bas. Les parents de la narratrice la prédisposent ainsi à viser la classe supérieure. Ce concept s'accompagne donc de mesures, dont l'achat massif de livres. Le choix du dictionnaire est édifiant à plus d'un titre, car il concentre une masse colossale d'informations, qui touchent à tous les domaines de la vie. Il est important de noter que les parents semblent agir en tâtonnant, n'étant pas eux-mêmes fins connaisseurs de la littérature ; ils s'en remettent aux conseils du marchand de journaux-tabac³⁵². La lecture est tellement présente dans la vie de la jeune fille qu'elle s'en agace : « Toujours à lire, à ne rien faire, dans la chambre ou dans la cuisine³⁵³. Il s'agit d'un loisir forcé, tant la narratrice manque de choix dans ses occupations. Elle s'extrait progressivement du monde ouvrier, pour se prédisposer à gravir des échelons sociaux. D'ailleurs, Ninise n'effectue aucune tâche domestique, car visiblement, ses parents ne veulent pas qu'elle s'habitue à leur monde à eux. La narratrice

351 AE, *Le vrai lieu*, p. 36.

352 AE, *Les armoires vides*, p. 94.

353 *Ibid.*, p. 95.

semble surprotégée, car sa « mission » est capitale : réussir dans le monde bourgeois. Ces us nous rappellent ceux des communautés tiers-mondistes qui organisent des cotisations pour organiser le voyage d'un membre choisi, duquel le reste de la communauté attend des retombées économiques³⁵⁴. C'est probablement la trajectoire de Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë*. Un facteur commun revient : la volonté des parents d'assurer à leurs enfants un avenir. Si cette idée traverse nos différentes sociétés, elle est accentuée lorsqu'il s'agit de populations défavorisées. Gheorghiu et Merklen parlent de « mobilité sociale » : l'une ascendante et l'autre descendante, ou alors de « stagnation sociale³⁵⁵ ». Annie Duchesne est clairement dans une dynamique sociale ascendante, portée par l'appui parental.

Outre l'achat de documents, ces derniers brillent également par des habitudes quotidiennes : pour l'un des journaux, pour l'autre des magazines féminins, à la recherche d'une élégance affirmée, mais aussi d'œuvres littéraires que la narratrice se permet de lire en cachette ; des ouvrages notoirement sulfureux, « à ne pas mettre entre toutes les mains³⁵⁶ ». La narratrice évoque ici des œuvres à caractère féminin, sexuels, dont *Une vie*, de Maupassant ou encore *Autant en emporte le vent*³⁵⁷. Quoique dans l'illégalité, la petite Annie se développe intellectuellement ; directement et indirectement sa mère bâtit en elle une conscience littéraire, critique. En cela, la narratrice se distingue déjà des autres enfants d'ouvriers habitant à Yvetot. Un investissement parental qui nous rappelle celui des parents de Sartre : « J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute ; au milieu des livres. Dans le bureau de mon père, il y en avait partout ; défense était faite de les épousseter sauf une fois l'an, avant la rentrée d'octobre³⁵⁸. »

La personnalité forte de la mère participe à cette ascension. Plus globalement, le couple Duchesne se caractérise par un équilibre dans les tâches ménagères. Par ailleurs, c'est la mère qui s'occupe de l'épicerie, tandis que son mari gère le café. C'est déjà en soi une évolution par rapport à ce qui se faisait dans le monde ouvrier, et plus globalement dans les sociétés occidentales. Avoir vécu cette organisation stricte de près est assurément un gage d'émancipation, d'ouverture d'esprit, dans la conception du rôle de la femme, mais aussi dans la gestion du foyer. La « femme gelée » va d'ailleurs buter sur l'intransigeance de son mari, qui a grandi avec des repères différents. Le divorce évoqué plus haut y trouve probablement une

354 F. Diome, *Ce soir (ou jamais)*, France 2, Extrait vidéo, 27.04.2015.

355 M. Gheorghiu et D. Merklen, « Les frontières sociales, de la réflexion à la mise en œuvre d'un concept », *op. cit.*, pp. 31,

356 AE, *Retour à Yvetot*, p. 23.

357 *Ibid.*

358 J.-P. Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 35.

explication pertinente. Ici on peut plutôt parler, en plus d'une ascension sociale, d'une ascension intellectuelle. Mais cette aspiration de « modernité » est diluée dans la violence entre les deux conjoints et envers leur fille.

Malgré cet encadrement soutenu, des inquiétudes subsistent chez les parents de la narratrice :

La douleur des enfants qui se séparent culturellement de leurs parents vient de ce que ces derniers veulent que leurs enfants soient plus instruits, donc plus heureux, soient « mieux qu'eux » – « tu seras mieux que nous », j'ai entendu souvent cette phrase – et en même temps ils voudraient qu'on reste identique à l'enfant qu'ils ont connu, qu'on puisse continuer de rire aux mêmes choses qu'eux, regarder les mêmes émissions de télé qu'eux³⁵⁹.

Cette double contrainte est paradoxale, et quasiment impossible à réaliser sur le long terme, car accéder à une classe supérieure s'accompagne bien souvent de nouveaux besoins, objectifs ou encore d'un regard différent de soi et des autres. Même si Ernaux garde intrinsèquement des traces plus ou moins marquées de ses origines normandes, de fille d'ouvriers, sa vision du monde a évolué, n'en déplaise à ses parents. Une trajectoire sociale de la narratrice qui est inéluctablement liée à son parcours scolaire.

2.2. La force de l'école

Le cursus scolaire d'Annie Ernaux se déroule uniquement au pensionnat catholique Saint-Michel, école de filles, située au centre-ville d'Yvetot, où la narratrice y passe 12 ans de sa vie (6-18 ans)³⁶⁰. Un établissement privé huppé, réservé aux enfants des familles nantis de la région et à quelques fils et filles d'ouvriers, comme la narratrice. Ce choix opéré par les parents de la femme de lettres obéit à une volonté ferme de prendre ses distances de l'école publique accueillant tous types d'enfants sans distinction sociale. Par ailleurs, confier leur fille aux religieux est aussi un gage moral à leurs yeux. Les bases d'une ascension sociale étaient ainsi posées, à coups de sacrifices financiers pour une famille somme toute modeste. La narratrice raconte qu'une fois, elle s'est inscrite à un cours de latin payant proposé par l'école, sans que ses parents ne lui fassent le moindre reproche pour ne pas les avoir consultés au préalable³⁶¹. C'est assez étonnant lorsqu'on connaît le tempérament de ses parents, en particulier celui de sa mère. En fait, la raison est toute simple : l'école apparaît comme une exception dans leurs

359 AE, *Le vrai lieu*, pp. 50-51.

360 AE, *Retour à Yvetot*, p. 19.

361 *Ibid.*, p. 20.

rapports sociaux, une certaine forme de sacralisation même. Ernaux avoue avec plaisir : « je savais que mes parents aimaient que j'aime apprendre³⁶². » L'union sacrée de la famille est mise en avant ; c'est pour cela notamment que la narratrice n'est astreinte à aucune tâche ménagère. Sa mission est de réussir à l'école peu importe ce que cela coûte. Ce qui n'échappe pas à ses camarades : « *l'école est tout pour elle*³⁶³ ». C'est l'arme absolue pour gravir des échelons sociaux.

Deux grandes dynamiques, concomitantes et opposées s'opèrent dans la vie de la narratrice à travers l'apprentissage scolaire : d'une part la honte sociale, face à ses camarades ayant une éducation plus raffinée, d'autre part l'ouverture d'esprit extraordinaire que représente cette institution, dans laquelle elle est perçue comme intruse. Commençons par évoquer les difficultés d'adaptation d'Ernaux dans un milieu élitiste. Ce malaise est à la fois interne et externe : « Quand j'entre dans la classe, je deviens moins que rien, un paquet de petits points gris qui se pressent contre les paupières, en fermant les yeux. J'ai laissé mon vrai monde à la porte et dans celui de l'école je ne sais pas me conduire³⁶⁴. » Avant que ses camarades ne disent un mot, la narratrice vit déjà un rejet intérieur, un complexe d'infériorité, comme si c'était une anomalie pour elle de se retrouver dans un tel milieu. Le regard d'autrui n'est que la continuité de ce sentiment étrange. La honte est totale, et semble à ce moment-là irréversible : « Ça, l'humiliation. A l'école, je l'ai apprise, je l'ai sentie³⁶⁵. » Terrible aveu, car la narratrice accepte le sort qui lui est réservé, comme une fatalité. L'école semble être, à la fois, un facteur de cristallisation de la fracture sociale ; cette institution est vue comme une entrave à l'assesseur sociale. Ernaux désespère : « Je me sentais lourde, poisseuse, face à leur aisance, à leur facilité, les filles de l'école libre³⁶⁶. » Ce sentiment rappelle celui de Charbovary en cinquième « chez les grands », dans l'incipit de *Madame Bovary* : « Nous étions à l'Etude, quand le Proviseur entra suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail. »

Dans ce contexte, Ernaux adopte une stratégie sage et humble : « Je n'ai pas de sujet de conversation, elles m'apprennent tout, et moi je n'ai rien à leur raconter³⁶⁷. » Une prudence pour éviter les quolibets et insultes de ses camarades. Il s'agit probablement d'un acte de

362 *Ibid.*

363 AE, *La honte*, p. 106.

364 AE, *Les armoires vides*, p. 62.

365 *Ibid.*, p. 59.

366 *Ibid.*, p. 61.

367 *Ibid.*, p. 124.

défense face à l'hostilité. La narratrice ajoute, sur un ton familier : « On se foutait de moi, de mes parents³⁶⁸. » Sans le vouloir, la jeune fille se retrouve à devoir justifier, assumer la condition sociale de sa famille. Certainement ne s'imaginait-elle pas un tel fardeau à porter, durant ses premiers pas à l'école. Elle n'y était pas préparée. Pire encore, même les enseignants s'y mettent, avec des paroles déplaisantes « de façon indirecte et continuelle³⁶⁹ », ne manquant pas de la comparer à ses camarades, plus favorisés socialement. Ernaux n'a d'ailleurs pas envie de dire que ses parents tiennent un café-épicerie³⁷⁰. Il s'agit d'un véritable affront porté à ses origines et à la condition de sa famille. Cette posture l'oblige de fait à présenter à ses camarades un visage erroné, loin de la réalité. Le déni n'efface pourtant pas les maladresses du personnage principal qui reste en retrait, d'ailleurs ; nous pouvons supposer qu'il rajoute même un poids supplémentaire sur ses épaules bien fragiles. La narratrice est d'ailleurs confrontée à des classements cocasses. Tout d'abord les « crâneuses » et les « pas crâneuses » ; les premières : « les plus jeunes et les plus mignonnes filles qui habitent le centre-ville, ont des parents représentants ou commerçants », et les autres : « filles de cultivateurs, internes, ou demi-pensionnaires venant à vélo de la campagne avoisinante, plus âgées, souvent redoublantes³⁷¹ ». On pourrait à première vue classer Ernaux dans le premier groupe, mais deux détails sont à prendre en considération. D'une part, ses parents sont plutôt de petits commerçants ayant un parcours d'ouvrier ; de plus, cette frange se distingue par d'autres critères : « elles sont choisies pour danser aux fêtes, vont en vacances à la mer³⁷² », habitudes inexistantes dans la jeunesse de la narratrice, puisque ses parents ne sont pas favorables à ce genre de loisirs et passent la majeure partie de leur temps à Yvetot. Une classification de ce type illustre bien l'entre-deux, le malaise, les difficultés de la narratrice à trouver sa place dans un milieu si différent de son environnement familial. Ernaux est également gênée par un autre facteur pour le moins inattendu : « Dans la classe de septième, l'inégalité des corps est sans doute celle à laquelle je suis le plus sensible³⁷³. » La narratrice est grande de taille par rapport à ses camarades, mais a toutefois une poitrine plate³⁷⁴. Ce qui crée en elle un complexe d'infériorité vis-à-vis des plus âgées de la classe, desquelles elle espère toutefois recevoir une formation sexuelle. Nous pouvons également entrevoir une certaine sensibilité, voire une hypersensibilité du personnage principal, qui semble en alerte, sur la défensive face à ses camarades ; le moindre élément, fût-

368 *Ibid.*, p. 60.

369 AE, *Retour à Yvetot*, p. 20.

370 AE, *Les années*, p. 80.

371 AE, *La honte*, p. 98.

372 *Ibid.*

373 *Ibid.*, p. 100.

374 *Ibid.*

il banal, peut dans ce contexte devenir rapidement polémique. Voici un extrait qui renforce cette tendance :

Pénétrer une classe de troisième pour porter un billet de confession me remplissait de terreur. Je sentais tous les regards se tourner vers mon être ridicule d'élève de septième, osant perturber le déroulement majestueux du savoir. Une fois ressortie je m'étonnais qu'une clameur assourdissante de rires et de sifflets ne m'ait pas accueillie³⁷⁵.

La narratrice doit remettre une invitation à la confession à une de ses camarades de 3^e, mais est pétrifiée à l'idée d'y aller. Fondés ou non, Ernaux nourrit des préjugés qui la mettent systématiquement en difficulté et en position d'infériorité. Pourquoi les autres filles du pensionnat se moqueraient d'elle par principe, puisqu'elle n'est pas l'unique fille de commerçante de l'école ? Là nous touchons à la représentation que le personnage principal se fait de sa propre condition sociale, d'où la honte. Par ailleurs, cette dernière ne croit pas vraiment à la puissance répressive de l'établissement, puisque dans sa pensée, l'enseignant de cette 3^e ne viendrait pas en théorie à son secours. Ou alors elle tend à banaliser des actes de harcèlement qui échappent à la vigilance des autorités éducatives. Dans les deux cas, la situation est critique ; ce qui est paradoxal eu égard à certaines déclarations de la narratrice au sujet de la discipline dans son école :

se mettre en rang devant le préau à la première cloche, tirée à tour de rôle par une maîtresse, monter dans les classes en silence à la seconde cloche cinq minutes plus tard

ne pas poser la main sur la rampe de l'escalier

se lever quand une maîtresse, un prêtre ou la directrice, entre dans la classe, rester debout jusqu'à son départ, sauf de sa part un geste d'invitation à s'asseoir, se précipiter pour lui ouvrir la porte et la refermer derrière³⁷⁶

Si le pensionnat Saint-Michel semble affûté au niveau des règles de discipline et amène chaque apprenant à les respecter sans broncher, pourquoi donc Ernaux ne considère-t-elle pas ce dernier comme un rempart face à son désarroi ? En fait, la narratrice semble totalement résignée et accepte son sort fatalement. Toujours concernant les filles de la 3^e : « même celles-là en savaient beaucoup plus que moi³⁷⁷. » Ici la narratrice culpabilise par rapport aux filles ayant de faibles résultats scolaires dans cette classe. On peut considérer que théoriquement une élève de 3^e soit plus brillante que celle de 7^e, même si cette dernière a des performances moyennes. Malgré cela, Ernaux se sent contrariée. Pas étonnant que le personnage ait des difficultés à construire des relations sociales : « Il me semble que je n'étais amie avec personne à l'école privée. Je

375 *Ibid.*, p. 103.

376 *Ibid.*, p. 79.

377 *Ibid.*, p. 104.

n'allais chez aucune fille et aucune ne venait chez moi³⁷⁸. » Nous retrouvons dans cet extrait un résumé des conséquences à la fois du déni de soi, du harcèlement, mais aussi des différences sociales entre Ernaux et ses camarades. La narratrice vit ainsi une douleur interne profonde : la solitude, qui n'est pas du seul fait des autres, mais aussi de ses choix, de ses appréhensions aussi. Ernaux relate, toujours par rapport à ce malaise vis-à-vis de ses camarades une autre histoire symptomatique de la situation en classe :

Il me semble que M^{lle} Cherfils, la professeure de français, n'est pas encore arrivée. Jeanne D., une élève que je ne fréquente pas – ses parents sont des gens chics, les seuls opticiens de la ville – s'écrie, à la cantonade : « Ça pue l'eau de Javel ! » Et : « Qui est-ce qui sent l'eau de Javel ? Je ne SUPPORTE pas l'odeur d'eau de Javel ! » Je voudrais rentrer sous terre, je cache mes mains sous le bureau, peut-être dans les poches de ma blouse. Je suis affolée de honte, terrorisée à l'idée d'être désignée par l'une ou l'autre de mes voisines. Car c'est moi qui sens l'eau de Javel³⁷⁹.

Cette scène décrit un malentendu social. Pendant que le Javel est un produit banal et même plutôt prisé dans la famille Duchesne, pour le nettoyage, c'est l'inverse pour Jeanne D. qui montre ouvertement son aversion vis-à-vis de ce produit, qui a donc une interprétation sociale différente, en fonction du groupe social auquel on appartient. Dans le milieu ouvrier, il traduit même une certaine propreté. Le ton employé par Jeanne, « SUPPORTE », et l'autoritarisme, tout au moins la sévérité qu'elle dégage, semblent validés par les autres camarades. La position sociale de ses parents est un gage pour imposer sa volonté aux autres, et réclamer qu'elles s'y plient. En l'absence de l'enseignante, c'est Jeanne qui prend le pouvoir. Ces propos sont condescendants, irrespectueux des autres pensionnaires. Ernaux découvre, de façon brutale, ce qui semble être une norme sociale qui lui échappait : ne pas sentir l'eau de Javel en public. En se cachant, la narratrice montre clairement qu'elle est dominée socialement. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron ont longuement travaillé sur cette question :

Même dans les rapports entre sociétés distinctes, le schéma de la domination culturelle (ou de l'échange symbolique inégal) permet en effet de comprendre nombre de traits affectant aussi bien les intellectuels que les masses, les communautés scientifiques ou les courants artistiques, les mœurs ou les modes de raisonnement, bref tous les phénomènes qui procèdent de la soumission d'une périphérie à un centre : *hérodianisme*³⁸⁰.

De ces propos nous pouvons tirer plusieurs enseignements. Tout d'abord, les phénomènes de domination culturelle sont répandus dans toute la société. L'école est donc un foyer important de ce fait social : Jeanne est la dominante (le centre) et Annie la dominée (la périphérie).

378 *Ibid.*, p.105.

379 AE, *Retour à Yvetot*, p. 21.

380 C. Grignon, J.-C. Passeron, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, op. cit., p. 18.

L'échange est effectivement inégal, l'une a, de fait, raison et l'autre tort. La cohabitation culturelle semble compliquée : un courant doit s'effacer au profit de l'autre. La polémique sur l'eau de Javel le montre bien. N'est-ce pas cela l'assimilation, concept éminemment politique ? Dans ce schéma de domination sociale, nous pouvons même évoquer une domination physique, car Jeanne menace directement ses camarades, dont Annie, qui sont sommés de répondre à ses injonctions. Lévi-Strauss va plus loin et parle de « déni d'humanité » de ceux qui rejettent les « sauvages³⁸¹ ». Ce serait eux en fait les vrais sauvages, par leur incapacité à accepter la coexistence d'un ordre de pensée différent. À aucun moment Jeanne ne montre une certaine flexibilité quant à la possibilité de dédramatiser au sujet de l'eau de Javel. Il n'existe en elle aucune remise en question de ses propres acquis sociaux. Ceux-ci constituent la « norme » et tout le reste est l'« écart ». Hoggart donne quelques exemples de cette soumission fataliste :

Au niveau le plus bas, nous trouvons tout d'abord l'acceptation pure et simple : « La vie est dure, on n'y peut rien. » Il faut s'en accommoder et ne pas aggraver la situation par des récriminations inutiles : « On verra bien » – « Qui vivra verra » – « Si ça doit arriver, ça arrivera » – « C'est la vie » – « Il faut faire aller », « prendre la vie comme elle vient ». Certaines de ces expressions sont teintées de fatalisme : « la vie est toujours comme ça pour les gars comme nous³⁸². »

Le chercheur présente l'état d'esprit des populations pauvres confrontées aux réalités, parfois rudes, de leur existence. Avec la multiplication de maladroites décrites par la narratrice, en plus de la condition sociale de sa famille, nous pouvons aisément penser qu'Ernaux a eu des pensées similaires dans cette école où elle a du mal à trouver sa place. La scène de l'eau de Javel l'a bien mis en exergue. La perception du monde de ces personnes est négative. Ceci nous rappelle une autre scène d'Ernaux, évoquée plus haut, avec des élèves de 3^e. N'oublions pas qu'elle a même du mal à révéler la profession de ses parents, ainsi que son lieu d'habitation. Remplie de préjugés, Ernaux n'a pu que se cacher face aux interrogations appuyées de Jeanne. La narratrice avait par ailleurs déclaré : « il n'y a que nous qui sommes ainsi³⁸³ », ou encore « La honte est devenue un mode de vie pour moi³⁸⁴. » Ces propos trouvent un terrible écho dans ses déboires scolaires. Hoggart fait un parallèle pertinent à ce sujet :

Un ouvrier accumulerait assurément les pataquès et les gaffes s'il devait figurer à un souper collet-monté, mais s'il devait vivre au milieu des gens du peuple, un grand bourgeois trahirait aussi sûrement par ses manières de parler [...], par sa façon de se servir de ses mains, par sa

381 C. Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris, Gonthier, 1982, pp. 19-22.

382 R. Hoggart, *Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970, p. 137.

383 AE, *La honte*, p. 118.

384 *Ibid.*, p. 140.

démarche ou son maintien et jusque dans sa manière de commander les boissons ou de proposer une tournée³⁸⁵.

Le comportement de la narratrice est de ce point de vue compréhensible, car Jeanne serait également désemparée, au milieu des clients du café-épicerie. L'école éprouve d'énormes difficultés à faire coexister ces deux mondes. En jetant un regard contemporain sur la société française, mais pas seulement, nous comprenons l'origine et les conséquences des tensions entre les différentes communautés de France. Ainsi des expressions comme « positions irréconciliables » fusent dans le débat public. L'auto-socio-biographie est en plein dans sa visée : pointer du doigt les tares de notre société à partir d'une expérience singulière.

Abordons à présent la question de la position sociale et éducative de la narratrice dans une perspective rousseauiste ; deux concepts essentiels s'en dégagent : la liberté et l'égalité³⁸⁶. Si son malaise a déjà été démontré, on peut s'interroger sur la pertinence de l'application du contrat social de Rousseau dans la vie d'Ernaux. Elle n'est pas franchement libre d'exprimer ses positions, ses maladresses prennent rapidement des proportions démesurées, son statut social compromet de ce fait l'égalité qu'elle devrait vivre à l'école. Marginalisée, Ernaux est paralysée par des préjugés tenaces. Le philosophe ajoute :

Cette égalité, disent-ils, est une chimère de spéculation qui ne peut exister dans la pratique : mais si l'abus est inévitable, s'ensuit-il qu'il ne faille pas au moins le régler ? C'est précisément parce que la force des choses tend toujours à détruire l'égalité, que la force de la législation doit toujours tendre à le maintenir³⁸⁷.

L'auteur des *Confessions* réaffirme la nécessité d'une autorité légale et légitime pour lutter contre les inégalités. Or, au moment de la scène de l'eau de Javel, la professeure est absente, donc incapable de protéger une élève qui a fait irruption dans un milieu auquel elle n'était pas destinée au départ. Des circonstances qui ont laissé cours à une certaine forme de « jungle » au sens du philosophe. Une question importante se pose au regard des déboires de la narratrice, celle de savoir si l'école a réellement les moyens de réduire efficacement ces inégalités. Ce problème, éminemment éducatif et politique dépasse largement le cadre de cette recherche. Une autre, qui semble davantage se rapprocher de l'auto-socio-biographie, est celle de la réaction des parents de la narratrice face à ces actes discriminatoires. Pascale Gruson et Judit Vari estiment à cet effet que dans des groupes sociaux instables, les parents ont plus de difficultés à opérer des choix leur permettant de contourner les frontières qui pourraient être discriminantes

385 R. Hoggart, *op. cit.*, p. 63.

386 J.-J. Rousseau, *Du contrat social*, chapitre XI, 1762. Texte paru dans l'ouvrage *Milles ans de littérature française*, *op. cit.*, p. 270.

387 *Ibid.*

bien qu'ils les dénoncent : ce sont les frontières subies³⁸⁸. Autrement dit, ces derniers acceptent ces injustices faute de capacité à actionner les moyens coercitifs. C'est d'une certaine manière le prix à payer, à leurs yeux, pour franchir un palier social. Une autre raison est peut-être à mettre à l'actif de Balzac :

[...] les paysans n'ont, en effet de mœurs domestiques, aucune délicatesse ; ils n'invoquent la moralité à propos d'une de leurs filles séduites, que si le séducteur est riche et craintif. Les enfants, jusqu'à ce que l'État les leur arrache, sont des capitaux, ou des instruments de bien-être. [...] les paysans vivent d'une vie purement matérielle qui se rapproche de l'état sauvage auquel les invite leur union constante avec la Nature³⁸⁹.

Le romancier réaliste exclut un rapport consubstantiel entre la pauvreté et la vertu. Au contraire, il estime que les paysans se caractérisent même par un certain matérialisme. Dans cette perspective, on pourrait penser que les parents de la narratrice ne se préoccupent pas spécialement des humiliations que pourrait subir leur fille au pensionnat, mais sont plus intéressés par le fait de laver leur honneur social, à travers la bonne tenue du café-épicerie, mais bien plus le succès éventuel de leur enfant. La narratrice semble d'ailleurs vivre ces épreuves de manière solitaire, sans mêler ses parents à cette souffrance, car ils éprouvent déjà des difficultés à comprendre le fonctionnement de l'école ; mais aussi parce qu'elle veut à terme transformer ses faiblesses en forces. C'est pour cela que cette dernière opte pour une stratégie pacifique, basée sur un pilier incontournable : ses performances scolaires.

Le deuxième pan important de la scolarité de la narratrice, après la honte qu'elle subit de la part de ses camarades, c'est la qualité de son travail, qui est une réponse à ces multiples injustices. L'ascension sociale d'Ernaux tire ses origines, pour une grande part, de ce double mouvement. Au sens de Gide, qui reprend une métaphore biblique, si le grain ne meurt, il ne peut produire des fruits. Pour être élevé dans la société, il faut passer par des épreuves, une phase de formation. L'école est construite sur cette idée : le diplôme sanctionne une somme colossale d'efforts entrepris par l'apprenant, mais aussi toute la communauté éducative. C'est cela la méritocratie.

Les parents de la narratrice ont fait un choix déterminant en optant pour l'école privée, allant à contre-courant du reste de la famille. En effet, Ernaux est le seul membre de sa famille à fréquenter une école privée, ses cousins et cousines, ainsi que les filles du quartier, en dehors

388 P. Gruson & J. Vari, « Expérience éducative et socialisation discriminantes, frontières transgressées, frontières souhaitées ». Dans *Education et frontières sociales*, op. cit., p. 60.

389 H. de Balzac, *Les paysans*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 84-85.

de deux ou trois plus âgées, sont tous à l'enseignement public³⁹⁰. Il ne s'agit pas principalement d'une question de performances scolaires entre les deux établissements, mais plutôt d'une question de réputation : « c'est l'école où les enfants des riches, les enfants qui sont appelés alors 'de bonne famille', jouissaient, même s'ils étaient plus médiocres, non pas de meilleures notes, mais de plus d'égards ». La narratrice appartient, de fait, à ce groupe d'élèves privilégiés à Yvetot. Nous avons vu plus haut que dans les faits, le sujet est plus complexe, car la considération dont elle jouit en dehors de l'école s'effondre à l'intérieur de celle-ci. Toujours est-il que c'est peut-être la première étape de son ascension sociale. Les bouleversements vont se multiplier dans la vie du personnage central. Des changements s'opèrent dans son langage : « Il [pensionnat] m'a donné le pouvoir de nommer les choses avec précision, de perdre ce qu'il me restait du patois – couramment parlé en milieu populaire – dans mon langage, d'écrire le 'bon' français, le français légitime³⁹¹. » La langue de Molière joue en elle un rôle assimilationniste. C'est frappant de voir l'incapacité de coexistence de ces deux langues dans la vie de la narratrice. Le patois apparaît comme une langue de régression sociale, tout à l'inverse du français. Dans ce contexte, la narratrice acte une séparation linguistique avec une partie de la famille et de sa communauté d'origine. Ainsi, pendant que l'aisance linguistique grandit à l'école, elle devient progressivement comme une « étrangère » au milieu des siens. Le personnage principal a donc gagné et perdu en même temps. On peut penser que dans son cœur, c'est la vie de l'école qui prend le dessus sur celle de la maison. La langue est clairement perçue comme un marqueur social. S'en suivent, à la surprise générale, d'excellentes notes :

J'ai fait une découverte, quelque chose de brutal et de beau, moi la fille Lesur, empotée, gourde, je réussis très vite aux yeux de l'école, la lecture, les opérations, l'histoire, ça ne me coûte rien³⁹².

C'est comme ça que j'ai commencé à vouloir réussir, contre les filles, les autres filles, les crâneuses, les chochotes, les gnanngans... Ma revanche, elle est là, dans les exercices de grammaire, de vocabulaire, ces phrases bizarres qu'il fallait suivre tout entières comme de longues murailles dentelées à travers un désert, sans jamais arriver quelque part³⁹³.

Il me reste pourtant le souvenir des heures de classe, aux mains serrées, victoire des notes et des félicitations, tout un monde où ils ne sont jamais entrés, qu'ils n'imaginent pas, la culture que je m'approprie par effraction. Je triomphe tout de même³⁹⁴.

Dans ce monde de l'excellence, on me reconnaît comme excellente et je profite de la liberté et des privilèges que confère la première place dans l'ordre scolaire. Répondre avant les autres,

390 AE, *La honte*, p. 75.

391 AE, *Retour à Yvetot*, pp. 19-20.

392 AE, *Les armoires vides*, p. 69.

393 *Ibid.*, pp. 70-71.

394 *Ibid.*, p. 129.

être choisie pour expliquer la solution du problème, pour lire parce que je mets le ton, m'assure un bien-être général dans la classe³⁹⁵.

La narratrice s'émancipe par ses performances scolaires. La joie d'aller à l'école semble retrouvée, la honte paraît être reléguée au second plan. Les bonnes notes compensent le « retard » social de départ ; elle a enfin trouvé sa place dans la classe avec cette fulgurante ascension. Ses excellents résultats constituent le principal argument qu'elle oppose à ses camarades, donc, elle n'a pas droit à l'erreur, au risque de voir ressurgir les humiliations anciennes. Le succès scolaire de la narratrice nous rappelle les objectifs de l'enseignement : connaissances, apprentissage de l'abstraction, apprentissage de codes moraux³⁹⁶. Dans les trois cas, le personnage central se distingue positivement. L'assimilation est réelle, à tel point qu'Ernaux se lance dans une certaine subversion vis-à-vis de ses camarades :

Il m'avait fallu presque deux ans pour arriver à ma gloire, être relaxe comme les autres filles, balancer mon porte-documents à bouts de bras, parler l'argot des collégiennes, connaître les Platters, Paul Anka et l'Adagio d'Albinoni³⁹⁷.

Je m'en [école] sers comme toile de fond à mes désirs³⁹⁸.

J'ai toujours voulu faire comme tout le monde. Il n'y a que maintenant, pas de modèle, rien, c'est ça le truc horrible³⁹⁹.

Nous retrouvons dans ces extraits des aspects structurants de l'auto-socio-biographie : une volonté pour la narratrice d'être en phase avec son environnement, s'adapter au comportement de l'autre, mais aussi dénoncer des injustices, en utilisant souvent la dérision. La narratrice souhaite également casser les codes en donnant une image positive de son milieu d'origine. Ce faisant, elle met en avant le concept d'ascension sociale.

En tant que fine observatrice de la société, Ernaux décrit le crédit accordé à cette institution : « L'éloge de l'instruction partout dans les discours recouvrait sa distinction parcimonieuse⁴⁰⁰. » À titre personnel, son nom est publié dans la presse en tant que lauréate au brevet. Malgré la notoriété que lui confère l'école, elle se réserve quand même le droit de la critiquer : « Le droit de poser des questions n'appartenait qu'aux professeurs. Si l'on ne comprenait pas un mot ou une explication, c'était notre faute⁴⁰¹. » En fait, elle décrit par ces propos l'état de l'école française dans les années 50. Une figure féminine, Mlle L., reflète bien

395 AE, *La honte*, p. 92.

396 P. Gruson & J. Vari, « Expérience éducative et socialisation discriminantes, frontières transgressées, frontières souhaitées ». *op. cit.*, p. 54.

397 AE, *Les armoires vides*, p. 127.

398 *Ibid.*, p. 129.

399 *Ibid.*, p. 55.

400 AE, *Les années*, p. 50.

401 *Ibid.*, p. 49.

la perception qu'a Ernaux de l'enseignement à cette époque : « Elle nous menace sans cesse de nous faire redescendre dans la classe au-dessous, nous retient après la fin des cours tant qu'on n'a pas trouvé la solution d'un problème⁴⁰². » Cette femme inspire la crainte dans l'établissement ; les élèves doivent suivre les instructions sans broncher. La narratrice va plus loin dans sa description de sa maîtresse de l'école primaire : « Ce n'était pas une femme comme les clientes de ma mère ou mes tantes, mais la figure vivante de la loi susceptible de me garantir à chaque leçon sue, chaque zéro faute, l'excellence de mon être scolaire⁴⁰³. » À travers le charisme de son enseignante et son travail remarquable, la narratrice pose les jalons d'un transfert social assumé. Elle est vraiment submergée par la personnalité de cette femme atypique : « Je prends son acharnement à traquer mes imperfections scolaires comme une manière de me faire accéder à sa propre perfection⁴⁰⁴. » Comme jamais, Ernaux ne tarit pas d'éloges envers Mlle L., qui est pour elle une référence au sens primaire du terme. Par cet exemple, l'auteure nous amène à évaluer l'influence de l'instituteur dans la construction sociale et professionnelle de son groupe. L'enseignement structure donc la vie de la narratrice : « Publique, privée, l'école se ressemblait, lieu de transmission d'un savoir immuable dans le silence, l'ordre et le respect des hiérarchies, la soumission absolue⁴⁰⁵ ». Cette citation révèle plusieurs piliers de l'écriture et de la personnalité d'Annie Ernaux. Tout d'abord, la volonté de transmettre des valeurs, dans ce cas. Puis, la recherche d'une certaine universalité, comme l'enseignement, de même nature dans le privé et le public.

L'amélioration de la condition sociale de la femme est un autre aspect structurant de l'éducation nationale. La narratrice profite d'un contexte favorable : « Dans cet enseignement de masse, les filles réussissent avec éclat. Dès le cours préparatoire, elles redoublent moins que les garçons, même quand elles viennent de milieux défavorisés⁴⁰⁶. » Plus que l'égalité recherchée, l'école consacre la supériorité des filles sur les garçons⁴⁰⁷. La narratrice fait de l'école un argument de poids dans la construction de sa personnalité de femme décomplexée : « Plus encore qu'un moyen d'échapper à la pauvreté, les études lui paraissent l'instrument privilégié pour lutter contre l'enlissement de ce féminin qui lui inspire de la pitié [...] ⁴⁰⁸. » La narratrice met en exergue le fait que l'école constitue, outre la perspective d'un avenir

402 AE, *La honte*, p. 93.

403 *Ibid.*, p. 95.

404 *Ibid.*

405 AE, *Les années*, p. 49.

406 C. Bard, *Les Femmes dans la société française au 20^e siècle*, op. cit., p. 239.

407 *Ibid.*

408 AE, *Les années*, p. 91.

professionnel, une alternative pour réclamer ses droits. Une femme intellectuelle, semble-t-elle se dire, est plus écoutée qu'une femme sans formation. L'auteure emploie des termes assez forts pour décrire son rapport de force avec le genre masculin. Elle déclare par ailleurs : « “ Avoir ses deux bacs ” – le premier en fin de première, le second l'année d'après – était le signe incontestable de la supériorité intellectuelle et la certitude d'une future réussite sociale⁴⁰⁹. » Plus elle obtient de diplômes, plus elle prend de l'assurance dans la défense de ses idées. Elle se place dans la lignée de Simone de Beauvoir ou encore de Simone Veil. Tous ses efforts visent à vaincre un sentiment qui l'habite : « La honte ne cessait pas de menacer les filles⁴¹⁰. » Donc, l'instruction lui permet de gommer ce qu'elle considère comme une difficulté sociale. Il faut noter que l'écriture participe également à l'émergence des potentialités intellectuelles de l'écrivaine. Le verbe « menacer » traduit ici une situation déjà préoccupante et susceptible de l'être davantage. L'école est ainsi un moyen d'émancipation de la jeune fille.

2.3. Transfuge social

Avant d'analyser le cas spécifique d'Annie Ernaux, évoquons des termes essentiels qui apportent de la clarté au concept de transfuge social. Paul Pasquali (*Passer les frontières sociales. Comment les « filières d'élite » entrouvrent leurs portes*, Paris, Fayard, 2014), sociologue, élabore de manière très cohérente un ensemble de concepts opératoires pour travailler en ethnographe le passage des frontières sociales : les « déplacements » (« placements » et « replacements ») ou « migrations de classe » sont situés dans un « espace social » où les « univers d'origine » sont distingués de ces « univers d'arrivée »⁴¹¹. Nous pouvons observer qu'il s'agit d'un mouvement dynamique, pas forcément irréversible, car « l'ascenseur social fonctionne » dans les deux sens. La notion de transfuge social implique ainsi au moins trois facteurs : l'origine, l'arrivée et le chemin pour y parvenir. Dans le cas d'Ernaux, le point de départ est clair : milieu ouvrier ou petit commerçant ; le point de chute aussi : bourgeoisie, notamment avec son double statut de Professeur de français et surtout d'écrivaine de renom. Le moyen d'y parvenir se résume par un parcours scolaire brillant, une carrière d'enseignante et de femme de lettres solide, et accessoirement par le mariage avec Philippe⁴¹², soldé par un

409 *Ibid.*, p. 73.

410 *Ibid.*, p. 76.

411 F. Buton, « Comment on devient un 'transfuge de classe' : les promesses d'une ethnographie des déplacements dans l'espace social », *Genèses*, n° 108, 2017/3, p. 169.

412 S. Blanchard, *op. cit.*

divorce douloureux. L'écrivaine ajoute un autre facteur ayant rendu possible un tel transfuge de classe : l'éloignement à 18 ans de ses parents pour rejoindre l'université⁴¹³. L'une des remarques importantes, et c'est l'un des sujets de l'auto-socio-biographie, est la remise en cause de ces différentes catégories, car si le statut bourgeois de l'auteure n'est plus à démontrer, cette dernière accepte mal cette position, au point de régulièrement critiquer la classe sociale à laquelle elle appartient. De même, tout en défendant le milieu ouvrier, « venger sa race », selon ses propres termes, on peut objectivement reconnaître que l'autobiographe n'en fait plus vraiment partie. Où se situe donc l'auteure de *L'événement* ? Dans un entre-deux que l'on peut qualifier de métissage social ou alors de caractère hybride. Ernaux se considère comme une « déclassée par le haut⁴¹⁴ » ou encore une « parvenue⁴¹⁵ ». Les deux expressions expriment une seule et même idée : Ernaux est entrée par effraction dans une bourgeoisie qui ne lui était pas destinée. Comment donc assumer une telle position sans être qualifiée de démagogue ? En réalité, l'écrivaine en fait une force car son propos vise à rassembler et atteindre un caractère universel. Il faut reconnaître que certains thèmes vont dans le sens d'un consensus, même si les approches peuvent varier : la mémoire collective, la défense des plus pauvres, la lutte contre le cancer, la dénonciation de l'homicide ou encore le combat pour les droits des femmes.

Annie Ernaux associe sa position de transfuge social également à une prise de conscience très tôt de ce qu'elle est devenue et du combat à mener pour défendre la condition sociale du milieu ouvrier de laquelle elle est issue. Ce type de démarche est qualifié par Bourdieu d'« auto-socio-analyse » (*Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir, 2004) ; Didier Eribon nomme, quant à lui, cela une « introspection sociologique » (*Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2010), qui constitue une forme d'écriture de soi réflexive permettant de dévoiler un certain nombre de biais pouvant faire obstacle à la connaissance scientifique⁴¹⁶. Ernaux semble avoir été inspirée par ces deux sociologues. En découvrant le monde universitaire à 18 ans, l'écrivaine développe une sensibilité politique. Elle est à ce moment-là capable de mieux décrire la domination sociale qu'elle a subie, notamment à l'école. Ernaux met en avant des propos de Bourdieu qui évoque « l'excès de mémoire du stigmatisé ». La narratrice pense l'avoir pour toujours⁴¹⁷. Le dominé recherche selon le sociologue, de manière excessive, des éléments qui vont lui servir de point d'achoppement pour le combat social, d'une part, et d'autre

413 I. Charpentier, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire », *op. cit.*

414 *Ibid.*

415 AE, *Le vrai lieu*, p. 23.

416 C. Desmitt, « La figure du transfuge : illustration biographique d'un parcours de résistance et de recherche », *Actuels*, N° 4, 2015/1. p. 166.

417 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 69.

part pour souder cette communauté fragile. L'autobiographie est « métisse » par sa capacité à transposer cet us du milieu ouvrier dans la bourgeoisie. Toutefois, nous pouvons nous interroger sur les proportions d'une telle bataille : vouloir changer la société n'est-il pas trop pesant, ou illusoire, surtout lorsqu'on n'est pas dans les plus hautes sphères de l'État ? L'écrivaine est en tout cas convaincue de la pertinence d'une telle action, qui est le moteur de son combat politique.

3. Ernaux et la politique

3.1. Littérature et politique

Eu égard à l'engagement politique de l'écrivaine, nous pouvons nous poser la question de la légitimité d'une telle démarche. Est-ce que la littérature vise à adopter ce type de posture ? Annie Ernaux n'esquive pas le sujet et dresse même un état des lieux :

L'une des idées les plus répandues en ces années quatre-vingt – et rien n'annonce son extinction, tant elle a force à l'évidence pour la majorité des écrivains et du public – est celle-ci : la littérature n'a rien à voir avec la politique. [...] Elle n'a pas à renvoyer à un sens politique, non plus que social, au réel en général, seulement à l'imaginaire de son auteur (qui – c'est devenu un cliché – n'écrit que pour lui), un imaginaire curieusement vide de représentations politico-sociales. Ce qui a été longtemps un sujet de débat, le rôle de l'écrivain dans la société, est devenu impensable, voire incongru⁴¹⁸.

L'auteure de *La place* semble opposer deux conceptions de la littérature : l'une qui réfute l'idée de s'ingérer dans les affaires politiques, en se limitant à l'imaginaire ; et l'autre, celle de l'autobiographe, qui s'engage dans combats sociopolitiques. Il est clair que l'écrivain peut jouer sur les deux tableaux, à la fois émouvoir, faire rêver, mais aussi dénoncer les tares de la société. Victor Hugo, par exemple, menait un combat pour la justice sociale, tout en produisant des œuvres sublimes. Ernaux a visiblement choisi l'option politique et s'y adonne totalement. Elle affirme, à propos de son style, se situer « au-dessous de la littérature », ne pratiquer aucune poésie du souvenir ou encore de dérision jubilante⁴¹⁹. Ce choix s'accompagne d'une poétique dépouillée, plate, minimaliste. Dire qu'Ernaux n'a pas été tentée par la littérature orientée vers l'esthétisme est inexact. D'ailleurs, l'un de ses premiers textes, *Du soleil à cinq heures*, dans lequel elle décrit, sous forme de sensation, de contemplation, une trace de soleil sur le mur d'une chambre, a tout simplement eu le malheur de ne trouver aucun éditeur⁴²⁰. L'auteure s'est

418 Annie Ernaux, « Littérature et politique », *Écrire la vie*, op. cit., p. 549.

419 AE, *La place*, p. 24.

420 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 75-76.

vite rendu compte qu'il fallait changer de registre. C'est ainsi que *Les armoires vides* est publié quelques temps plus tard, œuvre littéraire et politique, avec un lexique véhiculant les langages « illégitimes », une syntaxe de type populaire⁴²¹. Ernaux trouve ainsi un chemin qu'elle ne cessera d'explorer, de développer.

L'autobiographe approfondit ce sujet dans plusieurs autres passages, en valorisant l'option qu'elle a choisie :

L'écriture quoi qu'on fasse, « engage », véhiculant, de manière très complexe, au travers de la fiction, une vision consentant plutôt à l'ordre social ou au contraire le dénonçant. Si l'écrivain et ses lecteurs n'en n'ont pas conscience, la postérité ne s'y trompe pas. Il n'y a pas d'apolitisme dans l'histoire littéraire⁴²².

La conception d'une littérature miroir d'elle-même, s'écartant des phénomènes historiques et sociaux qui constituent le « politique », ou les déréalisant, si bien qu'ils ne peuvent plus toucher ou déranger, je ne la comprends pas, elle m'est presque douloureuse⁴²³.

Ce lien entre l'exercice de l'écriture et l'injustice du monde, je n'ai jamais cessé de le ressentir et je crois que la littérature peut contribuer à modifier la société, comme l'action politique, bien que différemment⁴²⁴.

[La littérature] : mettre toutes les ressources de l'art dans le désir de dire et transformer le monde⁴²⁵.

Annie Ernaux pose un acte fort en disant que la politique est présente depuis le début de l'histoire littéraire. Il est vrai que *Les Politiques* d'Aristote plante le décor sur la gestion de la cité. Un texte qui traverse les siècles et demeure actuel. De plus, et ceci est une constante, tous les écrivains, qu'ils soient classiques ou modernes, romantiques ou réalistes, en prenant leur plume, ont une visée ; c'est le sens même de l'art. Pour la narratrice, cette visée auctoriale est teintée d'une manière ou d'autre d'une coloration politique. L'auteure des *Années* ouvre un débat contradictoire sans fin. Elle estime par ailleurs qu'un tel acte politique n'est pas concevable sans une bonne relation avec le lecteur. L'autobiographe cite à ce titre des propos de Rousseau dans les *Confessions* : « Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela ; mais j'ai besoin, moi, de le lui dire⁴²⁶. » Nous touchons là le cœur de la pensée ernausienne, l'auto-socio-biographie, car pour émouvoir les lecteurs, il convient de leur parler de sujets qui les concernent vraiment. La politique ayant un caractère passionnel peut changer des vies et proposer une lecture du monde, plus juste a priori. La thématique de la discrimination

421 Ibid., p. 76.

422 Annie Ernaux, « Littérature et politique », *op. cit.*, p. 550.

423 Ibid.

424 Ibid.

425 Ibid., p. 551.

426 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 145.

sociale à l'école, au sein du couple, ou encore au travail, bien que potentiellement abrasive, touche la société tout entière, quel que soit du côté que l'on se place.

Annie Ernaux pose une autre question fondamentale : l'auteur doit-il suivre les mutations de la société, ou bien s'élever au dessus de ces contraintes temporaires, pour réaliser une œuvre atemporelle ? L'écrivaine, pour sa part, choisit de faire corps avec son temps, dans un but précis : « venger sa race⁴²⁷ ». Nous sommes dans un registre qu'affectionne l'auteure de *L'événement*, celui du don de soi, de la transmission, de l'héritage. En filant la métaphore religieuse, Ernaux voit en son travail la mission de combattre avec ses livres pour la valorisation de la classe ouvrière. Son parcours exceptionnel doit permettre de mettre la lumière sur les nombreux écarts supposés des classes dominantes sur celles qui sont modestes : c'est la voix des sans-voix en quelque sorte. En prenant le café-épicerie de ses parents à Yvetot comme point de départ, l'autobiographe souhaite porter un message universel sur les droits humains, car les discriminations peuvent se produire n'importe où : à l'école, au travail, dans le club de sport, au sein de la famille, etc. L'écrivaine utilise souvent dans ses livres la subversion des raisons dominantes⁴²⁸. Nous avons vu qu'elle y est parvenue, notamment à l'école, au point de tourner en dérision, par d'excellentes performances, ses camarades bourgeoises. L'écrivaine a donc choisi de renverser les certitudes des dominants, les classes bourgeoises, par les mots, mais aussi les actes. La littérature est pour elle, non pas un frein, mais plutôt un prétexte, un instrument de lutte⁴²⁹. En ce sens Ernaux rejoint la pensée surréaliste dont elle s'est inspirée :

J'ai découvert le surréalisme au travers du livre de Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, quand j'étais étudiante, en 1961-1962, avec un énorme enthousiasme. C'est l'idée d'une révolution totale, dans la vie et la littérature, dans l'art, qui m'a d'emblée exaltée, le refus des idéologies conservatrices et la violence avec laquelle Aragon, Breton, Buñuel, et Dali, etc., prônaient la liberté sexuelle, attaquaient les symboles du capitalisme, du colonialisme, de la religion, de la littérature officielle, Claudel, Anatole France⁴³⁰.

Ernaux trouve en ces auteurs une vision à la fois de la littérature et de la politique, avec une aspiration forte à la liberté de pensée et de culte, en repoussant les idéologies qui ne répondent pas à leurs attentes. Nous voyons bien le lien étroit que peut avoir la littérature avec la politique. L'autobiographe s'est littéralement appropriée ces thèmes et a trouvé dans le surréalisme un socle sur lequel elle peut s'appuyer.

427 « Annie Ernaux : 'Le mouvement MeToo a été pour moi comme une grande lumière, une déflagration' », Léa Salamé, *L'Invité de 7h*, France Inter, 28.11.2019.

428 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 52.

429 AE, *Les années*, p. 252.

430 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 71-72.

3.2. Une auteure de gauche

Annie Ernaux a eu très tôt conscience de l'importance de la politique :

J'appartiens à cette génération qui a été nourrie des récits des guerres du XX^e siècle. Dans la famille mais aussi en classe où ma prof d'histoire nous lisait « Les cloches de Nagasaki ». Et puis la politique, j'en ai entendu parler depuis l'enfance sous la forme de café du commerce. Dans le café de mon père. Et ma mère a toujours voté. Je l'ai accompagnée pour la première fois dans l'isoloir en 1945⁴³¹.

Trois aspects permettent de comprendre les rapports primitifs de l'écrivaine avec la politique. Tout d'abord, Ernaux est née en 1940, en pleine Deuxième guerre mondiale, dans une période socio-politico-économique très violente. Cet aspect est très important dans le décryptage de la personnalité de l'auteure. Les deux guerres mondiales qui ont changé le cours de l'histoire moderne ne pouvaient laisser indifférentes même une fillette, qui a vu les conséquences de cette tuerie dans sa petite ville d'Yvetot. La ville a été détruite deux fois, d'abord brûlée en 1940 dans des circonstances assez confuses et ensuite bombardée en 1944 par les Alliés⁴³². Celle-ci a été reconstruite par étapes, avec notamment une séparation entre le centre-ville et les quartiers, dans lesquels sa famille habite. La narratrice en garde une expérience amère : « J'ai été moi-même traversée par le mépris des classe, la condescendance des plus nantis, en raison de la situation de mes parents⁴³³. La jeune Annie a eu du mal à comprendre le plan d'urbanisation de la ville, la concentration de populations pauvres au même endroit. La volonté de lutter contre l'injustice sociale vient, en partie, de là. Au sein de cette communauté de petits commerçants et d'ouvriers pauvres, le café-épicerie apparaît comme le siège politique, tel un quartier général de campagne électorale. C'est le réceptacle de toutes les frustrations, le point de rencontre de revendications en tout genre, mais aussi le lieu de convergence des luttes, selon le proverbe célèbre : « l'union fait la force ». Le narrateur des *Champs d'honneur* de Jean Rouaud regrette à propos de la Grande guerre : « on ne se convainc pas facilement qu'autrement n'eût rien changé, on ne retient que l'éventualité d'un meilleur gaspillé et enfui. On ne retient que l'intolérable⁴³⁴. » Ce sentiment est largement applicable à ces populations aux revenus modestes, qui vivent une double injustice : l'horreur de la Deuxième guerre mondiale et la séparation sociale. La guerre n'a donc rien changé pour cette communauté, qui se pose légitimement la question de sa place au sein de la société. La politique est pour celle-ci un chemin logique pour réclamer plus de droits et de considération. Il existe un lien étroit entre le

431 S. Blanchard, *op. cit.*

432 AE, *Retour à Yvetot*, p. 12.

433 *Ibid.*, p. 17.

434 J. Rouaud, *Les Champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 26.

mépris des riches exprimé par la narratrice et les conversations à caractère politique au sein du café-épicerie. Les paroles de la jeune fille de l'époque sont probablement celles des clients de l'épicerie. En outre, la figure de la mère, inévitable dans la vie d'Ernaux, se distingue en accomplissant régulièrement ses droits civiques. L'auteure a donc découvert l'atmosphère de l'élection à cinq ans. On peut y voir à la fois une volonté d'éveil civique de la mère vis-à-vis de sa fille, mais bien plus une préparation à un destin politique. La mère d'Annie manifeste également une grande violence vis-à-vis des entrepreneurs, des héritiers par l'argent, de ceux qui *écrasent les autres*⁴³⁵. Nous y retrouvons la source des propos de l'écrivaine, qui était disposée très tôt, à travers les conditions sociales de sa famille et de sa communauté, à prendre sa revanche.

Portant des revendications sociales, il fallait donc choisir un courant politique dans lequel ces thématiques puissent le mieux s'exprimer. L'écrivaine opte donc pour la Gauche au sens large. Elle s'explique à ce sujet :

Être de gauche, c'est croire que l'État peut quelque chose pour rendre l'individu plus heureux, plus libre, plus éduqué, que ce n'est pas seulement affaire de volonté personnelle. Au fond de la vision de droite, on trouve toujours une acceptation de l'inégalité, de la loi du plus fort et de la sélection naturelle, tout ce qui est à l'œuvre dans le libéralisme économique déferlant dans le monde actuel⁴³⁶.

Annie Ernaux pense que des deux idéologies politiques, la Gauche réduit les injustices sociales, tandis que la Droite les accroît. Si cette assertion reste à démontrer, il n'apparaît pas moins que les questions sociales et sociétales semblent préoccuper davantage l'échiquier gauche du paysage politique français, qui est constamment à la recherche de nouveaux droits. La Droite est visiblement très attachée aux sujets concernant l'ordre républicain, la discipline budgétaire, le libéralisme économique ou encore l'immigration. L'autobiographe avoue avoir voté en 1981 pour François Mitterrand contre Valéry Giscard d'Estaing. Elle estime que c'est lui qui incarne à ce moment-là « la vérité, le progrès et la jeunesse⁴³⁷ ». Elle donne le programme de l'un sans parler de celui de l'autre : « les radios libres, le remboursement de l'avortement, la retraite à soixante ans, les 39 heures, la suppression de la peine de mort, etc.⁴³⁸ » L'arrivée du candidat socialiste est une victoire pour tous ceux qui aspirent au changement, à la liberté, dans le prolongement de Mai 68. Le programme du candidat, puis, président socialiste est alléchant et a su convaincre l'écrivaine engagée. Mais en France, la Droite occupe aussi la scène politique.

435 AE, *Le vrai lieu*, p. 36.

436 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 66.

437 AE, *Les années*, p. 150.

438 *Ibid.*

Cette victoire est donc une bataille remportée, mais pas la fin de la guerre. En n'évoquant pas les promesses de campagne du candidat Giscard d'Estaing, la narratrice a l'air de nier, – peut-être à tort ? – les capacités de ce dernier à apporter des changements sociétaux. L'ex-président n'a pas les faveurs d'Ernaux, et semble même représenter le système qu'elle combat. Pourtant, objectivement, les sujets chers à la Droite répondent à un besoin d'une partie de la population française, et sont susceptibles *a priori* de réguler la vie de la nation. L'auteure a donc choisi d'une certaine façon de s'adresser à un certain camp, ce qui laisse pendant la question du statut de l'écrivain. Il faut également relever le côté paradoxal d'une démarche qui semble contradictoire par rapport aux objectifs universalistes de l'auto-socio-biographie. Mais l'auteure assume cet entre-deux qui est un trait important de sa personnalité.

Annie Ernaux suit les traces d'autres auteurs de renom qui se sont engagés pour les droits sociaux. Le couple Sartre / Beauvoir en est une belle illustration. Le premier fait entendre sa voix en faveur des Algériens dans leur guerre d'indépendance contre la métropole, la deuxième est aux premiers rangs des luttes féministes en France : « Et on était rassurés de retrouver, vieilliss mais plus pugnaces que jamais, émouvants, Beauvoir avec son turban et Sartre, même s'ils n'avaient rien de neuf à nous apprendre⁴³⁹. » En réalité, l'œuvre ernausienne semble avoir franchi un cap, par rapport aux deux grands intellectuels français. L'auteur des *Mots* conçoit le rôle de l'écrivain dans l'engagement⁴⁴⁰. Mais son récit personnel évoque peu cette thématique. Annie Ernaux en fait le sujet majeur de ses œuvres. Elle effectue donc un nouveau positionnement de l'écrivain, en adhérant à la thèse du philosophe existentialiste et, bien plus, en la mettant en pratique de manière assumée. C'est ainsi que l'on peut concevoir l'auto-socio-biographie. Cette vision apparaît dans cet extrait, dans la mesure où l'auteure pense que dans leur vieillesse, le couple des deux intellectuels n'a plus vraiment des choses à faire découvrir, il faut donc, selon elle, aller plus loin.

3.3. Justice sociale

Ernaux est loin d'être la première à développer des thématiques sociales et politiques. D'ailleurs, quel est le sens des œuvres littéraires si elles n'apportent pas une lecture sur des sujets qui ont a fortiori un écho social ? Sans prétendre analyser la pléthore de thèmes sociaux

439 *Ibid.*, p. 112.

440 Cf. J.-P. Sartre, « Pour qui écrit-on ? », *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, « Folio », 1999, p. 160.

qui parcourent la littérature, prenons le cas du naturalisme, et particulièrement de Zola avec *Germinal* :

Sous cette rafale de pierres, la petite troupe disparaissait. Heureusement, elles tapaient trop haut, le mur en était criblé. Que faire ? l'idée de rentrer, de tourner le dos, empourpra un instant le visage pâle du capitaine ; mais ce n'était même plus possible, on les écharperait, au moindre mouvement. Une brique venait de briser la visière de son képi, des gouttes de sang coulaient de son front. [...] La pluie des briques redoublait, et il ouvra la bouche, il allait crier : Feu ! lorsque les fusils partirent d'eux-mêmes, trois coups d'abord, puis cinq, puis un roulement de peloton, puis un coup tout seul, longtemps après, dans le grand silence⁴⁴¹.

Le narrateur décrit l'épineux problème des conditions de vie des mineurs en France à la fin du XIX^e siècle, qui n'ont trouvé meilleure expression que la protestation, l'affrontement avec les forces de l'ordre, qui ouvrent le feu en riposte aux jets de pierres des manifestants. La narration est vivace, conforme au moment de tension entre les protagonistes. Ce mouvement prend un accent de plus en plus morbide, ponctué par les tirs des policiers en direction de la foule déchaînée. Si la sociologie est une discipline qui a vu le jour au XX^e siècle, la visée de l'auteur est indiscutablement sociale, pourtant la littérarité de ce texte semble indiscutable. Les revendications de Zola sont d'ailleurs très proches de celles de la narratrice qui défend avec conviction la classe ouvrière. Le parallèle peut être également fait avec le réalisme de Balzac, notamment dans *Eugénie Grandet* :

Si la lumière est le premier amour de la vie, l'amour n'est-il pas la lumière du cœur ? Le moment de voir clair aux choses d'ici-bas était arrivé pour Eugénie. Matinale comme toutes les filles de province, elle se leva de bonne heure, fit sa prière, et commença l'œuvre de sa toilette, occupation qui désormais allait avoir du sens. Elle lissa d'abord ses cheveux châtons, tordit leurs grosses nattes au dessus de sa tête avec le plus grand soin, en évitant que les cheveux ne s'échappassent de leurs tresses, et introduisit dans sa coiffure une symétrie qui rehaussa la timide candeur de son visage, en accordant la simplicité des accessoires à la naïveté des lignes⁴⁴².

Eugénie Grandet, roman à la troisième personne comme *Germinal*, est l'archétype de la femme ouvrière maladroite, mais qui a pour elle des valeurs morales fortes. La description de ce personnage donne un regard sur la société du XIX^e siècle, dont les préoccupations se rapprochent des nôtres, notamment les tensions entre les classes bourgeoises et ouvrière, ainsi que le rôle structurant de la religion chez Eugénie Grandet, qui a de fortes ressemblances avec Ernaux.

441 É. Zola, *Germinal*, 1885, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 496.

442 H. de Balzac, *Eugénie Grandet*, 1834, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 83.

De même Victor Hugo, fer de lance du romantisme français, célèbre pour l'ensemble de son œuvre, développe un thème sensible, celui de la peine de mort :

Un juge, un commissaire, un magistrat, je ne sais de quelle espèce, vient de venir. Je lui ai demandé ma grâce en joignant les deux mains et en me traînant sur les deux genoux. Il m'a répondu, en souriant fatalement, si c'est là tout ce que j'avais à lui dire.

- Ma grâce ! ma grâce ! ai-je répété, ou, par pitié, cinq minutes encore !

Qui sait ? elle viendra peut-être ! Cela est horrible, à mon âge, de mourir ainsi ! Des grâces qui arrivent au dernier moment, on l'a vu souvent. Et à qui fera-t-on grâce, monsieur, si ce n'est à moi ?

Cet exécrationnel bourreau ! il s'est approché du juge pour lui dire que l'exécution devait être faite à une certaine heure, que cette heure approchait, qu'il était responsable, que d'ailleurs il pleut, et que cela risque de se mouiller⁴⁴³.

Le narrateur, qui voit avec horreur son châtiment arrivé, nourrit une lueur d'espoir improbable : celle d'une grâce qui annulerait le processus d'exécution lancé à son encontre. Le roman se termine dans un suspense haletant au moment où le bourreau se rapproche de sa victime. Hugo lance, par cette histoire, un débat profond sur la pertinence de la condamnation à mort dans notre société. Il s'agit bien d'un roman sociopolitique, à la première personne certes, contrairement aux deux précédents. Qu'elle est donc la particularité de l'auto-socio-biographie ?

Si l'idéologie de la Gauche française trouve un écho favorable auprès de l'écrivaine, c'est bien parce que la justice sociale est au cœur de leurs différentes actions respectives. Annie Ernaux est engagée auprès des Gilets jaunes, un mouvement transpartisan de contestation des classes moyennes et pauvres, contre la vie chère en France, notamment sur la question des impôts, de l'essence, et de la démocratie. Elle déclare :

Ce mouvement des Gilets jaunes, j'y ai pour ma part adhéré très vite, dès sa première semaine d'existence. J'ai été et suis encore frappée par le silence, la frilosité des intellectuels et des artistes qui se méfient toujours largement d'eux et les méprisent. Pourquoi ? Bien sûr, certains ont été choqués par les images terribles de ce camion rempli de migrants que quelques Gilets jaunes font sortir et dénoncent à la police. Mais, au-delà, ce qui dérouta les intellectuels, c'est que ce mouvement de revendication n'est pas issu de la population parisienne, cultivée, avertie et politisée — avec des convictions de gauche, comme c'est souvent le cas dans ces milieux. Si le mot d'ordre, c'est de faire société, on voit bien qu'on en est encore très loin : on veut bien faire société avec ses semblables mais surtout pas avec ceux qui ne nous ressemblent pas. Quoi qu'il en soit, je trouve que nous vivons un moment passionnant, au surgissement inédit⁴⁴⁴.

443 V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, 1829, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 139.

444 J., Cerf, « Gilets jaunes : 'La symbolique monarchique s'est retournée contre Emmanuel Macron', par Annie Ernaux », Débats et reportages, *Télérama*, 11.12.2018.

Plusieurs éléments sont pertinents dans ce passage. Tout d'abord, la réactivité d'Ernaux, qui se saisit rapidement des problèmes de son temps. N'oublions pas que l'écrivaine conçoit son action comme une mission, un don. Par ailleurs, l'auteure de *La place* a un avis tranché sur la question des Gilets jaunes, car directement ou indirectement, cela renvoie à son enfance difficile à Yvetot, marqué par une injustice sociale, à ses yeux. Fait important : Annie Ernaux n'a jamais milité à l'intérieur d'un parti⁴⁴⁵. Elle est non pas une militante, mais une sympathisante de Gauche. Une distance qui donne à l'écrivaine engagée un peu de hauteur, et qui lui permet d'être présente sur la scène politique, que le débat soit partisan ou non. La révolte des Gilets jaunes a justement supplanté les partis politiques, voire les syndicats, que les manifestants trouvent incapables de porter leur voix. Nous assistons à un retournement majeur des mécanismes de revendication démocratique, en défaveur des élites de partis. Ce mouvement a la caractéristique d'être provincial, périphérique, car les grévistes vivent avec un sentiment de déclassement, d'abandon, une amertume provoquée par une politique nationale défavorable, selon eux. Ernaux se délecte de la subversion de ces grandes voix de la Gauche qui ont occupé l'espace médiatique pendant tant d'années. De plus, l'auteure estime que plusieurs intellectuels ne s'approprient pas suffisamment ce mouvement, car ils font a priori partie de la « France qui va bien ». Annie Ernaux regrette ces différents visages de la France qui s'opposent, « ne se parlent pas », et même s'affrontent, ce qui rend compliquée la notion de « vivre-ensemble », chère aux gouvernants et aux partis politiques de tous bords. Or, l'auto-socio-biographie tend à construire une conscience nationale et universelle, autour de la justice sociale et du respect d'autrui. Enfin, la grogne des Gilets jaunes montre bien une fragilisation du pouvoir politique marquée par des résultats écartelés, entre quatre candidats, Emmanuel Macron, Marine Le Pen, François Fillon et Jean-Luc Mélenchon, autour des 20 /25 %, lors du 1^{er} tour de l'élection présidentielle de 2017. Ernaux aurait visiblement voté pour le leader de la France Insoumise en 2012⁴⁴⁶. Vote non surprenant car l'autobiographe a pris pour habitude d'accorder son suffrage à des candidats se réclamant très à gauche de l'échiquier politique.

Plus récemment, l'auteure d'*Une femme* a publié une lettre ouverte au Président Macron pour défendre l'hôpital et son personnel, en ces temps de pandémie. En substance elle écrit :

[...] Aujourd'hui, quoique vous le proclamiez, nous ne sommes pas en guerre, l'ennemi ici n'est pas humain, pas notre semblable, il n'a ni pensée ni volonté de nuire, ignore les frontières et les différences sociales, se reproduit à l'aveugle en sautant d'un individu à un autre. Les armes, puisque vous tenez à ce lexique guerrier, ce sont les lits d'hôpital, les respirateurs, les

445 P.-L. Fort & V., Houdart-Merot, *op. cit.*, p. 63.

446 *Ibid.*

masques et les tests, c'est le nombre de médecins, de scientifiques, de soignants. Or, depuis que vous dirigez la France, vous êtes resté sourd aux cris d'alarme du monde de la santé et ce qu'on pouvait lire sur la banderole d'une manif en novembre dernier – *L'état compte ses sous, on comptera les morts* – résonne tragiquement aujourd'hui. [...] Nous sommes nombreux à ne plus vouloir d'un monde dont l'épidémie révèle les inégalités criantes, nombreux à vouloir au contraire un monde où les besoins essentiels, se nourrir sainement, se soigner, se loger, s'éduquer, se cultiver, soient garantis à tous, un monde dont les solidarités actuelles montrent, justement, la possibilité. Sachez, Monsieur le Président, que nous ne laisserons plus nous voler notre vie, nous n'avons qu'elle, et « rien ne vaut la vie » – chanson, encore, d'Alain Souchon [...]»⁴⁴⁷.

Dans cette lettre, Annie Ernaux franchit un nouveau cap politique en s'adressant directement au chef de l'État Emmanuel Macron, pour présenter un certain nombre de revendications. Tout d'abord, la forme interpelle, car cette lettre met en avant une urgence face à la situation ; elle symbolise une certaine solennité, mais aussi permet de prendre le public à témoin. L'autobiographe prend ses responsabilités par rapport au rôle qu'elle s'est donné, par rapport à l'histoire aussi. En substance, l'écrivaine de gauche reproche au gouvernement actuel, d'une part, l'abandon des hôpitaux publics, au travers d'une politique managériale qui s'est traduite par un objectif de rentabilité et une diminution de moyens. Malgré les nombreuses manifestations du personnel soignant, les responsables politiques ne semblent pas avoir pris la mesure du problème, aux yeux de l'auteure, qui rejette le concept de « guerre » face au COVID-19, car si les moyens sont suffisants et les soignants suffisamment soutenus, la lutte contre l'épidémie se soldera par une victoire. On peut toutefois penser que dans un contexte de pandémie l'expression « guerre sanitaire » fasse sens, au regard de la gravité de la situation. L'écrivaine assume sa posture revendicatrice, au risque d'effriter l'unité nationale réclamée par le gouvernement. Par ailleurs, l'auteure réclame une société de justice sociale dans laquelle tout le monde aurait accès aux services publics, sans distinction de classe ou d'origine sociales. Bien qu'alléchante, cette proposition paraît idéaliste, voire utopiste, car il est difficile de concevoir un monde où la misère disparaîtrait totalement. Cela paraît encore plus paradoxal en temps de crise, car cette pandémie engendre de fait une crise sociale et économique, jetant des centaines de milliers de personnes au chômage. L'État, à coup de milliards d'euros essaye tant bien que mal de limiter les dégâts de ce fléau. Donc cette société voulue par Ernaux ne semble pas se profiler ni à court ni à moyen terme. Mais l'écrivaine lance par cet appel un cri de désespoir des classes modestes, en grande difficulté, comme d'autres strates de la société d'ailleurs. Ernaux est convaincue – à tort ? – que le Président est capable de régler tous les problèmes qu'elle expose. Ce qui nous ramène irrémédiablement à la question de la V^e République, qui n'est pas

447 « Annie Ernaux : Sachez, Monsieur le Président que nous ne laisserons plus nous voler notre vie... », Augustin Trapenard, *Lettres d'intérieur*, France Inter, 30.03.2020.

vraiment l'objet de notre propos. Par ailleurs, il convient de préciser que l'état actuel des services publics en France résulte des décisions des différents gouvernements qui se sont succédé depuis trente ou quarante ans ; la critique de l'exécutif actuel devrait donc être moins sévère. Une autre thématique, hautement sensible, est au cœur de l'engagement politique et littéraire de l'écrivaine : la condition de la femme. Nous avons choisi de traiter ce sujet à part puisqu'il est à la jonction de plusieurs disciplines : la littérature, la sociologie, l'histoire et la politique.

4. Le féminisme d'Ernaux

4.1. Ernaux et certaines figures féminines

Nous avons vu plus haut l'importance de certaines femmes dans la vie de l'auteure, la mère, Mlle L. entre autres, pourtant les relations de l'écrivaine avec la gent féminine sont souvent assez complexes et imprévisibles. Comparer Ernaux à Sand, Duras, Yourcenar ou encore de Beauvoir, nous semble pertinent, car, en plus d'avoir vécu dans des époques voisines, XIX^e-XX^e siècles (Ernaux est encore en vie au XXI^e siècle), toutes pratiquent le genre autobiographique. De plus, ces différentes écrivaines se caractérisent par une position diverse et assumée sur la condition de la femme dans notre société.

Commençons par George Sand, qui se caractérise par une volonté de faire du récit de sa vie celui d'une génération, de montrer qu'un destin est celui de tous⁴⁴⁸. En cela l'auteure d'*Histoire de ma vie* se rapproche d'Ernaux. Les expériences de Sand vont ainsi au-delà de sa personnalité et revêtent un caractère universel. Analysons premièrement ses rapports avec le sexe opposé :

Que la femme soit différente de l'homme, que le cœur et l'esprit aient un sexe, je n'en doute pas. Le contraire fera toujours exception ; même en supposant que notre éducation fasse les progrès nécessaires (je ne la voudrais pas semblable à celle des hommes), la femme sera toujours plus artiste et plus poète dans sa vie, l'homme le sera toujours plus dans son œuvre⁴⁴⁹.

L'approche de Sand est intéressante, car elle ne construit pas une opposition à proprement parler, mais une complémentarité entre les deux genres humains. Toutefois, catégoriser de cette manière est source de tension, lorsque l'on attribue des compétences, sur la seule base du genre sexuel. L'écrivaine ne revendique pas une éducation unique pour les deux genres, au contraire,

448 E. Seys, *Ces femmes qui écrivent : de Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, op. cit., p. 231.

449 G. Sand, *Histoire de ma vie*, édition établie, présentée et annotée par Brigitte Diaz, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2004, p. 591.

elle valorise chaque entité dans ses spécificités. La romancière va plus loin en parlant de ses rapports avec les autres femmes :

Je voyais bien qu'une éducation rendue un peu différente de celle des autres femmes par des circonstances fortuites avait modifié mon être [...]. Je n'étais donc pas tout à fait une femme comme celles que censurent et raillent les moralistes ; j'avais dans l'âme l'enthousiasme du beau, la soif du vrai, et pourtant j'étais bien une femme comme toutes les autres, souffreteuse, nerveuse, dominée par l'imagination, puérilement accessible aux attendrissements et aux inquiétudes de la maternité⁴⁵⁰.

Sur ce point Sand manie à merveille l'entre-deux ; d'une part elle prend ses distances vis-à-vis de celles qui accordent peu de valeur à la vertu. C'est pour cela que la romancière apprécie particulièrement saint Augustin pour sa franchise, l'universalité de ses propos, en plus de son rapport avec Dieu⁴⁵¹. Mais la narratrice adopte un style laïc tout en conservant l'aspect universel. Elle aimerait servir de modèle pour sa génération et celles qui suivent. C'est en substance l'approche d'Annie Ernaux : « On pourrait dire que la littérature ou l'écriture a remplacé Dieu, d'une certaine façon. Ou encore qu'écrire est la mission qui m'a été donnée⁴⁵². » L'engagement pour les droits des femmes est construit dans cette perspective. Les deux femmes y sont profondément engagées. Concernant les mœurs, Ernaux est plutôt dans le camp dont Sand veut se départir : elle assume ses multiples relations avec des hommes, avoue ses écarts de conduite, au point de décrire dans *Mémoire de fille* les circonstances exactes de ses premiers rapports sexuels en 1958. Un autre point qui rapproche les deux femmes, mais aussi Yourcenar, cette tendance à avoir une image dépréciée de sa propre personne. Paradoxalement, cette gêne, qu'on pourrait aussi appeler complexe d'infériorité, est un moteur puissant pour son combat social en faveur des femmes.

Marguerite Duras exprime, en trois points, sa perception du féminisme dans le roman autobiographique *L'Amant*. D'une part, elle exalte la féminité de la femme : « Elle était ainsi faite, dans la tête et dans le corps, que chaque chose qui la touche participe aussitôt, indéfectiblement, de cette beauté⁴⁵³. » La narratrice décrit ainsi Betty Fernandes, qui a les mêmes yeux clairs que Marie-Claude Carpenter⁴⁵⁴. Le corps de la femme est ainsi sublimé ; cette féminité procure du bonheur. Vis-à-vis de ces deux femmes il n'y a ici ni dénonciation, ni déni, ce qui contraste avec la perception d'Ernaux qui met davantage en avant les déboires de la femme que ses réussites. La description assez sévère de sa mère, ainsi que la détresse de « la

450 *Ibid.*, pp. 591-592.

451 E. Seys, *Ces femmes qui écrivent : de Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, op. cit., pp. 364-365.

452 S. Blanchard, Annie Ernaux : « je ne pensais qu'à désobéir », op. cit.

453 M. Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 83.

454 E. Seys, op. cit., p. 331.

femme gelée » en sont des preuves. Mais ce point est à relativiser, car l'autobiographe sait aussi se mettre en valeur. Décrivant une photo de jeunesse, elle brosse un portrait assez élogieux de sa personne :

Sans doute n'ai-je pas encore de notions esthétiques. Je sais toutefois paraître à mon avantage : tournée de trois quarts pour estomper les hanches moulées dans une jupe étroite, faire ressortir la poitrine, une mèche de cheveux balayant le front. Je souris pour me faire l'air doux⁴⁵⁵.

Nous pouvons tout de même noter une certaine hésitation de la narratrice, qui n'ose pas totalement assumer sa beauté, bien qu'elle la reconnaisse, comme si ce type d'exercice était contre nature. Par ailleurs, la notion d'apparence revient : vouloir donner une image positive, mais parfois artificielle. Le personnage central, qui a seize ans à l'époque, subit toujours les contradictions de ses deux mondes : l'école et la maison. Cet entre-deux est également perceptible dans cette image, qui décrit à merveille à la fois la personnalité, mais aussi le style de l'auteure. Le troisième volet du féminisme de Duras, représenté dans *L'Amant* est celui de la transgression, incarnée par la mendicante et la « Dame », l'une par sa folie et l'autre par la mort tragique de son amant lors de leur séparation⁴⁵⁶. Le parallèle est tout trouvé avec Ernaux qui a construit son écriture notamment sur ce thème. Le transfuge d'une classe sociale à l'autre induit son lot de transgression, d'adaptation, mais aussi de reniement. Nous avons vu plus haut le rôle joué par l'école pour dynamiser ce mouvement. Le quatrième volet de la pensée durassienne n'est pas moins intéressant : la narratrice est une jeune fille, enceinte, qui a été chassée par sa mère, puis a abandonné ses enfants⁴⁵⁷. Il s'agit d'une violence, à la fois subie, mais aussi pratiquée. Dans les écrits d'Ernaux la figure de la brutalité féminine est incontestablement la mère, qui n'a cessé de rappeler à sa fille, à travers de nombreuses brimades, les vertus attendues de la jeune femme dans le milieu ouvrier de l'époque. La transgression est également stylistique, nous y reviendrons dans la deuxième partie.

Les textes de Marguerite Yourcenar, de son vrai nom Marguerite de Crayencour, présentent la femme sous le prisme de la mort. Dans *Le labyrinthe du monde*, chaque personnage féminin qui apparaît au fil des trois volumes est d'abord annoncé par sa mort⁴⁵⁸. La narratrice a perdu sa mère, Fernande de Crayencour, quelques jours après sa naissance. De plus, une série de décès entourent cette famille. Marquée à jamais par cette tragédie, Yourcenar décrit un visage globalement sombre de la femme. Dans *Souvenirs pieux*, un volume de cette trilogie,

455 AE, *La place*, p. 78.

456 E. Seys, *op. cit.*, pp. 331-332.

457 *Ibid.*, p. 332.

458 *Ibid.*, pp. 363.

la narratrice a su par endroits montrer sa mère sous un jour flatteur, à l'image de ce portrait réalisé par un artiste, alors qu'elle a tout au plus quinze ans :

Fernande était présentée de profil et la paupière légèrement baissée, ce qui lui donnait un regard quelque peu « en dessous ». Elle portait une robe émeraude que l'artiste avait cru assortir aux yeux, et un énorme chapeau à coques de ruban tartan qu'elle arbore aussi dans une silhouette découpée vers cette époque⁴⁵⁹.

L'artiste a semble-il relevé l'éclat de la jeune fille, ce qui n'enlève pas l'atmosphère harmonieuse qui se dégage de cette description. La direction de son regard laisse présager une gêne, tout au moins un bémol par rapport à l'ensemble. L'artiste a peut-être voulu montrer la contradiction des émotions de Fernande. Plus loin, la narratrice porte un regard cinglant sur sa mère : « Sa vie est une mesure pour rien⁴⁶⁰ ». Il faudrait analyser ces propos à plusieurs niveaux. Tout d'abord, celui du ressenti de ce personnage qui a du mal à trouver sa place dans son environnement immédiat, tout comme Ernaux durant ses premiers pas à l'école. De plus, il pourrait s'agir d'une critique de la position dégradée de la femme dans la société, car si Fernande est mal à l'aise, à part une certaine personnalité un peu fragile, c'est qu'elle n'est pas suffisamment mise en valeur par son entourage. Même en sport elle ne s'en sort pas : « L'indolence de Fernande limite le mari à d'anodines promenades. Ses leçons d'équitation ne l'ont pas guérie de la peur du cheval⁴⁶¹. » Fernande paraît être même un boulet pour le foyer, son mari a l'air d'avoir plus d'assurance et agit avec patience envers sa femme. La narratrice nous présente une image de la femme dépendante du genre masculin et incapable de s'affranchir de cette situation. Nous pouvons donc y voir un axe du combat féministe de Yourcenar. La « femme gelée » peut entrer dans cette catégorie. Après avoir souffert de la conception du mariage de son mari, défavorable à ses yeux, elle s'en est affranchie. Ernaux et Yourcenar semblent présenter la libération de la femme comme une lutte à la fois idéologique et politique. Les deux écrivaines sont aussi à la recherche de personnages féminins idéaux : Mlle L. pour Ernaux et Jeanne de Reval chez Yourcenar, amie d'enfance de Fernande⁴⁶².

Yourcenar se distingue également par son discours de réception à l'Académie française en tant que première femme à accéder à cette institution. Dans sa conclusion, elle affirme :

Reines des salons et, plus tôt, des ruelles, [les femmes] n'avaient pas songé à franchir votre seuil, et peut-être eussent-elles cru déchoir, en le faisant, de leur souveraineté féminine. Elles inspiraient les écrivains, les régentaient parfois et, fréquemment, ont réussi à faire entrer l'un de leurs protégés dans votre compagnie, coutume qui, m'assure-t-on, a duré jusqu'à nos jours ;

459 M. Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 294.

460 *Ibid.*, p. 321.

461 *Ibid.*, p. 358.

462 E. Seys, *op. cit.*, pp. 364-365.

elles se souciaient fort peu d'être elles-mêmes candidates. On ne peut donc prétendre que dans cette société française si imprégnée d'influences féminines, l'Académie ait été particulièrement misogyne ; elle s'est simplement conformée aux usages qui volontiers plaçaient la femme sur un piédestal, mais ne permettaient pas encore de lui avancer un fauteuil⁴⁶³.

L'autobiographe présente au moins quatre problèmes sur la position de la femme dans la société française du XX^e siècle. Elle constate que les femmes artistes ne sont pas assez mises en valeur ; il existe une dépréciation savamment organisée de leurs œuvres. En fait, les dignitaires de l'Académie française sont accusés d'hypocrisie, de double jeu. Une certaine omerta semble régner dans l'institution pour écarter certains artistes du seul fait de leur sexe. Sans totalement l'assumer, on peut penser que l'écrivaine a ressenti un certain sexisme. La société fonctionne ainsi, et l'Académie française suit la direction du vent d'une certaine manière. Yourcenar reproche à ses homologues de n'avoir pas suffisamment voulu changer la donne. Son succès est bien la preuve de l'évolution, certes lente, de l'auguste institution. Plus surprenant, l'autobiographe souligne que certaines femmes renoncent à cette distinction pour garder intact les idéaux de leur engagement ; elles ne veulent pas « se corrompre », car de fait, leur dénonciation perdrait en intensité en entrant dans l'Académie française. Yourcenar, par ses propos, réitère son engagement pour l'évolution de la condition de la femme. Elle est déjà en soi un modèle à suivre.

Quant à la relation entre Simone de Beauvoir et Annie Ernaux, l'auteure de *La place* est considérée comme la figure littéraire qui est naturellement dans le prolongement de l'engagement littéraire de la compagne de Sartre⁴⁶⁴. D'ailleurs, la « femme gelée » donne des gages de rapprochements avec l'auteure du *Deuxième sexe* : « J'ai découvert Simone de Beauvoir à 18 ans. D'abord, *Les Mémoires d'une jeune fille rangée* qui ne m'ont pas spécialement touchée. Il s'agissait d'une enfance dans un milieu privilégié tellement différente de la mienne qu'il n'y a pas eu de rencontre⁴⁶⁵. » Malgré des origines sociales différentes, la plus jeune s'inspire de son aînée : « *Le Deuxième sexe* m'a fichu un coup. Aussitôt, les résolutions pas de mariage mais pas non plus d'amour avec quelqu'un qui vous prend comme objet⁴⁶⁶. » Ernaux est confrontée à une perception nouvelle du monde à ses yeux, une idéologie qui tranche avec celle qui est véhiculée dans la religion catholique dans laquelle elle grandit, ou même tout simplement au sein de sa famille. D'une certaine manière, nous pouvons

463 Ibid., p. 355.

464 M.-L. Rossi, « Une intellectuelle au féminin ». In *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, op. cit., p. 73.

465 AE, *Le vrai lieu*, p. 56.

466 AE, *La femme gelée*, « Quarto », p. 384.

considérer que les divergences récurrentes de la narratrice avec sa mère trouvent aussi des explications dans les thèses défendues par de Beauvoir. Si en substance l'écrivaine est d'accord avec de cette dernière, elle prend tout de même ses distances vis-à-vis d'elle au fil du temps : « Avoir lu Simone de Beauvoir ne servait à rien qu'à vérifier le malheur d'avoir un utérus⁴⁶⁷. » En clair, l'auteure du *Deuxième Sexe* n'apporte pas ou plus, selon Ernaux, suffisamment de solutions pour rééquilibrer la position des femmes vis-à-vis de celle des hommes. La pensée de la romancière de renom est vue comme hors du temps, inopérante et même fataliste. Plus loin, elle est encore plus sévère : « Le féminisme était une vieille idéologie vengeresse et sans humour, dont les jeunes femmes n'avaient pas besoin, qu'elles regardaient avec condescendance, ne doutant pas de leur force et de leur égalité⁴⁶⁸. » Plusieurs arguments ressortent de cette déclaration. D'une part, la narratrice exprime le fait que le féminisme ne se limite pas seulement à un combat politique. C'est pour cela que, bien qu'ayant un penchant pour la gauche, elle n'a pas, semble-t-il, pris une carte de militante dans un parti spécifique. D'autre part, elle ne veut pas s'enfermer dans une idéologie particulière, car elle souhaite défendre ses idées librement. Il est donc nécessaire, à ses yeux, de définir les contours d'un nouveau féminisme. La narratrice insiste aussi sur le problème générationnel, le féminisme doit être, pour elle, un concept dynamique. Nous pouvons dire tout de même que Simone de Beauvoir est l'auteure qui a le plus marqué Annie Ernaux. Mais Simone Veil semble avoir ses faveurs par rapport à de Beauvoir⁴⁶⁹. La célèbre intervention de la femme politique sur la défense de l'IVG devant une Assemblée nationale hostile est entrée dans l'histoire en faisant de l'ancienne ministre une figure de proue des mouvements féministes, mais aussi progressistes dans un sens plus large. Ernaux a vécu un avortement très douloureux dans ses années d'étudiante. La dépénalisation de l'avortement défendue par Simone Veil a clairement une place à part dans sa vie. L'œuvre catalogue d'Ernaux, *Écrire la vie* (2011) entre en résonance avec *Une vie* de Simone Veil paru en 2007. Dans cette autobiographie Veil retrace les différentes étapes de son parcours atypique. Issue d'une famille juive, elle reçoit une « éducation à la fois intelligente et rigoureuse⁴⁷⁰ ». Son expérience de la Shoah, la perte précoce de plusieurs êtres chers tels que ses parents et son frère Jean sont à la base de ses convictions sur la condition humaine, celles-ci sont résumées par Martine Giboureau :

467 AE, *Les années*, p. 85.

468 *Ibid.*, p. 181.

469 M.-L. Rossi, « Une intellectuelle au féminin », *op. cit.*, p. 75.

470 S. Veil, *Une vie*, Paris, Éditions Stock, 2007, p. 13.

Ce qu'a subi la jeune Simone en déportation a forgé à jamais la sensibilité, les analyses de Madame Veil. Elle y voit l'origine de son refus vigoureux et systématique de tout ce qui humilie l'Autre, de la promiscuité et de l'aliénation morale.

Sa volonté de lutter contre les discriminations est aussi liée à son passé. Elle est favorable à toutes les mesures de discrimination positive et n'a pas cessé d'être une militante de la cause des femmes⁴⁷¹.

Nous voyons bien que le féminisme de Simone Veil est intégrable dans un ensemble plus vaste : la justice sociale. C'est en cela que la femme politique se rapproche d'Ernaux, qui semble moins sensible aux considérations biologiques sur la théorie des genres – Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième Sexe* analyse la condition de la femme à travers les mythes, les civilisations, les religions, l'anatomie et les traditions⁴⁷² –, mais à une application pratique de la défense des droits humains. Le féminisme est donc perçu comme un concept non pas exclusif ou une guerre envers le genre masculin, mais une réflexion collective sur la condition de la femme, de sa place dans la société. Une expression pose question tout de même : « discrimination positive ». À première vue, il s'agit d'un oxymore, tant le premier terme véhicule une idée négative. Favoriser de manière artificielle les femmes, avec pour objectif de rattraper un retard social des femmes, semble entrer en confrontation avec l'idée même d'une justice impartiale. Mais réparer les torts subis par les femmes avec des moyens politiques et coercitifs est recevable du point de vue féministe.

4.2. Un néo-féminisme ?

Annie Ernaux développe un féminisme que nous pouvons qualifier de « décomplexé ». Elle affirme dans le prolongement des événements de mai 68 : « Pour la première fois, on se représentait sa vie comme une marche vers la liberté, ça changeait beaucoup. Un sentiment de femme était en train de disparaître, celui d'une infériorité naturelle⁴⁷³. » La nouvelle génération de femmes part du présupposé qu'elles n'ont biologiquement aucune infériorité par rapport aux hommes. Elles n'ont donc pas forcément besoin de créer des associations pour défendre leurs droits. En tant qu'intellectuelles, elles ont tout au moins leur plume pour dire leur conception de la vie. Pourquoi auraient-elles forcément besoin de prouver que la femme est un membre à part entière de la société ? Elle l'est de fait. Les combats d'Ernaux n'ont pas forcément besoin

471 M. Giboureau, *Fiche de lecture d'Une vie*, Simone Veil, 2008, p. 4

472 E. Seys, *op. cit.*, p. 287.

473 AE, *Les années*, p. 116.

de se voir attribuer une certaine étiquette. Elle ne veut pas forcément faire de la cause des femmes un argument politique comme certaines le font :

Pour l'ancienne Union nationale pour le vote des femmes, devenue Union nationale des femmes, la tentation politique l'emporte sur le féminisme : elle se consacre à l'anticommunisme et se rapproche du Parti républicain de la liberté et de la section féminine du centre national des indépendants⁴⁷⁴.

Ce passage traduit bien le fait que les deux sphères que sont le féminisme et la politique sont difficiles à séparer. La première se nourrit de la seconde pour progresser. L'autobiographe semble se démarquer de cette approche. En plus de certaines actions, comme le Manifeste des 343 femmes déclarant avoir avorté illégalement dont elle n'est pas co-signatrice, elle veut mener un combat littéraire. C'est un peu le même type de différences entre Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor sur le concept de la Négritude. Le premier se positionne pour un affrontement entre les peuples noirs et leurs colons, le second est dans une démarche contestataire aussi, mais d'abord poétique. Il fait l'éloge de la beauté de la peau, de la culture noire.

De plus, Ernaux sait qu'elle ne parviendra pas à défaire certains principes admis dans les religions sur la femme. C'est pour cela qu'elle constate : « Dans le monde, les femmes se voilaient de la tête aux pieds⁴⁷⁵. » La narratrice se focalise davantage sur la France, c'est pour cela qu'on a pu parler d'auto-ethnologie. Bien qu'elle vise l'universalité, elle veut d'abord se rassurer qu'elle ait bien fait le tour de l'espace hexagonal.

Au-delà de la sérénité affichée par la narratrice, la tâche reste ardue pour établir une véritable égalité : « Malgré les progrès de l'égalité dans le droit, la disparité des salaires et des types d'emplois occupés, de même que les contraintes de la vie familiale et le partage inégal des tâches domestiques maintiennent de nombreuses femmes dans une situation dominée [...]»⁴⁷⁶. Cet extrait fait ressortir trois aspects qu'Ernaux, l'auto-socio-biographie et toutes les mouvances en faveur des femmes pourraient prendre en considération : l'effectivité de l'égalité salariale, l'égalité dans l'accès au travail et la gestion des travaux ménagers. C'est pour cela que l'auteure affirme : « Elles étaient entrées dans le Souci, de la nourriture, du linge, des maladies infantiles. [...] toute valeur à ce qu'elles se sentaient néanmoins tenues de faire sans savoir pourquoi⁴⁷⁷. » Dans cet extrait, la narratrice résume toutes les tâches de la maison par le

474 C. Bard, *op. cit.*, pp. 162-163.

475 AE, *Les années*, p. 159.

476 C. Bard, *op. cit.*, p. 242.

477 AE, *Les années*, p. 99.

terme « Souci ». L'accentuation de l'effet souhaité, par la majuscule, est une critique directe du rôle que les femmes sont censées jouer du seul fait de la maternité ; l'ample rythme ternaire est le signe que cette situation est réelle et préoccupante, ce qui aboutit à une incompréhension mentionnée à la fin du passage.

Par ailleurs, Ernaux partage avec Sarraute le refus de figurer dans la rubrique « écriture féminine » ; en effet, cela crée une catégorie superficielle, car il n'existe pas d' « écriture masculine⁴⁷⁸ ». L'autobiographe semble considérer ce type de classification comme du sexisme, car cela placerait de fait les auteures-femmes à l'échelon plus bas. Elle clame avec force : « Je ne suis pas une femme qui écrit, je suis quelqu'un qui écrit⁴⁷⁹. » L'écrivaine semble prôner l'effacement total de la personne de l'instance auctoriale. C'est un débat récurrent dans la littérature. Ses livres ne doivent pas être lus en premier parce qu'elle est une femme, mais bien plus à cause des thèmes qu'elle développe. Le public cible ne se réduit pas aux seules femmes, mais vise les deux sexes. La narratrice se dissocie d'une catégorisation populaire bien connue : la collection *Harlequin*, romans destinés aux femmes et les SAS pour les hommes⁴⁸⁰. L'écrivaine croit percevoir une différence plus pertinente dans l'écriture : « Qu'on soit homme ou femme, c'est l'origine sociale qui détermine. On n'écrit pas de la même manière quand on est issu d'un milieu populaire ou, au contraire, privilégié⁴⁸¹. » N'est-ce pas là une contradiction dans la pensée ernausienne ? Car soit l'instance auctoriale s'efface et le texte reste neutre d'une certaine manière, soit la personnalité de l'écrivain est considérée, et c'est au lecteur, à la critique, d'en établir les paramètres d'analyse, quitte à faire une classification homme / femme ; bourgeois / ouvrier. L'auto-socio-biographie, selon l'entre-deux ernausien, essaye de contourner cette problématique. L'auteure reconnaît même : « j'ai une histoire de femme, par quel miracle s'évanouirait-elle devant ma table de travail, ne laissant qu'un écrivain pur [?] ⁴⁸² ». Ernaux ne renie pas son essence, mais rejette une distinction faite uniquement sur la base du sexe. À la différence de Simone de Beauvoir, le féminisme de la « femme gelée » n'est pas en premier lieu philosophique, idéologique ou scientifique, il est pragmatique, fondé sur la justice sociale, sur une interprétation stricte de l'égalité.

478 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 98.

479 AE, *Le vrai lieu*, p. 55.

480 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 99.

481 AE, *Le vrai lieu*, p. 58.

482 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 99.

L'origine de son combat pour la cause des femmes est familiale :

Le féminisme n'a pas eu de mot pour moi d'abord, mais un corps, une voix, un discours, une façon de vivre, dès ma venue au monde : ceux de ma mère [...] l'ignorance de la couture, de la cuisine, etc., la valorisation des études et de l'indépendance matérielle pour une femme. Violence de ma mère, douceur de mon père : les stéréotypes masculin-féminin étaient mis à mal dans mon expérience du monde⁴⁸³.

La narratrice a vu cette figure maternelle imposante jouer des rôles inhabituels dans l'imaginaire social de la famille. En ce sens c'est un féminisme, non issu, de prime abord, d'une lecture quelconque – la lecture du *Deuxième sexe* vient par la suite. La femme ici ne vit pas un rapport concurrentiel avec son mari, mais plutôt complémentaire, bien que les tâches soient inversées et acceptées des deux. La vision des femmes de la narratrice est nourrie par une expérience personnelle et pacifique. Les mots viennent par la suite, ceux de Simone de Beauvoir qui rejoignent le modèle maternel et conceptualisent un féminisme vivant, renforcé par les conditions de son avortement clandestin⁴⁸⁴. Nous avons ainsi trois piliers du féminisme ernausien : la figure maternelle, la littérature féministe et ses expériences propres. Ces prérequis sont à la base d'un combat politique et social par rapport au sujet de l'IVG, de la responsabilité des conjoints au sein du couple, dans la gestion des enfants, mais aussi dans la considération des écrivaines au sein même du milieu littéraire : « À leur tour les hommes devront faire cet effort d'admettre les représentations d'une littérature faite par les femmes comme aussi 'universelle' que les leurs, ce sera forcément long...⁴⁸⁵ ». Nous touchons par ce point un axe majeur des revendications d'Ernaux. Nous avons vu plus haut les récriminations de la narratrice sur les catégorisations du type « littérature féminine » / « littérature masculine », ainsi que les combats de Simone Veil pour entrer dans l'Académie française, l'auteure de *La place* va plus loin en dénonçant le sexisme de certains de ses collègues hommes, dont Michel Houellebecq, qui veulent s'approprier le monopole de dire l'universel⁴⁸⁶. Il s'agit d'une critique qui ne surprend pas quand on connaît le franc-parler de l'auteure et sa volonté constante à transgresser les codes établis. N'oublions pas que l'autobiographe a fait de l'universel un cheval de bataille. D'ailleurs, nous pouvons même penser que dire l'universel semble plus important, aux yeux de l'écrivaine, que le féminisme dans l'auto-socio-biographie : la lutte pour les droits des femmes est un aspect, certes important, de cette ambition universaliste.

483 *Ibid.*, pp. 101-102.

484 *Ibid.*, p. 103.

485 *Ibid.*, p. 106.

486 *Ibid.*

Le féminisme proposé par Annie Ernaux est aussi celui du quotidien. Pour ce faire, l'écrivaine choisit des thématiques chères aux femmes : la passion amoureuse dans *Passion simple* et *Se perdre*, la jalousie envers l'autre femme dans *L'Occupation*, le cancer du sein dans *L'Usage de la photo*, l'avortement dans *L'Événement* et déjà dans *Les Armoires vides*⁴⁸⁷. À celles-ci s'ajoutent la souffrance d'une femme mariée dans *La femme gelée*, la relation tumultueuse entre une mère et sa fille dans *Une femme*, la tentative d'assassinat de son père vis-à-vis de sa mère dans *La honte*, l'évocation de la sœur aînée disparue avant sa naissance dans *L'Autre fille*, ainsi que la description de l'été 58 qui l'a marquée autant intellectuellement que sexuellement dans *Mémoire de fille*. Nous voyons bien la trajectoire choisie par l'autobiographe : mettre la femme au centre de son écriture. Pas étonnant puisque l'auteure reconnaissait (cf. *Supra*) avoir une histoire de femme. Autre remarque, les sujets développés par Ernaux placent souvent la femme, soit dans une situation inconfortable, soit dans une position de grand danger. Lyn Thomas compare la féminité de l'autobiographe à un deuil⁴⁸⁸. Cette vision a l'air à la fois revendicatrice, réaliste, mais aussi fataliste. Ernaux veut montrer que la condition actuelle de la femme reste un enjeu à la fois social, économique, mais aussi politique bien sûr. Son expérience humaine « inclut les femmes, la condition des femmes et des spécificités comme, par exemple, les rapports mère/fille⁴⁸⁹ ». Le sort de la femme est souvent décrypté dans sa confrontation au sexe masculin. La « femme gelée » résiste à son mari Philippe, tandis que la mère de la narratrice dans *La honte* est sauvée de peu des mains de son époux. Ernaux se bat pour conserver son amant dans *L'occupation*. L'homme est évidemment vu comme un amant, un adversaire, mais aussi un rempart. L'auteure de *La place* a toujours trouvé dans la figure paternelle une oreille favorable face à la violence exercée par sa mère. Les deux personnages partagent certains points de vue, notamment au sujet de la langue vernaculaire : « Pour mon père, le patois est quelque chose de vieux et de laid, un signe d'infériorité⁴⁹⁰. » Nous voyons bien, à la fois le refus de cette langue jugée dégradante, mais aussi, par corrélation, de la classe ouvrière. Le père est également l'opposé de Philippe, l'ex-mari de l'écrivaine, entre d'une part, une personnalité qui la fascine, avec son tempérament, sa faculté à s'occuper des tâches ménagères, dont la cuisine, et d'autre part, une figure qu'elle rejette, une tendance à tout contrôler, et à reléguer la femme au second plan. Dans cette catégorie, Ernaux range également certains écrivains, comme nous l'avons vu plus haut. Son

487 P.-L. Fort, V. Houdart-Mérot, *op. cit.*, p. 68.

488 L. Thomas, *op. cit.*, p. 127.

489 P.-L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 76.5, 2003, p. 987.

490 AE, *La place*, p. 62.

engagement social vise à mettre en lumière ce type de comportement et à s'y opposer. Plus que cela peut-être, l'écrivaine cherche à « réconcilier » les deux sexes par les thématiques qu'elle évoque, mais aussi par la subjectivité du lecteur. Maïté Snauwaert apprécie le travail d'ethnologue de son temps de l'écrivaine :

Une femme est parvenue à créer une forme propre à dire son temps, dans les deux sens de ce terme : son temps de femme sexué spécifiquement, par les interdits, l'avortement, le mariage et la maternité, les contraintes sociales puis leur libération, le cancer du sein et les liaisons amoureuses ; et son temps d'individu d'une génération, né à une certaine époque⁴⁹¹.

Le féminisme de l'auteure est donc à comprendre à ces deux niveaux : le premier peut être vu comme polémique ou provocateur, par la manière avec laquelle la narratrice donne des détails sans tabous ; le deuxième est un acte consensuel plaçant la condition de la femme dans une perspective historique. Ernaux a d'ailleurs réussi ce pari osé dans *Les années* en optant sans cesse pour un « on » ou « nous », à la place de « je ». Il ne s'agit donc pas d'un combat par principe, mais une volonté de construire un avenir meilleur, dans la justice sociale. C'est un entre-deux cher à l'auto-socio-biographie. Nous pouvons dire que le féminisme d'Ernaux est plutôt moderne, dans sa visée universaliste : secouer pour réconcilier. L'auteure a ainsi réussi à donner une image positive et progressiste de son engagement social.

4.3. Un destin de femme

Sans prétendre analyser toute la matière bien complexe sur la place de la femme au sein de la société, l'œuvre littéraire d'Ernaux pose un regard historique et socio-économique explicite sur le quotidien des femmes dans notre société :

Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible⁴⁹².

L'autobiographe est en phase avec les combats de son temps : elle essaye d'en saisir la teneur, de la restituer au mieux et d'y ajouter sa touche personnelle. Sa vie est donc de ce point de vue un prétexte, car combien de femmes dans le monde sont passées par un avortement, un divorce

491 M. Snauwaert, « Les Années d'Annie Ernaux : la forme d'une vie de femme », *Critical Review of Contemporary French Fiction* 4, 2012, p. 111.

492 AE, *Ecrire la vie*, p. 7.

ou un cancer ? Notre analyse portera sur la période allant de 1945 à nos jours, qui correspond à celle de l'écrivaine.

Prenons le cas de la maternité ; plusieurs mouvements dans les années 50 expriment leur inquiétude en ce qui concerne la situation de la femme. Le mouvement protestant « Jeunes femmes », né après-guerre, exprime le malaise de la femme au foyer, réfléchit sur son rôle d'éducation, envisage la promotion féminine sur le plan religieux et la réforme de la théologie⁴⁹³. Nous reconnaissons dans cet engagement plusieurs thèmes repris par l'autobiographe. *La femme gelée* poursuit la réflexion sur les rapports entre les conjoints. La narratrice s'interroge :

Pourquoi de nous deux suis-je la seule à devoir tâtonner, combien de temps un poulet, est-ce qu'on enlève les pépins des concombres, la seule à me plonger dans un livre de cuisine, à éplucher des carottes, laver la vaisselle en récompense du dîner, pendant qu'il bossera son droit constitutionnel. Au nom de quelle supériorité⁴⁹⁴.

La narratrice s'offusque contre des acquis sociaux, civilisationnels, religieux, ancrés dans les mœurs de notre société : « la femme est astreinte aux tâches ménagères pendant que le mari s'occupe de son travail ». L'autobiographe dit non ; c'est probablement un motif de la rupture avec Philippe. Le mouvement « Jeunes femmes » voulait même réinterroger certains dogmes théologiques, sans pour autant se considérer comme féministe. En ce qui concerne le volet de la maternité, Marie-André Lagroua, avec Évelyne Sullerot, lance en 1956 le mouvement « Maternité heureuse ». Ceci après deux épisodes douloureux ayant eu lieu en 1955 : le premier, le procès pour infanticide d'une mère accusée d'irresponsabilité, après avoir négligé son dernier né, après cinq grossesses en cinq ans. Le deuxième, après la réalisation d'une enquête menée par Jacques Derogy, un militant communiste, sur le thème : « Les femmes sont-elles coupables ? »⁴⁹⁵ La volonté des promoteurs de ces mouvements est de protéger la femme, en proposant des méthodes de planning familial. Il s'agit également d'une question de santé publique. Ernaux, qui a eu deux enfants avec Philippe, s'est longuement épanchée dans *L'événement* sur les circonstances douloureuses de son avortement, les séquelles qu'elle en a gardées, en faisant un clin d'œil à Simone Veil, fer de lance de la légalisation de l'IVG en France.

En dehors des mouvements – non féministes – que nous venons d'évoquer, nous pouvons citer des groupes, féministes cette fois, qui s'engagent pour l'amélioration du sort des femmes

493 C. Bard, *op. cit.*, p. 163.

494 AE, *La femme gelée*, Quarto, p. 401.

495 C. Bard, *op. cit.*, p. 164.

dans la société. En 1970, une grande marche est organisée à Paris, avec des slogans tels « un homme sur deux est une femme », ou encore, « il y a plus d'inconnu encore que le soldat : sa femme ! ». C'est l'acte de naissance du MLF (Mouvement de libération des femmes)⁴⁹⁶. Les conséquences de mai 68 sont visibles à travers une parole qui tend à se libérer et des revendications qui se font de plus en plus entendre. La libération implique à la fois l'« émancipation », mais aussi la « promotion⁴⁹⁷ ». La posture adoptée est en même temps défensive et offensive. Le Manifeste des 343 femmes qui déclarent avoir avorté est publié, suivi du Manifeste des 331 médecins déclarant avoir pratiqué illégalement des avortements. À côté d'eux le MLAC (Mouvement de libération de l'avortement et de la contraception) n'est pas en reste⁴⁹⁸. L'acte des médecins est à souligner, car ils se sont mis volontairement en marge de la loi de l'époque, signe de la tension qui règne à ce moment. On voit bien l'ampleur que prennent les débats sur l'avortement, car celui-ci n'est pas uniquement pratiqué par des faux praticiens, mais également par un corps médical reconnu, qui accompagne cette contestation. La liberté sexuelle des femmes est au centre de la controverse. Ernaux se distingue par un style qui peut choquer :

Pendant les dix mois où j'ai écrit, je rêvais d'elle presque toutes les nuits. Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère⁴⁹⁹.

Ernaux a une façon assez froide, distante, de parler de sa sexualité. La comparaison avec le sexe de sa mère reste assez floue, mais laisse une impression étrange : les organes intimes des deux personnages sont présentés dans une perspective unifiée. En réalité, même si la narratrice a eu plusieurs conflits avec sa génitrice, c'est le personnage qui se rapproche le plus de la personnalité de l'autobiographe. Par ailleurs, la sexualité de la narratrice n'a de sens qu'avec l'écriture, construisant ainsi entre les deux une relation consubstantielle. Et que dire des passages osés dans *Passion simple* ?

Naturellement je ne me lavais pas avant le lendemain pour garder son sperme. (p. 663)

Une fois à plat ventre, je me suis fait jouir, il m'a semblé que c'était sa jouissance à lui. (p. 677)

Nous étions ensemble dans un taxi, je le caressais, son sexe restait inerte. (p. 679)

⁴⁹⁶ Ibid., p. 171.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Ibid., pp. 172-173.

⁴⁹⁹ AE, *Une femme*, p. 104.

La narratrice raconte certaines scènes sexuelles, que l'on peut même qualifier d'érotiques entre elle et son amant, qu'elle nomme A, probablement pour dissimuler son identité. La liberté sexuelle, sans tabous, est dévoilée, au risque de heurter une partie des lecteurs. Ernaux assume totalement cette posture, au détour d'un film érotique : « Il m'a semblé que l'écriture devrait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral. » (p. 650) La narratrice en profite pour lancer un pavé dans la marre sur ce qu'est la littérature, débat sans fin dans les cercles littéraires, au risque de voir taxer son texte de vulgaire. Le jugement moral est souvent difficile à extirper de la critique littéraire, ce qui pose une question cruciale : peut-on écrire sur tout ?

La problématique de la condition de la femme dans notre société a pris une nouvelle dimension avec l'émergence récente de groupes féministes tels *MeToo* ou *Balance ton porc*, qui dénoncent, entre autres, les violences répétées faites aux femmes. L'écrivaine donne son avis sur le sujet :

C'est un grand tournant. Je n'ai jamais vu, je n'ai jamais perçu une telle détermination de la part des femmes, presque mondiale, depuis 1970. [...] Dans les années 1990, se dire féministe était pratiquement impossible. On vous regardait comme un dinosaure. [...] Le mouvement *MeToo* a été pour moi comme une grande lumière, une déflagration que je n'attendais plus au fond⁵⁰⁰.

L'ethnologue de son temps, qui continue d'accompagner les grandes révolutions sociales, salue une avancée majeure sur les droits des femmes. Les langues se délient, les secrets longtemps cachés sont révélés au grand public, au bonheur de l'écrivaine. Des grandes personnalités comme Romain Polanski, Harvey Weinstein ou encore Gabriel Matzneff sont soupçonnés d'avoir eu des comportements inconvenants envers des femmes, et attendent les verdicts des tribunaux. L'engagement de l'autobiographe semble porter des fruits concrets. C'est un soulagement, mais aussi un appel à continuer dans cette voie.

La trajectoire de femme d'Annie Ernaux est également à analyser sous le prisme de sa réussite professionnelle. Virginia Woolf rêvait, dans *A Room of One's Own*, que les femmes inventeraient un jour leur propre phrase, celle qui serait nécessaire et appropriée à l'expression exacte de leur historicité⁵⁰¹. Ce rêve est possible par un travail acharné, une intrépidité, une audace à faire bouger les lignes, avec des mouvements du type *MeToo*. Une fille d'ouvrier est de ce fait capable de devenir professeure de lycée, mais surtout une figure majeure de la

500 « Annie Ernaux : 'Le mouvement MeToo a été pour moi comme une grande lumière, une déflagration' », *op. cit.*

501 M. Snauwaert, « Les Années d'Annie Ernaux : la forme d'une vie de femme », *Critical Review of Contemporary French Fiction* 4, 2012, p. 110.

littérature française. C'est une trace que l'histoire retiendra et un signal lancé aux classes modestes, mais aussi aux femmes. Là encore, l'autobiographe s'inspire d'une mère travailleuse, qui tient l'épicerie, et fait entendre sa voix au sein du couple. Une mère qui ne s'est jamais laissé marcher sur les pieds⁵⁰².

La réussite professionnelle de l'écrivaine s'inscrit bien sûr dans un contexte plus large :

Stable depuis le début du XX^e siècle, la population active s'est brusquement gonflée [en France] à partir des années 1960, ce qui correspond à l'arrivée sur le marché du travail des enfants du baby boom et à la hausse de l'activité. [...] Entre 1968 et 1975, les femmes contribuent pour les trois-quarts à l'accroissement de la population active. En huit ans, un million de travailleuses arrivent sur le marché⁵⁰³.

Nous voyons bien l'amélioration de la condition des femmes dans l'accès à l'emploi et par ricochet, une baisse des discriminations professionnelles faites à leur égard. Autre élément corollaire, une liberté d'expression plus grande, conséquence de la diminution de leur dépendance vis-à-vis des hommes. Si cet élan tend à se stabiliser, on peut penser, pour une part, qu'il s'agit des conséquences du ralentissement économique observé depuis la fin des trente glorieuses. Annie Ernaux, dont la notoriété n'est plus à démontrer, déteste pourtant ce statut d'exception⁵⁰⁴, car être prise comme exemple peut cacher la misère de milliers d'autres. Toujours est-il que son expérience sociale, professionnelle, reste inspirante pour des générations. En ce sens son engagement est récompensé. Mais c'est peut-être l'arbre qui cache la forêt, car en même temps, des milliers de femmes sont déclassées, discriminées et souvent dépressives. C'est ce combat qui intéresse davantage la narratrice, plus que son confort personnel.

5. La photo : un objet auto-socio-biographique

5.1. Usage social

Avant même d'aborder la définition de la photographie, évoquons l'étymologie de ce terme. Le mot « photographie » est digne d'intérêt, car il permet de comprendre davantage la recherche ernausienne. Nous avons d'une part « photo » qui signifie : « [...] du grec *phōs*, *phōtos* “ lumière “ », et d'autre part « graphie » : « [...] du grec *-graphos*, *-graphia* de *graphein* “ écrire ” ⁵⁰⁵ ». La photographie signifie donc étymologiquement « écrire la lumière », c'est-à-

502 S. Blanchard, *op. cit.*

503 C. Bard, *op. cit.*, p. 216.

504 Annie Ernaux : 'Le mouvement MeToo a été pour moi comme une grande lumière, une déflagration' », *op. cit.*

505 *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2009*, pp. 1889, 1179.

dire mettre la lumière sur quelque chose, présenter par le moyen de la plume ce qu'on observe. Ce qui permet de comprendre que l'image aille au-delà du simple cadre ou encore de l'arrière-plan ou même encore de l'objet qui est filmé. Nous retrouvons ainsi la métaphore de la lumière chère à l'auteure⁵⁰⁶. Elle évoquait déjà dans ce passage la « lumière antérieure », celle qui entoure les dimanches dans son enfance. L'usage de la photographie montre donc à quel point il existe chez l'autobiographe la volonté d'écrire sur ces éléments du quotidien qui peuvent à la fois révéler la personnalité d'Ernaux, mais aussi permettre à chaque lecteur de s'interroger sur sa propre personne. Esquissons maintenant une définition sociale de la photographie, ainsi que les différents usages sociaux qui y sont attachés, avant d'analyser les cas précis de deux œuvres, *L'usage de la photo* et *Les années*. Bourdieu affirme :

La photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et, par là, d'une transcription : parmi toutes les qualités de l'objet, seules sont retenues les qualités visuelles qui se donnent dans l'instant et à partir d'un point de vue unique⁵⁰⁷.

L'analyse du sociologue relève un aspect central de la photo : son caractère subjectif. La prise de vue se fait dans une certaine intention, soit individuelle, soit collective. L'image peut ainsi exprimer une vision correcte ou erronée de la réalité. Par ailleurs, l'interprétation du récepteur de ce message visuel peut être contraire aux visées de l'émetteur. Plusieurs fonctions sont attribuées à la photographie : la protection contre le temps, la communication avec autrui, l'expression des sentiments, la réalisation de soi-même, le prestige social, la distraction et l'évasion⁵⁰⁸. Bien que cette liste ne soit pas exhaustive, elle a le mérite de couvrir un spectre assez large de la pratique photographique. Concernant Ernaux, nous pouvons rajouter la mise en scène de la sexualité, avec *L'usage de la photo*. Nous verrons aussi l'importance du temps chez l'écrivaine, qui essaye de saisir l'évolution de la société de ces 60 dernières années, à travers *Les années*, notamment. Et que dire des sensations qui accompagnent le vécu quotidien de la narratrice, notamment dans son enfance, avec l'odeur du café-épicerie, le goût des bonbons qu'elle dérobo, ou encore le plaisir des premiers flirts.

Bourdieu estime, à juste titre, l'importance de la photographie au sein de la famille :

On voit que la pratique photographique n'existe et ne subsiste la plupart du temps que par sa *fonction familiale* ou mieux, par la fonction que lui confère le groupe familial, à savoir de

506 AE, *Les années*, p. 253.

507 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éd. de Minuit, 1965, p. 108.

508 *Ibid.*, p. 33.

solenniser et d'éterniser les grands moments de la vie familiale, bref, de renforcer l'intégration du groupe familial en réaffirmant le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité⁵⁰⁹.

N'est-il pas naturel que la photographie reçoive, en l'absence d'autres supports, la fonction de thésauriser l'héritage familial⁵¹⁰.

Photographier ses enfants, c'est faire l'historiographie de leur enfance et leur préparer comme un legs l'image de ce qu'ils ont été⁵¹¹.

L'album de famille exprime la vérité du souvenir social⁵¹².

La photographie est un support qui permet, très souvent, à la famille d'afficher sa cohésion, apparente ou réelle. C'est à la fois un facteur de cohésion et d'identification. On peut ainsi comprendre l'option narrative choisie par Ernaux, de faire de la photo un axe majeur de son style. Celle-ci a donc aussi la fonction de « moderniser » l'écriture, ou tout au moins de rendre le texte plus réaliste. Dans *Retour à Yvetot*, l'auteure expose une série de clichés qui recouvrent son enfance, son adolescence, mais aussi son entrée dans l'âge adulte. L'image de la page 39 nous donne un aperçu de l'épicerie Mercerie des Duchesne. Le cliché a été pris en 1953, on y voit la narratrice avec ses deux cousines jetant un regard à l'extérieur, elles semblent apprécier ce moment particulier. La devanture du commerce renvoie un sentiment de propreté et de professionnalisme, loin de l'image du milieu ouvrier, voire pauvre qui transparaît à travers les écrits, notamment *La honte*, mais aussi du texte qui accompagne la photo : « On vend tout ce qu'il y a de plus ordinaire, du vin d'Algérie, du pâté en bloc d'un kilo, des biscuits en détail, une marque ou deux par produit, nos clients ne sont pas exigeants⁵¹³. » Cette image décrit bien plusieurs aspects de la personnalité de la narratrice. Un entre-deux qui se décline à deux niveaux : d'une part, l'amalgame entre la sphère publique du café-épicerie et la vie privée de la famille. Les deux volets se confondent, ce que regrette la jeune Annie. En outre, il s'agit du dualisme ernausien bourgeois/ouvrier, la vue de face laisse apparaître une certaine opulence, qui est contredite lorsqu'on entre dans l'édifice. Jusqu'aujourd'hui Ernaux est tiraillée par ces deux milieux opposés en théorie, mais qui trouvent une résonance dans la personnalité de l'écrivaine, et qui justifient son engagement politique. La deuxième photo est tirée de *Retour à Yvetot*, p. 47, dans laquelle Ernaux apparaît aux côtés de sa mère devant l'entrée du café en 1959. La jeune adulte et sa mère n'ont pas l'air spécialement contentes d'être photographiées. Parmi les éléments marquants, outre la chienne présente sur l'image, c'est l'entrée du café qui est dans un état bien moins reluisant que celui de l'épicerie. Sachant que l'épicerie est dirigée

509 *Ibid.*, p. 39.

510 *Ibid.*, p. 51.

511 *Ibid.*, p. 53.

512 *Ibid.*

513 AE, *Les armoires vides*, p. 102.

par la mère de la narratrice et le café par le père, faut-il y voir une influence particulière de Mme Duchesne sur son époux, pour que « son » établissement ait un meilleur éclat, comme c'est le cas dans les sujets majeurs qui concernent le couple ? La légende est assez explicite : « Elle était une mère commerçante, c'est-à-dire qu'elle appartenait d'abord aux clients 'qui nous faisaient vivre'⁵¹⁴. » La narratrice dénonce une situation anormale à ses yeux, dans une logique économique, ou alors d'appât du gain. Il s'agit d'une contre-image par rapport à la logique familiale qui primerait sur le reste. On peut donc comprendre la fadeur, peut-être même l'indifférence du personnage principal sur l'image, qui peuvent être interprétées comme une forme de protestation. La troisième image que nous avons retenue est celle du père qui apparaît seul sur une photo prise la même année (p. 48). La légende est élogieuse cette fois : « On se fait photgraphier avec ce qu'on est fier de posséder, le fond du commerce, le vélo, plus tard la 4 CV⁵¹⁵. » Indéniablement, le cœur de la narratrice penche du côté de son père, qui est caractérisé par un calme et une douceur appréciés par la narratrice.

Bourdieu évoque un autre usage social de la photographie : souder une communauté.

Ce n'est donc pas un hasard si la signification et la fonction sociales de la photographie n'apparaissent jamais plus clairement que dans la communauté rurale, fortement intégrée et attachée à des traditions paysannes⁵¹⁶.

Soumise à des fonctions traditionnelles, cette pratique reste donc traditionnelle dans le choix de ses objets, de ses moments et dans son intention même⁵¹⁷.

La photographie elle-même n'est rien, le plus souvent, que la reproduction de l'image que le groupe donne de son intégration⁵¹⁸.

C'est que la photographie populaire entend consacrer la rencontre unique (quoiqu'elle puisse être vécue par mille autres dans des circonstances identiques) entre une personne et un lieu consacré, entre un moment exceptionnel de l'existence et un lieu exceptionnel par son haut rang symbolique⁵¹⁹.

Ainsi, le rapport que les photographes – et surtout les plus exigeants et les plus ambitieux – entretiennent avec la photographie n'est jamais indépendant du rapport qu'ils entretiennent avec leur propre groupe (ou, si l'on veut, de leur degré d'intégration à ce groupe) et du rapport (exprimant leur situation dans le groupe) qu'ils entretiennent avec la pratique modale de leur groupe⁵²⁰.

514 AE, *Une femme*, p. 52.

515 AE, *La place*, p. 50.

516 P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 40.

517 *Ibid.*, p. 62.

518 *Ibid.*, p. 48.

519 *Ibid.*, p. 60.

520 *Ibid.*, p. 73.

Sans doute, la photographie (et surtout la photographie en couleurs) répond-elle aux attentes esthétiques des classes populaires. Mais faut-il aller jusqu'à dire que les photographies populaires sont la réalisation d'un idéal ou d'une intention esthétique ⁵²¹[?]

La remarque préliminaire que nous pouvons faire des propos du sociologue français, c'est cette tendance à surinterpréter l'usage de la photographie dans les classes populaires. Elles ne sont pas les seules à faire de l'image un point de convergence culturel. Qu'elles soient ouvrières, bourgeoises ou nobles, les différentes classes de la société s'approprient la photo. D'ailleurs, Ernaux utilise ce moyen de communication quelle que soit la position sociale où elle se trouve.

Si le propos se rétrécit sur les classes populaires, dans le prolongement de Bourdieu, il faut observer quelques usages sociaux de la photographie dans les classes défavorisées. Tout d'abord, elle fait partie d'une certaine tradition, au même titre que d'autres habitus. Il est difficile d'imaginer une fête populaire sans images, qui viendront nourrir la mémoire collective propre à ces groupes sociaux. De même, ces clichés, outre leur aspect symbolique, présentent une cohésion (de façade ?) du milieu ouvrier ; ils donnent une image positive, loin des stéréotypes et des idées toutes faites véhiculées sur le prolétariat. Prenons par exemple la photo de 1966 du père de la narratrice en train de servir deux clients⁵²². À première vue, rien ne laisse transparaître qu'il s'agit d'un milieu modeste. Le tenancier du café est habillé élégamment, les clients ont des airs presque bourgeois, car le vin qu'ils ont commandé paraît être de qualité. La légende pourtant est sans équivoque : « il réclamait les dettes avec autorité⁵²³ ». Le café représente, semble-il, une vitrine, pour, l'espace d'un temps, retrouver une certaine dignité sociale. C'est également l'occasion idoine d'une mise en scène à caractère esthétique, inhabituel dans ce type de groupe social.

5.2. *Écrire la vie : un album photo en guise de préambule*

D'emblée, il faut reconnaître à la narratrice un don remarquable de conservation d'images ; elle réussit à trouver des photos à des moments-clés de sa vie. Ernaux partage ainsi des clichés à cheval sur deux siècles, de 1913, avec sa famille paternelle, à 2011, à l'aube de ses 70 ans. Insérer un album photo en introduction de son livre catalogue et testamentaire est un acte judicieux de l'écrivaine. Parmi les nombreux thèmes qui y sont développés par la narratrice,

⁵²¹ *Ibid.*, p. 115.

⁵²² AE, *Retour à Yvetot*, p. 49.

⁵²³ AE, *Les armoires vides*, p. 97.

nous en avons retenu trois : le parcours d'Yvetot à Cergy, en passant par Annecy, les voyages à l'étranger, la souffrance de l'autobiographe.

L'album d'Ernaux a le mérite de donner un aperçu visuel de trois villes, Yvetot, Annecy et Cergy, qui structurent la vie de l'écrivaine, à savoir l'enfance, le mariage, le succès littéraire. Concernant Yvetot, dont nous avons abordé plus haut les rapports étroits avec la narratrice, nous pouvons retenir les propos de l'autobiographe, qui résume en 1983 son point de vue sur cette ville : « Je suis allée à Yvetot hier. À chaque fois je suis engluée, le poids de cette ville est horrible, sa laideur. » (p. 32) Paroles qui font écho à celles tenues quatre ans plus tôt : « Temps bas, triste. La campagne en ouate, étouffante. » (p. 37) Paradoxalement, les quatre lieux présentés dans le texte, la gare, Les Hallettes, Le Mail et la rue de la République n'ont pas l'air repoussant, et représentent bien l'architecture d'une petite ville française. D'ailleurs, ce lieu, qui a été reconstruit en partie après la Deuxième guerre mondiale, ne peut pas *a priori* être présenté comme austère ou vieillot. Le rejet de la narratrice est tout autre : « J'ai traversé la rue de la République, je sentais combien cette rue avait la rue des rêves, des désirs, parcourue de l'enfance à 18 ans. Je ne sais plus rien de ces rêves, mais c'est comme si chaque maison en était alourdie » (*Ibid.*). En fait, Yvetot représente à la fois la remise en question de la classe ouvrière, dont elle est issue, notamment à l'école, avec à la clé un sentiment de honte permanente ; mais aussi le lieu des interdits et des punitions à tout va, notamment sur le plan sexuel. À 18 ans, lorsque la jeune Annie quitte la maison pour l'université à Rouen, c'est une libération qui ne dit pas son nom qu'elle ressent fortement, un reniement même de ses origines, et bien sûr un transfuge vers la classe bourgeoise, bien amorcé au pensionnat Saint-Michel et couronné par le mariage avec Philippe quelques années plus tard, ainsi qu'une brillante carrière professionnelle et littéraire.

Annecy exprime tout autre chose, c'est le symbole de la réussite familiale, avant le divorce quelques années plus tard. Dans le même registre, nous pouvons ajouter Bordeaux, qui accueille le couple Philippe/Annie fraîchement marié. Plusieurs images témoignent d'un bonheur réel entre les deux conjoints, notamment lors de leur mariage en 1963. Nous y voyons la narratrice habillée d'une robe blanche à manches courtes avec des chaussures blanches ; Philippe est vêtu d'un costume et d'une cravate sombres, associés à une chemise blanche (p. 56). Le couple s'affiche tout sourire, pour un événement qui consacre leur amour. La narratrice décrit l'ambiance qui règne dans le couple à ce moment-là :

Nous avions, Philippe et moi, commencé par l'extraordinaire, Venise, les Zattere, l'aventure, nous ne pouvions soupçonner ce qu'était le mariage. (p. 60)

Jusqu'au mariage, je me suis « vue » devant moi, dans l'avenir. Ensuite, je me suis retournée, et j'ai commencé à me voir derrière. (p. 61)

Les deux jeunes adultes ont découvert les réalités du mariage et n'ont pas su gommer leurs divergences, loin de ces images harmonieuses de 1964-1965 (pp. 60-61). En dehors de Philippe, la narratrice présente avec fierté ses deux fils Éric et David, avec ce témoignage poignant : « ce sont les seuls êtres pour lesquels j'ai l'impression que j'accepterais de mourir » (p. 98). Trois générations se retrouvent sur la photo de l'été 68, la narratrice, son premier fils Éric et sa mère (p. 69). Nous pouvons y voir un clin d'œil à l'auto-socio-biographie : une volonté de parler à toutes les classes de la société, en faisant d'une histoire personnelle une prise de conscience universelle.

Cergy occupe également une très grande place dans la vie de l'écrivaine, qui y vit jusqu'aujourd'hui : c'est le symbole à la fois de la réussite littéraire, mais aussi de l'ascension sociale accomplie. Ernaux, qui est particulièrement fascinée par cette ville, tout autant que sa grande maison, avoue en 2000 :

À ce moment-là, je voyais La Roseraie, Cergy, non seulement telles qu'elles étaient, mais je les voyais aussi avec l'émerveillement du désir, du rêve d'enfant, des lectures et du souvenir des belles villas bourgeoises d'Yvetot. Dans les rêves, continuellement, font retour ces représentations anciennes, ces images nombreuses, belles, qui m'ont fait aimer instantanément la Roseraie et la maison de Cergy. Toujours l'image réelle s'accompagne d'images enfouies, romanesques. (p. 78)

Cergy est dans le cœur de l'écrivaine la ville du rêve, de la littérature. La grande et belle maison qu'elle y a achetée (p. 79) lui offre un cadre à la fois idyllique, proche de Paris – l'autobiographe n'aime pas la capitale, a toutefois besoin d'y aller, notamment pour des raisons professionnelles –, mais également proche de la campagne, grâce à l'immense jardin qui lui rappelle la verdure d'Yvetot. L'image romanesque de cette maison corrobore le style d'écriture de l'écrivaine :

Écrire n'est pas pour moi un substitut de l'amour, mais quelque chose de plus que l'amour ou la vie. (p. 50)

Je n'aime réellement qu'écrire, parce que c'est retenir la vie. (p. 62)

Pour moi écrire serait un « mieux-être » comme si ma personne dans le monde où elle se meut n'avait pas d'équilibre ou d'épaisseur, comme si les choses m'étaient étrangères, ou pis, menaçantes. (p. 72)

Les choses qui m'arrivent, au moment où je les vis, s'écrivent toujours déjà à l'imparfait. » (p. 101)

Je ne travaille pas sur des mots, je travaille sur ma vie. » (*Ibid.*)

Cergy est-il finalement le « vrai lieu » ? L'œuvre éponyme d'Ernaux donne une très grande place à Yvetot, mais Cergy est un lieu couronné de succès. Signalons deux principaux prix remportés par l'écrivaine, parmi tant d'autres : le Prix Renaudot 1984 pour *La place* et le Prix Marguerite Yourcenar 2017 pour l'ensemble de son œuvre⁵²⁴.

Le deuxième axe, proche du premier, de la personnalité d'Ernaux, qui est révélée par cet album, est celui de la richesse des voyages de l'autobiographe à l'étranger. Nous avons retenu Timisoara, Londres et Venise. Ernaux affirme à cet effet : « Je ne voyage que pour vérifier mon vide, revenir, écrire mes souvenirs, un peu. » (p. 88) Prendre le large est pour l'autobiographe une exploration de l'intérieur, dans le but de se connaître elle-même, et de l'extérieur, afin d'appréhender autrui. C'est également l'occasion de tenter de comprendre son tiraillement interne entre deux cultures opposées, une volonté de vivre l'amour passionnel, mais aussi la recherche de l'universalisme. À Timisoara (Roumanie) la narratrice fait à la fois un saut en arrière et vers l'avant :

Trajet en 4x4 de Timisoara à Cluj. Sur la route, dès le premier village, Vinga, sensation d'un retour cinquante ans en arrière : petite maison avec un fumier devant, où picorent les poules, un coq grattant le sol d'une patte vigoureuse, des meubles de foin avec le bâton planté au centre, des oies. (p. 89)

Beaucoup de gens à pied sur la route, dans les champs, travaillant avec de petits instruments, aucune machine. Des femmes âgées avec un foulard noir sur la tête, des caleçons larges sous une jupe. Des hommes à bicyclette, le buste droit, pédalant avec régularité sans bouger les fesses, m'ont rappelé ceux de mon enfance. (*Ibid.*)

L'évocation de ces lieux rappelle à la narratrice plusieurs autres, Sofia, Moscou, qui est en arrière-plan, mais surtout Yvetot, et la maison familiale. L'opposition entre Vinga (texte) et Moscou (image) trouve un écho particulier chez Ernaux, car nous pouvons en faire un rapprochement avec Yvetot et Paris, deux mondes. Vinga est pauvre et proche de la nature, alors que la capitale de la Russie brille par une industrialisation avancée et une architecture raffinée. La pauvreté y est perceptible, à tel point que même la nudité est difficile à cacher. À Moscou, l'écrivaine est photographiée devant un étalage qui semble réservé aux touristes ; un grand bâtiment et quelques voitures complètent ce paysage urbain. Le décor laisse transparaître une certaine joie de vivre. Vinga et Moscou pourraient être dans le discours politique deux catégories « la société d'en bas » et « la société d'en haut ». Nous sommes au cœur de l'engagement politique d'Ernaux ; elle est bien installée dans la classe bourgeoise, comme le

524 AE, *Le vrai lieu*, p. 7.

montre cette image, mais défend avec audace la cause des personnes démunies, déclassées, marginalisées.

Londres, mégapole comme Moscou, provoque des sensations contrastées à la narratrice. Cette ville est à la fois douce et anesthésiante (p. 46). C'est le lieu par excellence de l'évasion et de l'émancipation pour la jeune femme de 20 ans qui y passe sept mois en tant qu'« au pair » (p. 47). Bien que l'auteure de *La place* ne donne pas plus de détails sur la famille qui l'accueille, on peut légitimement penser qu'il s'agirait d'un couple nanti, par sa capacité à s'attacher les services d'un personnel domestique de ce niveau. Tout n'est pourtant pas rose pour la narratrice dans cette ville :

Mais je me *sens* à nouveau, l'absence de but, la vie absurde, réduite à cela, marcher à 20 ans sur une route d'Angleterre. Et je me dis qu'il y a là, dans ce souvenir, quelque chose d'important, d'essentiel, une anomie primordiale. Prête à faire n'importe quoi, n'aimant rien, boulimique en plus. (p. 46)

La jeune étudiante s'ennuie, cherche un sens à donner à sa vie, c'est une période de transition, comme si le fait de quitter la maison parentale l'avait désorganisée, sa liberté s'accompagnant de multiples doutes. Une impression confirmée plus loin : « J'étais si seule, pas forte, l'avenir était blanc. » Pour combattre cet état, la narratrice fait un rapprochement entre deux lieux ayant des similitudes, qui nous orientent sur sa source d'inspiration : la maison où elle a vécu en tant que jeune fille au pair est celle qui a vu Shakespeare naître. La porte de sortie est toute trouvée : la littérature. C'est le texte qui peut lui redonner de l'espoir, pour affronter cette nouvelle vie. La narratrice a toujours su trouver, dans ses lectures, un essai de solutions aux multiples combats qui la traversent.

Concernant Venise, il s'agit incontestablement de la ville qui symbolise le mieux les aventures de l'écrivaine, qui entretient avec ce lieu une relation particulière :

Je reviens à Venise pour rattacher tout, mon enfance, 63, les hommes. Similitude des retours à Yvetot et Venise, l'un dans l'horreur, l'autre dans la plénitude. (p. 91)

Ma douleur, mon émotion, en revenant à Venise, viennent de ce que je ne peux pas revivre, être en 63, je ne peux pas relire ma vie (sauf en 90, avec L.) (p. 92)

Venise représente un accomplissement, comme Cergy, en quelque sorte, un lieu chargé d'expériences enrichissantes, atypiques, comme l'escapade de 63 avec Philippe. La narratrice y respire un réel bonheur (pp. 90-91, 93). Que ce soit à l'Hôtel *La Calcina*, sur la Place Saint-Marc, sur le *fondamenta di Cà Bala* ou encore sur l'île de Burano, l'expression du visage de l'écrivaine est sans équivoque. De plus, l'autobiographe prend plaisir à se filmer devant des

étendues d'eau. Une valeur de purification est attachée à l'eau, comme si chaque séjour à Venise constituait une page blanche, un nouveau départ.

Enfin, nous pouvons percevoir une certaine souffrance qui traverse la narratrice et qui s'exprime de plusieurs manières. D'une part, à travers une crise identitaire profonde. Ernaux déclare être à la fois « la fille des obsessions » et « peut être schizophrène » (p. 50). Il ne s'agit pas uniquement du conflit interne classe ouvrière / classe bourgeoise, que nous avons déjà largement exploré, mais ce constat est à considérer dans d'autres domaines : son mariage compliqué, ses relations sans lendemain avec ses amants, le bovarysme, une volonté de transposer artificiellement les expériences livresques dans la vie réelle. L'œuvre autobiographique *L'occupation* est assez révélatrice de la personne d'Ernaux. La narratrice, jalouse, est à la recherche de l'autre femme qui partage la vie de son amant M. Quelques extraits montrent la souffrance du personnage principal :

J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la parution du texte. Écrire comme si je devais mourir, qu'il n'y ait plus de juges. Bien que ce soit une illusion, peut-être, de croire que la vérité ne puisse advenir qu'en fonction de la mort. (p. 11)

Je me suis aperçue que je détestais toutes les femmes pros – ce que j'avais pourtant été, ce qu'étaient mes meilleures amies –, leur trouvant un air déterminé, sans faille. (p. 16)

C'est le corps de mon ennemie, propagé à l'ensemble de ce qui n'avait jamais si bien porté son nom, le corps enseignant. (p. 17)

Je la « voyais partout ». (p. 18)

Le plus extraordinaire dans la jalousie, c'est de peupler une ville, le monde, d'un être qu'on peut n'avoir jamais rencontré. (p. 20)

Comme les gens fragilisés par la maladie ou la dépression, j'étais une caisse de résonance de toutes les douleurs. (p. 24)

Ce nom absent était un trou, un vide, autour duquel je tournais. (p. 28)

Ma souffrance, au fond, c'était de ne pas pouvoir la tuer. (p. 35)

Écrire, c'est d'abord ne pas être vu. (p. 47)

La narratrice exprime à la fois une haine, mais aussi une fascination pour cette femme qui la détruit à petits feux. Elle semble désorientée à l'idée de ne pas retrouver sa rivale. La recherche entreprise par la narratrice est un véritable calvaire. De plus, Ernaux fait une introspection concernant son état psychique réel. Le parallèle avec les personnes dépressives, voire suicidaires est frappant. Cette description peut être analysée à deux niveaux : d'abord les crises et les contradictions qui peuvent traverser l'être humain, qui est selon Michel de Montaigne « ondoyant et divers », complexe en quelque sorte ; ensuite les drames qui parcourent notre

société, entraînant des règlements de compte, des homicides, des suicides ; enfin la nécessité de rendre ces problématiques, à travers l'instance narrative, intelligibles.

Autre élément douloureux : le cancer du sein qui touche l'autobiographe, qui fait l'amère expérience de la chimiothérapie (p. 96) :

En réalité, je ne pense qu'à mes cheveux. Souci extrême, goût des cheveux longs depuis l'adolescence. Je serai une femme tondu comme celles de mon enfance.

Il y a des moments où j'oublie que j'ai un cancer. Je ne veux pas oublier. Je voudrais percer davantage les questions de l'existence, vue de « l'autre côté », du côté de la mort annoncée (bien que je sois seulement, encore, dans la mort prévisible mais non certaine).

Le miracle des mois de cancer, c'est que je n'étais plus écrivain, plus rien que mon existence.

Les sentiments de la narratrice s'entremêlent visiblement dans cette épreuve difficile, entre le désir de conserver une belle apparence physique et le désir d'appréhender les conséquences d'une telle maladie sur le plan existentialiste, voire philosophique. Son statut d'écrivaine n'est pas un antidote, mais il entraîne en elle une certaine humilité face à une situation qui peut s'aggraver rapidement. La dualité du personnage principal se retrouve sur une photo qui est à la fois surprenante, émouvante, mais qui peut aussi être vue comme provocatrice, tant la discrétion est de mise dans ce type d'épreuve. (p. 97) Ernaux y affiche un grand sourire malgré une tête privée de toute sa chevelure. C'est un curieux paradoxe qui lance un message d'espoir puissant à toutes les femmes qui souffrent du cancer. On retrouve dans ce cliché la dimension humaniste, chère à l'auteure d'*Une femme*. L'épreuve est une occasion de parler à un public large, dans un but informatif, pédagogique, mais aussi d'en faire un instrument de lutte pour la cause des personnes qui y sont concernées. Ernaux revient d'ailleurs sur ce sujet dans *L'usage de la photo*.

Parmi les douleurs qui ont incontestablement marqué l'écrivaine, la mort est sans doute la plus violente. L'album photo de l'autobiographe a une tonalité triste, puisque quatre des personnes qui lui sont chères sont mortes : la sœur aînée décédée avant sa naissance, ses parents, mais aussi son ex-mari Philippe. Concernant Ginette, la narratrice lâche en 1990 : « Morte de la diphtérie, bref, la pauvreté, l'ignorance (pas de vaccin), l'inacceptable. Ici j'en pleure encore, à 50 ans bientôt. Toutes les larmes non versées à 9 ans parce qu'à cet âge on écoute tout d'abord avec de l'étonnement et de la curiosité. » (p. 17) Le système sanitaire des années 40 n'est évidemment pas du même niveau que celui que nous avons actuellement. Il n'y avait pas de vaccin à cette époque contre la diphtérie. La narratrice est bien placée pour en parler puisqu'elle connaît bien les deux systèmes. D'ailleurs, la colère qu'elle ressent face au drame qui a touché

sa sœur a été transformée en combat politique. Nous avons évoqué plus haut la lettre ouverte de l'écrivaine au Président de la République pour soutenir le mouvement des Gilets jaunes, et notamment défendre l'hôpital. Elle exprime aussi probablement un regret face au dénuement de sa propre famille qui n'a, semble-t-il, pas pu offrir de meilleurs soins à sa sœur disparue. Les deux images qu'Ernaux publie de sa sœur donnent la même impression : simplicité et innocence, notamment avec les vêtements blancs qu'elle porte. En ce qui concerne les parents de l'écrivaine, elle y a consacré deux textes, *La place* pour le père et *Une femme* pour la mère, signe de l'importance que ces deux personnes avaient dans sa vie. Dans son album photo d'*Écrire la vie*, la narratrice fait un bel hommage à sa maman : « L'écriture me vient d'elle, qui n'a jamais écrit. » (p. 74) Ceci probablement à cause de la personnalité atypique que représentait Mme Duchesne. L'autobiographe est par ailleurs « le petit soleil » de son père, celle qui est programmée pour le combat social en faveur de sa famille. Quant à la mort de Philippe, Ernaux évoque les souvenirs de Venise 63, de Bordeaux et de Caudéran. (p. 66) Les expériences de la narratrice montrent bien que la mort reste un mystère insoluble pour nos sociétés et une grande source de tristesse pour les familles éprouvées. L'auto-socio-biographie d'Ernaux présente les faits, en essayant de susciter une réflexion sur le sujet.

5.3. *L'usage de la photo : l'audace de l'artiste*

Annie Ernaux et Marc Marie lancent le débat sur ce qu'on aurait le droit de montrer et ce qui devrait rester secret. N'est-il pas risqué de présenter ces clichés qui provoquent pour le moins ? L'auteure d'*Une femme* mentionne dans ses propos introductifs : « Le plus haut degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs. » (p. 17) En fait, le lectorat doit pouvoir mettre ces pauses en rapport avec le vécu quotidien, mais le public en lui-même n'est pas homogène. Chacun a sa personnalité, sa sensibilité.

La génération de mai 68 a résolument fait évoluer les mentalités au XX^e siècle. Cette protestation est marquée par un désir d'affirmer ses différences. Les étudiants demandent solennellement le droit de pouvoir exercer leur liberté de parole, d'opinion, de conviction religieuse, mais aussi leur liberté sexuelle. À ce moment-là, Annie Ernaux est jeune enseignante. Elle voit ces changements, déjà dans sa classe. Elle s'insurge contre une certaine conception de la femme :

Pour une femme, ne pas faire son lit de la journée était considéré par le voisinage comme la preuve même du laisser-aller, le signe qui ne trompe pas sur son incapacité à tenir une maison et qui la faisait démeriter aux yeux de tout le monde [...] Il fallait, à défaut de secouer vigoureusement par la fenêtre draps et couvertures, RECOUVRIR son lit. » (pp. 170-171)

L'auteure rejette la culture d'enfance. Pourquoi, selon elle, une femme est qualifiée positivement ou négativement en fonction de sa capacité à faire un lit ? Y'a-t-il un corollaire entre cette compétence et le succès ou l'échec du foyer ? L'écrivaine souhaite donner l'image qui convienne le mieux à sa personne et non ce que la société juge acceptable. Par ces clichés, elle montre qu'effectivement elle ne fait pas son lit tous les jours contrairement à ce qui est culturellement admis. Au contraire, elle prend même un malin plaisir au désordre, à un laisser-aller pour susciter le débat.

Pour arriver à leurs fins, les deux amants inventent un certain « rituel » dans le traitement des photos. (p. 14) :

interdiction à celui qui allait chercher les photos d'ouvrir la pochette
s'installer l'un à côté de l'autre dans le canapé, devant un verre, avec un disque en fond
sortir une à une les photos et les regarder ensemble

Les deux auteurs veulent ainsi se donner la liberté de concevoir des interprétations sans l'influence de l'autre partenaire. Ils essayent d'y associer une dimension de plaisir, de jeu, avec la position privilégiée sur le « canapé », le « verre » et le « disque en fond ». La photo est une forme d'« objet », d'« obje » ou d'« objeu » (mot forgé par Francis Ponge). De même, il n'est pas question de bouger les éléments de leur place, et si cela a été fait, il ne faut plus les y remettre. Ce qui montre que la photo est un ensemble d'arrangements que les protagonistes façonnent à leur guise. Ici, ces consignes leur permettent de garder la trace de leurs rapports sexuels, d'avoir le sentiment de revivre l'expérience par la suite, en regardant les photos. Mais on peut se demander si le regard est le même avec le recul. L'auteure de *La place* en donne une réponse :

J'essaye de décrire la photo avec un double regard, l'un passé, l'autre actuel. Ce que je vois maintenant n'est pas ce que je voyais ce matin-là, quand j'ai descendu l'escalier avant le petit déjeuner, que j'étais dans le couloir d'entrée avec mon souvenir moite de la nuit. (p. 31)

Annie Ernaux s'adjuge une autre fonction, celle de lecteur. L'ekphrasis proposée par l'auteure est donc un mélange des deux perspectives. N'est-elle pas finalement dans un jeu de rôles sociaux, au sens de Pierre Bourdieu ?

Ce qui est photographié et ce qu'appréhende le lecteur de la photographie, ce ne sont pas, à proprement parler, des individus dans leur particularité singulière, mais des rôles sociaux, le

marié, le premier communiant, le militaire, ou des relations sociales, l'oncle d'Amérique ou la tante de Sauvignon. (*Un art moyen*, p. 45)

L'auteure-lectrice cherche probablement à créer un écart pour capter l'attention de son public. C'est peut-être tout simplement un coup commercial, une manière de faire le « buzz ». Ces clichés érotisés sont donc des représentations qui construisent l'image de protagonistes pouvant être qualifiés de libertins. Ils ont également le statut de témoin de leur temps. Ils disent le monde tel qu'il est, ou du moins tel qu'ils le conçoivent.

En ce qui concerne les lieux de l'action caractérisant leur passion amoureuse, les deux auteurs ont privilégié la cuisine, le salon et la chambre. La cuisine (p. 70) est représentée comme un prolongement de la chambre. Les habits traînent, les ustensiles ne sont pas rangés. Outre le fait que c'est un lieu culinaire, les narrateurs profitent pour parler de l'actualité du moment : la guerre en Irak, les premiers bombardements. Ce lieu est presque anecdotique face à l'atrocité qui se vit de l'autre côté de la planète. À Venise, d'ailleurs, ils voient des pancartes avec la mention PACE (paix). La lumière qui vient de l'extérieur est une marque d'espoir de résolution du conflit engagé par les États-Unis. La salle de séjour (pp. 58, 94, 118, 130) est photographiée avec plusieurs plans. D'une part, la grosse chaussure « saisissante en gros plan » écrase le soutien-gorge sur le parquet. C'est probablement une façon pour Marc Marie de faire entendre sa voie dans leur union. La photo suivante donne un aperçu plus large du salon. Annie Ernaux fait des rapprochements avec la peinture : « Comme dans une nature morte, ne comptent que les formes et les couleurs, le drapé du châte, le bleu des chaussettes en contrepoint de celui de la chemise, le blanc de la ceinture du boxer rappelant celui du cuir intérieur des chaussures noires. » (p. 96) Elle met en avant les couleurs. Le bleu symbolise le Ciel, le christianisme qu'elle a rejeté, le blanc, c'est la paix voulue en Irak. Le noir est à l'image du conflit qui bouleverse cette région, c'est aussi une préfiguration de leur séparation qui intervient quelques années après. Marc Marie, dans la troisième image de cette catégorie, convoque un imaginaire policier : « On se met dans la peau de l'enquêteur. Ont-ils abandonné leurs vêtements ? Les a-t-on forcés ? Les a-t-on déshabillés avant ou après les avoir fait disparaître ? Qui sont les agresseurs ? Et qu'ont-ils faits des corps ? » (p. 124) La scène peut ainsi être assimilée à une fugue, un enlèvement. En fait, les partenaires « fuient » les contraintes de la vie quotidienne pour laisser court à leur amour. Les agresseurs, c'est le monde extérieur. La dernière image de ce groupe est paradoxale, car elle donne l'impression d'avoir été prise deux siècles plus tôt. L'image est moins nette que les autres. On aperçoit le bureau d'Annie Ernaux sur le côté droit. Cette table de travail fait l'objet d'une autre photo (p. 84). Les manuscrits n'ont pas résisté à la

force de l'instant intime. Cela peut aussi signifier une fuite du temps ou encore l'usure du travail littéraire, mais aussi la vanité de la vie. L'écrivain est avant tout un personnage social, ayant une vie privée, même si dans l'œuvre la frontière avec la vie publique est étanche. Le plus grand nombre de clichés (6)⁵²⁵ a été pris dans la chambre, lieu intime par excellence, avec une séparation entre ce qui se trouve sur le lit et le reste de l'espace. Nous pouvons distinguer les clichés de Cergy et ceux d'ailleurs. Une constante apparaît : le même désordre persiste comme un défi au monde. Ces clichés couvrent l'année 2003 comme des bornes. Une attention particulière est faite sur le parquet où s'entassent les habits des protagonistes. Marc Marie fait une interprétation de la scène fin mai début juin (p. 149) : « Ici l'unité de couleur – couvre-lit blanc, mur blanc, moquette vert pâle – transforme la chambre en un espace désincarné. Ce ne sont plus les traces de notre passage que j'y vois, mais notre absence, et même notre mort. » Ce lieu de plaisir se transforme, à ses yeux, en un tombeau. Le blanc ici est l'image du deuil. Cet « espace désincarné » emprisonne, asservit. Le même sentiment revient à la page 154. En diminuant la luminosité, ils plongent dans une lumière étrange. Cette obscurité se reflète dans l'expression : « Je ne sais pas me servir de la langue du sentiment en y 'croyant', elle me paraît factice quand je m'y essaye. Je ne connais que la langue des choses, des traces matérielles, visibles. » (p. 159) En clair, ni le roman, ni la poésie ne rentrent dans le canevas de travail de l'écrivaine.

L'aspect vestimentaire est évidemment très présent dans l'œuvre. Nous retiendrons un par auteur. Le jean caractérise bien Marc Marie, car cela pourrait signifier un accès à l'universalité, aspect à rattacher à Annie Ernaux aussi. Il réunit plusieurs générations de lecteurs. De plus, cet habit se distingue par sa solidité : supporter la maladie de sa compagne est une épreuve qu'il vit avec une forme de sérénité. Il fait aussi le lien entre le monde des vivants et des morts : « Le pantalon semble rentrer dans le parquet, à moins qu'il ne vienne de sortir de terre. » (p. 125) En fait, durant leur relation, ils vont être très proches, vont faire le voyage pour Venise, à l'invitation de l'écrivaine. En ce qui concerne Annie Ernaux, le soutien-gorge semble montrer tout l'impact qu'a eu, à cette époque, le cancer du sein sur sa vie quotidienne :

Le cathéter central ou « chambre » consiste en un fin tuyau de plastique enfoncé sous la clavicule jusque dans la veine jugulaire, relié à un réservoir, implanté sous la peau, qu'on perce à chaque chimio pour introduire les substances qui détruisent les cellules malignes. Je décris avec précision ce dispositif, parce que tout cela est inconnu à la plupart des gens. J'étais, avant, dans la même ignorance. (Note 1, pp. 23-24)

525 pp. 44, 142, 154, 166, 176, 186.

Sous l'effet de la chimiothérapie, elle perd ses cheveux et doit subir une foule d'exams : Mammographie, drill-biopsie du sein, échographie des seins, du foie, de la vésicule, de la vessie, de l'utérus, du cœur, radiographie des poumons, scintigraphie osseuse et cardiaque, IRM des seins, des os, scanner des seins, de l'abdomen et des poumons, tomographie par positrons ou PET-scan. (Note 1, p. 194). Cette maladie, loin de détruire leur amour, solidifie davantage leur union. Les photos qu'ils présentent sont une victoire sur la maladie et un refus de la résignation face à la mort. Cette situation rappelle celle qu'a vécue Delacroix. Le tableau *Le combat de Jacob avec l'Ange* est un éloge au combat. Le peintre estime que le plus important est, en dépit de la victoire, de se battre⁵²⁶. Il s'inspire d'une histoire biblique de la Genèse, premier livre de la Bible. Jacob a effectivement combattu contre l'ange et l'a vaincu. Son nom a ainsi été remplacé par Israël, attribué au peuple hébreu.

Par ailleurs, dans tous les clichés de l'œuvre, l'absence vaut la présence. Les auteurs donnent des éléments qui permettent de reconstituer les événements qui ne peuvent pas être montrés. Cette technique est présente dans la peinture chinoise :

Il y a dans l'art chinois une grammaire cosmique liée à la spiritualité du Tao. Il relève de l'association dynamique entre le vide et le plein, le fini et l'infini, l'impermanence et le permanent. C'est l'idée d'un souffle structurant qui vient composer l'univers. [...] L'invisible fait partie de l'œuvre d'art. Elle se caractérise par le vide qu'elle enduit.⁵²⁷

À travers cette interprétation, Annie Ernaux et Marc Marie sont bel et bien présents dans les clichés qu'ils présentent. Il est clair que cette situation n'est pas identique à celle des photos traditionnelles dans lesquelles la coprésence physique des personnages est visible. La peinture étant l'ancêtre de la photographie, les principes des deux arts ont une dimension transversale. Dans ses propos liminaires, l'auteure de *La place* fait le rapprochement entre les deux médias : « Ce n'était plus la scène que nous avons vue, que nous avons voulu sauver, bientôt perdue, mais un tableau étrange, aux couleurs souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques. » (p. 15) Au-delà de l'ellipse, on peut relever aussi une autre figure présente : la métonymie. Lorsque les auteurs présentent des manuscrits éparpillés sur la moquette (p. 87), ceux-ci représentent d'une part la bibliothèque d'Annie Ernaux, mais bien plus, l'ensemble de ses livres, des *Armoires vides* à *L'autre fille*, en passant par *La honte* ou encore *Les années*. De même, tous les vêtements photographiés, que ce soit la botte noire, les dessous, ou encore le châle rouge, renvoient tous au corps. Mais on peut légitimement s'interroger sur l'authenticité de ces clichés. Ces objets décrits n'ont-ils pas été artificiellement disposés à un moment ou à

⁵²⁶ Notes du Cours « littérature et peinture », Prof. Françoise Alexandre, 2012-2013.

⁵²⁷ Notes du cours « littérature et peinture », Prof. Anne SPICA, 2012-2013.

un autre ? Nous connaissons la dimension importante du montage sur l'image. En dehors de cette réserve, nous pouvons reconnaître aux deux auteurs une technicité réelle dans l'utilisation de l'appareil photo. Ceci est révélateur des progrès réalisés en la matière ces dernières décennies. Nous nous dirigeons d'ailleurs vers une société du tout digital, avec l'implémentation en cours de la 5G, qui est diversement appréciée par la population. Le monde de demain sera « connecté », ce qui est indéniablement une avancée technologique et économique. Faut-il y voir de fait des progrès sociaux et écologiques ? Le débat ne fait que commencer à ce sujet.

5.4 Les années : une œuvre auto-photo-biographique

Le texte publié en 2008 est une œuvre atypique, par sa façon de faire de la photo le fil conducteur de la trame narrative, ce qui est astucieux. Il est important de noter que chaque partie du récit commence par la description d'une image. L'auteure en fait ainsi un pilier. Jérôme Meizoz note les quatorze différents clichés qui introduisent les quatorze parties de l'œuvre⁵²⁸ :

1. p. 21, bébé en 1941.
2. p. 21-22, trois photos de l'enfant en 1944.
3. p. 34-35, petite fille à la plage, août 1949.
4. pp. 53-55, jeune fille, juillet 1955.
5. pp. 65-66, jeune fille, Yvetot, 1957.
6. pp. 75-76, lycée de Rouen, photo de classe, 1958-1959.
7. pp. 86-87, Cité universitaire, juin 1963.
8. p. 98, jeune femme avec son bébé, rue de Loverchy, hiver 1967.
9. pp. 118-119, film, *Vie familiale*, 1972-1973.
10. pp. 140-141, photo de famille en vacances, Espagne juillet 1980.
11. pp. 155-157, cassette vidéo, lycée de Vitry sur Seine, février 1985.
12. pp. 174-176, photo Cergy, 3 février 1992.
13. pp. 200-202, photo avec ses deux fils adultes, Trouville, mars 1999.
14. pp. 233, Noël 2006.

Plusieurs analyses peuvent être faites à la lecture de cette énumération. D'une part, la chronologie est scrupuleusement respectée, de 1941 à 2006, soit une couverture de 65 ans, ce qui est énorme en soi. De plus, l'auteure remonte assez loin, puisque la description commence lors de sa première année de vie. Ce qui montre une volonté de se dévoiler entièrement. On peut aussi remarquer que le personnage central apparaît dans quasiment toutes les photos, ce qui prouve que l'œuvre est réellement une autobiographie, mais intégrée dans le mouvement d'une

⁵²⁸ J. Meizoz, « Annie Ernaux : Temporalité et mémoire collective », In D. Viart, L. Demanze, *Les Fins de la littérature*, Univ. Lille III, 18/11/2011, p. 4.

génération. La majeure partie des images se réfère à l'enfance (5), ou alors à l'âge adulte (7). Le fait qu'uniquement deux photos soient consacrées à l'adolescence n'est pas anodin, car la protagoniste principale y a souvent éprouvé de la déception et vécu un certain nombre d'expériences malheureuses, celle de la tentative d'homicide de sa mère par son père alors qu'elle avait 12 ans, expérience ayant suscité l'écriture de *L'événement* (2000). C'est aussi la période dans laquelle la distance entre ses parents et elle s'accroît progressivement, sous l'influence indirecte de l'école, car ses parents n'y sont pas allés et ne maîtrisent pas les codes de cette institution.

Les clichés sont généralement pris en France, ce qui a d'ailleurs amené Jérôme Meizoz à parler de « mémoire nationale⁵²⁹ ». Cet élément n'est pas le fait du hasard, car l'auteure essaye de faire une auto-ethnologie française, dont la famille représente le centre, les dix scènes de repas de famille l'attestent⁵³⁰. Mais cette écriture a évidemment des répercussions au-delà des frontières de l'Hexagone, car la volonté de s'engager pour les droits des femmes, des populations socialement fragiles ont un écho universel et rentrent dans son projet littéraire : « Alors le livre à faire représentait un instrument de lutte⁵³¹. » D'autre part, il s'agit aussi pour Ernaux, d'une certaine façon, de valoriser le modèle français, la vie de famille, l'école républicaine, l'État, l'Histoire française, entre autres. Mais, on a vu par ailleurs que la narratrice aime formuler des critiques sur ce qu'elle considère comme des dysfonctionnements. Elle a montré, avec ironie, par exemple que le désintérêt pour les personnages politiques est un fait réel dans une partie de la population française⁵³².

Cette liste souligne aussi la présence de deux vidéos qui viennent compléter la dimension numérique et moderne du texte. La romancière fait une mise en abyme avec le titre du film *Vie familiale* qui couvre la période 72-73. L'auto-socio-biographie tourne autour de la famille, en tant que premier maillon de la société. Les œuvres de l'écrivaine prennent généralement appui sur des scènes familiales et les photos montrent en majorité un ou plusieurs aspects de la vie personnelle de l'auteure. Ce qui permet de ressortir un des multiples usages qu'Annie Ernaux fait de la photographie.

Le texte, comme dans le cas de *L'usage de la photo*, s'organise en quatorze parties. Ce qui crée un lien formel entre les deux œuvres. L'auteure a peut-être entendu les éventuelles critiques

529 J. Meizoz, « Annie Ernaux : Temporalité et mémoire collective », *op. cit.*, p. 5.

530 *Ibid.*, p. 3.

531 AE, *Les années*, p. 252.

532 *Ibid.*, p. 190.

qui ont pu être faites sur cet ouvrage dans lequel elle montre des clichés qui relèvent normalement de la sphère privée. C'est peut-être la raison qui explique qu'elle ne présente pas cette fois des clichés qui pourraient modifier l'objectif à atteindre, celui de faire son auto-ethnologie, ou encore de présenter sa personne noyée dans le courant d'une société. Pour retrouver les photos auxquelles l'écrivaine réfère, il faut consulter *Écrire la vie*.

Scrutons de près trois moments importants de la vie du personnage central. Dès l'*incipit*, l'auteure donne, à travers la description de cette première image, les caractéristiques de son écriture. Ce qui est considéré comme sa première photo est « collée à l'intérieur d'un livret », de la même manière que sa vie est à considérer dans un ensemble plus global. La « feuille gaufrée », tout comme le livret, démontrent l'intérêt de la narratrice pour la littérature. Elle écrit d'ailleurs à ce sujet : « Je ne travaille pas sur des mots, je travaille sur ma vie⁵³³. » Ernaux écrit premièrement pour parler de ses expériences, heureuses ou malheureuses. Cette feuille est aussi « transparente ». Au sens ernausien, on ne parlera probablement pas d'écriture transparente – les adjectifs « transparent » et « plat » n'ont pas tout à fait la même signification dans l'œuvre – mais plutôt de sentiments, de sensations. Elle essaye de les contenir, afin de retrouver le ton qu'elle a acquis dès son enfance à Yvetot par le biais de ses parents et de son entourage. Par la suite, comme c'est le cas pour chacune des photos, elle y inscrit des références : « *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (S.Inf.re). Tel. 80.* ». Ces éléments confirment, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le travail acharné, ardu de l'écrivaine pour parvenir à l'émergence d'un style. Même si les thèmes de ses œuvres se réfèrent davantage à la vie quotidienne, son désir étant de retrouver son parler normand, son écriture, cependant, prend appui sur tous ses talents de femme de lettres. L'écriture « couteau » est celle-là même qui aspire à contester toute injustice sociale, notamment, par le truchement de la littérature.

La narratrice pose un regard assez impartial, voire rude, sur sa propre personne, en ce qui concerne les premiers instants de sa vie : « gros bébé », « lippe boudeuse », « bras potelé ». Ces propos sont associés à la sensualité : « assis à moitié nu », « la main du bébé cache le sexe », « relevée sur le ventre », « la bretelle glissée de l'épaule », « amour ». Au-delà de cette analyse, l'auteure donne une place importante à la thématique du corps, des gestes. Sa description se fait en plongée, du cadre de la photo, vers l'enfant, et ensuite vers l'arrière-plan. Les objets aussi sont présents : « rouleau », « coussin », « table ». Cette image revêt aussi un caractère

533 A. Ernaux, *Écrire la vie*, op. cit., p. 101.

esthétique : « angelot de peinture ». L'expression « poésie du quotidien » trouve aussi sa justification dans cette description.

Les clichés sont partagés dans la famille, et il n'est pas étonnant que la transmission et l'héritage soient des thématiques chères à l'auteure. Pierre Bourdieu s'interroge sur ce point en ces termes : « N'est-il pas naturel que la photographie reçoive, en l'absence d'autres supports, la fonction de thésauriser l'héritage familial⁵³⁴ ? » Thésauriser, c'est : « Amasser des valeurs pour les garder, sans les faire circuler, sans les placer⁵³⁵. » C'est en quelque sorte se constituer un trésor familial qui rend fiers tous ses membres. L'épigraphe de Jérôme Meizoz, qui reprend les propos d'Annie Ernaux, est sans appel : « Récit familial et récit social c'est tout un⁵³⁶. » Bourdieu abonde dans le même sens : « La photographie elle-même n'est rien, le plus souvent, que la reproduction de l'image que le groupe donne de son intégration⁵³⁷. » Lorsqu'Ernaux parle de « mode petit-bourgeois », elle parle aussi forcément de ses parents qui surévaluent leur nouvelle condition d'épiciers. Elle déclare à ce sujet : « Connaissant tous les gestes qui accommodent la pauvreté. Ce savoir, transmis de mère en fille pendant des siècles, s'arrête à moi qui n'en suis que l'archiviste⁵³⁸. » Cette « pièce d'archives familiales » revient d'une certaine façon à l'autobiographe, qui lui donne une autre connotation. Elle conçoit la famille à sa manière. C'est pour cela qu'il existe souvent des tensions entre elle et sa mère. En parlant d'« entrée dans le monde », la narratrice va au-delà de la simple naissance, mais y ajoute au moins deux autres significations : entrée dans le monde littéraire, en renouvelant la pratique autobiographique, ce qui explique l'émergence de l'auto-socio-biographie ; entrée aussi dans une nouvelle société surnommée « société de consommation », mais aussi « société numérique ».

L'image constitue, enfin, une « mise en scène rituelle ». Par ces propos, l'auteure mentionne deux aspects importants pour que le cliché ait l'impact recherché : la mise en scène et le rite. La photo, autrement dit, est un outil visuel utile dans la communication, une posture en quelque sorte :

[...] en fait, la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et par là, d'une retranscription : parmi toutes les qualités de l'objet, seules sont retenues les qualités visuelles qui se donnent dans l'instant et à partir d'un point de vue

534 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 51.

535 *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2009*, p. 2551.

536 AE, *Les années*, p. 29.

537 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 48.

538 AE, *Une Femme*, op. cit., p. 26.

unique ; celles-ci sont transcrites en noir et blanc, généralement réduites et toujours projetées dans le plan⁵³⁹.

L'image et l'écriture partagent ensemble le mode opératoire de la sélection. Les clichés sélectionnés par l'écrivaine l'ont été pour accomplir le projet d'écriture auto-socio biographique. Si l'auteure commence par l'image du bébé qu'elle fut, c'est dans le but (en plus de la chronologie) de susciter une certaine adhésion des familles qui auraient des enfants, ou qui seraient susceptibles d'en avoir. C'est une adresse au lecteur, car après cette entrée en matière bien maîtrisée, le public est sensible à ce qui va suivre. Une attention est également portée sur la couleur. Le noir et blanc produit une impression d'harmonie, de synchronie, ce qui est plus complexe avec la photographie moderne qui est en couleur. L'expression « en couleur » traduit bien le fait que l'image prend toute sa dimension lorsque chaque teinte est visible et reconnaissable. L'auteure intègre donc toutes les caractéristiques de la photographie dans son œuvre.

La deuxième image que nous analyserons a été prise en cité universitaire, à Mont-Saint-Aignan en juin 1963⁵⁴⁰. Outre les éléments déjà cités, comme la mise en scène ou encore l'attention portée au corps, à la sexualité et aux gestes, plusieurs autres aspects caractérisent l'écriture de l'autobiographe. D'une part, il s'agit du lieu même dans lequel l'image est prise, une institution de formation d'intellectuels, de dispensation des savoirs de tout genre, un cadre de recherche, d'expérimentation, un lieu de débat, de militance politique aussi. L'université constitue un des piliers de l'écriture d'Ernaux. Elle se sent à l'aise seulement « dans le savoir et la littérature⁵⁴¹ ». D'autre part, la photo rassemble six personnes, trois filles et trois garçons. L'égalité entre hommes et femmes étant un thème récurrent dans l'écriture ernausienne, cet aspect mérite d'être signalé, d'autant plus que les trois filles, contre un garçon seulement, sont en avant-plan ; les deux autres sont en retrait. C'est une constante chez Ernaux. Si elle décrit une scène rassemblant des hommes et des femmes, elle commence généralement par les personnages féminins. De plus, les six étudiants représentent la communauté universitaire, la société aussi en élargissant l'analyse. Le groupe donne donc, au sens de Pierre Bourdieu, une certaine image d'harmonie, d'intégration réussie, du moins en apparence. Le sociologue français va plus loin en parlant de la responsabilité des personnes qui ont été conviées à se prendre en photo : « Se prêter à la photographie, c'est accorder le témoignage de sa présence, contrepartie obligée de l'hommage reçu à travers l'invitation ; c'est exprimer que l'on tient à

539 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 108.

540 *Ibid.*, pp. 89-90.

541 *Ibid.*, p. 90.

[l'] honneur d'avoir été invité à participer et que l'on participe pour faire honneur⁵⁴². » Les six jeunes gens ont donc voulu matérialiser leur amitié. On trouve même deux Annie dans le groupe. Mais certains détails montrent que c'est plus complexe que cela : « se détache sur le ciel », « semblant agacer l'une des filles ». Ces éléments traduisent bien le fait que la relation de l'auteure avec la gent masculine semble s'inscrire dans une forme de tension ; on en retrouvera la preuve dans le fait que chacune de ses expériences amoureuses (avec son ex-mari Philippe, le diplomate russe, Marc Marie) se sont soldées par des séparations plus ou moins douloureuses. Son attitude dans l'image est révélatrice : « Ses poings serrés émergent bizarrement de dessous son buste couché. » L'auteure est prête à la confrontation et se bat jusqu'au bout pour que ses idées progressistes soient reconnues.

Annie Ernaux déclare par ailleurs :

C'est maintenant qu'elle doit mettre en *forme* par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes, qui double son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée de plus en plus longue⁵⁴³.

Dans ce contexte, la pente fait écho au « récit glissant » qu'elle souhaite, ou encore aux risques que l'auteure prend en construisant un texte dans lequel elle désire s'engager ; le ciel se réfère à une volonté de dépassement de soi : aller jusqu'au bout de sa passion de l'écriture, atteindre l'apothéose littéraire par un style dépouillé, réaliste ; il fait aussi référence à une certaine clarté dans le style ; la vallée représente ses allers-retours entre tradition et innovation autobiographique ; la brume, ce serait tous ces moments d'incertitudes avant que le texte ne soit publié, c'est également la recherche d'une « *forme* » qui fait évidemment sens, réalisant le projet d'écriture de l'auteure, celui-ci en l'occurrence a duré plus de deux décennies.

La troisième photo choisie dans cette section date de 1999, elle a été prise à Trouville⁵⁴⁴. L'auteure s'y affiche avec ses deux fils et une autre femme qui est, semble-t-il, la compagne d'un de ses fils. À partir de cette image, l'écrivaine revient sur la notion de groupe : « Tous quatre », « ensemble », « petit groupe ». Mais ce qui retient encore plus l'attention, c'est la métaphore du laboureur utilisée par la narratrice : « [...] une plage de sable presque déserte, labourée de sillons comme un champ par des engins ». La plage, c'est à la fois la page, mais aussi le genre autobiographique. Elle est labourée, c'est-à-dire renouvelée, réorientée. Les engins, ce sont tous ces outils comme la photographie, l'absence de *je*, qui permettent d'arriver

542 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 44.

543 AE, *Les années*, p. 249.

544 *Ibid.*, pp- 209-210.

à l'auto-socio-biographie. La narratrice montre aussi, dans cette description, sa maîtrise de l'*ekphrasis*, comme l'illustre la répartition qu'elle fait des personnages sur l'image : « de la gauche », « au centre », « le plus à droite », « à l'extrémité gauche ». De même, on peut aussi citer la frontalité : « face à l'objectif », « visages rapprochés ». Ce qui montre que l'image, comme le livre d'ailleurs, renferme tout un monde ; elle le fixe, le fige littéralement : « les corps et les visages immobilisés », « la posture fixée ». Roland Barthes déclare, très justement, à ce propos :

La photographie appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les feuillets sans les détruire : la vitre et le passage, et pourquoi pas : le Bien et le Mal, le désir et son objet : dualités que l'on peut concevoir, mais non percevoir (je ne savais pas encore que de cet entêtement du référent à être toujours là, allait surgir l'essence que je recherchais⁵⁴⁵).

L'écrivain relève la dualité entre la photographie et son support, il mentionne également d'autres termes qui se comportent de la même manière ; on pourrait aussi parler du même type de rapport entre le texte et la page, mais aussi entre l'individu et son environnement, en considérant le projet d'écriture d'Annie Ernaux : une vie « noyée » dans une collectivité. Le binôme Bien / Mal est digne d'intérêt, car il s'inscrit dans un rapport manichéen, avec une absence relative de passerelle entre les deux termes. Ce qui amène à se demander si la narratrice, au travers de ses images, n'introduit pas un point de vue moral. Ce n'est justement pas l'objet de la démarche ernausienne, car il faudrait encore savoir qui est habilité à trancher entre les deux éléments et dans quel cadre. Elle essaye simplement de présenter la société telle qu'elle la voit, dans une recherche d'objectivité, mais nous avons vu par ailleurs qu'un tel projet est difficile à réaliser, car même en l'absence d'affect, elle ne peut être pleinement objective. Il revient au lecteur de se faire un point de vue, qui peut converger, ou diverger d'ailleurs, avec celui d'Ernaux. Cette photo ressemble à cette image d'Ernaux et ses enfants qui figure dans les premières pages *d'Écrire la vie*. La narratrice y a gardé le même sourire « doux et distant » identique à celui de la photographie de Trouville. Elle est au centre de l'image contrairement à celle précédemment examinée dans laquelle ce sont ses deux fils qui apparaissent au centre de l'objectif. La pensée d'« être bien » évoquée dans la description de l'image de Trouville est clairement perceptible dans l'autre photographie, car les trois personnages esquissent un sourire, qui peut tout aussi bien se résumer à une posture de circonstance. On peut ainsi affirmer que dans ces différents clichés la narratrice recherche une certaine simplicité, une certaine pureté aussi. Barthes parle de deux façons de valoriser la photographie. D'une part, en faisant

545 R. Barthes, *La Chambre claire* (1980), *Œuvres complètes V, livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 793.

d'elle une œuvre d'art. La deuxième en la généralisant, en la rendant grégaire, en la banalisant⁵⁴⁶, et c'est peut-être le sens que veut donner l'auteure à ces clichés. Elle souhaiterait probablement montrer la vie tranquille d'une famille « normale » en France, par exemple tout l'intérêt qu'une mère accorde à ses enfants. Ernaux affirme en rapport avec l'image de Trouville, qui se réfère aussi à son statut de mère : « [...] elle paie à tous ce week-end au bord de la mer par désir de continuer à être encore la donatrice du bonheur matériel de ses enfants, de compenser leur éventuelle douleur de vivre dont elle se sent responsable en les ayant mis au monde⁵⁴⁷. » La narratrice exprime, à travers cette affirmation, un problème social très préoccupant : les emplois précaires, ou tout simplement le chômage. À partir d'une *ekphrasis*, elle place la situation d'énonciation dans un contexte plus vaste. C'est une marque d'auto-socio-biographie. Le travail d'écriture de l'écrivaine est remarquable, comme nous le voyons avec la photographie.

De ce qui précède, nous pouvons reconnaître aux textes ernausiens une dimension autobiographique et sociologique. L'auto-socio-biographie se nourrit de cette association qui contribue au renouvellement du texte de l'intime. Il importe donc d'aller plus loin, en explorant en profondeur le style ernausien, caractérisé par l'écriture dite blanche, dépouillée, minimaliste, en mettant en exergue le chronotope bakhtinien, le discours oral ou encore les îlots textuels.

546 R. Barthes, *La Chambre claire* (1980), *op. cit.*, pp. 883-884.

547 AE, *Les années*, pp. 210-211.

2^e PARTIE : PROPRIÉTÉS DE L'ÉCRITURE ERNAUSIENNE

CHAPITRE 1 : LECTURE CHRONOTOPIQUE

1. L'espace dans le mouvement du temps

1.1. Éléments de définition

Tout d'abord, commençons par éclaircir la notion de chronotope. Bakhtine appelle *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature⁵⁴⁸. C'est une approche innovante, qui cherche des rapprochements entre les notions complexes de temps et d'espace. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adopté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein⁵⁴⁹. On peut légitimement s'interroger sur l'intérêt d'une telle notion pour les sciences humaines. Si nous prenons une formule bien connue, vitesse = distance / temps, nous voyons le rapport direct entre l'espace et le temps. La vitesse traduit un certain comportement, un mouvement d'une chose ou d'une personne. Ceci peut expliquer le choix de Bakhtine, car analyser les faits et gestes des différentes instances de la narration inclut de les considérer dans leurs sphères spatio-temporelles ; elles sont indissolubles selon Bakhtine. Le chercheur ajoute deux usages importants de cette notion dans la littérature :

Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore⁵⁵⁰.

En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les *genres*. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle⁵⁵¹.

Considérer le chronotope comme une métaphore paraît intéressant, davantage encore dans l'écriture ernausienne, qui est souvent présentée comme « plate ». Pourtant, cette assertion pose la question de savoir en quoi, par quels mécanismes stylistiques le chronotope peut rentrer dans

548 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 237.

549 *Ibid.*

550 *Ibid.*

551 *Ibid.*, p. 238.

la catégorie des figures de style. Quant à la question capitale et problématique des genres littéraires, le chronotope nous aidera probablement à confirmer que l'auto-socio-biographie est un nouveau genre littéraire, qui s'appuie d'ailleurs très fortement sur les notions d'espace et de temps, notamment en élargissant l'espace de la portée du message ernausien de l'individuel à l'universel. Bakhtine ajoute un aspect essentiel du chronotope dans la stylistique :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire⁵⁵².

Notre travail va consister à rechercher les indices qui montrent l'imbrication des notions de temps et d'espace dans l'écriture ernausienne, et à étudier leur mouvement dans l'originalité de l'auto-socio-biographie. Il n'est d'ailleurs pas exclu que le style ernausien s'écarte du modèle bakhtinien. Cette contradiction pourrait s'avérer riche. Si nous prenons l'exemple de la culture, Bakhtine assume ne pas avoir traité toutes les sphères qui s'y attachent (p. 237), tandis qu'Ernaux va très loin dans la matérialisation de l'espace culturel dans ses textes. Chez l'auteure la lutte des classes est par exemple une conquête de l'espace.

Bourdieu a, quant à lui, une vision de l'espace totalement différente de celle de Bakhtine. Pour le sociologue français, l'espace obéit à trois dimensions fondamentales : le volume du capital, la structure du capital et l'évolution dans le temps de ces deux propriétés⁵⁵³. De plus, il donne des précisions sur la notion de capital, qu'il définit sous trois formes : capital économique, capital culturel et capital social⁵⁵⁴. Cette autre définition du chronotope est tout aussi proche des aspirations de l'écrivaine, car elle a le mérite d'ouvrir cette notion complexe à plusieurs champs, ce qui a pour conséquence d'éviter une distinction manichéenne entre les classes ouvrière et bourgeoise. Le capital économique demeure certes important, mais n'est pas le seul déterminant pour évoquer cette question. Le chronotope ernausien est d'ailleurs très marqué culturellement et socialement. Il nous reviendra de voir comment cette déclinaison du chronotope selon Bourdieu se matérialise dans les textes d'Annie Ernaux.

552 *Ibid.*, pp. 237-238.

553 P. Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, op. cit., p. 128.

554 *Ibid.*

1.2. La conception du temps selon Ernaux

Dans *Les années* la narratrice présente le temps sous trois déclinaisons : le temps unique, le temps commun et le temps palimpseste. Commençons par la première forme, Ernaux affirme : « Sur les photos et les films par date qu'on faisait défiler à l'écran, par delà la diversité des scènes et des paysages, des gens, se répandait la lumière d'un temps unique⁵⁵⁵. » L'image déploie-t-elle ou alors fige-t-elle le temps ? Les deux approches sont possibles, car d'une part, l'image permet de remonter dans le temps, si bien que ce dernier est ressenti de manière subjective. D'autre part, il est possible de considérer que du fait d'avoir vu une photo influence notre conception du présent et du futur. La pensée de l'auteure s'exprime de plusieurs manières. Premièrement, chaque image porte la mention d'un mois, d'une année. C'est une image unique, c'est-à-dire non-itérative. Mais tous ces supports produisent une certaine lumière qui fait basculer dans quelque chose d'inoubliable. Deuxièmement, ce qui rend ces images extraordinaires, c'est la multiplicité des lieux dans lesquels celles-ci sont prises, mais aussi des personnes ayant accepté de se faire prendre en photo. Ces images ont un but social, car elles montrent que notre environnement est constitué d'individus, c'est-à-dire de personnes qui sont génétiquement uniques. Pierre Bourdieu pose une question cruciale : « Comment la disposition et l'attitude des personnes ne seraient pas marquées de solennité⁵⁵⁶ ? » Il exprime ainsi l'idée que tout le travail esthétique réalisé sur l'image permet à celle-ci de rester gravée dans le temps, et de recevoir, par ailleurs, une dimension testimoniale. *Les années* représente ainsi un tableau, en tant qu'œuvre d'art, de la société avec ces quatorze photos et images qui construisent le récit.

La photographie a ceci de particulier qu'elle inscrit l'image dans le présent. Ce qui permet d'y voir une dimension temporelle. Mais comment interpréter ce temps ? Bakhtine et saint Augustin déclarent à ce propos :

Le temps se révèle, avant tout, dans la nature – dans le mouvement du soleil, des étoiles, dans le chant du coq, dans les indices sensibles, visuels des saisons⁵⁵⁷.

J'ai déjà dit que nous mesurons les temps qui se passent, afin de pouvoir dire : « Ce temps-ci est le double de l'autre » ; ou bien : « Ce temps-ci est égal à l'autre » [...] Mais comment pouvons-nous mesurer le temps présent, puisqu'il n'a point d'étendue ? Nous le mesurons lorsqu'il passe, puisqu'il n'est plus pour pouvoir être mesuré⁵⁵⁸.

555 AE, *Les années*, p. 234.

556 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 44.

557 M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, p. 258.

558 Saint Augustin, *Confessions*, op. cit., p. 430.

Pour Bakhtine le temps est à rechercher dans notre environnement immédiat, ce qui ne le rend pas forcément facile à définir ou interpréter. Cela nécessite une très grande sensibilité et un sens de l'observation. Saint Augustin donne, lui aussi, plusieurs éléments qui permettent de comprendre les différentes notions du temps employées par Annie Ernaux. Premièrement, le temps est à la fois objectif, car chacun peut confirmer le fait qu'une heure est composée de soixante minutes, une minute de soixante secondes, ainsi de suite. Mais il est aussi subjectif car nous le vivons différemment. On parlera de temps long et de temps court. La narratrice avoue : « Et on ne vieillissait pas⁵⁵⁹. » Avec la profusion des nouveaux objets commerciaux, elle se situe dans un « présent infini⁵⁶⁰ ». Ce temps qu'elle décrit est relatif. L'auteure le construit à sa manière. L'autre aspect évoqué par le théologien est de reconnaître que c'est en vivant un événement qu'on peut véritablement mesurer sa portée, analyser son impact dans la durée, car après que l'action est passée, il est difficile de la relater de manière objective. Le récit personnel travaille parfaitement dans cette optique, par le fait que l'instance narrative cherche la bonne distance pour décrire tous ces événements qui ont émaillé sa vie jusqu'au moment d'énonciation. Elle recherche également les mots pour raconter certaines expériences dont la révélation pourrait abîmer, sinon porter préjudice à sa personnalité. Entrer dans la dernière partie de sa vie est l'occasion pour l'autobiographe de régler les « conflits » passés pour paraître renouvelé et prêt à affronter la mort.

Le temps unique est un « autre temps⁵⁶¹ », une période parallèle au temps objectif. Il est de ce fait l'occasion de rêves les plus irrationnels ou alors le lieu d'un défoulement au sens freudien. La narratrice déclare dans le même extrait : « Ce qui arriverait demain, on ne le savait pas et on ne cherchait pas à le savoir. » Cette période consacre une jeunesse qu'elle ne connaîtra plus. Les photos qu'elle décrit sont une tentative de sauver tous ces aspects marquants de sa vie.

Dans le temps unique, on peut aussi ajouter tous ces événements dans lesquels la protagoniste principale est directement ou indirectement concernée ou alors ceux qu'elle n'a pas connus :

Les jours de fête après la guerre, dans la lenteur interminable des repas, sortait du néant et prenait forme le temps déjà commencé, celui que semblaient quelquefois fixer les parents

559 AE, *Les années*, p. 206.

560 *Ibid.*, p. 234.

561 *Ibid.*, p. 107.

quand ils oubliaient de nous répondre, les yeux dans le vague, le temps où l'on n'était pas, où l'on ne sera jamais, le temps d'avant⁵⁶².

Ils [membres de famille] restaient tous à table jusqu'au milieu de l'après-midi, à évoquer la guerre, les parents, à se passer des photos autour des tasses vides⁵⁶³.

Le temps de la guerre contraste avec celui de la fête. La jeune Annie ne comprend pas pourquoi ses parents évoquent sans cesse cette période, mais sont plus discrets lorsqu'il faut répondre à ses questions. Ce qui crée une certaine distance dans la famille. Cet éloignement ressort dans le rythme ternaire final, qui allonge la phrase. Les adverbes « jamais » et « avant » montrent bien que l'horreur de la guerre ne fait pas partie de ses priorités quotidiennes tout simplement parce qu'elle relève du passé. Le passage « sorti du néant » exprime le fait que, le point d'origine étant inconnu, il est difficile pour la narratrice de lui accorder une attention au-delà de ce qui est pour elle raisonnable. D'ailleurs, la narratrice semble éprise d'ennui face à ces moments de retrouvailles familiales qui prennent beaucoup de temps. Pourtant peu après, elle nuance son propos, dans un élan historique et patriotique : « À côté du temps fabuleux – dont ils [les enfants] n'ordonneraient pas avant longtemps les épisodes, la Débâcle, l'Exode, l'Occupation, le Débarquement, la Victoire – ils trouvaient terne celui, sans nom, où ils grandissaient⁵⁶⁴. » Elle reconnaît le fait que malgré son petit degré de compréhension des épisodes que ses parents lui content, ces derniers sont plus intéressants que ses expériences de jeune fille. Le côté épique de la narration fait partie des éléments qui restent gravés dans son esprit.

Dans l'adjectif « unique », on retrouve aussi « un », « individuel ». L'autobiographe met aussi en avant des éléments qui ont une portée personnelle, comme la photo de Sotteville-sur-Mer en 1949⁵⁶⁵. Les aspects qui montrent cette singularité sont à trouver dans le substantif démonstratif « cette enfant » : elle et pas une autre ; les déterminants possessifs « ses jambes robustes », « son corps humiliant et sans importance » ; les expressions comme « le caractère exceptionnel » ; mais aussi la chute : « La plage est déserte. » La jeune Annie est toute seule sur scène et peut s'adonner à un pastiche de défilé de mode : « un désir de poser comme les stars dans *Cinémonde* ». La narratrice a ainsi réussi à construire un temps qui lui est propre.

Le temps unique est aussi, en dehors des moments familiaux festifs, vraisemblablement l'expression de situations individuelles rencontrées par le personnage central. Il représente la solitude de la narratrice, face notamment au cancer du sein, l'avortement, ou la mort de

⁵⁶² *Ibid.*, pp. 22-23.

⁵⁶³ AE, *La place*, p. 66.

⁵⁶⁴ AE, *Les années*, p. 25.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

plusieurs proches. C'est à juste titre que certaines interrogations traversent la personne humaine face à ce type d'événements douloureux :

Je suis celui qui n'est plus celui qu'il a été ; je suis celui qui n'est pas encore ce qu'il sera ; et dans l'entre-deux que suis-je ? Un je ne sais quoi qui ne peut s'arrêter en soi... un je ne sais quoi que je ne puis saisir... un je ne sais quoi finit dans l'instant même où il commence⁵⁶⁶.

Le temps paraît dans cet extrait insaisissable, les situations de la vie incontrôlables, l'individu dans un fatalisme désespérant. La solitude est couplée à l'impuissance. La succession de questions rhétoriques induisent des réponses complexes. Le rythme ternaire est la matérialisation de ce sentiment de désarroi. Ernaux a connu ce sentiment de désespoir dans son adolescence, notamment à cause de la condition, modeste de sa famille :

Tout de mon existence est devenu signe de honte⁵⁶⁷.

La honte est devenue un mode de vie pour moi. À la limite je ne la percevais même plus, elle était dans le corps même⁵⁶⁸.

La honte que ressent la narratrice est vécue dans un temps à la fois long et pesant, qui peut être décliné en phases : d'une part la gêne du personnage principal quant à la situation sociale et financière de ses parents, une action qui s'inscrit dans un temps long ; d'autre part une tentative d'homicide manqué du père vis-à-vis de la mère, qui s'inscrit dans un temps unique, par son aspect non itératif, mais aussi par la durée relativement brève de l'action. Benveniste propose une analyse judicieuse sur la gestion du temps :

Le temps physique du monde est un continu uniforme, infini, linéaire, segmentable à volonté. Il a pour corrélat dans l'homme une durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure⁵⁶⁹.

Si le temps réel d'un jour reste identique pour tous, la perception qu'on s'en fait varie, en fonction notamment de la charge émotionnelle afférente. La honte vécue par Ernaux, semble, par exemple interminable. Le temps unique vise ainsi à décrire des événements inédits dans la vie de l'auteure. C'est un caractère important du style ernausien. Le séjour à Londres fait par exemple partie de ce temps là :

Calme, hors du temps. Je pense à l'Angleterre, en 1960. Peut-être y avait-il un hôpital à Highgate. Les dimanches anglais, y a-t-il eu rien de pire que d'être là-bas, à presque vingt ans, seule ou presque. Ne pas avoir évoqué cette période – à cause de mon premier texte, *L'arbre* ? – ne pas le faire, m'est attristant. J'étais seule, pas forte, l'avenir était blanc⁵⁷⁰.

566 *Traité de l'existence de Dieu*, cité par Charles du Bos, dans *Approximations*, VII, p. 229.

567 AE, *La honte*, p. 139.

568 *Ibid.*, p. 140.

569 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p. 69.

570 AE, *Écrire la vie*, p. 46.

Londres a marqué pour toujours le parcours de l'écrivaine, au point d'être déclassifié, dès le début du paragraphe. Deux éléments structurent ce séjour : d'une part l'expression d'une liberté envers les parents ; d'autre part l'amère expérience de la solitude. Ce contraste est perceptible si l'on compare la personnalité du personnage central à l'hôpital : lieu à la fois de naissance, de guérison, mais de souffrances atroces, de mort. La même métaphore est filée avec l'avenir blanc, qui peut à la fois être un signe de flou, de désespoir, mais aussi d'une forte espérance, d'une histoire à construire. Et que dire de l'arbre ? Il est le symbole même de la vie humaine. Certains arbres produisent des fruits pendant que d'autres dépérissent. Pour ceux qui sont productifs, cela demande une longue période de patience et de maturation. À 19 ans, la narratrice vit un temps unique, à la croisée des chemins : qu'advient-il de sa vie ? Il est peut-être trop tôt, à ses yeux, pour faire un bilan complet de son existence, mais le moment semble idéal pour se projeter sur l'avenir.

La deuxième conception du temps, selon l'écrivaine, est celle du « temps commun⁵⁷¹ », qui est une intégration de son destin dans celui des autres. La famille reste un bon point de départ pour parvenir à cet idéal. Un objectif qui peut être atteint d'une part par l'image, et sa fonction d'héritage : « La photo participe de cette construction, installe la “ petite famille ” dans une durée dont elle a constitué le gage rassurant pour les grands-parents de l'enfant qui en ont reçu un exemplaire⁵⁷². » Par la capture d'image, les membres de la famille sont pour toujours pris dans un cadre qui leur permette de montrer leur cohésion. Cette co-présence est également associée à une vision testamentaire. C'est la notion de « durée », dans le sens d'une vision, d'un projet, d'un destin commun, que la narratrice évoque. Le but est d'installer chaque membre de la famille dans les mêmes conditions, afin que le patrimoine culturel se transmette d'une génération à l'autre. Jérôme Meizoz relève les dix scènes de repas⁵⁷³ qui permettent à la famille de la narratrice de passer du temps ensemble et qui constituent un rituel à transmettre des parents aux enfants. Ces rencontres apparaissent dans chaque décennie à partir des années quarante. Ce qui traduit la volonté de l'auteure de leur donner, comme c'est le cas aussi pour les photos, la faculté de structurer le récit. Ces moments d'ensemble permettent d'identifier qui est de la famille proche ou éloignée⁵⁷⁴ ; c'est le lieu propice pour apprécier les mets succulents préparés pour l'occasion⁵⁷⁵ ; les plus âgés utilisent ces occasions pour se souvenir de la guerre⁵⁷⁶ ; ils

571 AE, *Les années*, p. 251.

572 *Ibid.*, p. 102.

573 J. Meizoz, *Annie Ernaux, Temporalité et Mémoire collective*, op. cit., p. 3.

574 AE, *Les années*, pp. 28, 29.

575 *Ibid.*, p. 61.

576 *Ibid.*, p. 29.

intronisent aussi les plus jeunes dans le cercle des adultes⁵⁷⁷ ; les convives échangent aussi sur des sujets d'ordre commun⁵⁷⁸ ; il est également question de maintenir la tradition⁵⁷⁹ ; les enfants devenus adultes y trouvent le moyen de mettre en lumière leur bagage intellectuel⁵⁸⁰. Toutes ces rencontres rentrent dans ce que la narratrice appelle « temps commun », c'est-à-dire un partage des expériences identiques dans une même époque donnée.

Un autre aspect du temps commun réside dans le fait que l'autobiographe s'efforce à utiliser le langage que les jeunes emploient, afin de se mettre à leur niveau, afin d'aspirer à un mode de vie qui leur est similaire :

À leur contact on renouvelait notre provision de mots en circulation chez les jeunes, dont ils nous transmettaient l'usage à bon escient, nous permettant de pouvoir intégrer à notre vocabulaire « j'hallucine grave », « un truc de ouf », d'être dans la même énonciation des choses qu'eux⁵⁸¹.

Partager le même temps signifie être dans la même énonciation, c'est-à-dire, entre autres, avoir un lexique commun. Les mots appris dans le jargon des jeunes permettent d'établir un pont entre les deux tranches d'âge. C'est intéressant de voir que ces expressions sont d'abord utilisées par les jeunes qui les trouvent utiles, ensuite ils les transmettent à leurs aînés. Il n'existe pas de jugement sur la qualité, la grammaticalité de celles-ci, mais elles sont adoptées unanimement. Pour cela, la narratrice a l'humilité d'écouter l'autre, la volonté de faire des choix vestimentaires identiques à ceux des jeunes : « On portait des jeans et des caleçons, des tee-shirts comme des filles de quinze ans, disions comme elles “ mon copain ” pour parler de notre amant régulier⁵⁸². » Elle écoute également des musiques qui leur sont semblables : « En entendant *Only You* ou *Capri c'est fini* sur Radio Nostalgie, une jeune douceur nous envahissait, le présent s'agrandissait jusqu'à nos twenties⁵⁸³. » Ces propos aboutissent à une valorisation de la jeunesse, avec ses qualités et ses défauts. Dans *Mémoire de fille*, la narratrice rappelle ce type d'expressions utilisées parmi les jeunes : « sur-pat » (p. 20), « zob », (p. 68). Ce jargon lui permet de s'intégrer dans le groupe de jeunes qu'elle fréquente. Il faut toutefois distinguer ce langage du jargon de la classe ouvrière. La narratrice distingue également deux jeunesses, qui ne sont pas forcément en opposition, mais qui semblent vivre des expériences différentes :

Les « jeunes des banlieues » constituaient une catégorie à part des autres jeunes, non civilisée, vaguement redoutable, très peu française même s'ils étaient nés là, que des profs admirables, des

577 *Ibid.*, p. 61.

578 *Ibid.*, pp. 88, 119.

579 *Ibid.*, p. 140.

580 *Ibid.*, p. 199.

581 *Ibid.*, p. 199.

582 *Ibid.*, p. 181.

583 *Ibid.*, p. 181.

flics et des pompiers allaient « affronter » courageusement dans leur territoire. Le « dialogue des cultures » se résumait à s'approprier leur parler et à singer leur accent, à inverser les lettres et les syllabes comme eux, dire une meuf et un tarpé⁵⁸⁴.

L'auteure présente, par le rappel de ces faits, la ghettoïsation d'une certaine partie des jeunes, nés pour la plupart en France de parents immigrés. Ces quartiers appelés aussi « territoires » sont le siège, très souvent, de trafics de substances interdites, de règlements de compte ou encore de délits de tout genre. Cette jeunesse s'oppose aussi à l'État. La narratrice est, semble-t-il, en train de déplorer le communautarisme préoccupant d'une jeunesse désocialisée. Ernaux ne partage pas ces agissements, mais les présente comme un fait important de société. Elle préfère une jeunesse intégrée, qui respecte l'autorité de l'État. Elle est admirative face à celle-ci : « Ils avaient une vision morale du monde. Ils nous plaisaient⁵⁸⁵. » La narratrice apprécie un groupe qui est capable de s'engager pacifiquement pour des causes sociales. Il faut relever que les deux jeunes partagent, pour la plupart de ses membres, le même langage, que la narratrice s'approprie. L'auto-socio-biographie se nourrit de tous ces faits. De plus, les deux catégories de jeunes semblent utiliser le temps différemment : l'un pour un progrès social et économique, l'autre dans la délinquance et la désobéissance civile.

L'un des marqueurs énonciatifs les plus importants du temps commun, c'est l'emploi itératif du pronom personnel *nous*. Il faut d'emblée relever le fait que ce pronom n'est pas le plus plébiscité dans l'autobiographie, qui lui préfère *je*. *Nous* est qualifié d'embrayeur par Dominique Maingueneau. En l'employant, Ernaux renonce, de fait, à tout ce qui relève des adjectifs possessifs *mon*, *ma*, *mes*, ou encore du pronom personnel de première personne, tonique, disjoint *moi*. Ce qui est assez inhabituel. L'auteure justifie ce choix ainsi : « Aucun ' je ' dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais ' on ' et ' nous ' – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant⁵⁸⁶. » Il est donc question de redistribuer *je* dans les autres personnes. La première personne du pluriel est particulière : « Nous, c'est avant tout ' moi avec toi ' ou ' moi avec lui ' : il n'y a pas réellement multiplication des *je* mais extension, illimitation⁵⁸⁷. » Dominique Maingueneau ajoute un élément très important, celui de prendre en considération *il(s)*, *elle(s)*, dans *nous*, ce qui donne à cette personne un champ d'opération très large, pouvant ainsi atteindre l'universel : c'est le pronom par excellence, avec *on*, de l'auto-socio-biographie, telle qu'elle est appliquée dans *Les années*. Avec *nous*, Annie Ernaux cherche à montrer qu'elle fait partie d'une société dans laquelle elle

584 *Ibid.*, p. 155.

585 *Ibid.*, p. 158.

586 *Ibid.*, p. 252.

587 D. Maingueneau, *L'Énonciation en linguistique française*, op. cit., pp. 22-23.

souhaite jouer un rôle de premier plan : « Nous, on préparait nos certificats de licence en écoutant le transistor⁵⁸⁸. » Le personnage principal appartient donc à plusieurs groupes de personnes, à celui des étudiants durant son parcours universitaire, à celui des femmes en quête de nouveaux droits, ou encore à celui des fils d'ouvriers qui s'intègrent dans une bourgeoisie qui représente pour eux la marque d'une trajectoire sociale ascendante. Elle est « plurielle » au sens de Bernard Lahire :

D'un côté, on est à la recherche de sa vision du monde, de son rapport au monde ou de « la formule génératrice de ses pratiques », et de l'autre, on admet la multiplicité des savoirs et savoir-faire incorporés, des expériences vécues, des « moi » ou des « rôles » intériorisés par l'acteur (répertoire de rôles, stock de connaissances, réserve de connaissances disponibles...) ⁵⁸⁹.

Le sociologue français met en lumière la perception que nous pouvons avoir du monde. Celle-ci passe à la fois par un regard personnel et par celui porté sur autrui, qui nous aide à nous situer. On est en fait une multiplicité de personnes en fonction des expériences, des situations de communication, en fonction aussi de l'interlocuteur qui est face à nous. Annie Ernaux aspire ainsi, par le canal de *nous*, à retrouver les différents aspects de sa personnalité. Mais il ne s'agit pas d'une fuite en avant par rapport à ses responsabilités, car d'autres ouvrages, comme *La place*, *La femme gelée*, ou encore *L'événement* sont écrits à la première personne. *Les années* constitue donc un cas à part dans l'œuvre de l'écrivaine. En fait, on peut y entrevoir, hormis la volonté de s'exprimer dans un parler proche de celui de son enfance, la recherche d'une certaine humilité et une détermination à ne pas faire de son livre un exercice narcissique. L'écrivaine souhaite se démarquer de l'autobiographie traditionnelle.

L'auteure aimerait aussi passer d'un groupe à l'autre : « Mais nous n'étions pas adultes. La vie sexuelle restait clandestine et rudimentaire, hantée par “ l'accident ”⁵⁹⁰. » L'écrivaine parle dans ce passage des jeunes filles qui sont confrontées à son époque aux interdits sociaux, moraux, religieux. La jeune fille-mère est marginalisée. Dans ce contexte, elle essaye de trouver des modèles comme Simone de Beauvoir pour continuer à rêver d'un assouplissement de toutes ces contraintes. Pourtant, elle désespère quand même et parle du « malheur d'avoir un utérus⁵⁹¹ ». Un fatalisme semblable à ce qu'elle vit à la fin des années 90 : « Il n'y avait rien devant nous⁵⁹². » L'autobiographe semble se demander si le passage au troisième millénaire sera véritablement l'occasion de se pencher sur les problèmes sociaux non résolus, comme celui

588 AE, *Les années*, p. 84.

589 B. Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, 2001, Paris, Pluriel, 2011, p. 25.

590 AE, *Les années*, p. 84.

591 *Ibid.*, p. 85.

592 *Ibid.*, p. 217.

de la cause des femmes. Mais on peut encore aller plus loin en évoquant la carrière littéraire de l'écrivaine. Le sommet de celle-ci semble être lié à la parution de *La place* en 1983. De plus, elle a soixante ans en 2000, l'âge de la retraite, selon l'ancien régime des pensions. À partir de ce qui précède, on peut conclure qu'on est en face de deux sortes de *nous* : un *nous-je* qui se rapproche plus des convictions de l'auteure, et un *nous-nous*, plus général qui tend à rassembler une communauté de personnes vivant les mêmes expériences. Pour mieux comprendre le fonctionnement du *nous* ernausien, étudions ce passage : « Nous qui avons avorté dans les cuisines, divorcé, qui avons cru que nos efforts pour nous libérer serviraient aux autres, nous étions prises d'une grande fatigue⁵⁹³. » Cet extrait évoque trois actions et une forme de conclusion. L'action 1 est l'IVG, la 2 la séparation des conjoints, la 3 l'engagement social et la conclusion, une certaine lassitude, face aux résultats, jugés insuffisants. Il n'est pas aisé de trouver des femmes qui remplissent ces quatre critères. Certaines d'entre elles pourraient remplir des points 1, 2 ou 2, 3, ou 1, 4, ou 1, 3, 4, ainsi de suite. La probabilité que plusieurs femmes correspondent à ces quatre points à la fois étant très faible, on arrive donc à la conclusion que ce passage en *nous* est à mettre à l'actif de l'auteure. Ce *nous* est un *je* sous-entendu, un *nous-je*. Pourtant, avec l'extrait : « La réélection de Mitterrand nous rendait à la tranquillité⁵⁹⁴ », on peut parler de militants ou de sympathisants de gauche. Le passage suivant mérite notre attention : « Elle [télévision] nous unissait de plus en plus dans les mêmes curiosités, peurs, satisfactions⁵⁹⁵ ». Il concerne les consommateurs émerveillés par les multiples atouts du petit écran. Il s'agit clairement d'un *nous-nous*.

Ce *nous-nous* se rapproche du cadre familial : « J'ai sans doute gardé celle-ci parce qu'à la différence d'autres, nous apparaissions comme ce que nous n'étions pas, des gens chics, des villégiaturistes⁵⁹⁶. » La narratrice insiste sur le contraste entre les postures sur les images et la réalité sociale de sa famille. Plus loin elle déclare sur Yvetot :

Cette ville de sept mille habitants entre Le Havre et Rouen est la seule où nous pouvons dire du plus grand nombre de personnes « il ou elle demeure dans telle rue, a tant d'enfants, travaille à tel endroit », où nous sommes à même d'indiquer les horaires des messes et du cinéma Leroy, la meilleure pâtisserie ou le boucher le moins voleur⁵⁹⁷.

La narratrice évoque une double inclusion ; d'une part celle de la famille, enracinée dans cette petite ville de Normandie, d'autre part un groupe plus large, constitué des voisins, des religieux,

593 *Ibid.*, p. 181.

594 *Ibid.*, p. 174.

595 *Ibid.*, p. 138.

596 AE, *La honte*, p. 25.

597 *Ibid.*, pp. 44-45.

des petits commerçants. Quelque soit le niveau d'intégration, les membres partagent à la fois un temps commun, mais aussi l'espace urbain. On notera l'omission d'un double point avant les guillemets, signe d'un rapprochement de la communauté ouvrière dont est originaire ses parents, ou une volonté de transgression langagière ? Les deux approches font sens. La narratrice entretient une relation particulière avec son père, qui ne manque pas de proposer généreusement son aide au jeune couple : « Nous, on n'a plus besoin de grand-chose⁵⁹⁸. » Les parents se présentent comme un rempart face aux besoins éventuels que pourrait avoir le jeune couple. *Nous* a ici une fonction protectrice. Avec ses multiples facettes le temps commun est au cœur de l'auto-socio-biographie.

Annie Ernaux est aussi à la recherche d'un temps dit palimpseste qui parviendra à décrire les changements de la société. La pertinence du temps palimpseste est à retrouver dans l'étymologie de ce nom/adjectif : « Manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte⁵⁹⁹. » Cette écriture est une volonté de tourner la page douloureuse de la guerre et d'en écrire une nouvelle. La profusion des choses est une façon d'y parvenir. Un autre aspect réside dans le fait que l'écrivaine veut renouveler l'autobiographie traditionnelle. C'est le sens du terme auto-socio-biographie. L'auteure cherche à écrire un « “ roman total ” qui s'achèverait par la dépossession des êtres et des choses, parents, mari, enfants qui partent de la maison, meubles vendus⁶⁰⁰. » Les objets comme les personnes passent d'un état à un autre. Mais n'est-il pas un peu illusoire de parler d'un temps qui se refait continuellement ? Non, parce que l'Homme dans sa vie essaye de corriger ses erreurs et aspire à une meilleure destinée. Pourtant, il faut bien reconnaître que le temps en soi ne revient jamais en arrière. Par un travail rétrospectif, nous pouvons redonner vie aux événements passés. C'est ce que l'écrivaine fait avec toutes les scènes du passé qu'elle relate. Gérard Genette donne également une définition du palimpseste :

Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : *hypertextes*), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation⁶⁰¹.

Ernaux décline son approche du temps palimpseste en ces termes : « Et, d'une certaine façon, effacer les paroles, les images, les objets, les gens [...]»⁶⁰². Le temps palimpseste se nourrit de

598 AE, *La place*, p. 95.

599 *Le Nouveau Petit Robert de langue française 2009*, p. 1786.

600 AE, *Les années*, p. 166.

601 G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « essais », 1987, quatrième de couverture.

602 AE, *Les années*, p. 249.

deux piliers : la transformation et la recherche, il fait la jonction entre le temps unique et le temps commun. La transformation parce que la société que l’auteure décrit est entrée, après la guerre, dans un temps à la fois de consommation, numérique, avec des images se succédant de manière rapide comme le fondu enchaîné. Ce qui amène la narratrice à tenter de contrôler son temps à elle, en essayant de ne pas s’éparpiller : « Nous n’étions contemporains que de nos enfants⁶⁰³. » Elle observe aussi que la société se renouvelle avec une célérité étonnante : « Le temps des enfants remplaçait le temps des morts⁶⁰⁴. » Comme ce manuscrit continuellement écrit, la société prend l’allure d’une page de roman dans son processus de rédaction, mais la société représente aussi le texte imprimé. Nous avons vu dans la partie précédente l’attention que l’écrivaine a des mutations de son environnement. C’est une particularité qui traverse toute son œuvre.

Il y a vingt ans, je me suis trouvée à faire des courses dans un supermarché à Kosice, en Slovaquie. Il venait d’ouvrir et c’était le premier dans la ville après la chute du régime communiste. Je ne sais si son nom – Prior – venait de là. À l’entrée, un employé du magasin mettait d’autorité au panier dans les mains des gens, déconcertés. Au centre, juchée sur une plateforme à quatre mètres de haut pour le moins, une femme surveillait les faits et gestes des clients déambulant entre les rayons. Tout dans le comportement de ces derniers signifiait leur inaccoutumance au libre-service. Ils s’arrêtaient longuement devant les produits, sans les toucher, ou en hésitant, de façon précautionneuse, revenaient sur leurs pas, indécis, dans un flottement imperceptible de corps aventurés sur un territoire inconnu. Ils étaient en train de faire l’apprentissage du supermarché et de ses règles que la direction de Prior exhibait sans subtilité avec son panier obligatoire et sa matonne haut perchée. J’étais troublée par ce spectacle d’une entrée collective, saisie à la source, dans le monde de la consommation⁶⁰⁵.

La narratrice évoque avec étonnement l’arrivée des supermarchés en Slovaquie, avec son lot de changements résultant de l’effondrement du régime communiste, qui semble être remplacé par un capitalisme assumé. Prior est le symbole de cette révolution économique et sociale. Ernaux nous donne, dans ce passage, plusieurs traits stylistiques de son écriture. D’une part, nous constatons que le texte est compact, associé à la dominance de deux grands champs lexicaux : la grande distribution et la mutation sociale. L’imparfait est également fortement représenté par des verbes de mouvement comme « venir », « s’arrêter », « s’exhiber ». L’action est non bornée, car on est dans la description. Le client semble perdu face à ce spectacle, comme le montrent les adjectifs « déconcertés », « hésitant », « indécis ». Il faut relever l’autoritarisme des dirigeants du magasin qui n’hésitent pas à forcer les consommateurs à prendre leur panier. L’espace est bien mis en valeur : « Kosice », « à l’entrée », « au centre ». Ceci montre la volonté de la narratrice d’être précise dans sa description, qui commence par « Il y a vingt ans » et qui

603 *Ibid.*, p. 158.

604 *Ibid.*, p. 142.

605 AE, *Regarde les lumières mon amour*, pp. 11-12.

se termine par « le monde de la consommation ». Dans cette description rondement menée, le nom du supermarché interroge. « Prior » signifie préalable ou antérieur ; comment choisir un tel nom pour symboliser une mutation de la société dans son mode de consommation ? Justement parce que c'est l'expression de la société ambivalente, contrastée, voire polarisée dans laquelle nous vivons. L'entre-deux est un caractère important de la personnalité de l'écrivaine, par sa volonté de concilier deux milieux opposés : les classes ouvrière et bourgeoise. La fascination de l'écrivaine pour les supermarchés slovaques rappelle, mais à l'opposé, la frustration qui est la sienne en retournant dans sa ville d'enfance :

[...] quand je suis arrivée à Yvetot, c'était l'étrange calme, la désolation muette d'un paysage de ruines s'étendant sur des centaines d'hectares au centre d'Yvetot. La ville d'Yvetot avait été bombardée en 1940 dans des circonstances assez confuses⁶⁰⁶.

Les conséquences désastreuses de cette guerre sont clairement exprimées entre les lignes. D'une part, le champ lexical de la désolation est dominant. L'année 1940 est un symbole fort, car elle représente un marqueur temporel du conflit mondial. De plus, il s'agit de l'année de naissance de la narratrice, qui confesse que sa venue au monde s'est effectuée dans un contexte sanglant. Par ailleurs, elle a de fait une légitimité pour en parler en tant que « fille de la guerre ». Annie Ernaux focalise l'attention sur cette ville avec un effet de zoom, en plus de la répétition du nom de ce lieu : « je suis arrivée à Yvetot » ; la ville est mise en arrière-plan, c'est l'information du début de la phrase qui semble prendre le dessus. Plus loin, le propos s'affine : « au centre d'Yvetot ». Le lecteur est amené à marquer un temps d'arrêt sur une partie de cette localité. Et à la fin : « la ville d'Yvetot ». Le regard est globalisant et cyclique par rapport au début de l'extrait. Par ailleurs, il semble revêtir une dimension sociale, politique, une expression de l'attachement puissant entre Ernaux et sa cité natale. Il y a dès lors un contraste entre ce que représente Yvetot pour Annie Ernaux et l'état réel de la ville dans les années 40, entre la vie par la naissance, et la mort par la Guerre. Nous avons dans ce passage une démonstration du temps palimpseste, variant, fluctuant, voire insaisissable.

Jean Rouaud représente également fort à propos la thématique de la guerre, celle de 14-18, dans *Les Champs d'honneur*, avec à la clé une mutation de la société :

On la [tante du narrateur] pensait préoccupée par l'écho funèbre de Verdun et elle était avec nous, pleurant la mort de papa. On se réjouissait de ce mieux – de ce chagrin que nous partagions avec elle – et elle repartait pleurer ses disparus : Joseph et Émile, morts tous deux au front, à un an d'intervalle, et puis une sœur Eulalie – Mathilde nous servait de guide – emportée une année après Émile par la grippe espagnole, sans oublier Pierre enfin, le miraculé

606 AE, *Retour à Yvetot*, p. 12.

de Quatorze, le dernier frère à l'accompagner, qui, lui, succomba de n'avoir pu supporter la disparition de sa femme, Aline⁶⁰⁷.

Comme dans l'extrait précédent et de manière amplifiée, le champ lexical de la mort est très présent. Le lecteur est plongé dans la réalité atroce de la Première Guerre mondiale. La famille du narrateur est durement frappée par une série de décès. En dehors de la guerre, la mort résulte également de la grippe espagnole et du chagrin. Pendant qu'Yvetot avait une image contrastée entre la vie et la mort, la ville de Verdun est totalement noyée dans une spirale morbide insoutenable, à tel point qu'on se demande si le titre du roman n'est pas un oxymore, au regard de la description effroyable du narrateur. Le pronom personnel « on » renforce cette instabilité avec son caractère « caméléon ». En revanche, la famille semble rester soudée face à une répétition de drames qui la fissure, ce qui se ressent dans la construction compacte du texte. Jean Rouaud va plus loin qu'Ernaux dans la narration de la guerre et des conséquences.

Bien que le temps palimpseste soit insaisissable il y a chez Ernaux une tentation de suivre le rythme de l'apparition des choses, ce qui conduit à un désir de s'inscrire constamment dans le présent, une manière de savourer la transformation de la société française qu'elle observe⁶⁰⁸. Pour y parvenir, elle utilise notamment la photographie. Toutes ces images sont inscrites dans un présent continu. Mais elle arrive à la conclusion que c'est une entreprise très difficile : « Notre usure et la marche du monde allaient en sens inverse⁶⁰⁹. » Prenons cet exemple révélateur de la démarche ernausienne :

Plus je fixe la fille de la photo, plus il me semble que c'est elle qui me regarde. Est-ce qu'elle est moi, cette fille ? Pour que je sois elle, il faudrait que
je sois capable de résoudre un problème de physique et une équation du second degré
je lise le roman complet inséré dans les pages des *Bonnes soirées* toutes les semaines
je rêve d'aller enfin en « sur-pat »
je sois pour le maintien de l'Algérie française
je sente les yeux gris de ma mère me suivre partout
je n'aie lu ni Beauvoir ni Proust ni Virginia Woolf ni etc.
je m'appelle Annie Duchesne⁶¹⁰

Dans ce passage, on note plusieurs prouesses stylistiques. La première, c'est le dédoublement de la narratrice. Le « je » prend ses distances avec « elle », ceci pour exprimer deux visions d'Ernaux à deux époques énonciatives bien différentes. Le personnage principal, c'est la fille de 58 dans sa colonie de vacances, avec ses doutes, ses contradictions, ses expériences sexuelles, pendant que la narratrice est Ernaux en 2016, qui prend de la hauteur par rapport à

607 J. Rouaud, *Les Champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, pp. 117-118.

608 AE, *Les années*, p. 235.

609 *Ibid.*, p. 250.

610 AE, *Mémoire de fille*, p. 20.

cet été si particulier. Cet effet de miroir déformant pose au passage la question du pacte autobiographique, mais rentre parfaitement dans le désir de l'écrivaine d'installer dans la littérature française un nouveau genre. Le premier effet est complété par un deuxième qui est une anaphore en « je », avec une double rupture, à la fois de la syntaxe et de la ponctuation. Mais nous sommes dans un texte en prose, et l'écrivaine n'effectue pas à proprement parler un travail raffiné sur les sonorités. Ce qui nous amène à conclure qu'il s'agirait plutôt d'un phénomène de liste, qui est une figure de style très présente dans la poétique ernausienne. Ernaux travaille également dans cet extrait sur des symboles qui se répartissent en trois groupes : d'un côté la littérature et les sciences dites dures et de l'autre de Beauvoir, Proust, Virginia Woolf, enfin Annie Duchesne et Annie Ernaux. Au premier niveau d'analyse, la littérature et les mathématiques ou la physique partagent la caractéristique d'être des disciplines scientifiques. Bien que les mathématiciens puissent avoir des divergences, les débats les plus animés ont lieu dans les Lettres, notamment sur la notion très sensible des genres. Si Ernaux a choisi le roman dès le départ et l'auto-socio-biographie par la suite, c'est notamment pour la flexibilité qu'ils proposent, flexibilité évidemment plus compliquée en physique par exemple. Ces sciences représentent la rigidité, tandis que la littérature est par essence flexible toutes proportions gardées, sans rentrer dans le débat de la démarche scientifique qui est rigoureuse pour toutes les sciences. Ernaux a parfois émis des réserves sur le caractère littéraire de ses œuvres, tant elle est consciente des réactions qu'elles peuvent provoquer sur le public, en plus de la poétique si particulière sur laquelle elles sont construites. La deuxième catégorie est intralittéraire. Proust, autant que de Beauvoir ou Woolf représentent des écrivains modernistes desquels Ernaux s'inspire. Chacun a marqué son époque à sa manière. Nous avons vu par exemple plus haut l'importance du *Deuxième sexe* pour Ernaux. Le titre *Les années* fait référence au roman de Woolf intitulé *The Years*. La syntaxe proustienne ainsi que l'ampleur de son œuvre gigantesque est un point d'ancrage majeur en littérature. La syntaxe ernausienne bien que différente de celle de son illustre prédécesseur ne demeure pas moins marquée par l'idée d'un renouvellement. Enfin, Annie Duchesne et Annie Ernaux représentent deux faces de la personnalité de l'écrivaine : d'un côté la fille d'ouvrier, mal à l'aise à côté d'élèves issus du milieu bourgeois et de l'autre, la femme de lettres accomplie, professeure de français à la retraite, fervente militante des droits de la femme, dont le patronyme est hérité de son ex-mari. Ernaux aime les symboles et le démontre fort bien dans ce passage.

Le temps absolu, qui se rapproche du temps palimpseste sur certains points, est celui de la vérité, parfois crue, presque sans filtre, que l'auteure aimerait exprimer. Nous avons pour cela

effectué un travail spécifique sur l'emploi de l'imparfait dans *Les années*. Pour bien comprendre le sens de l'adjectif « absolu » utilisé par Annie Ernaux, il faudrait peut-être se tourner vers le dictionnaire⁶¹¹ et dégager trois explications possibles. Le premier aspect vise à considérer l'imparfait comme un temps « qui ne comporte aucune restriction ni réserve », un imparfait « intégral » et « total ». On aura compris que ce temps est, par synecdoque généralisante, caractéristique du projet d'écriture de l'autobiographe. L'auteure veut tout dire, ne laisser aucune barrière morale, politique ou religieuse. Elle en fait la démonstration dans ce passage :

On avait encore moins envie de s'intéresser à ce qui se passait au Rwanda, faute de distinguer qui, des Hutus et des Tutsis, étaient les bons et les méchants. Depuis toujours penser à l'Afrique remplissait de torpeur. Il était tacitement admis qu'elle était située dans un temps antérieur au nôtre, aux coutumes barbares, avec des potentats à châteaux en France, et ses maux ne semblaient jamais devoir prendre fin. C'était le continent décourageant⁶¹².

Dans cet extrait, Annie Ernaux prend l'exemple du génocide au Rwanda de 1994 pour montrer sa déception par rapport à l'Afrique dont elle ne comprend ni les coutumes, ni le fonctionnement, ni la façon de l'aider au mieux. Cette guerre civile est la métaphore de tous les autres conflits qui traversent le continent noir. Pour traduire ces incompréhensions, l'écrivaine va utiliser deux verbes d'état : « sembler » et « être » (trois occurrences). Ce sentiment de malaise est renforcé par des adverbes qui ont, comme pour le cas de « tacitement », une connotation négative. L'écrivaine semble relever des difficultés d'ordre politique à la tête des pays africains. Le champ lexical de la désolation (« maux », « méchants », « torpeur », « barbares ») vient compléter cette impression. Le plus inquiétant, selon l'auteure, est le fait de ne pas entrevoir, dans les nombreux dysfonctionnements qui fragilisent le continent noir, des perspectives de sortie. La chute de cet extrait, qui prend la forme d'une déclaration résignée, n'en est que plus révélatrice. L'imparfait de l'indicatif est une réponse véhémement contre les atrocités qui se vivent dans le monde, dont l'auteure essaye de montrer l'ampleur. Mais cette dénonciation s'effectue sans l'expression apparente d'émotions ou encore de sentiments de l'instance narrative. Elle tente de mettre une distance dans certains événements, comme dans le cas du génocide rwandais. C'est pourquoi elle évoque un « temps antérieur au nôtre ». L'imparfait permet ainsi de raconter des scènes absolues, atroces, ce qui permet d'évoquer le thème de la guerre dans le texte. D'ailleurs, un autre conflit, celui du Golfe, va également permettre de comprendre le fonctionnement de l'écriture auto-socio-biographique à travers l'imparfait : « La troisième guerre mondiale ne faisait plus de doute si Saddam Hussein ne se

611 *Le Nouveau Petit Robert 2009*, p. 10.

612 AE, *Les années*, p. 189.

retirait pas du Koweït⁶¹³. » La dérive de cette guerre est telle que Saddam Hussein va jusqu'à promettre « une mystérieuse “mère des batailles”⁶¹⁴ ». L'atmosphère est pesante. Annie Ernaux cite plusieurs expressions qui expliquent cette ambiance : « “guerre propre” », « “armes intelligentes” », « “Foutre la pâtée à Saddam” », « “guerre du droit”⁶¹⁵ ». Il existe une certaine volonté de la narratrice de faire le récit de tous les éléments entourant ce conflit.

La deuxième valeur de l'absolu réside dans le fait qu'il ne fait aucune concession⁶¹⁶ ; l'imparfait est « dévorant », sur-présent. Il donne l'image d'un rouleau compresseur qui traverse tout le texte, car il est présent dès l'*incipit* avec une scène intime d'une femme dont l'identité n'est pas révélée et à la fin à travers la photo du massacre de Hocine. De plus, l'auteure recherche une focalisation zéro, comme dans cet extrait :

Des mouvements de déplacement parcouraient la société en tous les sens, les paysans descendaient des montagnes vers les vallées, les étudiants déportés du centre des villes montaient dans des campus sur les collines, partageaient à Nanterre la même boue que les immigrés des bidonvilles. Les rapatriés d'Algérie et les ménages d'OS qui avaient quitté leur maison basse avec les cabinets dehors se retrouvaient ensemble dans les grands ensembles divisés en *F* suivi d'un chiffre⁶¹⁷.

Le principe de la focalisation zéro se résume au fait que le narrateur a plus de connaissances que la (les) personne (s) qu'il décrit. C'est le cas dans cet extrait, car la narratrice semble mieux comprendre les événements que les protagonistes eux-mêmes, que ce soient « les étudiants » ou encore « les immigrés d'OS ». Les différents imparfaits, « parcouraient », « montaient », « descendaient », « se retrouvaient », montrent la détresse des personnages alors que la narratrice est sereine. C'est le mouvement qui domine dans cet extrait, mais celui-ci est digressif du fait du contexte pesant qui entoure la fin de la guerre d'Algérie. Les différents groupes choisis par l'auteure sont soit défavorisés, soit vulnérables. On peut associer le *F* à la frustration, au fatalisme. Le texte ne montre pas vraiment une certaine empathie de la narratrice, mais plutôt un simple constat des faits. C'est la démarche auto-socio-biographique d'Annie Ernaux : un mélange d'engagement et de distance.

Le troisième sens qu'on peut attribuer à l'absolu réside dans le fait d'être tranchant⁶¹⁸. L'imparfait semble, de ce point de vue, servir à l'élaboration de l'écriture « couteau » voulue

613 *Ibid.*, p. 178.

614 *Ibid.*, p. 179.

615 *Ibid.*, p. 179.

616 *Le Nouveau Petit Robert 2009*, p. 10.

617 *AE, Les années*, p. 95.

618 *Le Nouveau Petit Robert 2009*, p. 10.

par l'auteure qui connaît les dangers de son emploi⁶¹⁹. Être tranchant, c'est cliver, provoquer, parfois blesser aussi. L'écrivaine assume ce statut et prend la défense des femmes : « On se retournait sur son histoire de femme. On s'apercevait qu'on n'avait pas eu notre compte de liberté sexuelle, créatrice, de tout ce qui existe pour les hommes⁶²⁰. » Les trois imparfaits de cet extrait renvoient à une prise de conscience tardive, mais décisive, un peu comme le réveil brutal d'un sommeil profond. Mais ayant pris conscience de la nature de ses combats, l'écrivaine est prête à s'investir au maximum : « Dans le contenu, je ne transforme pas la réalité et je ne la transfigure pas non plus, d'ailleurs ! Je plonge plutôt dedans, et avec une grande intrépidité⁶²¹. » Pour aller au plus profond des choses, l'auto-socio-biographie doit être précise, éviter le superflu, les tournures hermétiques : Annie Ernaux recherche une écriture fine, mais pas neutre, car cela voudrait dire qu'elle manque d'engagement, ce qui est tout le contraire de l'auteure de *La femme gelée*. En clair, l'écriture ernausienne est multiple, car elle se livre à une simple énumération, comme dans le cas de la croissance économique d'après guerre, mais dans d'autres sujets concernant la politique ou encore les problèmes sociaux, elle prend clairement position. En faisant le récit de mouvements de jeunes des années soixante, elle déclare : « Les jeunesses du monde donnaient de leurs nouvelles avec violence⁶²². » On peut se demander si l'écriture au « couteau », au sens premier du terme, ne se nourrit pas de cette violence. La réponse est à nuancer, car si l'auteure de *La place* cherche à mettre les problèmes à nu, à l'image d'une lame qui fend du tissu, elle ne recherche pas pour autant a priori à lancer un mot d'ordre pour descendre dans la rue, même en ce qui concerne les droits des femmes. Elle fait de la littérature. Pourtant, ses propos peuvent, bien évidemment, être reçus comme la manifestation d'une certaine violence passive. Reprenons le cas du génocide rwandais qui serait finalement un écho de la vie de tout un continent. Cela pourrait être choquant pour des personnes qui se reconnaissent dans cette culture « barbare », mais après une analyse plus approfondie, on s'aperçoit qu'il s'agit d'un humour noir hérité de son enfance passée à Yvetot dans sa famille, très modeste en ce temps-là. Elle parle à ce propos de « langue sans compliments ni flatterie⁶²³ » en ce qui concerne le parler normand. Ces traits de caractère sont repris dans l'entreprise autobiographique de l'auteure.

619 A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, p. 15.

620 AE, *Les années*, p. 19.

621 A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, p. 26.

622 AE, *Les années*, p. 96.

623 *Ibid.*, p. 33.

2. Un chronotope au service de la captation du lecteur

2.1. Les travaux des neurosciences sur la captation

Dans un colloque international intitulé « *Hervé Bazin : Du milieu de la famille à l'esthétique du roman* », tenu à Cluj-Napoca en Roumanie, du 16 au 18 mai 2014, Sylvie Freyermuth s'est penchée sur la question de la captation du lecteur, en analysant en profondeur les problématiques autour de la deixis, des neurones-miroirs ou du suspense. Avant d'évoquer les conclusions de la chercheuse, citons trois textes extraits des incipits des écrits d'Hervé Bazin :

L'été craonnais, doux mais ferme, réchauffait ce bronze impeccablement lové sur lui-même : trois spires de vipère à tenter l'orfèvre, moins les saphirs classiques des yeux, car, heureusement pour moi, cette vipère, elle dormait⁶²⁴.

Un craquement mou. Les vis n'ont pas résisté, la porte s'est complaisamment ouverte. Elle bâille, soufflant au nez d'Arthur l'haleine de la maison [...]⁶²⁵.

Ladourd surprit mon regard et ne s'étonna même pas de mon étonnement. [...] Mais j'étais encore bien plus suffoqué par cette révolution dont nul ne m'avait soufflé mot et qui, en si peu de temps, semblait avoir transformé la famille, jeté bas ses préjugés, converti ses membres à une nouvelle politique de vie⁶²⁶.

Les deux premiers passages mettent l'accent sur la deixis. Dans le premier extrait, le locuteur-acteur, actualisé à la première personne, associe d'autant plus facilement le lecteur à ses gestes, que celui-ci a déjà été rendu attentif par le système déictique⁶²⁷. Une relation d'interdépendance s'établit entre les deux instances, ce qui facilitera l'immersion du lecteur. Dans la deuxième citation, l'attention se porte sur les vis. Elles annoncent, de manière cataphorique, l'entrée du jeune homme dans l'espace qui devra mobiliser toute l'attention du lecteur⁶²⁸. La porte joue également un rôle non négligeable en tant que passerelle entre les deux lieux, elle fluidifie la compréhension du texte. Le troisième texte fait la part belle au suspense. C'est par la bouche de Félicien Ladourd que Jean /Brasse-Bouillon et le lecteur prennent connaissance des intentions de M. et Mme Rezeau⁶²⁹. La focalisation interne maintient le lecteur en haleine, notamment avec les verbes « surprit », « étais suffoqué », « semblait transformé » et « semblait jeté ». Le mouvement est rapide et le lecteur y est entraîné. Ces trois exemples montrent à suffisance le processus de captation du lecteur et donnent du poids aux propos de Wagner :

624 H. Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Grasset, 1948, p. 7.

625 H. Bazin, *La tête contre les murs*, Paris, Grasset, 1949, p. 7

626 H. Bazin, *La mort du petit cheval*, Paris, Grasset, 1950, pp. 12-13

627 S. Freyermuth, « Approche cognitive et pragmatique du premier chapitre dans trois romans d'Hervé Bazin », In *Hervé Bazin : Du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Colloque international, Cluj-Napoca, 2014, p. 122 et suivantes.

628 *Ibid.*, p. 122 et suivantes.

629 *Ibid.*, p. 122 et suivantes.

[...] si la relation de l'auteur et de ses lecteurs n'est évidemment pas régie par un contrat *stricto sensu*, elle n'en est pas moins conditionnée par une forme de pacte, tributaire de l'horizon d'attente et engageant à des degrés divers la responsabilité des uns et des autres, mais dont le caractère tacite, souple et mobile autorise, en amont comme en aval, de multiples accommodements d'intensité variable⁶³⁰.

Les recherches de Frank Wagner, ainsi que celles de Sylvie Freyermuth sur la captation du lecteur nous rappellent le travail de Roland Barthes sur l'effet de réel. Le théoricien français affirme :

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le « réel concret » (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes)⁶³¹.

Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails » et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes)⁶³².

C'est là ce que l'on pourrait appeler illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier⁶³³.

[...] autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité⁶³⁴.

L'effet de réel consiste donc à créer un décor, une atmosphère, qui captivent l'attention du lecteur, par leur capacité à travailler les éléments de détail pour les sublimer et les rendre non plus accessoires, mais essentiels. Il s'agit d'une écriture minimaliste en quelque sorte. L'illusion référentielle est aussi soumise à une question d'interprétation du lectorat, avec des réactions sans doute diverses. Pendant que certains sont fascinés par le génie d'Ernaux pour une écriture fine, sensorielle et engagée, d'autres pourraient y trouver de la vulgarité et un ton provocateur qui excite les tensions sociales en ayant une posture partielle. Que ce soit la captation du lecteur ou l'effet de réel, analysons les procédés utilisés par l'auteur pour retenir l'attention du lecteur.

630 F. Wagner, *Des coups de canif dans le contrat de lecture*, Paris, Le Seuil, Poétique, 2012 / (n° 172), p. 404.

631 R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 87.

632 *Ibid.*, p. 88.

633 *Ibid.*

634 *Ibid.*

2.2. Focalisation interne

Nous avons brièvement abordé la question de la focalisation, notamment la focalisation zéro dans notre recherche sur l'imparfait dans *Les années*. Une thématique si importante mérite d'être traitée de façon plus large. C'est pourquoi nous avons choisi d'en faire une partie spécifique du chronotope ernausien. Il est d'ailleurs loisible de constater que la focalisation interne est la plus présente dans le récit ernausien. En guise de définition, on parle, pour Buffard-Moret, de focalisation interne, lorsque le narrateur ne dit que ce que sait ou perçoit tel ou tel personnage, le point de vue est restreint⁶³⁵. Selon Halba ce type narratif est une subjectivité assumée⁶³⁶. L'autobiographie est le lieu par excellence de la focalisation interne, par la fusion des voix de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. De ce fait, le point de vue interne sert à capter l'attention du lecteur. Dans le cas d'Ernaux ceci passe par une mise en perspective du temps et de l'espace de la phrase, comme dans les extraits suivants :

Ce n'est pas vrai, je ne suis pas née avec la haine, je ne les ai pas toujours détestés, mes parents, les clients, la boutique... Les autres, les cultivés, les profs, les convenables, je les déteste aussi maintenant. J'en ai plein le ventre. A vomir sur eux, sur tout le monde, la culture, tout ce que j'ai appris⁶³⁷.

J'écris lentement. En m'efforçant de révéler la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits et de choix. J'ai l'impression de perdre au fur et à mesure la figure particulière de mon père. L'épure tend à prendre toute la place, l'idée de courir seule. [...] A chaque fois, je m'arrache du piège de l'individuel⁶³⁸.

J'ai envie de m'arrêter là, comme si rien d'autre ne devait être dit, que ce soit là tout ce qu'il y ait à savoir pour la suite. C'est une illusion romanesque, une définition bonne pour une héroïne de fiction. Il faut continuer, définir le terrain – social, familial et sexuel – où s'épanouissent à ce moment-là son désir et son orgueil, son attente, chercher des raisons de l'orgueil et les causes du rêve⁶³⁹.

Nous retrouvons dans ces extraits une caractéristique forte de la focalisation interne, à savoir le fait que la narratrice épouse totalement les propos du personnage central, au point de parler de la même voix. Ce qui n'est pas surprenant dans les écrits de l'intime. Genette estime d'ailleurs que la focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en monologue intérieur⁶⁴⁰. Dans certains types de récits, comme le roman, la discussion pourrait exister entre la focalisation et la non-focalisation⁶⁴¹, mais ici non. Le critère de départ est de ce fait bien rempli. Sur le plan strictement formel nous pouvons constater une présence importante et dominante

635 B. Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 28.

636 E.-M. Halba, *Petit manuel de stylistique*, Bruxelles, Éditions De Boeck Duculot, 2008, p. 12.

637 AE, *Les armoires vides*, p. 17.

638 AE, *La place*, p. 45.

639 AE, *Mémoire de fille*, p. 25.

640 G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « essais », 1972, p. 287.

641 Terme emprunté à Genette.

du « je », respectivement 5, 3, 1 fois. Cette itération fixe le regard du lecteur sur les états d'âme du personnage central, qui se décrit bien souvent par comparaison ou par opposition aux autres : les cultivés, les profs, les parents dans le premier passage, le père dans la citation suivante, et enfin l'héroïne de roman idéale dans la dernière. Il s'agit d'un effet de contraste qui structure l'auto-socio-biographie. Par ailleurs, la narratrice proclame s'arracher au piège de l'individualisme, mais y est rattrapée par la langue. Que ce soit la sur-présence du « je », le contenu de ses réflexions, qui prennent par moments un ton narcissique (extrait 1), ou tout simplement le type de focalisation employée, et par extension le genre littéraire choisi, la narratrice se situe bel et bien, pour une part importante dans l'entre-soi. Autre élément notable, le rythme du texte. Dans le premier, le rythme est rapide, grâce à la multiplication des juxtapositions à travers les virgules ; l'énumération est dense. Ceci traduit clairement le caractère dynamique et débridé de Denise Lesur qui expérimente, malgré les restrictions de ses parents, en particulier de sa mère, ses premières relations amoureuses. Elle appréhende avec crainte les changements physiologiques de son corps, notamment une haine subite de tout ce qui représente quelque chose dans sa vie, de la figure parentale à sa culture d'origine. Dans le deuxième extrait le rythme est diamétralement opposé au précédent, et ceci dès l'entame de la citation avec l'adverbe « lentement », qui sera par la suite repris par la locution adverbiale « au fur et à mesure ». Les phrases sont globalement moins sectionnées, donc plus fluides ; une mise en abyme avec « trame significative d'une vie » précède celle de l'extrait suivant : « J'ai envie de m'arrêter là ». Le rythme de cet extrait de *La place* est conforme à l'atmosphère de deuil du père, qui représente une perte considérable pour la narratrice. Rappelons que des deux de ses parents, Ernaux entretient une meilleure relation avec le père. Le troisième extrait exprime l'entre-deux ernausien : la narratrice veut à la fois s'arrêter et continuer, d'où l'illusion romanesque. Nous pouvons dès lors affirmer que la syntaxe, dans les trois cas, épouse les états d'âme de la narratrice. Cette recherche est voulue et assumée par l'écrivaine :

À vrai dire je ne sépare pas les deux [la forme et le sujet] et j'irais jusqu'à dire que le danger est, fondamentalement, dans la manière d'écrire⁶⁴².

C'est toujours la chose à dire qui entraîne la façon de le dire, qui entraîne l'écriture, et la structure du texte aussi⁶⁴³.

L'autobiographe donne, par ces propos, une perspective stylistique claire et extraordinaire, car chaque mot, chaque tournure, chaque effet de langue fait sens. Ce discours est l'essence même de la littérature. En revanche, le danger est effectivement de se tromper de problématique, d'où

642 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 52.

643 *Ibid.*, p. 53.

les hésitations du passage de *Mémoire de fille*. Ce qui est remarquable, c'est le fait que l'écrivaine partage ces difficultés avec le lectorat : c'est à la fois une démarche d'inclusion, un signe de sincérité, mais probablement un désir de capter l'attention du public. Concernant *La place*, Ernaux déclare :

Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé⁶⁴⁴.

Par la suite, j'ai commencé un roman dont il était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit⁶⁴⁵.

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d'« émouvant ». Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai partagée⁶⁴⁶.

Faire vivre au lecteur quasiment au jour le jour le processus de création est novateur et n'est pas monnaie courante en littérature. Par ces passages en focalisation interne, Ernaux nous introduit quasiment dans son bureau de Cergy. On imagine bien ses dizaines de manuscrits, les ratures ou encore ces brouillons qui finissent à la poubelle. Et le plus stupéfiant, c'est que la narratrice introduit ce métadiscours dans le continuum du récit lui-même. À tel point que le discours captive peut-être plus que la narration, car il surprend et permet de comprendre la démarche ernausienne dans son ensemble, au-delà de la disparition du père. Autre exemple : dans *Mémoire de fille*, la narratrice décrit la jeune Annie qui, lassée d'attendre son amant, le moniteur-chef de la colonie, se précipite dans sa chambre, cogne plusieurs fois à la porte. L'instance narratrice avoue : « J'ai oublié le nombre⁶⁴⁷ ». En le faisant, elle retient l'attention du lectorat, tout en affirmant une certaine sensibilité, une humanité. Cette intervention peut être également attribuée à l'auteure. Pendant que certains critiques littéraires prônent l'effacement de la personnalité de l'écrivain(e) dans l'interprétation de son texte, Annie Ernaux agit à contre courant en renforçant la présence de l'instance auctoriale dans la narration. N'est-ce pas là une forme de modernité ?

Paradoxalement, Ernaux explique le renoncement au roman, par des contraintes thématiques, mais aussi stylistiques ; pourtant celui-ci est le genre protéiforme par excellence, tandis que l'autobiographie paraît à première vue très codifiée. Le roman autobiographique, tel

644 AE, *La place*, p. 23.

645 *Ibid.*

646 *Ibid.*, p. 24.

647 AE, *Mémoire de fille*, p. 73.

que *Les armoires vides*, n'était pas suffisant à ses yeux, car il ne permettait pas de décrire substantiellement la société dans laquelle elle vit, ainsi que les problèmes de son temps. L'autobiographe affirme : « Besoin d'écrire sur du vivant, sous la mise en danger du vivant, pas dans la tranquillité que donne la mort des gens, rendus à l'immatérialité d'êtres fictifs⁶⁴⁸. » Il s'agit d'une critique à peine voilée envers le roman. On pourrait rétorquer à l'écrivaine que Zola, Balzac ou encore Flaubert l'ont brillamment fait, avec le naturalisme et le réalisme. Quoi qu'il en soit, le projet stylistique de l'autobiographe est pertinent, car il fait passer au récit de l'intime un nouveau cap. Contrairement au souhait de l'écrivaine, ses textes sont à la fois émouvants et passionnants et l'écriture y est pour beaucoup.

2.3. Les phrases nominales

Si les phrases nominales passent souvent inaperçues dans la plupart des récits, chez Annie Ernaux la donne est tout autre : il s'agit d'un marqueur d'auto-socio-biographie. Si nous nous limitons au premier et au dernier texte de notre corpus, les occurrences en la matière sont très nombreuses :

Les armoires vides :

« Violacée, pourrie. » (p. 11) / « Presque du plaisir. » (p. 11) / « Le châtimement. » (p. 14) / « Etudiante. » (p. 15) / « Qui. » (p. 15) / « Droite de bonheur. » (p. 37) / « L'eau plein la bouche. » (p. 37) / « Triste. » (p. 38) / « Dans la cour. » (p. 43) / « Satisfaction. » (p. 44) / « Dur, acide. » (p. 44) / « Fille unique, Denise. » (p. 49) / « Vicieuse. » (p. 50) / « La faute à qui. » (p. 50) / « Ça, l'humiliation. » (p. 59) / « Toujours à côté. » (p. 59) / « L'humiliation. » (p. 60) / « Le goût. » (p. 61) / « A ignorer. » (p. 91) / « Absente. » (p. 92) / « Jusqu'au souper. » (p. 93) / « Salope. » (p. 99) / « Pas racontable. » (p. 100) / « Marre. » (p. 101) / « Ligotée. » (p. 101) / « Le bonheur. » (p. 110) / « A part. » (p. 113) / « Seule. » (p. 118) / « Bien leur faute. » (p. 118) / « Délicieux. » (p. 120) / « A quoi. » (p. 125) / « Au lieu de ce débagouillage. » (p. 133) / « Lointain, en dehors. » (p. 144) / « Un bel été. » (p. 154)

Mémoire de fille :

« Sans doute personne. » (p. 15) / « Irreconnaissables. » (p. 16) / « Toujours remis. » (p. 17) / « Le trou inqualifiable. » (p. 17) / « Et ainsi de suite, à l'infini. » (p. 21) / « Une sorte de présence réelle. » (p. 22) / « Les autres. » (p. 36) / « Ceux des garçons d'abord. » (p. 36) / « Sans aucune règle. » (p. 61) / « La scène de la fille de 58 au milieu du cercle. » (p. 65) / « Réversibilité de l'humiliation. » (p. 67) / « La voix réelle. » (p. 75) / « Une vie d'homme. » (p. 94) / « La force du nombre. » (*Ibid.*) / « Peut-être à rien. » (p. 102) / « L'aventure. » (p. 136) / « Une détective. » (p. 139) / « Vraiment personne. » (p. 142)

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

Ces deux œuvres se détachent clairement des autres par ce fait de langue très présent. Nous avons relevé très peu de phrases non verbales dans les autres textes du corpus, et sommes arrivés à la conclusion que leur surabondance – liste non exhaustive – dans *Les armoires vides* et *Mémoire de fille* n'était par fortuite, au contraire. Elle nous indique un trait stylistique supplémentaire de la démarche ernausienne. Commençons par une considération d'ordre cyclique. *Les armoires vides* constitue le tout premier texte de l'écrivaine, tandis que *Mémoire de fille* est le dernier dans un parcours de plus de 40 ans. Le premier est un roman autobiographique, tandis que le second est une auto-socio-biographie. Sans doute doit-on y voir un aspect testamentaire majeur. Ernaux a exprimé à plusieurs reprises sa volonté de laisser un héritage qui, en l'occurrence, n'est pas uniquement social, politique ou historique ; il est surtout littéraire et stylistique. C'est le dernier point qui cristallise notre attention à ce stade de la recherche. De manière corrélatrice, nous pouvons considérer que *Mémoire de fille* est un résumé ou une conclusion de l'entreprise littéraire autobiographique de l'écrivaine, en compagnie de *Regarde les lumières mon amour* paru la même année, mais qui a la caractéristique d'être un journal intime. L'argument du cycle est aussi prégnant si l'on considère les sujets abordés : les deux œuvres couvrent l'adolescence de l'écrivaine jusqu'à la majorité.

Dans le détail, les phrases nominales d'Annie Ernaux s'articulent autour d'un, deux ou trois mots dans le premier texte et peuvent même aller jusqu'à onze dans le deuxième. Ce qui traduit, pour l'auteure, une volonté d'être directe, voire provocatrice. La narratrice ne craint pas de tenir des propos osés : « Triste. » / « Absente » / « Vicieuse » / « Ligotée. » / « Seule » / « Dur, acide. ». Nous avons ainsi 7 adjectifs axiologiques à tendance négative, qui traduisent tous des sentiments conformes à l'état d'esprit de la narratrice dans *Les armoires vides* qui est dans une posture de révolte contre son entourage. Ernaux confesse d'ailleurs qu'à cette époque, elle ne pensait qu'à désobéir⁶⁴⁹. Elle exprime également une profonde solitude, elle se sent incomprise, abandonnée à son propre sort, dans une situation qui prend la forme d'un véritable enfermement. Ces phrases nominales traduisent à la fois une parole refoulée, comprimée, elliptique, mais aussi, dans une autre perspective un déchaînement verbal, telle une catharsis, qui est définie comme « un processus physiologique, une sorte de *médication*, ou de *thérapie* grâce à laquelle un malade se délivre d'humeurs nocives responsables de son malaise ou de sa maladie⁶⁵⁰ ». La narratrice vit effectivement un malaise profond qui prend la forme d'une pathologie. Les phrases non verbales sont une esquisse de traitement ou alors une espèce de

649 S. Blanchard, Annie Ernaux : « Je ne pensais qu'à désobéir », *Le Monde*, 03.04.2016.

650 É. Clément, et al., *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, p. 65.

prophylaxie pour prévenir des complications plus importantes par la suite. Ernaux le confesse d'ailleurs : « De toute façon, j'écrivais pour moi-même, pour me libérer d'émotions secrètes, sans aucun désir de montrer mes cahiers à personne⁶⁵¹. » Pourquoi la littérature est-elle seule capable de soulager l'autobiographe ? Tout est dans la définition qu'elle donne à l'écriture : « découvrir en écrivant ce qu'il est impossible de découvrir par tout autre moyen, parole, voyage, spectacle, etc.⁶⁵² » Autrement dit, la puissance performative des textes est tout simplement inégalable par un autre processus intellectuel. Ces phrases non verbales font penser à la définition que donne Bally des ellipses : « Une expression devient elliptique, non seulement par l'absence d'un ou de plusieurs mots, mais par la disparition de n'importe quel fait de langage concourant primitivement à déterminer le sens et la valeur expressive d'un ensemble de faits linguistiques quelconques⁶⁵³. » Le côté elliptique des phrases nominales renforce cette puissance énonciative, car elles provoquent un questionnement des lecteurs.

Un certain nombre de phrases nominales de *Mémoire de fille*, en complément de celles précitées, renforcent un autre axe du projet stylistique d'Ernaux : filer la métaphore du « couteau. » Dans le détail citons : « Irreconnaissables. » / « Le trou inqualifiable. » / « Les autres. » / « Sans aucune règle. » / « Réversibilité de l'humiliation. » / « La force du nombre. » / « L'aventure. » / « Une détective. » Toutes introduisent l'idée d'une recherche, d'une rupture, d'un déchirement. Concernant cette métaphore, l'autobiographe affirme :

Je sais qu'il y a en moi la persistance d'une langue au code restreint, concrète, la langue originelle, dont je cherche à recréer la force au travers de la langue élaborée que j'ai acquise. Mon imaginaire des mots, je vous l'ai dit, c'est la pierre et le couteau⁶⁵⁴.

Frédéric-Yves Jeannet confirme cette impression :

J'aime ses phrases sans métaphores, sans effet, leurs silex affûtés qui tranchent dans le vif, écorchent, et que ce mouvement se voit encore accentué dans les années récentes par une exploration de plus en plus risquée, d'une précision d'entomologue, qui va jusqu'aux confins de ce qu'il est accepté de dire, de ce qu'on dit ou ne dit pas⁶⁵⁵.

Les racines de l'auto-socio-biographie sont également à rechercher dans la cuisine parentale. La pierre fait office de mixeur aujourd'hui, c'est-à-dire écraser les condiments de la soupe, un travail complété par le couteau, dont l'usage est divers. Les deux matériaux ont au fond pour objectif de transformer la matière, tout comme l'écriture ernausienne vis-à-vis de

651 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 22.

652 *Ibid.*, p. 150.

653 C. Bally, Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 1979, BNF, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k166222b/f296.item.zoom#>, p. 278

654 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 89-90.

655 *Ibid.*, p. 8.

l'autobiographie en particulier et de la littérature en général. La démarche ernausienne nous inspire deux images : le chirurgien et les sports de combat. Le chirurgien, car il fend, ouvre la partie du corps malade pour en retirer les kystes ou alors réparer le membre blessé. L'écriture d'Ernaux « tranche dans le vif », ne laisse pas de place aux doutes sur les intentions de l'écrivaine, refuse la métaphore, ce qui est tout à fait discutable, car la métaphore du couteau structure le récit de l'écrivaine, tout comme celle de la femme marginalisée, entre autres. Les phrases nominales vont dans ce sens, comme des coups de couteau inattendus, mais qui font mal à ceux à qui ils sont destinés. L'auteur de *Mémoire de fille* assume de déplaire ; pour elle, il faut faire de l'écriture une entreprise intenable⁶⁵⁶, qui échappe à son propre concepteur, qui échappe également aux canons existants, au point d'avouer s'opposer d'une certaine façon à la littérature⁶⁵⁷. Pour l'écrivaine, c'est toujours la chose à dire qui entraîne la façon de le dire, qui entraîne l'écriture, et la structure du texte aussi⁶⁵⁸. Tout est donc mis en œuvre, syntaxe, ponctuation, vocabulaire, sémantique au profit du sujet raconté. Nous pouvons le vérifier avec ces phrases non verbales qui ont une dimension quasi contestataire. Nous verrons par exemple, au point suivant, l'importance des blancs graphiques pour montrer que chaque choix stylistique d'Ernaux fait sens.

L'autre image que nous inspire la métaphore du couteau est celle des sports de combat. Prenons le cas de la boxe ou de la lutte : les deux adversaires s'observent, se jaugent, guettent la moindre faille pour attaquer ; et lorsque l'assaut a lieu, il doit être suffisamment percutant pour renverser le concurrent et remporter la victoire. Les phrases nominales d'Ernaux expriment cette idée du coup gagnant. Lyn Thomas partage cet avis : « Le ton violent des *Armoires vides* exprime la nature de la crise initiale : l'héroïne est en train de rejeter non seulement le fœtus, mais sa culture d'origine et la culture bourgeoise qu'elle a acquise au cours de ses études⁶⁵⁹. » En clair, cette écriture comme un couteau lui permet de se détacher de la culture de ses parents pour celle acquise à l'école. La coupure du cordon n'est pas de tout repos et demeure douloureuse en dépit des années qui passent.

Enfin, les phrases nominales, mais pas uniquement celles-ci, produisent un « effet de réel ». Barthes s'interroge : « tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la

656 AE, *Mémoire de fille*, p. 38.

657 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 52.

658 *Ibid.*, p. 53.

659 Lyn Thomas, *op. cit.*, p. 26.

signification de cette insignifiance⁶⁶⁰? » En somme, doit-on séparer dans les textes ce qui est essentiel de ce qui est superflu, ou alors faut-il considérer que tout ce qui est écrit fait sens. Dans le cas d'Ernaux, avec ce qui a été présenté plus haut, la deuxième option paraît la plus pertinente. L'expression parfaite de ce minimalisme n'est-elle pas les phrases nominales ? Ceci étant posé, Barthes rappelle que la description dans la rhétorique classique avait pour finalité esthétique le « beau », et la figure de style par excellence était l'hypotypose : « mettre les choses sous les yeux de l'auditeur⁶⁶¹ ». Pour cela il fallait rendre les descriptions les plus réalistes possibles, produire du désir auprès du lecteur. Barthes nous donne d'ailleurs sa définition du réalisme : « tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent⁶⁶² », c'est-à-dire, au sens de Barthes, que le signifiant et le référent écartent le signifié pour former le binôme producteur de style. C'est la condition essentielle pour construire l'« effet de réel ». Concrètement, la phrase non verbale – « Le trou inqualifiable. » – n'est pas à comprendre du point de vue dénoté, mais plutôt connoté ; le trou n'est pas physique, mais bien émotionnel, le personnage central est dans un état quasi dépressif. Le référent « malaise intérieur » fait sens par rapport à cet état. Cette métaphore produit donc un effet de réel. Barthes appelle ce phénomène l'« illusion référentielle » ou encore « vraisemblable inavoué⁶⁶³ ». Les phrases nominales, dans ce schéma, précipitent le récit, le rendent plus dynamique. Arman dit, à juste titre, que la simplicité est la résolution de la complexité⁶⁶⁴. Le rétrécissement est vecteur de clarté. Buffard-Moret abonde dans ce sens en parlant de l'organisation des phrases : « Le paragraphe court segmente le propos. Réduit à une phrase, elle-même limitée à une proposition simple, voire nominale. Il peut aboutir à dramatiser ou solenniser le propos⁶⁶⁵. » En fait, plus la phrase est courte, plus elle est expressive, et produit donc un effet de réel. Lorsque la narratrice s'exprime en disant « Qui. », cela soulève tant de questions, tant le propos est incisif : qui se cache derrière cette accusation ? Est-ce un propos appréciatif ou dépréciatif ? Est-ce une question voilée ou une affirmation ? Le réflexe qui vient tout de suite est de poursuivre la lecture en cherchant des réponses à ces questions. De même, « Le châtiment. » ou encore « L'humiliation. » plongent le lecteur dans des sphères sociopolitiques très sensibles. Halba reconnaît à cet effet : « L'organisation de l'histoire choisie par le narrateur permet de la rendre sensible au lecteur afin qu'il puisse l'imaginer et en garder un souvenir fort⁶⁶⁶. » Le lecteur est

660 R. Barthes, *op. cit.*, p. 85.

661 *Ibid.*, p. 87.

662 *Ibid.*, p. 88.

663 *Ibid.*, p. 88.

664 E-M. Halba, *op. cit.*, [épigraphe], p. 5.

665 B. Buffard-Moret, *op. cit.*, p. 7.

666 E-M Halba, *op. cit.*, p. 42.

surpris par l'effet dynamique des phrases non verbales, surpris et en même temps conquis. Halba renchérit à ce propos : « Les mouvements ascendants, descendants ou latéraux donnent vie aux images. Ils animent le texte et rendent la perception plus vivace⁶⁶⁷. » Tout est donc une question de type de chronotope utilisé en fonction de l'effet escompté.

2.4. Blancs graphiques

Des quatre textes de notre corpus, c'est dans *La place*, *Les années* et *Mémoire de fille* qu'apparaissent les blancs graphiques, offrant des points de convergence mais également de divergence. *Les armoires vides* constitue une œuvre à part en la matière, la raison étant, semble-t-il, son côté romanesque. En effet, l'auto-socio-biographie ne commence qu'avec *La place*. Ce trait morphosyntaxique est donc une marque du genre nouveau voulu par Annie Ernaux. Avant d'entrer dans le détail des blancs graphiques présents dans les textes ernauxiens, exploitons quelques concepts théoriques :

Les blancs ne sont pas simplement le fonds indifférencié sur lequel se détache l'écriture, ils constituent une véritable ponctuation de texte et de page. Ils inscrivent une « diction graphique » qui crée un effet de voix⁶⁶⁸.

La rupture de la ligne met en relief l'expression en rejet, par la tension entre le contenu de la phrase et l'interruption de la ligne, qui fait porter un accent d'attaque sur le mot rejeté [...]. D'autre part, le blanc d'alinéa s'ajoute à l'effet du blanc de la fin de ligne⁶⁶⁹.

La première chose à retenir sur les blancs graphiques est que leur présence dans les textes n'est pas anodine ; leur analyse doit donc se faire avec minutie, car ils donnent un sens à la narration. Il nous reviendra de relever tous les sens qu'ils peuvent revêtir dans l'œuvre ernauxienne. Michel Favriaud a travaillé sur les blancs graphiques :

Pour montrer qu'il y a une ponctuation blanche à côté d'une ponctuation noire, il faut mener une double démonstration : la ponctuation blanche a des valeurs comparables à la noire dans le discours ; au sein d'un système ponctuationnel élargi, la blanche établit avec la noire des relations qui sont théorisables et manifeste des valeurs qui ne sont pas uniquement ancillaires⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ Ibid., p. 44.

⁶⁶⁸ A. Herschberg Pierrot, *Le style en mouvement : littérature et art*, Paris, Belin, 2005. p. 150

⁶⁶⁹ Ibid.

⁶⁷⁰ Favriaud, Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine », *L'information grammaticale*, n°102, 2004, p. 18.

Les deux types de ponctuation cohabitent à l'intérieur du texte, chacune avec ses caractéristiques communes et spécifiques. Dans cette section nous nous concentrons davantage sur la blanche. Le chercheur renchérit :

À l'intérieur de la phrase, la blanche participe-t-elle aussi peu à la délimitation et à la relation entre groupe sujet et groupe verbal ? La ponctuation noire n'intervient pas à la frontière des deux groupes, sauf en cas d'insertion (avec signe double – et valeur de la dimension de l'insertion comme marque graduée de ponctuation !), mais on remarque un accent phonique de fin de premier groupe sur la dernière syllabe, et un contre-accent d'attaque de groupe suivant, lesquels accents, faibles (marque phonique faible, marque graphique zéro) apparaissent bien comme les marques inférieures du système ponctuationnel général⁶⁷¹.

Une des fonctions de la ponctuation blanche chez l'auteure est la mise en évidence d'événements jugés majeurs. Dans les extraits ci-dessous, nous essayerons de reproduire fidèlement les écarts observables dans les textes.

Souvent, durant quelques secondes, je ne sais plus si la scène du lycée de Lyon a eu lieu avant ou après, si le mois d'avril venteux où je me vois attendre un bus à la Croix-Rousse doit précéder ou suivre le mois de juin étouffant de sa mort.

C'était un dimanche, au début de l'après-midi.

Ma mère est apparue dans le haut de l'escalier. Elle se tamponnait les yeux avec la serviette de table qu'elle avait dû emporter avec elle en montant dans la chambre après le déjeuner. Elle a dit d'une voix neutre : « C'est fini. » Je ne me souviens pas des minutes qui ont suivi⁶⁷².

Dans ce passage, la narratrice met en scène la mort de son père. Nous pouvons y observer trois parties rigoureusement organisées. Le passage du milieu a l'air d'un axe de symétrie qui coupe l'extrait en deux blocs annonçant la mort du père. Le bloc 1 décrit l'instabilité d'Ernaux quelques instants avant cette disparition ; le bloc 2 précise le contexte dans lequel la mère de la narratrice, tout aussi instable, informe sa fille à ce sujet. Un parallélisme peut être établi entre les états des deux personnages et la structure symétrique du texte. Les blancs graphiques mettent ici en exergue de manière laconique le jour précis de ce décès, une trace indélébile inscrite dans la mémoire de l'instance narrative, ainsi que la place prépondérante que ce dernier occupait dans la vie de celle-ci. Paradoxalement, le passage a autant de force énonciative que les autres, tout en n'évoquant pas explicitement la mort. Par ailleurs, l'espace entre les trois segments de texte est important, ce qui renforce à la fois le côté symétrique de l'extrait, mais bien plus le focus sur ce moment figé dans l'esprit de la narratrice. Il est également possible de considérer

⁶⁷¹ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁶⁷² AE, *La place*, pp. 13-14.

ces espaces blancs comme une hésitation de l’auteure sur un sujet si pénible, comme si la phrase du milieu servait de pause, de respiration à l’écrivaine. On peut toutefois se demander si ces blancs ne déstructurent pas le texte. Si cette hypothèse n’est pas à évincer, les espaces vides semblent donner du rythme au récit et produisent des changements étonnants et captivants. Dans *Les années* le procédé est similaire :

[...] nous achetions à la Fnac une chaîne hi-fi, une radiocassette Grundig, une caméra super-huit Bell et Howell avec l’impression d’utiliser la modernité à des fins intelligentes. Pour nous et par nous la consommation se purifiait.

Les idéaux de mai se convertissaient en objets et en divertissement.

Dans le grésillement du projecteur, se voir pour la première fois marcher, remuer les lèvres, rire muettement sur l’écran déplié dans le living décontenançait. On s’étonnait de soi, de ses gestes⁶⁷³.

Nous remarquons visuellement que l’écart entre les trois parties de texte est réduit, mais la structure intrinsèque demeure : une phrase qui fait office d’axe de symétrie contient l’information principale, tandis que les deux autres blocs sont des illustrations ou des conséquences du phénomène décrit. Il s’agit en l’occurrence des transformations sociales et politiques dues aux manifestations de mai 68, ou alors celles qui profitent d’un contexte économique favorable. Ernaux fait une lecture économique de l’un des tournants historiques de la 2^e moitié du XX^e siècle, avec une liberté et un bonheur vécus dans les plus petits actes du quotidien. Pourtant des problèmes sociaux demeurent :

Ce n’était pas une raison pour renoncer aux choses. Et que certains en soient écartés, « exclus », paraissait le prix à payer, un quota indispensable de vies sacrifiées, afin que la majorité continue d’en jouir.

Une pub disait *L’argent, le sexe, la drogue, choisissez l’argent*.

On passait au lecteur DVD, à l’appareil photo numérique, au baladeur MP3, à l’ADSL, à l’écran plat, on n’arrêtait pas de passer. Ne plus passer, c’était accepter de vieillir⁶⁷⁴.

La donne est quelque peu différente dans cet extrait au niveau du contenu. En effet, la symétrie est bien respectée autour d’un axe qui contient l’essentiel du message. Les deux blocs sont distincts : le premier montre une détresse économique et sociale d’une partie de la population, pendant que beaucoup se réjouissent de la révolution technologique des Trente Glorieuses. Ernaux décrit par là deux grands pans de la société française et européenne, mais en fait, c’est un problème structurel mondial. L’axe de symétrie penche en faveur du bloc 2, alors que dans les exemples précédents, il subsumait les deux entités. Les blancs graphiques présentent ici,

673 AE, *Les années*, p. 122.

674 *Ibid.*, p. 230.

outre le morcellement de la société, en abyme, l'ascension sociale de la narratrice, qui est passée du bloc 1 au bloc 2, d'une part à travers l'école républicaine, d'autre part à son arrivée en 1958 à l'université, en outre par le mariage et la vie professionnelle. Dans *Mémoire de fille* également, l'un des textes les plus récents de l'auteure, la présence des espaces blancs ne passe pas inaperçue :

[...] un monde où elle imagine qu'on discute de poésie et de littérature, du sens de la vie et de la liberté, comme dans *L'âge de raison*, le roman de Sartre dans lequel elle a vécu tout le mois de juillet et elle était devenue Ivich.

Elle n'a pas de moi déterminé, mais des « moi » qui passent d'un livre à l'autre.

Je la sais dans la certitude intrépide de son intelligence, de sa puissance manifestée par son mètre soixante-dix, son corps charpenté tout en fesses et en cuisses⁶⁷⁵.

Les blancs mettent ici en évidence une jeune femme de 18 ans, instable émotionnellement, qui cherche à donner un sens à sa vie, dans une période de questionnements, d'incertitude et de liberté vis-à-vis de la présence et des instructions parentales. Le point culminant est toujours l'axe de symétrie qui explique la complexité de la personnalité de la narratrice qui change de comportement au fil de la lecture des livres. Les deux blocs décrivent une jeune femme heureuse et épanouie devant les œuvres littéraires, bien qu'insouciantes. La symétrie y est strictement respectée. Nous pouvons constater que ces blancs figurent également en dehors du corpus :

Dans la semaine qui a suivi, je revoyais ce dimanche, où elle était vivante, les chaussettes brunes, le forsythia, ses gestes, son sourire quand je lui avais dit au revoir, puis le lundi, où elle était morte, couchée dans son lit. Je n'arrivais pas à joindre les deux jours.

Maintenant tout est lié.

C'est la fin février, il pleut souvent et le temps est doux. Ce soir, après mes courses, je suis retournée à la maison de retraite. Du parking, l'immeuble m'a paru plus clair, presque accueillant⁶⁷⁶.

Nous remarquons une double symétrie dans ce texte : l'une extratextuelle avec *La place* qui aborde la mort du père, l'autre qui met en avant le décès de la mère ; l'extrait du même texte que nous avons vu plus haut est construit de la même manière, avec un double espace entre l'axe de symétrie et les deux blocs, pour mettre une emphase sur cet événement à jamais gravé dans l'histoire de cette famille, et qui constitue une itération malheureuse d'une autre

675 AE, *Mémoire de fille*, p. 28.

676 AE, *Une femme*, p. 103.

disparition, la disparition paternelle vécue avec douleur quelques années auparavant. L'autre symétrie est intratextuelle ; elle met en œuvre le premier bloc qui relate les circonstances qui ont précédé la mort de la mère, ainsi que la suite immédiate de celle-ci, tandis que dans le deuxième bloc, la narratrice évoque le moment pénible durant lequel elle retourne dans la maison de retraite, probablement afin de chercher les affaires de sa défunte mère. Arrêtons-nous un instant sur cet axe de symétrie qui semble être une conclusion, une fin de cycle. Qu'est-ce qui est lié ? La mort de Mme Duchesne signifie-t-elle un saut vers l'avant ? Ernaux se pose ces questions également : « Est-ce parce que je suis une transfuge ou parce que mes parents sont morts que je n'ai plus honte d'écrire quoi que ce soit ? Les deux peut-être⁶⁷⁷. » Le style ernausien ne vient-il pas finalement combler ce manque, ou alors l'écrivaine n'écrit-elle que pour défendre sa classe d'origine ? Les deux approches sont valables. Cette phrase de trois mots a donc un retentissement sur la vie de l'écrivaine, et donc sur son écriture aussi.

C'est le lieu d'origine sans nom où, quand j'y retourne, je suis aussitôt saisie par une torpeur qui m'ôte toute pensée, presque tout souvenir précis, comme s'il allait m'engloutir de nouveau.)

Topographie d'Y. en 52.

Le centre, ravagé par un incendie lors de l'avance allemande en 40, bombardé ensuite en 44 comme le reste de la Normandie, est en cours de reconstruction⁶⁷⁸.

Dans ce passage, la narratrice se souvient d'Yvetot au moment de la Deuxième Guerre mondiale. L'espace est le sujet dominant de la citation. Le centre de symétrie ne laisse aucun doute en mettant en avant une précision sur l'année de référence probable de cette description. Nous remarquerons au passage l'usage d'une phrase nominale qui ressemble plus ou moins à un titre, certes décalé de quelques années par rapport au moment des bombardements au plus fort de la Guerre. Le texte paraît être construit sous la forme d'un entonnoir selon une décroissance chronologique. Ce qui, avec les deux blocs symétriques, exprime la complexité des sentiments de la narratrice face à la destruction et la reconstruction de sa ville de naissance.

Ce n'était pas l'autre, finalement, que je voyais à ma place, c'était surtout moi, telle que je ne serais plus jamais, amoureuse et sûre de son amour à lui, au bord de tout ce qui n'avait pas encore eu lieu entre nous.

Je voulais le *ravoir*.

J'avais absolument besoin de voir un film à la télé sous prétexte que je l'avais raté à sa sortie en salle. Il me fallait bien admettre ensuite que ce n'était nullement pour cette raison. Il y avait

677 AE, *Écrire la vie*, p. 67.

678 AE, *La honte*, p. 46.

des qualités de films qui m'avaient échappé et dont le passage à la télévision, quelques années après, m'indifférait⁶⁷⁹.

Ernaux est, dans ce fragment de texte, hantée par l'amante de son ami W. qui est à ses yeux une concurrente directe. Elle se mue en quasi-détective privée pour collecter des informations sur sa rivale, pour en faire quoi, ensuite ? Elle-même ne semble pas le savoir. Dans cette angoisse de perdre W., la narratrice s'occupe comme elle le peut avec différents programmes proposés à la télévision. Nous pouvons remarquer plusieurs éléments au niveau de la ponctuation blanche. D'une part, l'espace entre les blocs n'est pas équidistant. Le premier est séparé de l'axe d'un interligne, tandis que le second en est séparé de deux. De même, l'axe n'en est pas vraiment un car il semble plus être rattaché au bloc 1 qu'au bloc 2. Si la démarche de l'écrivaine est d'en faire une conclusion, alors pourquoi y mettre un espace ? Visuellement, cet agencement crée un « désordre » spatial qui décrit en réalité les doutes, la détresse de la narratrice dans cette relation intenable à trois. Les blancs interprètent donc les pensées de l'instance narrative, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

T'écrire, c'est te parler d'elle sans arrêt, elle la détentrice du récit, la profératrice du jugement, avec qui le combat n'a jamais cessé, sauf à la fin, quand elle était misérable, si perdue dans sa déraison et que je ne voulais pas qu'elle meure.

Entre elle et moi c'est une question de mots.

Depuis le début, je n'arrive pas à écrire *notre mère*, ni *nos parents*, à t'inclure dans le trio du monde de mon enfance. Pas de possessif commun. [Cette impossibilité est-elle une façon de t'exclure, de te renvoyer l'exclusion qui a été la mienne dans le récit du dimanche d'été ?]⁶⁸⁰

Même constat que dans le passage précédent : le « désordre » spatial est volontaire et traduit bien les sentiments que la jeune Annie ressent vis-à-vis de sa sœur décédée avant sa naissance. Cette disparition est à la fois douloureuse et mystérieuse, tant les parents communiquent très peu sur le sujet, ce qui provoque un questionnement sans issue dans l'esprit de la narratrice. L'axe de symétrie met en lumière la difficulté d'Ernaux à nommer sa propre aînée qu'elle n'a jamais connue qu'à travers les photos. Le grand espace entre l'axe et le bloc 2 est aussi l'expression de cette distance. N'oublions pas que l'écrivaine revendique une certaine distance avec ses parents, mais aussi avec le lecteur. Il y a certes un paradoxe entre ce terme et l'auto-socio-biographie qui vise plutôt la rencontre de l'autre, l'universalité. Toutefois, la frontière est très poreuse entre les deux pans de l'énonciation.

679 AE, *L'occupation*, p. 25.

680 AE, *L'autre fille*, p. 40.

3. Chronotope et genre

3.1. Chronotope et figures de style

Il est temps de prolonger l'analyse du style pour aboutir à celle du genre. Il est question de savoir si le chronotope constitue un critère pour définir un genre. Énumérons tout d'abord quelques aspects définitionnels du style :

La langue est donc en deçà de la littérature. Le style est presque qu'au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art⁶⁸¹.

Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. [...] Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la littérature⁶⁸².

Barthes semble proposer le schéma suivant : langue => littérature => style. Si nous prenons le cas spécifique des figures de style, elles font partie de la langue, concourent donc à produire des textes littéraires, classés en genre. Les auteurs exploitent ces différentes catégories et y apportent leurs subtilités. Nous pouvons donc parler d'un style hugolien, balzacien, sarrautien ou encore ernausien. En revanche, nous pouvons émettre des réserves sur les propos de Barthes lorsqu'il affirme que le style n'est en aucun cas un choix ou une réflexion sur la littérature. Ernaux semble prendre le contre-pied de cette affirmation, car la forme est belle et bien choisie, la visée aussi. Elle déclare par ailleurs être insatisfaite par le récit autobiographique car, à ses yeux, il ne dit rien sur la visée du texte ainsi que de sa construction. Elle lui préfère l'auto-socio-biographie⁶⁸³. La réflexion sur le style conduit ainsi l'écrivaine à développer un nouveau genre. C'est un choix délibéré, peut-être osé, mais assumé : « La forme de son livre [...] cette *rumeur* qui apporte sans relâche les formulations incessantes de ce que nous sommes et devons être, penser, croire, craindre, espérer⁶⁸⁴. » De même, Barthes évoque la dimension verticale et solitaire de la pensée, ce qui est concevable lorsqu'on imagine l'écrivain (e) dans son bureau, travaillant ardemment pour donner de la pertinence et de la cohérence à ses phrases. Il faudrait considérer aussi l'aspect horizontal dans ce travail difficile, car le texte est destiné à un lectorat, souvent exigeant d'ailleurs. Le style apparaît comme une co-construction entre le destinataire et le destinataire. Ernaux en a bien conscience, bien que ce point ne soit pas toujours clair dans la

681 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Édition du Seuil, 1953, p. 16.

682 *Ibid.*

683 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 25.

684 AE, *Les années*, p. 251.

démarche ernausienne qui combine distance et rapprochement avec le lectorat. Nous avons voulu ouvrir une brèche sur ce sujet si important des figures de style.

3.2. Chronotope social

Le chronotope social est une autre forme de chronotope utilisé par Ernaux. Abordé partiellement dans la 1^{ère} partie, nous avons vu qu'il est nécessaire de compléter ce type de chronotope par son aspect stylistique. Pour cela, examinons tout d'abord le point de vue de Bourdieu sur la question :

Les stratégies de reproduction, ensemble de pratiques phénoménalement très différentes par lesquels les individus ou les familles tendent, inconsciemment et consciemment, à conserver ou à augmenter leur patrimoine et, corrélativement, à maintenir ou améliorer leur position dans la structure des rapports de classe, constituent un système qui, étant le produit d'un même principe unificateur et générateur, fonctionne et se transforme en tant que tel⁶⁸⁵.

[...] d'abord les *déplacements verticaux*, ascendants ou descendants, dans le même secteur vertical de l'espace, c'est-à-dire dans le même champ (tels l'instituteur devenant professeur, le petit patron devenant grand patron) ; ensuite les *déplacements transversaux*, impliquant le passage d'un champ à un autre, qui peuvent s'opérer soit dans le même plan horizontal (lorsque l'instituteur, ou son fils, devient petit commerçant) soit dans des plans différents (avec l'instituteur – ou son fils – qui devient patron d'industrie)⁶⁸⁶.

Le sociologue français met en avant plusieurs concepts qui permettent de valider la notion de chronotope social. D'une part, les déplacements s'effectuent à l'intérieur et à l'extérieur d'une classe. Ceux-ci peuvent prendre plusieurs formes : la reproduction sociale, l'ascension sociale ou encore la déchéance sociale. Il s'agit d'un concept mouvant, voire insaisissable, tant le champ de possibilités est important. D'autre part, Bourdieu emploie l'axe orthogonal pour mieux classer ces interactions sociales : l'axe vertical représente les mouvements au sein d'une même classe, tandis que l'axe horizontal exprime le changement d'une classe à l'autre. Les deux types de mouvements sont observables dans la famille Duchesne : les parents, qui étaient des simples ouvriers sont devenus dans les années 40 propriétaires d'un café-épicerie. Ce statut de petit commerçant a été, pour ainsi dire, l'apogée de leur carrière professionnelle et ne leur a pas permis de changer de classe. C'est un mouvement vertical au sens de Bourdieu. Ernaux a, quant à elle, connu une trajectoire essentiellement horizontale, en passant du milieu ouvrier au milieu bourgeois. On peut toutefois se demander si, à l'intérieur de cette classe, elle n'a pas connu une progression verticale, si l'on combine sa profession de Professeure de

685 P. Bourdieu, *La distinction*, op. cit., p. 145

686 *Ibid.*, p. 146.

français et d'écrivaine de renom. Certainement oui, ce qui donne plus de retentissement à son parcours exceptionnel au sens propre comme figuré. L'écrivaine pourrait être considérée comme une sorte d'« immigrée interne », qui a changé de classe sans changer de nationalité. Bourdieu emploie aussi les expressions « classement », « déclassement » et « reclassement⁶⁸⁷ » qui ont une résonance au-delà de la sociologie, notamment dans la sphère politique.

Dominique Maingueneau développe quant à lui une notion qui se rapproche de celles de Bourdieu, la paratopie :

Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser⁶⁸⁸.

L'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux⁶⁸⁹.

La littérature, comme tout discours constituant, peut être mise en correspondance avec un réseau de lieux dans la société, mais elle ne peut s'enfermer véritablement dans aucun territoire⁶⁹⁰.

Les modalités de cette paratopie varient selon les époques, les sociétés : aèdes nomades de l'Antiquité grecque, parasites protégés des grands à l'époque classique, bohèmes qui s'opposent aux « bourgeois » ... Dans une production littéraire fondée sur la conformité à des canons esthétiques, ce sont plutôt des communautés d'« artistes » plus ou moins marginales (aèdes ou trouvères ...) qui sont paratopiques⁶⁹¹.

Maingueneau pointe du doigt un problème récurrent et aussi traité à travers l'histoire, la position de la littérature et des auteurs dans la société. Comment les situer, ou alors doit-on absolument les situer ? Le lieu et le non-lieu coexistent, ce qui rend probablement la littérature si attractive. La paratopie permet donc de subsumer les deux entités, en acceptant le fait que la littérature soit à la fois ouverte et fermée au monde. Plus qu'une difficulté, c'est en fait une opportunité d'explorer la société en profondeur, de voir comment elle évolue dans le temps et l'espace. Annie Ernaux, par exemple, n'apprécie pas vraiment les cloisonnements, que ce soit au sujet d'une écriture dite féminine, qu'elle rejette, dans sa vie intime avec le divorce d'avec Philippe ou encore avec son appartenance supposée à la bourgeoisie qu'elle accepte du bout des lèvres tout en soulignant sa distance vis-à-vis de Paris, dans ce qu'il représente de chic : les milieux littéraires, artistiques, les grandes allées commerciales. Elle déclare à ce propos que son écriture

687 *Ibid.*, p. 147.

688 D. Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres », 2004, pp. 52-53.

689 *Ibid.*, p. 72.

690 *Ibid.*

691 *Ibid.*

concourt à la subversion des visions dominantes du monde⁶⁹². Dans ce contexte, l'écrivaine peut se targuer d'avoir une expérience pratique des deux grands ensembles sociaux qui structurent toutes les civilisations, et d'avoir de ce fait la légitimité pour en faire la satire. Au niveau stylistique, à la question de savoir si sa démarche rénove la forme du récit, elle répond :

Je ne pourrais pas dire vraiment que je cherche à rénover la forme du récit, je cherche plutôt à trouver la forme qui convient à ce que je vois devant moi comme une nébuleuse – la chose à écrire –, et une forme n'est jamais donnée d'avance⁶⁹³.

Ernaux recherche en fait une écriture qui lui ressemble, c'est-à-dire libre, tant au point de vue de l'écriture que des thèmes abordés. L'écrivaine aimerait atteindre l'universalité qui lui est si chère. Toutefois, avec la diversité des cultures qui cohabitent dans les cinq continents, on pourrait penser que son rêve ne relève ni plus ni moins que d'un vœu pieux, en dehors des sociétés occidentales. Si on prend l'exemple de la condition de la femme, le féminisme ernausien qui est partagé par une large majorité des femmes européennes est tout simplement inaudible dans les sociétés arabo-musulmanes, à rebours de la question de la misère sociale ; il est donc objectivement impossible pour l'autobiographe de faire l'unanimité sur tous les sujets, dans toutes les aires géographiques. Regardons concrètement comment le chronotope social se déploie dans le texte ernausien :

L'an 2000 approchait. Nous en étions incrédules, qu'il nous soit donné à nous de connaître cela. On trouvait dommage que des gens meurent avant. On n'imaginait pas qu'il puisse se passer normalement, un « bug » informatique était annoncé, un dérèglement planétaire, une espèce de trou noir précurseur de la fin du monde, d'un retour à la sauvagerie des instincts. Le XX^e siècle se fermait derrière nous à coups de bilans, tout était répertorié, classé, évalué, les découvertes, les œuvres littéraires, artistiques, les guerres, les idéologies, comme s'il fallait entrer dans le XXI^e siècle avec une mémoire blanche⁶⁹⁴.

Dans cet extrait, Ernaux utilise plusieurs faits de langue pour décrire le destin commun de la population mondiale à l'aube du troisième millénaire, avec son lot d'espoirs, de craintes, de fantasmes aussi. Tout d'abord, l'écrivaine fixe des référents spatio-temporels avec des symboles forts du type de celui de l'an 2000, qui restent forcément en mémoire, dans un espace planétaire. D'ailleurs, la première phrase du texte est dotée d'une force énonciative impressionnante par sa brièveté, qui crée au mieux du suspense, au pire une angoisse, voire la peur de lire la suite. Le lecteur est plongé dans un compte à rebours haletant, qui rappelle l'incipit *in medias res*. Dans la même logique, nous relevons l'emploi des pronoms personnels inclusifs « on » et « nous » qui apparaissent respectivement deux et quatre fois. Ensuite,

692 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 52.

693 *Ibid.*, pp. 53-54.

694 AE, *Les années*, p. 215.

l'autobiographe use de contrastes pour montrer les incertitudes de cette époque, d'une part entre la nécessité de faire un bilan ou un classement et la volonté d'entamer le siècle suivant, en partant de zéro ; d'autre part, entre la modernité et la sauvagerie, qui tournent tous les deux autour de la menace d'un hypothétique bug informatique qui entraînerait une catastrophe. Le champ lexical de l'apocalypse en est la preuve. D'où la nécessité du classement, afin de préparer la suite, dans une démarche testamentaire.

Dans un tout autre contexte, l'auteure évoque une pratique sociale qui a structuré son enfance et bâti sa personnalité.

La politesse était la valeur dominante, le principe premier du jugement social. Elle consistait, par exemple, à :
rendre, un repas, un cadeau – observer strictement les préséances d'âge dans les vœux de Nouvel An –, ne pas *déranger* les gens, en allant chez eux sans prévenir, en les questionnant directement, ne pas leur *faire affront*, en n'acceptant pas une invitation, le biscuit tendu, etc. La politesse permettait *d'être bien* avec les gens et de ne pas donner prise aux commentaires : ne pas regarder à l'intérieur des maisons quand on passe dans la cour commune signifiait non qu'on ne voulait pas voir mais ne pas être vu en train de chercher à voir⁶⁹⁵.

La narratrice se lance dans une approche définitionnelle, sociologique et argumentée de la politesse dont elle a le secret et telle qu'elle l'a vécue à Yvetot. L'espace social est, contrairement à l'exemple précédent, rétréci à une communauté bien précise, le monde ouvrier de cette petite localité de Normandie ; ce qui n'empêche évidemment pas d'appliquer les mêmes valeurs dans un espace géographique plus large, la politesse étant une vertu universelle qui renvoie à plusieurs caractères similaires : le partage, le respect, la bienveillance. L'auteure emploie les italiques, les tirets et les doubles points pour mettre l'emphasis sur certains éléments fondamentaux, et justifier l'importance de ceux-ci dans son microcosme originel. La fin de l'extrait laisse toutefois entrevoir une certaine gêne dans l'observation de ces principes de vie : la nécessité de ne pas être pointé du doigt comme celui ou celle qui déroge à la règle. Le regard d'autrui peut être intimidant, écrasant, et plonger l'interlocuteur dans une hypocrisie totale. La politesse peut être dans ce cas une simple façade pour préserver des rapports sociaux de convenance. Ernaux est sensible à cette douleur intérieure et en fait une thématique importante de ses œuvres.

Prenons à présent le cas d'un autre espace social, celui du supermarché, afin de voir une autre actualisation du chronotope social :

695 AE, *La honte*, pp. 69-70.

En face, un grand rayon, le self discount, qui propose dans des bacs toutes sortes de bonbons et de biscuits apéritifs qu'on enfourne dans un sachet et qu'on pèse ensuite sur la balance. Ici, le langage habituel de séduction, fait de fausse bienveillance et de bonheur promis, est remplacé par celui de la menace, clairement exprimée. Sur toute la longueur du rayon self discount, en bas, un panneau avertit en rouge : CONSOMMATION SUR PLACE INTERDITE et un autre, en haut plus policé :
 LA CONSOMMATION SUR PLACE EST INTERDITE.
 MERCI DE VOTRE COMPRÉHENSION.
 LA VIE. LA VRAIE. AUCHAN⁶⁹⁶.

Ce passage est un exemple type du chronotope social qui rassemble les concepts que nous avons abordés plus haut, à savoir les interactions sociales ainsi que la paratopie. Il s'agit d'un extrait représentatif de la démarche ernausienne. Auchan est en lui-même un symbole sur plusieurs aspects : c'est la représentation du capitalisme que l'on peut qualifier, selon les points de vue, d'« effréné » ou de « moderne », notamment par la présence de rayons en libre-service qui ne nécessitent pas la présence d'un employé de l'enseigne. Cette évolution conduit d'ailleurs les grandes surfaces à adopter des caisses autonomes sur lesquelles les clients peuvent scanner leurs produits et les payer en toute simplicité. L'utilisation de l'anglais « self discount » renforce l'aspect « commerce mondialisé ». Auchan, en tant qu'enseigne populaire, est aussi un point de rencontre de toutes les classes, par les diverses offres en termes de localisation géographique, de service, de produit et de prix. Pierre-Louis Fort estime qu'il s'agit en fait d'une micro-société qui représente un spectacle de la vie humaine⁶⁹⁷. Pourtant, la narratrice qui ne semble pas être convaincue par ce divertissement fait une description sévère de la gestion du rayon des friandises. Autre symbole de cet extrait, le bonbon est, plus que le biscuit peut-être, un produit attrayant, populaire aussi, notamment chez enfants. Le goût sucré du produit peut entraîner certains larcins, ce dont l'hypermarché veut se prémunir. La campagne de sensibilisation ou de répression se fait selon un double discours virulent près des caisses et policé sur les grandes affiches. Les deux textes ont un caractère commun et un caractère distinct. Le côté identique est la présence des majuscules qui montrent la sévérité, voire la violence, de l'injonction de l'hypermarché. Les majuscules représentent très souvent une élévation de la voix ; elles créent en même temps un décalage graphique et sémantique par rapport aux écrits en minuscules. Ici, elles introduisent la voix de l'hypermarché. Le couple « majuscules / minuscules » a tout l'air, toutes proportions gardées, d'une opposition « dominants / dominés » dans laquelle le client est dans une position de faiblesse face à la direction de l'hypermarché. Le texte est donc polyphonique. De même, les deux inscriptions font partie d'un message global, en majuscule

696 AE, *Regarde les lumières mon amour*, p. 33.

697 P.-L. Fort, « Ernaux. La vie. La vraie », in P.-L. Fort, V. Houdart-Merot (dir.), *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 57.

toujours, adressé aux clients, dont la tonalité générale, malgré les remerciements, ne témoigne guère d'une relation apaisée entre la direction et certains clients. L'aspect différent des deux affiches est la présence du verbe être dans la deuxième – l'article ne semble pas jouer un rôle très important – qui à la fois humanise l'instruction, mais aussi crée une ambiguïté entre le conseil et l'ordre, tandis que la première exprime clairement un ordre. Ce type de marketing peut être qualifié d'« agressif » dans les deux sens du terme : d'une part, avec certaines injonctions frustrantes pour les clients ; d'autre part avec la marginalisation des petits-commerces qui ne peuvent pas rivaliser avec le portefeuille de produits volumineux et défiant toute concurrence des hypermarchés. Revenons sur le double discours d'Auchan. L'enseigne est lancée dans un jeu d'équilibre qui doit allier à la fois la séduction, la responsabilisation, voire la répression des clients. Le panneau rouge en est un autre symbole, car c'est une couleur qui exprime l'amour, mais aussi l'interdiction, notamment dans le code de la route. Le contraste est saisissant mais révélateur de la complexité des interactions sociales. L'auto-socio-biographie tend à mettre à nu ces contradictions par la formule chère à Ernaux, la subversion des raisons dominantes du monde. Ici, il s'agit de mettre la lumière sur des enseignes riches et populaires ; ailleurs, c'est le « mythe » bourgeois qui est mis en cause. Nous avons vu dans la 1^{ère} partie comment la narratrice des *Armoires vides* se moquait de ses camarades riches, qui se prévalaient d'appartenir à des familles nanties, mais qui étaient incapables d'avoir de meilleurs résultats qu'elle. Nous avons également vu les revendications des Gilets jaunes, reprises par l'autobiographe dans une lettre incendiaire adressée au Président de la République. La stratégie est chaque fois la même : renverser les idées reçues ou les contester tout au moins. On touche du doigt le concept de paratopie défendu par Maingueneau. Quelle doit être la place de la littérature et des auteurs par rapports aux questions brûlantes d'actualité ? Ernaux a choisi de se mettre du côté des défavorisés, des déclassés, des plus faibles. C'est un engagement politique qui dure depuis plus d'un demi-siècle et qui trouve un relais important dans les textes qu'elle écrit, qui sont des armes de lutte en réalité. La fin du texte mérite également notre attention. Le slogan d'Auchan fonctionne sur un rythme ternaire, le plus abouti et le plus prestigieux de la langue française, constitué de trois phrases nominales avec gradation. Se prévaloir de détenir les meilleurs produits peut paraître présomptueux, mais finalement convenu si l'on considère la stratégie de communication des affiches publicitaires. Ce caractère hautain ressort dans l'emploi des majuscules. Aux niveaux graphique et sonore, l'itération de la suite « LA + V » renforce la sincérité recherchée par Auchan, qui par ailleurs, réfère, grâce au jeu de sonorités de son enseigne, aux champs, à la nature, à une incitation à consommer bio. On notera au passage l'usage des blancs graphiques pour donner un côté solennel à cette affiche d'Auchan.

Pourtant, Ernaux va plus loin en posant un acte lourd de sens, à ses yeux, contre l'enseigne, notamment sur les modes de paiement :

Sur Internet je lis que l'engin qui sert à scanner est un pistolet et que des consommateurs se déclarent satisfaits du système. De l'arme qui élimine les caissières et nous livre en même temps au pouvoir discrétionnaire de l'hyper.
Acte politique simple : refuser de s'en servir⁶⁹⁸.

Le chronotope social prend ainsi une tournure politique, sur le seul aspect de la caisse autonome, représentée par l'interprétation ambiguë du substantif « pistolet ». L'hypermarché est vu, à tort ou à raison, comme un « système » qui détruit l'emploi, et le client comme un complice de cette gestion managériale. La fin du passage s'effectue sur un ton déterminé, signe de la révolte de la narratrice ; la forme nominale et la proposition infinitive qui constitue une injonction implicite le prouvent.

3.3. Chronotope auto-socio-biographique

Tout d'abord, analysons de quelle manière la notion de chronotope s'impose comme un élément moteur des écrits ernauxiens à travers les différents titres du corpus qui ont tous un référent soit à l'espace, soit au temps. *Les armoires vides* par exemple fait une mention explicite à l'espace, mais alors s'agit-il d'une armoire de salon, de chambre ou de bureau ? Les deux dernières hypothèses semblent être les plus convaincantes si l'on considère l'âge de la narratrice, qui est une adolescente en début de puberté à cette époque. Bachelard mène une analyse pertinente du rôle de l'armoire dans la maison :

L'espace intérieur à l'armoire est un espace d'intimité, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant.

Et les mots obligent. Dans une armoire, seul un pauvre d'âme pourrait mettre n'importe quoi. Mettre n'importe quoi, n'importe comment, dans n'importe quel meuble, marque une faiblesse insigne de la fonction d'habiter. Dans l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne. Là règne l'ordre ou plutôt, là l'ordre est un règne. L'ordre n'est pas simplement géométrique. L'ordre s'y souvient de l'histoire de la famille⁶⁹⁹.

Les armoires vides peuvent offrir plusieurs interprétations. Tout d'abord, il peut s'agir d'un phénomène d'appel de l'écrivaine pour susciter l'intérêt et le questionnement du lecteur. Sachant que l'armoire est un meuble à multiples usages, son utilisation peut susciter autant de

698 AE, *Regarde les lumières mon amour*, pp. 87-88.

699 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 105.

pistes que possible. Certains pourraient y voir une référence à la personnalité de la narratrice, tandis que d'autres pourraient y déceler une mise en avant du café-épicerie des parents, qui n'a pas un franc succès, mais qui n'est pas non plus au bord de la faillite. La famille Duchesne arrive cependant à en vivre de manière correcte, la preuve étant l'inscription de Denise Lesur dans une école privée. Mais une question double semble plus appropriée : qui a vidé les armoires et dans quel (s) but (s) ? L'analyse de Bachelard prend du poids car deux termes ressortent : l'intimité et l'ordre. La narratrice est celle qui, probablement, a vidé ces armoires, ou du moins celle qui souffre le plus de ce manque. Denise cherche certainement à cacher ses aventures éphémères à ses parents, mais aussi à mettre sous le tapis la condition modeste de sa famille auprès de ses camarades bourgeoises. Elle n'est capable de mettre de l'ordre dans aucun des deux domaines et se contente tout simplement de subir en espérant des jours meilleurs qui viendraient de ses performances scolaires. En ce qui concerne *La place*, l'espace est également au cœur du texte, déjà par le rôle que cette œuvre occupe dans l'écriture ernausienne post-roman. C'est la première auto-socio-biographie officielle qui questionne à la fois la place du défunt père dans la vie de la narratrice et celle de l'auteure dans les problématiques de son temps, notamment l'accompagnement d'un proche en fin de vie. Dans une démarche paratopique, la narratrice cherche le juste équilibre entre les sphères privée et publique. Bachelard affirme : « Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques⁷⁰⁰. » Ernaux choisit non pas « dedans ou dehors » mais plutôt « dedans et dehors ». Contrairement à Pierre-Jean Jouve qui affirme que nous sommes où nous ne sommes pas⁷⁰¹, la dialectique ernausienne déclare : « nous sommes et nous ne sommes pas ». *La place* est donc aussi une recherche intime : « Tout ce que je sais, c'est que ce livre [*La Place*] a inauguré comme je l'ai dit une *posture* d'écriture, que j'ai toujours, exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, en dehors de la fiction⁷⁰². » L'expression importante est « le même mouvement » qui est un mouvement chronotopique.

En revanche, *Les années* et *Mémoire de fille* ont, à travers leurs titres respectifs, un ancrage dans le temps. On remarquera que le corpus est parfaitement équilibré sur la question du chronotope. Dès l'intitulé du texte paru en 2008, on peut imaginer l'inventaire d'une vie, tandis

⁷⁰⁰ Ibid., p. 237.

⁷⁰¹ P.-J. Jouve, *Lyrique*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 59.

⁷⁰² AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 36.

que l'autre titre laisse présager un destin commun qui va être corroboré dès les premières pages. L'épigraphe des *Années* est une citation de José Ortega et Gasset : « Nous n'avons pas notre histoire et elle n'est pas à nous. » (p. 7) L'historienne Judith Lyon-Caen nous livre son sentiment sur ce texte :

Cette écriture autobiographique logée dans le lieu du « contexte » de l'expérience personnelle se refuse pourtant comme « histoire » : elle ne forme pas le récit, elle enregistre des successions de moments vécus, de souvenirs, de manières de se souvenir ; elle montre l'empilement des souvenirs ainsi que leur effacement, quand de nouveaux souvenirs viennent chasser les plus anciens⁷⁰³.

La dimension historique du texte semble contestée, probablement parce que les sources n'ont pas été indiquées, la démarche relevant plutôt du souvenir. Pareillement, des doutes peuvent exister sur la chronologie des événements narrés. Le titre de l'œuvre nous préparait déjà à cela puisque l'intervalle de temps n'y est pas clairement précisé. L'écrivaine a probablement voulu « dans le même mouvement » combiner l'histoire, la sociologie et la littérature. De ce fait, le terme autobiographie est partiellement opérant. En ce qui concerne *Mémoire de fille*, le titre suggère des travaux de Sylvie Freyermuth sur la mémoire autobiographique. L'enseignante chercheuse, s'appuyant sur des travaux des neurosciences, cite plusieurs éléments problématiques, les « perturbateurs », dans la sincérité des faits racontés dans ces textes intimes :

[...] l'action de l'oubli, la mémoire infidèle, les reconstructions voulues ou non, le désir de séduire son lecteur et de se construire un personnage, le fait d'établir une chronologie a posteriori en donnant de l'importance à des événements qui n'en avaient peut-être pas au moment où ils ont été vécus et en structurant de manière logique et causale des événements peut-être parfaitement décousus⁷⁰⁴

Ce questionnement a également été mis en lumière, entre autres, par Robbe-Grillet qui, s'opposant à Philippe Lejeune, plébiscite « la nouvelle autobiographie » et déclare que le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus personnel que la prétendue sincérité de l'aveu⁷⁰⁵. Ces deux approches montrent bien que la mémoire est comme une armoire à plusieurs tiroirs qui, une fois ouverts, ne dévoilent pas forcément l'objet qu'on pensait y avoir inséré. C'est également pour cela que des réserves formulées sur la dimension historique des *Années* sont audibles. Forte de ce constat et des études de l'INSERM de Strasbourg, Sylvie Freyermuth formule deux types de mémoires autobiographiques : l'une est épisodique, rassemblant les

703 J. Lyon-Caen, « Le temps qui vient, qui passe – et ce qu'il en reste dans *Les années* », F. Best, B. Blanckeman, F. Dugast-Portes (dir.), *op. cit.*, p. 144.

704 S. Freyermuth, *De l'autobiographie à la mémoire autobiographique*, cours à l'Université du Luxembourg, pp. 1-2.

705 A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 17.

souvenirs d'événements vécus par un sujet et situés dans l'espace et dans le temps ; l'autre est sémantique et réunit les connaissances qu'un sujet a acquises sur lui-même et qui lui permettent de se définir tant vis-à-vis des autres que de lui-même⁷⁰⁶. Par ailleurs, la mémoire, logée dans le cerveau abrite cinq systèmes interconnectés, impliquant des neurones distincts : la mémoire de travail ou encore mémoire du présent ; la mémoire sémantique, celle du langage et des connaissances sur le monde et sur soi ; la mémoire épisodique, celle des moments personnellement vécus ; la mémoire procédurale, celle des automatismes inconscients ; la mémoire perceptive qui s'appuie, notamment, sur nos sens et fonctionne la plupart du temps à l'insu de l'individu⁷⁰⁷. Nous voyons bien la complexité du concept de la mémoire, ainsi que la tâche ardue dans laquelle s'est lancée l'autobiographe pour décrire les différentes expériences et émotions de « la fille de 58 ». La mémoire ernausienne n'est certes pas scientifique, mais elle est fiable, la subjectivité des faits racontés étant sublimés par une écriture fine et audacieuse. Les quatre œuvres du corpus concourent activement, dès leur intitulé et grâce au contenu des différents textes, à construire un chronotope, non pas seulement social, mais auto-socio-biographique, dans lequel les dimensions sociales et intimes sont imbriquées.

Le travail sur les scènes au sens linguistique et stylistique est une piste supplémentaire pour valider l'existence d'un chronotope auto-socio-biographique. Les scènes les plus connues sont romanesques. Nous essaierons de voir en quoi elles peuvent être adaptées à l'écriture ernausienne. La scène est une unité thématique-narrative, construite de récits que l'on peut indexer par un thème qui renvoie à notre « théorie du monde » (scène de rencontre, de bagarre, d'adieu...) ⁷⁰⁸. Ernaux en parle également dans ses textes :

De 1985 à 1992, j'ai transcrit des scènes, des paroles, saisies dans le R.E.R, les hypermarchés, le centre commercial de la Ville Nouvelle, où je vis.
Il me semble que je voulais ainsi retenir quelque chose de l'époque et des gens qu'on croise juste une fois, dont l'existence nous traverse en déclenchant du trouble, de la colère ou de la douleur⁷⁰⁹.

La notion de scène semble être la description, à travers des faits de langue, d'une atmosphère, d'un moment précis, dans le but de procurer une certaine émotion aux lecteurs. Formalisons d'autres caractères de la scène :

La scène est une catégorie de l'organisation textuelle (au même titre que l'ellipse, la pause ou le sommaire) qui réfère à nos catégories de saisie du monde (scénarios, scripts, scènes...).

⁷⁰⁶ S. Freyermuth, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁷⁰⁸ Y. Reuter, *Scènes romanesques*, in C. Masseron, A. Petit-Jean (dir.), *Pratiques*, Metz, No 81, 1994, p. 5.

⁷⁰⁹ AE, *Journal du dehors*, quatrième de couverture.

Il s'agit d'une unité intégrée. Même si elle peut elle-même intégrer d'autres unités (actions secondaires, sommaires, pauses, ellipses), elle couvre rarement l'intégralité d'un roman (à la différence d'un récit « courant » qui peut se limiter à une scène) et est donc une composante de l'histoire.

Elle est susceptible d'être analysée – comme toute unité du Récit – à trois niveaux : fiction, narration, mise en texte⁷¹⁰.

La scène obéit donc à une organisation narrative rigoureuse et s'intègre dans un contexte et dans un cotexte précis. Analysons de plus près un exemple de scène ernausienne :

[...] un cancer qui semblait s'éveiller dans le sein de toutes les femmes de son âge et qu'il lui a paru presque normal d'avoir parce que les choses qui font le plus peur finissent par arriver. Au même moment, elle a reçu l'annonce qu'un enfant se formait dans le ventre de la compagne de son fils aîné – une fille, a révélé ensuite l'échographie, alors qu'elle avait perdu tous ses cheveux à cause de la chimio. Ce remplacement rapide, sans délai, d'elle dans le monde, l'a extrêmement troublée⁷¹¹.

Cette scène d'Ernaux a plusieurs caractéristiques. D'une part, la narratrice n'utilise pas de majuscule pour commencer sa phrase. En fait, ce passage se trouve dans un ensemble plus large de citations sous forme de liste, devant lesquelles aucun tiret n'a été inséré, ce qui justifie, aux yeux de l'écrivaine ce type de syntaxe. Nous pouvons aussi considérer que l'autobiographe veut par ce geste bousculer les codes linguistiques et sociaux. La scène est complète : sujets, personnages, chronotope, sensations. La cause des femmes y est particulièrement importante, notamment à travers le regard de la société porté sur celles qui souffrent de cancer, ainsi que le remplacement social, qui effraye la narratrice, car son fils et sa compagne attendent une fille. L'annonce de la grossesse, et par ricochet de la naissance programmée, est présentée comme un remède crédible à la maladie. Ernaux travaille beaucoup avec les contrastes. Les discours intime et universaliste se superposent, tout comme les sphères sanitaire, familiale, sociale et politique. La démarche d'Ernaux est synesthésique par sa volonté de provoquer plusieurs sentiments dans le même mouvement. La chimiothérapie et l'échographie sont placées sur le même plan. La scène ernausienne est auto-socio-biographique.

Au terme de cette étude sur le chronotope dans les textes ernausiens, nous pouvons affirmer que celui-ci détermine, de manière significative, le nouveau genre défendu par l'écrivaine, l'auto-socio-biographie. L'autobiographe exploite habilement les notions de temps et d'espace pour les intégrer dans un mouvement social et littéraire, historique dans une moindre mesure, en donnant une place importante aux sens, aux contrastes et aux « éclats » syntaxiques, tels que les phrases nominales, les blancs ou encore la synesthésie des scènes narratives qui produisent

710 Y. Reuter, *op. cit.*, p. 16.

711 AE, *Les années*, p. 246.

un effet de réel sur les lecteurs. L'écrivaine adopte une posture paratopique pour s'adresser à un public le plus large possible. Il convient d'explorer à présent d'autres pistes qui valident ce renouveau littéraire.

CHAPITRE 2 : POLYPHONIE ET DISCOURS ORAL

1. Clarification des notions

1.1. Polyphonie

De manière générale, la polyphonie désigne le fait que dans le déroulement d'un énoncé se fait entendre une pluralité de voix, et qu'il faudrait donc faire la différence entre sujet parlant (être physique), locuteur (celui qui dit *je*) et énonciateur (celui à qui est attribué la responsabilité d'un acte de parole)⁷¹². Plusieurs types de polyphonies existent : la polyphonie littéraire, la polyphonie linguistique⁷¹³, la polyphonie du discours⁷¹⁴. Citons Bakhtine, Ducrot et les chercheurs de la ScaPoLinE.

Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un *idéologue*, et ses paroles sont toujours un *idéologème*. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale⁷¹⁵.

Le dialogisme bakhtinien met en exergue la possibilité d'opposer dans une même œuvre les points de vue différents des personnages. Autrement dit, Bakhtine, plus stylisticien que linguiste, concevait l'œuvre comme une confrontation de discours individuels, soit autant de visions du monde, ou d'idées que l'on décrypte dans des mots en tension vers autrui. C'est de là que vient le terme de polyphonie : plusieurs voix en confrontation, donc plusieurs énoncés qui s'affrontent.

J'appelle « énonciateurs » ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles⁷¹⁶.

712 M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche (dir.), *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 258.

713 H. Nolke, K. Flottum, C. Noren, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 13.

714 M. Rigel, J.-C. Pellat, R. Rioul (dir.), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 513.

715 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 153.

716 O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 204.

Cette théorie s'inscrit totalement dans le champ de la linguistique, et notamment dans celui de la pragmatique. Le grand changement par rapport à Bakhtine consiste pour Ducrot à envisager les situations dans lesquelles un seul énoncé fait entendre plusieurs voix. De ce fait, l'appareil conceptuel s'en trouve considérablement étoffé et complexifié, ne serait-ce que par la nécessité de distinguer le locuteur de l'énonciateur, ce dernier ne s'exprimant pas nécessairement à travers une prise de parole.

Les travaux de Bakhtine et Ducrot nous amènent à considérer que, toutes proportions gardées, l'énonciateur pourrait être considéré comme l'auteur ou le narrateur du texte, le locuteur comme le narrateur et le sujet parlant comme un personnage. Rabatel émet des réserves sur les affirmations de Danon-Boileau qui affirme que les termes d'énonciateur et de narrateur sont identiques. Pour lui, on sent bien qu'il y a dans ces deux concepts des équivalences à première vue incontestables, et à l'examen, inacceptables. En effet, toute énonciation n'équivaut pas nécessairement à un récit⁷¹⁷. Par ailleurs, dans les récits, nous pourrions avoir plusieurs sujets parlants. De même, les voix de ces trois instances peuvent se mélanger dans un même extrait. Dans l'autobiographie, la question prend une autre ampleur car les trois instances sont censées être identiques dans la théorie de Lejeune. Troisièmement, le point de vue du locuteur n'est jamais objectif, il est forcément guidé par une certaine vision du monde. Cela pose naturellement des problèmes si l'on cherche à atteindre la vérité (est-ce seulement possible ?). Au début des années 1980, Robbe-Grillet introduit le nom de « Nouvelle Autobiographie » (qui est calqué sur l'appellation « Nouveau Roman ») et ce faisant, s'oppose à Philippe Lejeune, car selon Robbe-Grillet, la mémoire est intrinsèquement infidèle et « le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus personnel que la prétendue sincérité de l'aveu » (Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 17). En effet, l'autobiographie est sujette à caution à cause de :

- l'action de l'oubli,
- la mémoire infidèle,
- les reconstructions voulues ou non,
- le désir de séduire son lecteur et de se construire un personnage,
- le fait d'établir une chronologie a posteriori en donnant de l'importance à des événements qui n'en avaient peut-être pas au moment où ils ont été vécus et en structurant de manière logique et causale des événements peut-être parfaitement décousus.

717 A. Rabatel, *Une histoire du point de vue*, Metz, Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, Université Paul Verlaine - Metz, coll. « recherches textuelles », numéro 2, 1997, p. 166.

Ce sont autant de perturbateurs, puisque le récit autobiographique est, par nature, filtré par la subjectivité de celui qui prétend se dévoiler. Il nous revient donc de voir comment Annie Ernaux introduit ces trois types de voix dans le déroulement du récit et les significations qu'elle veut donner à sa démarche poétique⁷¹⁸.

Les chercheurs de la ScaPoLinE⁷¹⁹ ont également leur classement, en s'appuyant sur les travaux de Bakhtine : « la polyphone authentique (égalité entre les voix ou les sources des points de vue), la polyphonie mêlée (ni égalité ni hiérarchie entre les sources des points de vue), la polyphonie hiérarchique (hiérarchie entre les points de vue)⁷²⁰. Les polyphonistes scandinaves ont pour objectif avoué de jeter une passerelle entre la littérature et la linguistique, ce qui revient d'une certaine manière à tenir compte des théories de Bakhtine et de Ducrot. Le revers de la médaille laisse voir une complication supplémentaire de la configuration polyphonique, dont la sophistication semble parfois mettre un frein à l'analyse. Cependant, la ScaPoLinE met l'accent sur un autre versant intéressant du problème, à savoir les points de vue et les discours représentés. Ils en dégagent deux grandes catégories : les points de vue simples, qui sont indépendants des autres points de vue du même énoncé, c'est-à-dire que leur contenu sémantique se laisse décrire isolément de manière atomique ; les points de vue complexes mettent quant à eux en jeu plusieurs points de vue, dans la mesure où ils expriment le rapport entre plusieurs points de vue pour cerner leur sens⁷²¹. Prenons l'exemple : « Les parents affirmaient *les jeunes en savent plus que nous*⁷²². » L'énonciatrice introduit une comparaison générationnelle dans l'accès aux nouvelles technologies. La démarcation se fait à deux niveaux : l'un est verbal, avec l'emploi de deux verbes distincts, « affirmer » et « savoir », qui ont d'ailleurs une fonction différente, le premier introduit une « fausse » certitude, car on ne sait pas ce que les parents pensent en fin de compte, malgré le fait qu'ils revendiquent la sincérité des propos des jeunes ; l'autre induit un positionnement osé mais clair. La deuxième astuce de l'énonciatrice est d'introduire des italiques pour trancher entre les deux propos, mais aussi témoigner une certaine forme de sincérité. Le flou que laissent planer les parents est intrigant, car s'ils partagent ces propos, ils reconnaissent une forme de faiblesse vis-à-vis de la génération qui les suit quant à la compréhension de la mutation de la société post-mai 68. Si c'est le cas contraire, il s'agit alors d'une manifestation d'ironie de leur part pour minimiser les

⁷¹⁸ Cours du Professeur Freyermuth, Université du Luxembourg.

⁷¹⁹ ScaPoLinE : théorie scandinave de la polyphonie linguistique énonciative autour de Henning Nølke, Kjersti Fløttum et Coco Noren.

⁷²⁰ H. Nølke et al., *op. cit.*, p. 152.

⁷²¹ *Ibid.*, pp. 15, 33-34.

⁷²² AE, *Les années*, p. 45.

propos des jeunes. Une preuve de cette confusion : une référence leur est attribuée dans la première partie (caractères droits) de la phrase, mais aussi dans la deuxième (caractères italiques). La démarche de l'énonciatrice nous amène à croire que c'est au lecteur en fait de dénouer le nœud gordien : il joue ainsi un rôle que nous avons choisi de qualifier d'« énonciataire », terme qui se rapproche des travaux de Maingueneau sur la « participation », mot-valise qui mêle « participation » et « citation »⁷²³, c'est-à-dire la manière avec laquelle le lecteur s'approprie et interprète les textes. C'est une clé importante quant à l'analyse de la polyphonie. Nous pouvons même formuler l'hypothèse que le lecteur est une voix off dans les textes, une voix qui doit être entendue et décryptée, car celui-ci ne prend jamais la parole. Il est cantonné au domaine de la réception et ne fait jamais entendre sa voix, si ce n'est pour lui-même, en son for intérieur, en décidant d'une interprétation. Catherine Kerbrat-Orecchioni tire la même conclusion :

[...] le discours littéraire se caractérise par le dédoublement [...] des instances énonciatives [...]. De même en effet qu'au pôle d'émission l'énonciateur se dédouble en un sujet extratextuel (l'auteur) et un sujet intratextuel (le narrateur, qui prend en charge les contenus narrés), de même le lecteur effectif se double d'un récepteur fictif qui s'inscrit explicitement ou implicitement dans l'énoncé et que Genette a baptisé, on le sait, « narrataire »⁷²⁴.

Le rôle important du narrateur / narrataire sera largement abordé dans le chapitre suivant. Ce qui nous importe à ce stade de notre recherche, c'est de constater le rôle passif de la voix du lecteur dans le flux de la trame narrative. De l'importance de cette voix découle la codification du récit, et en l'occurrence l'insertion des voix chez Ernaux. Sylvie Freyermuth estime à juste titre, dans une étude approfondie des œuvres de Jean Rouaud, que le statut particulier du discours inscrit dans la fiction littéraire rend plus complexe le fonctionnement de la polyphonie, puisqu'il augmente de ce fait les relations possibles entre les différents protagonistes⁷²⁵. Ce constat a une portée bien plus large et convient tout à fait à l'auto-socio-biographie d'Ernaux.

⁷²³ D. Maingueneau, « Hyperénonciateur et 'participation' », *Langages*, Armand Colin, n° 156, 2004/4, p. 112.

⁷²⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin / Masson, 1997, p. 171-172.

⁷²⁵ S. Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2006, p. 209.

1.2. Discours oral

Tout comme la polyphonie, le discours oral travaille sur la voix, par laquelle le message est transmis. Evoquons à ce sujet les travaux de Riegel, Larthomas, Maingueneau et Bakhtine. Riegel explique la différence entre l'oral et l'écrit :

L'oral et l'écrit peuvent se distinguer suivant leurs conditions d'utilisation. La communication orale est immédiate et en situation. Dans un dialogue, il ne s'écoule pas de temps entre l'émission et la réception, et les interlocuteurs sont présents dans une situation spatio-temporelle déterminée et ont accès à des référents communs. Cela favorise l'économie des moyens linguistiques : beaucoup d'éléments d'information sont apportés par la situation, qu'il s'agisse des éléments référentiels proprement dits ou des informations non verbales (gestes, mimiques, etc.).

[...] La communication écrite est différée et hors situation. Il existe un délai plus ou moins long entre l'émission et la réception. La coupure de la situation d'émission empêche le récepteur de s'appuyer sur celle-ci pour interpréter le message⁷²⁶.

Le discours oral peut être considéré à deux niveaux : un discours qui est spontané, brut, moins élaboré, moins construit linguistiquement qu'un discours prononcé par une personnalité, qui est un écrit oralisé. Il est de ce fait intéressant à décrypter, par cet aspect binaire. Larthomas s'attelle quant à lui à structurer le discours oral :

Le schéma général de l'énonciation (énonciateur – énoncé – énonciataire) peut être, pour le dit le plus simple, c'est-à-dire la conversation courante, exprimé ainsi :

Locuteur (s) paroles auditeur (s)⁷²⁷

L'auditeur a autant d'importance que le lecteur. Le discours oral dans la littérature est une tentative d'introduire cette voix du locuteur dans le mouvement de la trame narrative. Maingueneau a également travaillé sur la question :

Certes, la différence entre oral et écrit ne se réduit pas à un simple problème d'embrayeurs (l'oral offre la possibilité de mimiques, de variations d'intonation, d'interruption de l'allocutaire, etc.), mais le fait que les embrayeurs ne soient pas interprétables directement à l'écrit contribue à rétablir une limite théorique stable entre ces deux types de communication⁷²⁸.

Une opposition entre énoncés *dépendants du contexte non verbal* et énoncés *indépendants* de celui-ci. Dans un échange oral les deux partenaires interagissent, leurs propos renvoient constamment à l'environnement non verbal ; ils sont accompagnés de mimiques, d'indices paraverbaux, leur syntaxe obéit à un fonctionnement où abondent juxtapositions, ruptures, ellipses et redondances. Les interlocuteurs ne peuvent appréhender globalement leur énoncé ou revenir en arrière et ils sont toujours sous la menace d'une interruption⁷²⁹.

726 M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul (dir.), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 30.

727 P. Larthomas, *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF, coll. « Linguistique Nouvelle », 1998, p. 56.

728 D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 46.

729 D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, p. 51.

Même si les deux modes de communication ont *a priori* des univers référentiels différents, il n'est pas à exclure que les deux abordent de manière plus ou moins précise une même situation. Prenons une scène d'accident, les commentaires des témoins et les articles de presse publiés sur cet incident se réfèrent à la même réalité, chacun avec ses spécificités. Mais ces derniers peuvent aussi inclure des points de vue oraux des personnes ayant assisté à l'accident. Il s'agit dans ce cas du discours oral. Nous pouvons également considérer trois actes de langage, le perlocutoire convient le mieux au discours oral : « provoquer des effets dans la situation au moyen de la parole (par exemple on peut poser une question [...] pour interrompre quelqu'un, pour l'embrasser, pour montrer qu'on est là, etc.)⁷³⁰. Les auteurs introduisent, semble-t-il, des discours oraux dans leurs textes pour renfoncer l'effet de réel et ainsi la force performative de l'histoire qu'ils présentent au public. Le mélange oral / écrit est ambitieux, et dans l'air du temps du renouvellement continu de la pratique littéraire. Bakhtine aborde également cette question cruciale du genre :

Pour parler nous nous servons toujours des genres du discours, autrement dit, tous nos énoncés disposent d'une *forme* type et relativement stable de *structuration d'un tout*. [...] Dans la conversation la plus relâchée, nous moulons notre parole dans des formes précises de genres parfois standardisés et stéréotypés, parfois plus souples, plus plastiques et plus créatifs. L'échange verbal dans la vie courante n'est pas sans disposer de genres créatifs⁷³¹.

L'introduction des formes orales dans le texte participe de la création d'un style individuel à l'auteur. Il sera de ce fait opportun de décrypter la signification qu'Ernaux donne aux formes orales de ses œuvres. Bakhtine lie les questions de genres de discours et de style : les deux volets sont pertinents lorsqu'on scrute de près le travail de l'écrivaine, l'auto-socio-biographie.

Genette semble aller encore plus loin dans cette thématique en parlant de la distribution des paroles orales dans le texte, entre l'instance narratrice et le personnage central :

Lorsque Marcel, à la dernière page de *Sodome et Gomorrhe*, déclare à sa mère : « Il faut absolument que j'épouse Albertine », il n'y a pas, entre l'énoncé présent dans le texte et la phrase censément prononcée par le héros, d'autre différence que celles qui tiennent au passage de l'oral à l'écrit. Le narrateur ne raconte pas la phrase du héros, on peut à peine dire qu'il l'imité : il la *recopie*, et en ce sens on ne peut parler ici de récit⁷³².

Le théoricien fait une démarcation stricte entre discours et récit, l'exemple qu'il donne est assez subtil, car il échapperait même à la vigilance d'un lecteur avisé. Le chercheur montre bien l'imbrication de l'oral et de l'écrit.

730 Ibid., p. 7.

731 M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., pp. 314-315.

732 G. Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 259-260.

La narratrice des *Années* déclare au lendemain des événements de Mai 68 : « On avait manqué quelque chose à un moment, mais on ne savait pas lequel – ou bien on avait laissé faire. » (p. 110) Si la première partie de la phrase semble exprimer plus ou moins son ressenti concernant cette période si particulière, la deuxième, introduite par un tiret, fait l'écho de préoccupations probablement partagées à l'oral par une grande partie des gens de son entourage ; cette proposition ressemble à une discussion animée dans un café. Le tiret montre clairement une variation, soit du contexte, soit de l'espace géographique dans lequel ces propos ont été tenus. La narratrice en revanche ne se contente pas seulement de recopier des paroles entendues, elle se les approprie, les défend et même les assume. Cela pose bien le problème des seuils dans l'appropriation de paroles orales. Genette évoque également comment des passages oraux peuvent embellir le texte écrit : « Lorsqu'un écrivain prend l'initiative, ou saisit vigoureusement l'occasion, d'une interview pour adresser au public un message qui lui tient réellement à cœur, ce genre peut fonctionner, je l'ai dit, comme un avantageux substitut de préface⁷³³. » Le chercheur met dans ce groupe également les entretiens, les colloques, les débats ou encore les autocomentaires tardifs. Ces documents oraux, traduits à l'écrit, remplacent des préfaces classiques, en apportant une certaine créativité. Ce qui est finalement logique car il s'agit du paratexte, qui est protéiforme par essence. *L'écriture comme un couteau* n'est ni plus ni moins que la retranscription d'une interview d'Annie Ernaux réalisée par Frédéric-Yves Jeannet. Ce texte est d'ailleurs probablement le plus important pour comprendre la démarche ernausienne, car l'héroïne s'y livre sans détours et répond avec précision à toutes les questions qui lui sont posées, tant sur la forme de ses œuvres, que sur son engagement politique ou social.

Le discours oral de l'écrivaine se conçoit donc difficilement sans une trace indélébile qui sert de caution à celui-ci. Plus haut on relevait l'importance d'une interview en tant que possible préface, ou encore la place de choix de *L'écriture comme couteau* ; qu'advviendrait-il si dans les deux cas l'entretien n'est pas retranscrit ? Certes les documents radiophoniques sont importants, et nous en avons utilisé dans cette recherche, mais une retranscription les fige de façon plus forte, et que dire s'il n'existe pas d'enregistrement de ces actes oraux, cela pourrait paraître éphémère ou insignifiant.

733 G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « essais », 1987, p. 361.

1.3. Pertinence de l'association polyphonie / discours oral chez Ernaux

Au vu de ce qui précède, il nous paraît hasardeux de vouloir séparer la polyphonie et le discours oral dans l'œuvre d'Ernaux, pour plusieurs raisons. D'une part, les deux notions travaillent sur la voix, dans le sens de la polyphonie, avec une émergence des paroles que l'écrivaine a entendues dans son entourage immédiat. Ces voix sont souvent celles du milieu d'origine modeste de l'écrivaine, en l'occurrence les parents, les clients du café-épicerie, ou encore tout autre membre de la communauté culturelle.

Prenons une situation narrative-type chez Ernaux :

Mon père, il est jeune, il est grand, il domine l'ensemble. [...] Il engueule ma mère « t'en mets toujours trop, t'as pas le compas. » De toutes les tables et d'aucune. « Pas faire de jaloux. » Résistant aux supplications « t'as assez bu, rentre chez toi, ta femme t'attend⁷³⁴ ».

Dans cette citation le père passe ses nerfs à la fois sur sa femme, mais aussi sur les clients, avec une zone grise qui fait redescendre le ton de sa voix. L'extrait est particulièrement riche, avec un triple rythme ternaire : d'une part trois occurrences du pronom « il » au début du passage ; par la suite, on note trois passages entre guillemets ; enfin on repère trois occurrences du pronom nominal de la deuxième personne du singulier « te ». Plusieurs voix sont à relever : la narratrice, le père, et de façon indirecte la mère et les clients. Le ton est direct, sans filtre, ramassé, performatif, mêlé de provocation et de condescendance, un brin provocateur : c'est le discours oral représenté par les guillemets. Si cela peut paraître à première vue interloquant, la violence est banalisée au sein de la famille, elle est même le moyen par excellence de la communication entre les parents, et avec leur fille :

La voix puissante de ma mère me livrait les secrets de la vie en mots touffus et noirs. Mon père, pas moins mystérieux, baisse la tête, il sait que ça finira par quelques gesticulations, les assiettes d'un revers de main par terre, quelques gros mots, voilà tout⁷³⁵.

Deux adjectifs résument le comportement de la mère : « puissante » et « touffu ». Cette dernière n'a pas le temps d'articuler des mots cohérents, tellement elle est emportée par sa colère. Elle a un comportement similaire à Maria D., une immigrée espagnole défavorisée décrite par Patrick Champagne :

Petite, nerveuse, elle ne s'en laisse pas conter et n'a pas, comme on dit, « la langue dans sa poche » : elle parle souvent avec humour, d'un débit rapide, à la limite parfois de l'incompréhensible. Elle s'exprime haut et fort, de manière volubile, avec cet accent très

734 AE, *Les armoires vides*, p. 19.

735 *Ibid.*, p. 27.

marqué et cette maîtrise approximative, mais sans complexe, de la langue qu'ont souvent les émigrés espagnols lorsqu'ils s'expriment en français⁷³⁶.

Annie Ernaux affirme qu'elle est une « immigrée de l'intérieur », c'est-à-dire défavorisée socialement dans son propre pays. Par filiation, sans doute, elle tient ce caractère de sa mère qui se comporte effectivement comme une étrangère. L'expression « langue dans la poche » est extraordinaire, car la langue est utilisée comme arme de lutte sociale. L'extrait nous montre bien que ce type de discours oral est non maîtrisé, spontané, hétéroclite. Lorsqu'il prend un accent populaire, le mélange est détonant. C'est pourquoi les deux termes doivent être exploités ensemble. Revenons à l'extrait précédent, le père est quant à lui plutôt « mystérieux ». Il est en fait difficile pour lui aussi d'avoir une réaction qui sied au moment ; il se contente de subir, d'où les gesticulations. Le ton monte encore plus à la fin de l'extrait avec les assiettes et les gros mots. La parole est rendue volontairement vulgaire par la mère pour faire passer son message. À contrario, la narratrice est plutôt « impuissante » au milieu de ces éclats de voix qui créent une atmosphère de cafouillage. La chute de l'extrait est brutale, à l'image de ce qui précède. Pour bien comprendre l'origine de ce langage si particulier, il faut remonter dans la généalogie de la famille, en ce qui concerne l'ancrage culturel. Le tableau ci-après résume les connaissances linguistiques des membres de la famille sur trois générations :

Membres de famille	Dialecte	Français
Grands-parents	X	
Parents	X	X
Annie Ernaux		X

Nous pouvons d'emblée remarquer que les trois catégories sont distinctes, pourtant elles appartiennent bien à la même famille. Un autre aspect saute aux yeux : les parents par leur polyglossie représentent un pont entre l'écrivaine et ses grands-parents. Troisième observation, l'autobiographe est l'exact opposé de ses grands-parents, car les deux groupes ne parlent des deux langues qu'une seule, ce qui est en soi un facteur limitant. Sachant qu'il existe un lien consubstantiel entre la langue et la culture, la distance progressive prise par Ernaux vis-à-vis de sa culture d'origine semble logique. Lévi-Strauss fait une analyse anthropologique sur

736 P. Champagne, « Une famille intégrée », In P. Bourdieu (dir), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 157.

l'individualisme et l'universalisme, recherche qui permet de comprendre la contradiction dans laquelle l'écrivaine vit par rapport à sa famille :

Formant transition de l'un à l'autre, il y a place entre eux pour une construction diachronique et non arbitraire. À partir de l'opposition binaire, qui offre l'exemple le plus simple qu'on puisse concevoir d'un système, cette construction se fait par agrégation, à chacun des deux pôles, de nombreux termes choisis parce qu'ils entretiennent avec celui-ci des rapports d'opposition, de corrélation ou d'analogie ; mais il ne s'ensuit pas que ces rapports doivent être homogènes : chaque logique « locale » existe pour son compte, elle réside dans l'intelligibilité du rapport entre deux termes immédiatement associés, et celle-ci n'est pas obligatoirement du même type pour chaque maillon de la chaîne sémantique⁷³⁷.

Les propos de Lévi-Strauss induisent une grande prudence dans les classifications en fonction des classes ou des origines sociales, afin d'éviter des raccourcis trop faciles. La dimension personnelle n'est pas à négliger, loin de là. Car comment classer Annie Ernaux qui est issue d'une famille ouvrière, alors qu'elle semble installée dans la bourgeoisie française ? L'homme est intrinsèquement bâti avec les deux volets individualité / universalisme. Bernard Lahire s'est longuement penché sur la question, en qualifiant chaque individu d'« acteur » :

Pareil au globe terrestre, l'ensemble que composent les diverses théories de l'acteur a deux grands pôles : celui de l'unicité de l'acteur et celui de sa fragmentation interne⁷³⁸.

À l'opposé de la thèse de l'unicité, Erving Goffman – entre autres – opère la critique des conceptions unitaires de l'acteur qui, selon lui, rejoignent d'une certaine façon les conceptions communes de soi : « Ne présupposons-nous pas que tous ses actes refléteront le même style, seront marqués du même sceau⁷³⁹ ?

Comme pour la tension pluralité/unicité, on ne peut ni ne doit trancher définitivement cette question d'un point de vue strictement théorique et de façon polémique⁷⁴⁰.

Le rôle de Lahire rejoint celui de Lévi-Strauss, avec une clarification sur l'individualité. « La fragmentation interne » est un concept pertinent qui correspond au parcours de l'auteure de *La place*. D'ailleurs, Ernaux travaille beaucoup avec des relations d'analogie, d'opposition, de binarité, comme c'est le cas de la polyphonie et du discours oral qui paraissent indissociables dans sa stratégie poétique. Il sera pertinent de voir la part de chaque notion dans la transcription fidèle des paroles populaires, ainsi que la manière dont l'autobiographe les entraîne dans un même mouvement.

737 C. Lévi-Strauss, 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1990, p. 194.

738 B. Lahire, *op. cit.*, p. 25.

739 *Ibid.*, p. 31.

740 *Ibid.*, p. 268.

2. Diversité de voix

2.1. L'italique

Nous nous proposons dans cette section d'analyser de manière approfondie les paroles qu'Annie Ernaux a entendues dans son milieu d'origine, mais aussi dans sa vie quotidienne, celles qui structurent sa personnalité et qui sont transcrites dans ses récits. Les voix chez l'auteure de *La place* sont certes nombreuses, mais ne s'entremêlent pas. La scène ernausienne n'est pas chaotique, mais structurée dans la diversité et dans une opposition binaire : classe ouvrière et classe bourgeoise. Nous avons retrouvé trois types d'îlots linguistiques qui permettent à l'écrivaine d'introduire des voix : l'italique, les guillemets et les parenthèses. Concernant l'italique, évoquons tout d'abord quelques éléments théoriques :

On distingue aujourd'hui l'italique d'usage (pour les titres d'ouvrages, notamment), et l'italique de soulignement, de mise en relief, dont l'emploi rejoint d'ailleurs souvent celui des guillemets⁷⁴¹.

L'insistance de l'italique est celle du changement de registre, lié au changement de caractère : changement de registre sémantique, de registre énonciatif (alternance des voix, même pour l'italique de convention qui sépare les didascalies du texte dramatique). L'imitation du « penchant de la main » sert, à des titres divers, d'icône de l'écriture personnelle contre la convention du romain : mais c'est bien souvent pour signifier une pensée critique sur le corps étranger ainsi souligné⁷⁴².

Si les conventions typographiques ne sont pas négociables, il apparaît tout de même un caractère fluctuant de l'italique lorsqu'il est inséré dans la trame narrative, c'est ce qui le rend en partie intrigant, car l'énonciateur qui rapporte ces paroles a-t-il l'intention d'apporter du crédit aux propos rapportés ou de les dénigrer ? Laure Jaffuel, dans son excellent Mémoire de Master, consacré à l'étude de l'italique dans *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, sur la base de recherches faites dans des œuvres de Stendhal, Flaubert, Gracq, entre autres, non sans relever la carence d'études complètes au-delà d'un auteur, fait une analyse cohérente sur cette question :

L'italique peut, dans sa fonction citationnelle, reproduire une intonation ou un propos afin de restituer une atmosphère pittoresque ou de théâtraliser un récit mais aussi marquer une distance qui peut être ironique et dépréciative. S'il introduit souvent la parole de l'autre, il produit également par son contraste graphique divers effets qui relèvent plus de l'adhésion. Il peut ainsi marquer l'emphase, sublimer un mot ou une expression, donner un nouveau relief à des formules simples ou figées, ouvrir sur des sens nouveaux. Son incidence peut se situer au niveau de la phrase ou au contraire s'étendre à de plus grandes séquences textuelles, allant du

⁷⁴¹ A. Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, op. cit., p. 103.

⁷⁴² *Ibid.*

paragraphe à la totalité du récit mettant en évidence par des jeux d'écho des lignes de forces du texte⁷⁴³.

L'adhésion dont parle Jaffuel fait référence à la captation du lecteur de S. Freyermuth ou encore à l'effet de réel soutenu par Barthes. La présence des italiques n'est donc pas fortuite et témoigne du point de vue défendu par l'auteur. L'autobiographe confirme cette position sans détours : « Tous les mots, surtout quand ils sont la transcription de paroles, sont lourds de signification, ils 'ramassent' la couleur d'une scène, sa douleur, son étrangeté ou la violence sociale⁷⁴⁴. » Cela étant, toutes les paroles n'ont pas la même valeur dans le texte ; il importera dans les lignes suivantes de faire un tri pour mettre en lumière celles qui ont le plus de retentissement dans le texte ernausien. La distance à laquelle peut prétendre Ernaux en utilisant l'italique est double, voire triple : vis-à-vis d'une culture dont elle s'est éloignée en entrant au pensionnat Saint-Michel, vis-à-vis de la culture bourgeoise, dont elle tance les tares, et à laquelle elle ne s'identifie pas vraiment ; mais aussi envers le lecteur, pour ce qui s'apparente à une fausse distance, car l'écrivaine a pour mission de susciter son attention sur des thèmes bien précis.

Entrons de manière approfondie dans le texte ernausien. En ce qui concerne les occurrences des italiques, deux textes sortent du lot dans notre corpus : *La place* et *Les années*. Dans les autres passages, la présence de ces îlots de texte est peu saillante. De manière générale, nous pouvons formuler plusieurs observations. De prime abord, le nombre important de ces traits polyphoniques traduit la volonté de l'écrivaine de faire émerger plusieurs voix, de leur donner une résonance particulière ; ils expriment un point de vue sur l'état de la société française et européenne à différents moments de leur histoire. Par ailleurs, l'emploi des italiques dans les deux passages est différent. Dans *La place*, le cadre est familial, régional, avec une place particulière du café-épicerie comme centre de gravité de ce microcosme normand, alors que dans *Les années*, le spectre est national, mais aussi international. Le centre de gravité est la France, mais avec un regard qui balaie plusieurs continents, l'Europe bien-sûr, mais aussi l'Afrique, l'Amérique, l'Asie.

Annie Ernaux dresse le cadre dans lequel elle souhaite utiliser les italiques :

Naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complicité, que je refuse sous toutes ses

743 L. Jaffuel, *L'italique dans La possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, Mémoire de Master 2, Metz, Université de Lorraine, 2016, p. 14.

744 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 131.

formes, nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi. Et l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre⁷⁴⁵.

On peut remarquer la relation contradictoire que l'auteure entretient avec le lecteur, entre rapprochement et distance. Il convient aussi de remarquer que les expressions populaires ne sont pas uniquement indiquées par des italiques ou des guillemets ; une lecture attentive des œuvres ernausiennes permettrait de les retrouver, même lorsqu'elles apparaissent en caractères romains dans le flux de la narration. Visuellement, l'italique a une position centrale pour l'écrivaine, voulant que le lecteur y porte une attention particulière.

Ernaux se souvient par exemple de la relation complexe entre ses parents :

Elle était patronne à part entière, en blouse blanche. Lui gardait son bleu pour servir. Elle ne disait pas comme d'autres femmes « mon mari va me disputer si j'achète ça, si je vais là. » Elle lui *faisait la guerre* pour qu'il retourne à la messe, où il avait cessé d'aller au régiment, pour qu'il perde *ses mauvaises manières* (c'est-à-dire de paysan ou d'ouvrier)⁷⁴⁶.

La référence à la guerre est polysémique : dans un XX^e siècle marqué par les deux conflits les plus violents de l'histoire de l'humanité, la narratrice est prudente en évoquant cela ; le cœur même de la démarche de la mère est de faire pression sur son époux, afin qu'il retrouve ses valeurs religieuses. Les deux italiques de cet extrait évoluent dans une relation de cause à effet. Elles apportent à chaque fois une certaine rupture, une gradation des propos de la mère. Celle-ci est déterminée, quitte à être violente ; de plus, l'énonciatrice est peut-être tout simplement ironique, en n'étant pas convaincue du succès de la démarche maternelle.

Autre exemple :

Quelque chose d'attendu depuis des années peut-être, un souci de moins. Sûr maintenant que *je n'allais pas prendre n'importe qui* ou *devenir une déséquilibrée*. Il a voulu que ses économies servent à aider le jeune ménage, désirant compenser par une générosité infinie l'écart de culture et de pouvoir qui le séparait de son gendre⁷⁴⁷.

L'italique en rythme binaire exprime le soulagement des parents sur l'avenir de leur fille, qui, à travers son parcours scolaire, est promise à un avenir socioprofessionnel radieux. La mère est particulièrement sensible à ce point, vitrine pour toute la famille et qui attire quelques compliments dans une communauté dans laquelle le succès des femmes n'est pas garanti. Quand il s'agit de parler de son père, la narratrice est dithyrambique : « Mon père est entré dans

⁷⁴⁵ AE, *La place*, p. 46.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

la catégorie des *gens simples* ou *modestes* ou *braves gens*⁷⁴⁸. Le rythme ternaire, le plus prestigieux de la langue française, y est employé, même si le contenu du propos est peu valorisant. Le chiasme « gens simples » et « braves gens » fige ce dernier dans une catégorie qui est intellectuellement limitée. L'adjectif « modestes » renforce cet argument en jouant le rôle d'axe de symétrie. En outre, l'italique met en lumière l'ascension intra-communautaire non négligeable de la famille Duchesne avec l'acquisition du café-épicerie : « Ils se sentaient toutefois le *droit de faire la leçon* aux imprévoyants⁷⁴⁹ ». / « Décidé maintenant à *profiter un peu de l'existence*.⁷⁵⁰ » Les propriétaires de l'établissement se croient être dans la position d'exhorter leurs clients à la probité dans la gestion de leurs dettes. L'italique introduit une certaine domination des parents sur les acheteurs, mais l'écrivaine souhaite atténuer la force de cette action, sans vraiment y parvenir, car même si l'action se passe au sein de la même communauté, il s'agit d'une réelle pression subie par les clients, mais avec une certaine forme de bienveillance, car les dettes y sont au moins tolérées. Le deuxième passage prouve bien qu'il est souvent difficile de s'extraire des contingences de sa classe d'origine, comme si c'était impossible pour le père de prétendre, tout au moins, à une vie luxueuse par moments, comme s'il s'agissait d'un projet voué à l'échec par principe. Il s'agit selon les termes de Bourdieu d'un déplacement horizontal à l'intérieur de la même classe⁷⁵¹, L'italique ici « déforme » l'initiative du père, en montrant bien que les deux systèmes (caractères droits et italiques) cohabitent difficilement. La donne est différente dans *Les années*, avec des voix hétéroclites et anonymes, matérialisées par des « on » ou « nous », contrairement à *La place*, où les voix des parents de la narratrice sont dominantes. Cela traduit bien la société tumultueuse des années 60 qui proteste pour les libertés d'expression, sexuelle, entre autres. La narratrice a bien conscience que les choses ont changé : « *Il faut être de son temps*, disait-on à l'envi, comme une preuve d'intelligence et d'ouverture d'esprit. » (p. 45) Une vision chronotopique, politique, sous forme d'engagement personnel, de recommandation à autrui également qui semble annoncer la fin du règne du Général de Gaulle : « *À bout de souffle*⁷⁵². » (p. 82) L'italique dans ces passages souhaite décrire le destin d'une nation dans un espace et un temps incertains. Les mots inclinés portent une aspiration forte, bien qu'insaisissable à ce moment-là. Nous avons vu dans le chapitre précédent la force énonciative des phrases nominales. Dans cet extrait, cette puissance

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁵¹ P. Bourdieu, *La distinction*, op. cit., p. 146.

⁷⁵² Il y a peut-être aussi ici, malicieusement, une référence intertextuelle au film de Jean-Luc Godard : *A bout de souffle* (1960).

est décuplée par la présence de l'italique, car combien de personnes se reconnaissent dans cette expression qui prend des allures de slogan ? Certainement beaucoup, car l'année suivante le président en fonction démissionnait. « *Il faut être de son temps* » laisse aussi entendre une forme de contrainte que l'on accepte plus ou moins volontiers. C'est en somme ce que recouvre la notion complexe de « populaire ». Maingueneau s'est penché sur cette question sensible, il en tire trois observations⁷⁵³ :

Toute parole que la littérature donne pour « populaire » est prise dans une relation essentielle à l'oralité et au corps.

La parole du peuple est irréprésentable : la littérature ne peut la faire entendre que décalée, brouillée, filtrée... Mais paradoxalement, seule la littérature est en droit capable de la montrer dans sa pureté imaginaire ; d'ailleurs, les sociolinguistes le savent : le « français populaire » est une catégorie inséparable des représentations qu'en propose la littérature.

Les modes de représentation de cette parole sont historiquement définis, à la fois par des contraintes des genres et par les positionnements esthétiques des œuvres.

Au fond, la notion de « populaire » renvoie à un aspect important : une adhésion massive d'une ou de plusieurs idées ou points de vue au sein de la population, qui débouche sur un discours politique dit « populiste », qui flatte les goûts et les aspirations du peuple (souvent pas très éduqué). Mais c'est aussi une certaine façon de parler la langue, qui se conçoit dans un écart volontaire ou non vis-à-vis des canons standards de celle-ci. La littérature est probablement l'un des meilleurs médias pour rendre ces paroles intelligibles. Nous avons vu dans la première partie qu'Ernaux était engagée politiquement à gauche ; mais dans cette partie nous décodons les mots, les expressions, les slogans qui fondent cette écriture. S'il existe plusieurs « peuples », notre démarche est, dans ce cadre, de décrypter le « français populaire ». *Les années* rend compte de cette réalité. Prenons un exemple qui fonctionne aussi comme un aphorisme, mais pas populaire, cette fois : « *il n'y a de bonheur réel que celui dont on se rend compte quand on en jouit* » (p. 68). La narratrice a soigneusement noté cette phrase dans un calepin. Pour reprendre un slogan politique de gauche, le bonheur « c'est maintenant⁷⁵⁴ ! » Le bonheur est présenté sous forme aphoristique avec la tournure présentative « il n'y a ». Transposé dans un registre populaire, cela pourrait donner : « On a du vrai bonheur que quand on se rend compte qu'on l'a. » Ce bien-être immédiat passe par une acquisition effrénée des biens à usage quotidien : « Une pub disait *L'argent, le sexe, la drogue, choisissez l'argent*. (p. 230) Nous relevons à nouveau un rythme ternaire en italique qui donne une résonance amplifiée à l'extrait,

753 D. Maingueneau, « Parole populaire, ethos discursif et roman », In *Les voix du peuple et leurs fictions*, A. Petitjean, J.-M. Privat (dir), op. cit., p. 264.

754 Durant la campagne présidentielle de 2011-2012, le candidat et futur président François Hollande avait pour slogan : « le changement c'est maintenant ! ».

et qui témoigne de l'implantation du capitalisme dans le discours médiatique, mais bien plus dans la société de (sur) consommation. Les jeunes ne sont pas en reste, puisqu'ils revendiquent leur supériorité par rapport aux générations antérieures : « 68 c'est vieux 86 c'est mieux. » (p. 171) La génération post-68 avoue à demi-mots qu'elle porte en elle une part de continuité, représentée par un rythme binaire, mais elle exprime aussi sa différence avec cette inversion 68 / 86. Le jeu sur les chiffres est épatant d'audace, car il laisse transparaître un chiasme assez fin, signe de maturité, complété par un jeu sur les sonorités à travers la paronomase : « vieux » / « mieux ».

Puisque ces voix populaires sont autant mises en avant, comme nous venons de le voir avec les italiques dans les deux œuvres, on peut légitimement s'interroger sur la part de la narratrice dans l'élaboration de ces points de vue. Rabatel affirme qu'il y a surénonciation quand le point de vue du locuteur citant sur-détermine le point de vue du locuteur cité, et sousénonciation quand le point de vue du locuteur citant est sur-déterminé par le point de vue du locuteur cité⁷⁵⁵. En clair, est-ce que l'écrivaine n'est pas en train de travestir les propos entendus à cette époque pour leur donner une coloration qui lui est sienne ? Ernaux les valide plutôt. Prenons un exemple dans lequel elle valorise avec pugnacité ses origines : « l'orgueil et la blessure, *c'est pas parce qu'on est de la campagne qu'on est plus bête que d'autres* ». (p. 34) Dans le passage en italique qui met en évidence le parler populaire et en même temps son authenticité, on remarquera la suppression du discordantiel « ne » dans la tournure présentative « ce n'est pas » → « c'est pas ». L'emploi du pronom indéfini « on » qui marque la généralisation (propre à l'aphorisme populaire) et le refus de marquer son individualité en s'agréant à la classe des gens de la campagne (les péquenauds, en fait). Cela donnerait dans un autre registre : « Ce n'est pas parce que nous sommes de la campagne que nous sommes plus bêtes que d'autres. » C'est tout à fait différent en matière d'acte de parole. Celui-ci a tout de suite plus d'autorité.

L'utilisation de l'italique est une technique d'écriture rigoureuse qui permet donc à l'auteure d'éviter des confusions ou des raccourcis. Dans la défense des siens, le point de vue de la narratrice et celui de ces derniers ne fait qu'un. En tant que Professeure de français à la retraite, l'autobiographe est bien placée pour connaître la valeur de ces îlots de texte et leur emploi. La narratrice fait un choix sur les paroles qu'elle rapporte, avec des intentions qui

755 A. Rabatel, « La représentation des voix populaires dans le discours auctorial chez A. Ernaux : surénonciation et antihumanisme théorique », In *Les voix du peuple et leurs fictions*, A. Petitjean, J.-M. Privat (dir), op. cit., p. 296.

peuvent être multiples, soit par défaut de souvenirs, ayant oublié les autres points de vue de cette époque, soit par idéologie, en voulant épouser l'idée dominante de l'époque qui peut se résumer en une aspiration brûlante de liberté. Cela aurait été par exemple intrigant, concernant les événements de 68, de présenter la position du gouvernement de l'époque face à ce soulèvement. S'il est clair qu'il n'y a en aucune manière sous-énonciation dans les extraits ci-dessus, il est toutefois difficile de prouver la présence d'une sur-énonciation dans ceux-ci. L'impression de neutralité semble se dégager en lisant Ernaux, avec toutefois un parti-pris idéologique assumé de gauche. Cette subtilité fait en réalité la beauté de l'art. Pour Merleau-Ponty :

Ce qui n'est pas remplaçable dans l'œuvre d'art, [...] c'est ce qu'elle contient, mieux que des idées, des matières d'idées, qu'elle nous fournit d'emblèmes dont nous n'avons jamais fini de développer le sens, que, justement parce qu'elle s'installe et nous installe dans un monde dont nous n'avons pas la clef, elle nous apprend à voir et finalement nous donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire, parce que l'analyse ne trouve dans l'objet que ce que nous y avons mis⁷⁵⁶.

Ernaux nous donne des matières d'idées, à travers l'irruption de ces voix populaires, dans certains cas anonymes (*Les années*), ou nommées (*La place*). Les italiques sont un moyen stylistique pour ce faire, mais ce n'est pas le seul.

2.2. Les guillemets

Tout comme l'italique, les guillemets sont des signes typographiques importants dans la trame narrative. Ils marquent, en tant que discours direct, l'hétérogénéité insérée dans le discours, qu'ils servent à encadrer le récit ou qu'ils aient une connotation autonymique, c'est-à-dire l'emploi de mots cités pour désigner le monde⁷⁵⁷. Annie Ernaux justifie l'usage des guillemets dans ses textes :

Ainsi le texte de *La Place* véhicule le point de vue de mon père mais aussi de toute une classe sociale ouvrière et paysanne au travers des mots enchâssés dans la trame du récit. Il y a aussi le « pointage » du rôle hiérarchisant du langage auquel on ne prête généralement pas attention, par l'utilisation des guillemets : « les gens simples », « milieu modeste », etc.⁷⁵⁸.

Les guillemets revêtent une valeur sociopolitique pour l'écrivaine, ce que nous allons montrer grâce à quelques extraits. L'autre aspect qu'il faudra examiner, et c'est peut-être le plus important : quelle est la manière dont la discrimination se crée à travers l'utilisation de la

756 M. Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », *Signes* [1960], Paris, Folio Essais, 2001, pp. 124-125.

757 A. Herschberg Pierrot, « Frontières de la parole : les guillemets et l'italique », *op. cit.*, pp. 101-102.

758 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 79.

langue. En clair, comment la langue des dominants et celle des dominés s'articulent-elles ? Les guillemets, plus que les italiques, rendent compte chez Ernaux, de cet écart. Pour Jacqueline Authier-Revuz :

Le guillemet inscrit dans le dire X un « creux interprétatif », un appel à construire ce qui a retenu, « accroche » l'énonciateur dans le cours « huilé » de son dire ; c'est une forme univoque de la langue, creusant un lieu pour un processus d'interprétation discursive. De ces interprétations, évidemment infinies, les gloses explicites sont des exemples, correspondant à des cas où le pourquoi de la suspension, de « l'arrêt sur mot », reçoit une explication de la part de l'énonciateur⁷⁵⁹.

Ce constat est également repris par Jaffuel qui estime que ces séquences ont la particularité de figurer à la fois en usage et en mention : le locuteur use des mots d'autrui tout en suspendant typographiquement le regard sur eux⁷⁶⁰. Rabatel parle d'« arrêts sur image⁷⁶¹ » concernant les îlots textuels. Considérer que les guillemets se présentent comme des photos est pertinent, car ils donnent effectivement de la visibilité à des propos à un moment bien précis. Ernaux partage ce point de vue sur son écriture :

Si j'avais une définition de ce qu'est l'écriture ce serait celle-ci : découvrir en écrivant ce qu'il est impossible de découvrir par tout autre moyen, parole, spectacle, etc. Ni ma réflexion seule. Découvrir quelque chose qui n'est pas avant l'écriture. C'est là la jouissance – ou l'effroi – de l'écriture, ne pas savoir ce qu'elle fait arriver, advenir⁷⁶².

Les guillemets participent à la fois de cette écriture réaliste et intuitive, en faisant intervenir des personnages atypiques, un langage « détonant ». Par ailleurs, il faudra savoir quels types de guillemets l'auteure emploie. Herschberg Pierrot en recense cinq⁷⁶³ :

- guillemets désignant des mots appartenant à un autre discours : étrangers, néologiques, techniques, familiers ;
- guillemets de « distinction » au sens de P. Bourdieu, signifiant « je suis irréductible aux mots que j'emploie » ;
- guillemets de condescendance, désignant des mots appropriés au récepteur, et non au locuteur, en particulier les guillemets pédagogiques [...] ;
- guillemets de protection, signalant d'avance un mot comme approximatif, ou, à l'inverse, guillemets offensifs visant à mettre en cause un usage dominant du mot, rejeté comme inapproprié ;
- guillemets d'emphase, en alternance avec l'italique ou les caractères gras.

Le premier constat que l'on peut dresser de la présence de ces traits graphiques chez Ernaux, c'est leur présence abondante, bien plus que les italiques, ou même les parenthèses que nous

759 J. Authier-Revuz, « Le guillemet : un signe de langue écrite à part entière », in *A qui appartient la ponctuation ? Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège, 13-15 mars 1997*, J.M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin, eds, Duculot 1998, p. 380.

760 L. Jaffuel, *op. cit.*, p. 99.

761 A. Rabatel, *op. cit.*, p. 308.

762 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 150.

763 A. Herschberg Pierrot, « Frontières de la parole : les guillemets et l'italique », *op. cit.*, p. 102.

verrons par la suite. Par ailleurs, pendant que les italiques concernent, de manière saillante, deux œuvres du corpus, les guillemets en recouvrent la totalité. Nous pouvons même affirmer qu'il s'agit d'un des traits stylistiques les plus utilisés par l'écrivaine. Autre remarque, à quelques exceptions près, les quatre textes ont des perspectives différentes. D'une part, *Les armoires vides* se distingue par une accumulation de dialogues, souvent populaires, avec un niveau de langue familier ou vulgaire. *La place* met en exergue, pour une grande part, des guillemets de compassion qui accompagnent la mort du père. *Les années* présente une portée nationale, voire internationale. Enfin, *Mémoire de fille* décrit davantage des réflexions internes de la narratrice sur ses expériences amoureuses de 58, assorties tout de même de quelques passages qui peuvent avoir un écho plus large. Troisième observation, nous avons plusieurs types de guillemets : ceux qui sont en caractères droits, des mélanges guillemets-italiques, insérés dans des phrases plus ou moins courtes. Commençons par les guillemets qui ont un caractère oral⁷⁶⁴ : « De quoi, que je lui fais, pas bien faite ma pièce, mais des fois, dites-le que je sais pas travailler, enfoiré, que je lui ai dit, pas pipé mot, faut pas me faire chier, t'entends. » (LV, p. 22) Cette phrase est intéressante sur le plan stylistique, par son caractère presque incompréhensible. Il s'agit en fait d'ouvriers, probablement dans le secteur du textile, domaine dans lequel a travaillé la mère, qui se plaignent de leurs patrons avec une certaine amertume. La phrase se divise en deux parties, avec un pont, « mais des fois » qui permet d'amplifier les propos suivants, qui permet aussi de faire une pause, dans un mouvement qui se veut graduel, car le semblant de retenue du début de l'extrait explose à la fin. Les expressions « enfoiré » et « faire chier » plongent l'extrait dans la vulgarité, l'insulte. Le lieu de l'énonciation, le café-épicerie, est essentiel pour un déferlement émotionnel. En fait, c'est l'ouvrier qui rejoue la scène devant les clients du café, et restitue le dialogue ; les guillemets nous montrent que l'ouvrier s'est exprimé ainsi. Par ailleurs, la narratrice restitue les mots d'un ouvrier qui restitue lui-même un dialogue. C'est un phénomène d'emboîtement. Le problème est semble-t-il le manque de reconnaissance du travail de ces ouvriers, d'où la triple mention du verbe « faire ». Les injures sont nombreuses dans ce texte : « 'Tous des cons.' » (p. 22) / « '[...] la sale carne !' » (p. 24) / « '[...] lunatique comme une vieille chouette...' » (p. 27) / « 'Ce que tu es salope !' » (p. 172) / « 'Cul-terreuse' ». (p. 173) Très souvent, ces insultes sont dirigées par la mère à l'encontre des clients, de la narratrice, ou encore de son mari. Si ce langage est banalisé dans la communauté ouvrière d'Yvetot, il l'est moins dans le texte, d'où la présence de guillemets. Ce langage

⁷⁶⁴ Nous allons abréger dans cette démonstration *Les armoires vides* (AV), *La place* (LP), *Les années* (LA) et *Mémoire de fille* (MF) pour éviter les répétitions.

populaire se caractérise par des fautes de langue : « ‘Combien qu’on a fait aujourd’hui ?’ » [Combien a-t-on fait aujourd’hui ?] (p. 25) / « ‘L’argent, on la gagne’. » [L’argent, on le gagne.] (*Ibid.*) / « ‘Y’en a des comme eux [...]’ » [Il y en a comme eux.] (p. 45) La construction de ces phrases présente un point commun : l’idée centrale est clairement exprimée (« combien », « l’argent », « comme eux »), le reste est accessoire. Il s’agit, d’une certaine manière, d’un langage ou d’un jargon sans détours, avec un objectif clair. Sans le côté outrancier, le discours oral chez Ernaux peut prendre cette forme : « ‘La Colonie-i-i-e-e, mai-ai-son fleuri-i-e-e’ », ne sait pas, ne peut pas nommer ‘ce qui ne va pas’ » (*MF*, p. 115). Dans ce chant d’enfant les assonances en « i » et « e » sont flagrantes : la graphie mime les temps allongés des notes et l’insistance sur les rimes. Là encore, le procédé utilisé est une construction symétrique, avec pour axe la « mai-ai-son ». Toutefois, ces marques d’oralité sont assez marginales ; c’est la violence dans le verbe qui l’emporte chez Ernaux. Pour l’écrivaine, c’est une arme politique des faibles contre les forts : un refus de s’accommoder à la langue des élites :

La langue, un français écorché, mêlé de patois, était indissociable des voix puissantes et vigoureuses, des corps serrés dans les blouses et les bleus de travail, des maisons basses avec jardinet, et l’abolement des chiens l’après-midi et du silence qui précède les disputes, de même que les règles de grammaire et le français correct étaient liés aux intonations neutres et aux mains blanches de la maîtresse d’école⁷⁶⁵.

La langue populaire chez Ernaux ne peut se concevoir en dehors de la violence, de la spontanéité et d’une certaine forme de « naturel ». D’autres chercheurs se sont penchés sur cette question du rapport entre la langue et la classe, tels que le sociologue Pierre Bourdieu :

Tout permet de supposer que, à travers ce que Pierre Guiraud appelle « le style articulatoire », le schéma corporel caractéristique d’une classe détermine le système de traits phonologiques qui caractérisent une prononciation de classe : la position articulatoire la plus fréquente est un élément d’un *style global des usages de la bouche* (dans le parler, mais aussi dans le manger, le boire, le rire, etc.), donc de l’hexis corporelle, qui implique une *information systématique* de tout l’aspect phonologique du discours. Ce « style articulatoire », style de vie s’est fait corps, comme toute l’hexis corporelle, constitue des traits phonologiques, souvent étudiés à l’état isolé, chacun d’eux, le *r* par exemple, étant mis en relation avec son équivalent dans d’autres prononciations de classe, en une modalité insécable, qui doit être appréhendée comme telle⁷⁶⁶.

Bourdieu a une approche clairement déterministe des us et comportements d’une classe ; le langage en est un variant. En clair, en entendant parler deux individus, on peut déterminer la classe à laquelle l’un et l’autre appartiennent. Évidemment, cette approche peut avoir un contre-exemple quand on considère deux jeunes élèves dans un établissement. Certes le volet

765 AE, *Les années*, pp. 32-33.

766 P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l’économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 90.

vestimentaire va être déterminant, mais le langage *stricto sensu* ne donne pas tant d'indications que cela sur les origines sociales, puisque ce parler entre dans un jargon particulier, celui du « parler-jeune ». Des exemples comme ceux-ci peuvent être cités à foison, sans remettre en cause la pensée de Bourdieu. Claude Lévi-Strauss donne également son avis sur la question :

Dans toute langue, d'ailleurs, le discours et la syntaxe fournissent les ressources indispensables pour suppléer aux lacunes du vocabulaire. Et le caractère tendancieux de l'argument [...] est bien mis en évidence, quand on note que la situation inverse, c'est-à-dire celle où les termes très généraux l'emportent sur les appellations spécifiques, a été aussi exploitée pour affirmer l'intelligence intellectuelle des sauvages⁷⁶⁷.

Le célèbre anthropologue décrit les raccourcis linguistiques trouvés par les populations défavorisées pour se faire comprendre, et de ce fait combler leurs faiblesses langagières. Tout dépend du point de vue que nous prenons, car à l'intérieur de la classe ouvrière, le problème se pose différemment. Nous avons vu plus haut des extraits de ce type de discours oral qui virait à la violence, et qui était par ailleurs banal au sein de cette classe. Les guillemets sont utilisés car le lecteur, *a priori*, n'est pas forcément familier de ce jargon. En fait, l'altérité semble se construire dès lors que le point de vue est externe. C'est à ce moment que le terme « écart » prend tout son sens. La narratrice a commencé à prendre conscience de ce problème en intégrant le pensionnat Saint-Michel. À l'opposé de cette approche théorique, Bernard Lahire met tout de même en garde contre les raccourcis trop faciles sur les questions de classes :

On a [...] trop tendance, chez les non-sociologues comme chez une partie des sociologues, à penser que le social se réduit à des différences de groupes ou de classes d'individus. Dès lors que l'on évoque des différences sociales, on pense à des différences entre classes sociales, catégories socioprofessionnelles, socioculturelles, etc. On pense déjà un peu plus rarement aux différences, socialement construites, entre les sexes ou aux différences entre les générations (qui sont souvent des différences entre matrices de socialisation). Mais il ne viendrait quasiment jamais spontanément à l'idée que les différences « cognitives », « psychiques » et « comportementales » entre deux individus singuliers, issus du « même » milieu social (ou, au mieux, de la même famille) sont encore des différences sociales, au sens où elles ont été socialement engendrées dans des relations sociales, des expériences sociales (socialisatrices) [...] ⁷⁶⁸.

Le sociologue français a une conception plurielle de l'individu. Il ne semble pas rejeter l'appartenance à une classe et les traits généraux qui la constituent, mais met en lumière la spécificité de chaque individu, et les différentes contradictions qui peuvent avoir lieu au sein de la même classe. D'ailleurs, les tensions sont perceptibles au sein du café-épicerie des parents d'Ernaux, dont les gérants pensent faire partie de la partie haute de cette classe, alors que certains clients rencontrent des difficultés notoires à payer leurs factures. Aspect majeur : les

767 C. Lévi-Strauss, 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1990, p. 11.

768 B. Lahire, *op. cit.*, p. 232.

deux versants de la classe parlent le même langage. D'ailleurs, le verbe haut de la mère peut paraître contradictoire avec les prétentions de grandeur qui sont les siennes. L'attitude calme et réservée du père de la narratrice donne du crédit au raisonnement de Lahire. Cet angle de vue semble faire défaut à Bourdieu.

Nous avons cité une phrase plus haut qui permet de mettre le problème linguistique en perspective : « 'L'argent, on la gagne.' » (LV, p. 25). La confusion linguistique y est majeure. Le locuteur a du mal à établir une liaison logique entre le pronom et le substantif qu'il anaphorise. Autre hypothèse, l'énonciateur veut tellement insister sur le syntagme « la gagne » qui est censé être mis en relation avec « l'argent », qu'il oublie d'employer une morphosyntaxe appropriée en employant le pronom anaphorique « le » référant au syntagme nominal « l'argent » mis en extraposition. Dernière solution, il existe une forme de télescopage qui se produit en mémoire de travail entre deux expressions : « gagner de l'argent » = « gagner sa vie », « l'agent, on le gagne », « sa vie on la gagne », ce qui donne au bout du compte « l'argent, on la gagne. »⁷⁶⁹ Curieusement, sémantiquement, le message est relativement clair, ce qui montre bien que ce type de population utilise la langue de manière assumée, quitte à faire des écarts avec la norme établie. Les guillemets ont cette fonction d'étudier ces lacunes, non pas seulement au niveau syntaxique, mais de rechercher la dimension sémantique qui les accompagne. Il est donc très réducteur de limiter les erreurs linguistiques des populations modestes à leur environnement sociologique. Lahire a bien montré les différences qui existent à l'intérieur même d'une classe. Annie Ernaux a bien affirmé être « immigrée de l'intérieur », construisant ainsi une altérité paradoxale. Cette démarche peut bien s'appliquer aux membres de sa communauté d'origine, qui peut-être n'ont pas forcément l'intention de parler « correctement », mais de montrer que la France est multiple et les problèmes de déclassement réels, mais aussi, de construire une langue alternative, composée du dialecte normand et du français, une langue qui épouse leur conception du monde, dans laquelle l'erreur n'est plus un obstacle, mais un critère d'intégration. L'écrivaine le reconnaît volontiers : « Tous les mots, surtout quand ils sont la transcription de paroles, sont lourds de signification, elles 'ramassent'

769 Ce type d'incohérence anaphorique a été étudié par Sylvie Freyermuth dans les ouvrages et articles suivants. *Des incohérences anaphoriques au mode d'expression scriptural. Plaidoyer pour un genre hybride et une profondeur du texte*, thèse de Doctorat, Université de Strasbourg, 1996. Voir également : Sylvie Freyermuth, « Pour une approche mémorielle des difficultés linguistiques des élèves en formation professionnelle : quelques propositions didactiques », *Revue LINX*, numéro spécial, Université de Nanterre, p. 323-337, 1995 ; « L'économie de la reprise anaphorique : un révélateur de compétences stylistiques dans les écrits d'élèves en échec scolaire », *Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Répétition, altération, reformulation*, Besançon-Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, diffusion « Les Belles Lettres », 2000, p. 173-187 ; « La scriptoralité au secours de l'écrit en échec », Pierre Marillaud et Robert Gauthier (éds.), *L'oralité dans l'écrit... et réciproquement*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2002, p. 315-327.

la couleur d'une scène, sa douleur, son étrangeté ou la violence sociale⁷⁷⁰. » L'auteure montre par ces propos que le concept de « métissage culturel » est pertinent, car en dehors des réalités familiales liées aux origines des parents géniteurs ou même aux origines régionales ou ethniques, cette idée tire aussi sa source d'une difficulté du locuteur de faire cohabiter en lui deux langues qui s'opposent en tous points de vue. Cette cohabitation est d'une part un signe d'appartenance à une communauté, une opportunité de gravir des échelons sociaux, mais aussi une déchirure sociale.

Les guillemets dans *La place* obéissent, certes, à la même volonté de la narratrice de « tendre le micro » aux membres de sa communauté d'origine, mais dans un objectif différent : montrer l'humanisme et la compassion qui sont partagés au sein de ce microcosme, valeurs qui s'opposent d'ailleurs à la violence du ton dans *Les armoires vides* ; cela témoigne une fois de plus de la binarité – ou pluralité – au sein de cet écosystème, mais aussi de la personne humaine en général, qui s'adapte en fonction des circonstances. Il s'agit en l'occurrence d'une situation triste : le décès du père. Ce qui explique la présence de propos en forme de litote, tenus par l'entourage immédiat du défunt : « 'C'est fini.' » (p. 13) / « 'il a vraiment fait vite' » (p. 14) / « 'Grand-père fait dodo.' » (p. 15) / « 'Alors il s'est laissé aller le patron !' » (p. 17) L'information principale est contenue en peu de mots, une manière de ne pas en rajouter, gardant ainsi une posture sobre. Au point de vue de l'écriture, l'écrivaine respecte l'objectif qu'elle s'est donné de transcrire les voix en respectant la couleur de la scène. En le faisant, l'autobiographe invite le lecteur à réfléchir sur la mort, et par ricochet sur la vie. Selon l'idéologie, la perception de ces deux grands principes structurants varie, mais une chose au moins demeure, c'est la retenue, la pudeur, face à la personne qui vient de rendre l'âme. Rappelons que l'écrivaine a consacré deux autres textes à la problématique de la mort : *Une femme* en ce qui concerne sa mère, son parcours et son décès et *L'autre fille* pour sa sœur aînée décédée avant sa naissance. Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, avec des libertés romanesques, la mort de la grand-mère maternelle suscite des sentiments complexes : de l'indifférence, un mélange de bonheur et de mélancolie alors qu'Anne prend en main la cuisine et le ménage en l'absence de sa mère⁷⁷¹. Par ailleurs, il faut tout de même constater que certains passages de *La place* peuvent créer la controverse :

770 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 130-131.

771 M. Bacholle Boskovic, *Annie Ernaux : de la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 19.

En quelques heures, la figure de mon père est devenue méconnaissable. [...] Ce n'était plus mon père. Le nez avait pris toute la place dans la figure creusée. Dans son costume bleu sombre lâche autour du corps, il ressemblait à un oiseau couché. (p. 16)

La littérature est peu habituée à un récit macabre aussi précis, avec un passage ironique étrange lorsque la narratrice questionne la paternité de son géniteur, mais aussi une comparaison assez troublante en fin d'extrait, précédée par une description osée du visage du défunt. Le style ernausien est assez froid dans ce passage, dénué de tout affect, mais cette distance est voulue et assumée par l'écrivaine qui explique ce choix énonciatif dans *La place* :

J'écris lentement. En m'efforçant de révéler la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits et de choix, j'ai l'impression de perdre au fur et à mesure la figure particulière de mon père. L'épure tend à prendre toute la place, l'idée à courir toute seule. Si au contraire je laisse glisser les images du souvenir, je le revois tel qu'il était, son rire, sa démarche, il me conduit par la main à la foire et les manèges me terrifient, tous les signes d'une condition partagée avec d'autres me deviennent indifférents. A chaque fois je m'arrache au piège de l'individuel. (p. 45)

L'épure narrative que tient à faire Ernaux conduit celle-ci à écrire des passages polémiques sur la mort du père dont nous venons d'en voir un exemple ; une question toutefois demeure : où est la limite ? Par ailleurs, le sujet de la mort a, pour Ernaux, une connotation universelle, comme le sont d'ailleurs les autres thèmes auto-socio-biographiques : justice sociale, pauvreté, droit des femmes, entre autres. Avant sa mort, le père d'Ernaux a laissé une trace positive parmi les siens : « 'vie d'honnêteté, de travail' » (p. 20) / « un homme qui n'a jamais fait de tort à personne ». (*Ibid.*) / « 'Mon mari n'a jamais fait ouvrier.' » (p. 36) Les témoignages, dont celui de sa femme, sont éloquents. Ces phrases sont à la fois fines et expressives, elles décrivent le personnage de manière flatteuse. L'adverbe « jamais » renforce cette impression. Le dernier extrait est un paradoxe pertinent : être ouvrier sans faire ouvrier. C'est en fait le conflit entre la perception du réel et le réel. La description positive de sa femme se heurte à une résistance de certaines personnes dans son entourage : « 'il ne savait ni lire ni écrire' » (p. 26). Apprécions le rythme binaire qui enferme le protagoniste dans une forme d'analphabétisation avec la négation en « ne ... ni » avec reprise de l'adverbe négatif « ni ». Un professeur est même remonté contre la narratrice : « 'Vos parents veulent donc que vous soyez misérable comme eux !' » (p. 29) Le locuteur confond la narratrice avec ses parents avec le rapprochement sonore « vos / vous ». En regardant de près la phrase, il y a à chaque fois 4 mots qui suivent l'adjectif possessif et le pronom personnel, qui introduisent chacun une partie de la phrase. La répartition est pourtant inégale au niveau sémantique. La première partie prépare en fait la deuxième, en clarifiant le contexte, tandis que la deuxième moitié du passage contient l'information principale. Il y a une gradation tout au long de la phrase, avec une chute assez dure. Ceci peut

être interprété comme un propos minutieusement préparé par l'énonciateur, la preuve avec la conjonction de coordination « donc » qui vient conclure une analyse précédemment faite. En outre, la dimension socioéconomique n'est pas en reste dans *La place* : « 'il va falloir vendre' ». (p. 41) Cet extrait montre la tension économique des parents qui ne sont pas certains que leur activité perdure dans le temps. La multiplication des verbes, un conjugué et deux à l'infinitif, témoigne de cette hésitation, l'emploi du futur proche montre bien que si cette hypothèse est plausible et redoutée, elle n'est pas souhaitée par les parents qui font tout ce qu'ils peuvent pour que cela n'arrive pas. Mais les deux gérants trouvent des motifs de consolation au milieu de ce marasme financier : « *'Il y avait plus malheureux que nous.'* » (p. 44) L'écrivaine emploie à la fois les guillemets et les italiques. Ceci n'est pas un acte énonciatif superflu, car cette phrase a effectivement une double interprétation : globalisante et particularisante. D'un côté, il s'agit, semble-t-il, de propos qui circulent au sein de la communauté d'ouvriers d'Yvetot qui se consolent quand ils se comparent les uns aux autres, d'où l'italique. De plus, dans cette même logique, Blanche reprend à son compte ce raisonnement qui lui donne la force de continuer à croire en un avenir meilleur, ce qui justifie l'emploi des guillemets. Par ailleurs, la narratrice a entendu une amie de l'université prononcer une parole qui l'a particulièrement marquée : « 'c'est le cœur qui compte' » (p. 92). La synecdoque particularisante ici fait une fixation sur un organe vital du corps qui représente l'ensemble : le cœur. C'est le signe d'espoir exprimé notamment par la mère de la narratrice concernant son commerce, et en grossissant le spectre, le motif d'espoir de ces classes défavorisées : croire qu'avec le temps les choses changeront. C'est en partie vrai si l'on scrute le parcours de la narratrice, pour lequel les parents ont investi une bonne partie de leurs gains : « 'Elle étudie pour être professeur.' » (p. 91) Ce sont des propos du père à l'attention des clients qui se demandaient pourquoi leur fille est encore sur les bancs de l'école à vingt ans. En effet, les classes modestes confondent les différents niveaux d'étude. Ernaux est à ce moment-là en deuxième année licence et non à l'école secondaire qu'elle a déjà achevée. Avoir une fille enseignante est une réussite familiale qui donne une certaine aura au sein de cette communauté, mais aussi un bon argument marketing qui montre le sérieux des gestionnaires et confirme qu'ils sont bien situés dans la partie haute de leur classe. Pour être parvenu à donner des débouchés académiques à leur fille, le père ne s'est pas gêné en lui avouant⁷⁷² : « 'Je ne t'ai jamais fait honte.' » (p. 93) C'est un propos paradoxal si l'on tient compte des lacunes verbales de ce dernier, mais qui ont la particularité

772 Du fait que cet extrait soit isolé, entre deux paragraphes distincts, signifie que c'est le père qui a prononcé ces propos, en considérant le paragraphe qui le précède. Il n'est pas exclu que ce passage soit celui de la narratrice, en focalisation interne. Mais Ernaux n'a pas souvent l'habitude de s'exprimer de cette manière envers ses parents, au risque d'être rabrouée.

d'être sincères. Le présupposé est fort ici : le père affirme avoir été à la hauteur à tout point de vue. Ducrot a consacré de nombreux travaux à la question des sous-entendus et des présupposés. Il énonce sa thèse en deux points principaux⁷⁷³ :

La signification de la phrase peut impliquer l'existence, dans le sens de ses énoncés, de tel ou tel présupposé (cette proposition, je la maintiens – avec quelques réserves).

Tous les présupposés qui apparaissent dans le sens de l'énoncé sont déjà prévus dans la signification même de la phrase (c'est cette seconde proposition, surtout, que je discute).

Pour suivre la logique de Ducrot, il faudrait observer les éléments de la phrase qui précèdent le passage que nous étudions. Le propos commence donc par une expression de la fierté du père, qui, effectivement, est à prendre en considération dans l'interprétation de ces présupposés. Autre hypothèse non négligeable : l'ironie. Le père, sachant ses insuffisances en français, est peut-être en train d'exprimer de manière modeste l'apport qu'il a eu auprès de sa fille en sacrifiant une partie du bonheur du couple pour payer les études de cette dernière, tout en acceptant la honte qu'Ernaux peut avoir lorsqu'elle fait venir des amies à la maison et l'angoisse face aux potentielles réactions de tout son écosystème : famille, voisins, clients. Il faut savoir que le café-épicerie sert également de résidence à la famille Duchesne.

En ce qui concerne les guillemets dans *Les années*, nous allons adapter notre développement en fonction de ce qui a été dit précédemment dans la partie traitant des italiques dans ladite œuvre. En effet, il existe de forts rapprochements entre les deux signes graphiques dans ce texte. De manière générale, les guillemets, en tant que signes auto-socio-biographiques, traduisent des voix qui, dans une autre perspective, sont aussi le reflet de la culture générale de l'auteure ; c'est la marque de son intégration dans son milieu de vie, mais aussi de son rôle d'observatrice des problématiques sociétales. Il s'agit d'une polyphonie mêlée, selon le mouvement de la ScaPoLine : « La polyphonie mêlée ne semble être ni authentique, dans le sens de Bakhtine, ni clairement hiérarchique⁷⁷⁴. » Les voix s'entremêlent sans que l'on puisse, d'une part, clairement définir de qui il s'agit ; d'autre part, établir une hiérarchie entre celles-ci. Nous touchons là le cœur du travail polyphonique de l'écrivaine, puisque *Les armoires vides* et *La place* sont bâtis de cette manière, à la différence que dans le premier livre cité, on attribue la majorité des îlots textuels aux parents de la narratrice. Cela peut donner un effet de confusion au texte, mais en réalité, la narratrice a le souci de faire parler tous les types de personnes, sans forcément leur donner un statut ; ou alors, elle souhaite faire émerger des idées partagées par

773 O. Ducrot, *op. cit.*, p. 34.

774 H. Nolke et al., *op. cit.*, p. 153.

plusieurs pour conforter cet anonymat. *Mémoire de fille* obéit au même schéma, avec toutefois la particularité du monologue intérieur dans de nombreux extraits. Plusieurs expressions des *Années* viennent ainsi du milieu rural dans lequel elle a grandi : « ‘si on peut pas leur dire on va leur faire sentir’ ». (p. 23) Cette déclaration est une forme de patriotisme barbare des habitants d’Yvetot hostiles à l’Allemagne. N’ayant pas la capacité militaire pour faire face, ils utilisent cette tournure pour se positionner. Dans ce français écorché, nous pouvons remarquer une certaine forme de détermination et d’affrontement verbal indirect. Leur situation économique précaire, dans ce cas, leur donne, semble-t-il, le sentiment d’être illégitimes pour participer à un débat sérieux. C’est pour cela qu’ils s’expriment de la sorte. Le langage verbal est remplacé par le non-verbal, pour une efficacité douteuse, car le refus de parler est exprimé au présent, tandis que le désir de proposer un autre champ de communication se fait au futur proche, ce qui montre bien une tentative de fuite en avant. Il est important de préciser que l’odeur ici est corporelle, mais débouche sur une révolte plus vaste. Les voix populaires expriment aussi une certaine frustration face aux différentes difficultés socio-économiques qu’elles traversent : « Ils répétaient ‘où on va’. » (p. 72) La narratrice déclare par la suite : « Les signes de changements collectifs ne sont pas perceptibles dans la particularité des vies, sauf peut-être dans le dégoût et la fatigue qui font penser secrètement ‘rien ne changera jamais’ à des milliers d’individus en même temps. » (p. 77) Ernaux veut, à travers son œuvre, montrer les protestations populaires, partagées par un large public. L’îlot textuel mis en lumière dans ce passage apparaît comme le *degré -1* de la littérature, c’est-à-dire un langage en deçà des codes de l’écrit conventionnel. Le sentiment d’étouffement, de résignation que ressent une partie de la population durant les trente glorieuses est perceptible dans la manière avec laquelle les guillemets dans cet extrait sont figés au cœur de la phrase. La narratrice décrit par là une des causes directes des émeutes de mai 68. Le regard de la narratrice se porte inlassablement sur des injustices flagrantes :

Comme toute langue, elle hiérarchisait, stigmatisait, les feignants, les femmes sans conduite, les « satyres » et vilains bonshommes, les enfants « en dessous », louait les gens « capables », les filles sérieuses, reconnaissait les hauts placés et grosses légumes, admonestait, *la vie te dressera*. (p. 33).

Tout s’articule autour des verbes et leur complémentation :

[I] elle **hiérarchisait**, **stigmatisait** (2)

les feignants, (1)

les femmes sans conduite, (2)

les « satyres » et vilains bonshommes, (3) et (4)

les enfants « en dessous », (5)

[II] louait (1)

les gens « capables », (1)

les filles sérieuses, (2)

[III] reconnaissait (1)

les haut placés et grosses légumes, (1) et (2)

[IV] admonestait, (1)

la vie te dressera.(1)

guillemets : 3 X

italique : 1 X

coordination : 2X

Dans ce passage, les guillemets sont organisés en rythme ternaire qui met en évidence une société fracturée, inégalitaire, dans laquelle le vivre-ensemble des classes ouvrière et bourgeoise est menacé, comme le montre le passage final en italique. La discrimination semble banalisée. Le travail et les bonnes mœurs apparaissent comme les seules voies de réussite. Un constat similaire s'opère sur le plan sexuel, avec une distinction entre les filles « 'comme il faut' » et celles de « 'mauvais genre' » (p. 52) ; mais aussi sur le plan de la citoyenneté avec « 'les jeunes issus de l'immigration' » (p. 192). Il s'agit d'une expression polémique qui, si elle traduit une réalité sociale, comporte en elle des préjugés, assortis de sous-entendus peu reluisants pour les concernés, ce qui, de fait, sépare la jeunesse en deux groupes distincts dans lesquels finalement le droit du sang est plus fort que le reste, la naturalisation comprise. En fonction du locuteur qui tient de tels propos, la connotation peut être totalement différente : le sociologue, le journaliste, le politicien ou le policier donnent de facto à l'expression « jeune issu de l'immigration » un caractère polysémique et potentiellement source de frustration sociale. L'écrivaine évoque également un autre sujet important de notre société, le

développement technologique et, à cette époque, la vision fataliste que tout le monde «‘viendrait à l’informatique’ » (p. 194). Le futur dans le passé ici annonce un phénomène inéluctable et sans cesse grandissant : la place du numérique dans notre société, en incluant dans ce mouvement d’autres médias comme la radio et la télévision, en complément d’internet. Nous voyons bien que dans *Les années*, la narratrice essaye de construire, par le truchement des paroles populaires dont elle se fait le relais, à la fois une description critique de la société depuis les années 40, mais aussi un point de vue sur ce qui l’a marquée. Son expression qui paraît neutre à première vue, semble prendre tout de même un parti idéologique : suivre le mouvement de la société, défendre les valeurs de liberté et de justice. Sa stratégie est cohérente : « [...] l’intrusion, l’irruption de la vision des dominées dans la littérature, avec les outils linguistiques des dominants, notamment la syntaxe classique que j’adopte alors⁷⁷⁵. » Une perception de la société qui se conçoit dans un rapport de force perpétuel. Rabatel a une approche critique des îlots textuels dans les textes ernausiens :

[...] chez Ernaux, le PDV des personnages est explicitement présenté comme un discours, rapporté dans le discours auctorial. Mais ce discours des voix populaires est très limité dans ses manifestations, puisqu’il s’agit d’îlots textuels. Le caractère syntaxiquement limité de ces embryons de DD contraint fortement l’expression des jugements : ces derniers, rapportés par le locuteur citant, sont réduits à l’essentiel (du point de vue du locuteur citant), cette subordination pragmatique expliquant que la valeur de mention l’emporte sur la valeur d’usage⁷⁷⁶.

En d’autres termes, l’écrivaine oriente les paroles populaires par rapport à une visée littéraire, sociale ou politique. Ce qui n’est pas étonnant en soi, puisque chaque texte est une construction subjective dans laquelle l’auteur choisit parmi les différentes expériences de sa vie, celles qu’il considère comme saillantes et qui peuvent lui permettre d’atteindre ses objectifs énonciatifs. Ce n’est pas plus étonnant quand il s’agit des paroles rapportées – chez Ernaux en discours direct – qui obéissent au fond à la même logique. Ernaux semble épouser les différents propos de ses personnages et les faire siens. Mais alors, pourquoi utiliser ces îlots textuels ? Est-ce une manipulation énonciative pour paraître faussement sincère ? Nous ne pouvons pas l’affirmer puisque de toute les façons l’autobiographie n’a pas pour vocation de viser une vérité absolue, mais consacre plutôt la vérité de l’auteur. Le procès en sincérité étant mis de côté, nous constatons la volonté farouche de l’auteure de *La place* de « venger sa race », et ceci passe, à ses yeux, par une valorisation de ces paroles rapportées qu’elle a entendues tout au long de son parcours et qu’elle rapporte en discours direct par des italiques ou des guillemets, notamment.

775 AE, *L’écriture comme un couteau*, p. 79.

776 A. Rabatel, *op. cit.*, p. 294.

D'un autre côté, cette démarche vise à convaincre le public de la non-intrusion de l'écrivaine dans la perception qu'ont les populations rurales de leur sort, puisque cette dernière ne fait plus objectivement partie de ces populations défavorisées. C'est au lecteur de se faire un point de vue et de prendre position. En revanche, Rabatel semble avoir raison lorsqu'il évoque les fragments d'îlots que propose l'autobiographe. Nous pouvons constater cela dans l'ensemble du corpus, particulièrement dans *Les armoires vides* et *La place*. Dans *Les années* et *Mémoires de fille*, l'écrivaine prend soin de les inscrire davantage dans un raisonnement global, afin de leur donner une meilleure résonance. Elle reconnaît elle-même ses limites :

Ma méthode de travail est fondée essentiellement sur la mémoire qui m'apporte constamment des éléments en écrivant, mais aussi dans les moments où je n'écris pas, où je suis obsédée par mon livre en cours. J'ai écrit que « la mémoire matérielle », peut-être ne l'est-elle pas pour tout le monde, pour moi elle l'est à l'extrême, ramenant des choses vues, entendues (rôle des phrases, souvent isolées, fulgurantes), des gestes, des scènes, avec la plus grande précision. Ces « épiphanies » constantes sont le matériau de mes livres, les « preuves » aussi de la réalité. Je ne peux pas écrire sans « voir », ni « entendre », mais pour moi c'est « revoir » et « réentendre ». Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les « halluciner », les rabâcher (comme je l'explique dans le début de *L'événement*, qui est le texte où je vais le plus au fond de mon travail d'écriture) et ensuite je tâche de « produire » – non de dire – la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour moi, par le récit ou la description de la scène, le détail⁷⁷⁷.

Les précisions d'Ernaux font ressortir deux points essentiels : le rôle de la mémoire et l'« hallucination » des souvenirs. Tout d'abord, cette « mémoire matérielle » ou, pour employer une expression explicitée plus haut, mémoire autobiographique, puisqu'elle s'étend sur des décennies, fait forcément défaut sur certains points, même en tenant régulièrement un journal intime. C'est ce qui explique que les îlots textuels de la narratrice soient présentés sous forme de jets brusques ; c'est le reproche de Rabatel. Par ailleurs, il semble se dessiner une contradiction dans la démarche ernausienne. Si l'écrivaine a besoin d'« halluciner » ses expériences avant de leur donner forme, c'est la preuve que ses îlots textuels sont *a priori* subjectifs ; ce qui rejoint une fois de plus les réserves de Rabatel, qui va plus loin dans son analyse :

L'accumulation d'îlots textuels au DD évite de développer la scène qu'appellerait normalement la saisie pleine et entière de la situation et marque la réitération à l'infini des scènes identiques avec des soûlographes ou des mauvais payeurs interchangeables, puisque ces paroles ne sont là que pour faire décor – étant entendu qu'ici, c'est le « décor » qui est essentiel, parce qu'il est structurant sur le plan de la narration⁷⁷⁸.

⁷⁷⁷ AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 41.

⁷⁷⁸ A. Rabatel, *op. cit.*, p. 294.

Ce constat peut être diversement apprécié, en fonction de la sensibilité de chaque lecteur d'Ernaux, car l'authenticité des îlots provoquent de facto une perte en fluidité de la narration. Tout dépend donc du parti pris qui est retenu. Il faut noter que pour l'écrivaine, cette accumulation de signes graphiques entre dans sa stratégie de recherche de la vérité, en reproduisant ces paroles telles qu'elle les interprète. Le texte ernausien garde malgré tout une forme d'audace, dont une bonne part revient à ces îlots, qui sont pourtant des propos empruntés. La scène saccadée est d'ailleurs un marqueur d'une certaine forme de contestation linguistique, sociale et politique ; elle fait donc sens si l'on considère le statut d'écrivaine engagée d'Ernaux. De même, les propos de Rabatel peuvent laisser croire que les œuvres d'Ernaux seraient la même histoire répliquée ad libitum. Si la lutte sociale est au cœur de chaque texte, ce qui entraîne une scène similaire (n'est-ce pas cela le style ?), le contenu de chaque livre est différent. Dans notre corpus par exemple, les quatre textes se distinguent inexorablement en traitant d'une expérience particulière à chaque fois, respectivement : l'adolescence, la mort du père, le panorama des 60 dernières années et le vécu des premiers rapports sexuels en 58.

L'utilisation des guillemets dans *Mémoire de fille* s'inscrit dans la continuité des trois autres textes, établissant malgré tout des rapprochements plus forts avec *Les années*, dans cette tendance à inclure ces îlots dans une réflexion plus large. La fille de 58 est à la recherche de sa personnalité : « une fille qui a grandi dans l'estime de soi » (p. 31) / « une fille dont le narcissisme n'a pas été entravé » (*Ibid.*). Une répétition qui valide l'autoportrait négatif que brosse la jeune femme. Dans cette exploration, la narratrice observe les autres filles. Elle fait un classement manichéen dans lequel la fille au profil « émancipé », « moderne », « à la page » a une place importante et stigmatise les « filles à principes », « à œillères » ou celles « qui cherchent un mari avec beaucoup de fric ». (p. 32) Dans ce double rythme ternaire, Ernaux choisit le premier groupe. Cette construction prouve que les deux catégories sont bien ancrées dans sa pensée, non seulement dans la sienne, mais aussi dans son environnement. C'est aussi la preuve qu'un troisième groupe n'est pas envisageable aux yeux de la narratrice. L'autre message lancé par l'écrivaine est de prouver que les voix populaires peuvent tout à fait être construites et cohérentes, contrairement à l'idée qui peut être perçue de ce type de populations. Par ailleurs, la classification proposée par Ernaux peut légitimement faire débat au niveau international sur le type de valeurs que les plus âgés transmettent à la jeunesse. Autres préoccupations de la jeune femme, son établissement et le lieu où elle a grandi : « Vivement que je quitte cette boîte [le pensionnat] où l'on crève de froid, d'ennui, d'étouffement » et « cette horrible ville d'Yvetot ». (p. 31) Comme dans l'exemple précédent et dans plusieurs

autres, la narratrice emploie le rythme ternaire, avec gradation, pour montrer son agonie vis-à-vis d'une école dans laquelle ses camarades l'ont marginalisée au début, mais qu'elle a su « conquérir » par son excellent travail. Par un effet de dézoom, la frustration du personnage central se projette sur la ville tout entière qui est décrite de manière désastreuse. Les deux descriptions mises ensemble donnent un effet d'hypotypose à ce monologue intérieur. Pourquoi encadrer les propos de la narratrice par des guillemets ? Les chercheurs de la ScaPoLine semblent avoir trouvé l'expression qui définit le mieux ce type particulier de polyphonie, la poly-autophonie : « [...] dans l'autophonie, le point de vue du locuteur l_0 est confronté à des points de vue internes, ayant comme origine un être discursif qui est le locuteur L^{779} ». Les guillemets permettent dans ce cas de faire une différence entre les propos de la narratrice et ceux du personnage principal en monologue intérieur. N'oublions pas que ce texte offre une narration globalement faite à la troisième personne. En outre, c'est le domaine sexuel qui passionne réellement la narratrice. Une chanson résume son sentiment profond : « Gardez vos joies, gardez vos peines. Qui sait quand les bateaux reviennent. Amour perdu ne revient jamais plus. » (p. 83) Il n'y est pas indiqué le nom du chanteur qui l'interprète, l'écrivaine choisissant une fois de plus la polyphonie mêlée. Cela brouille quelque peu les pistes, de même que le fait de n'en extraire qu'un morceau dont on ne sait s'il représente le début ou la fin de la chanson. En revanche, cela est compréhensible du point de vue de l'économie énonciative et de la captation du lecteur grâce à un effet de surprise. La critique de Rabatel sur la scène quelque peu confuse des îlots textuels ernausiens est pertinente. L'extrait semble avoir tout de même trois ou quatre vers, en fonction de la valeur que nous donnons à l'unique virgule de ce passage ; il s'agit probablement du refrain ou alors d'une strophe. Le premier vers – dans l'hypothèse qu'il s'agisse d'un texte à trois vers – à la particularité de jouer à la fois sur l'anaphore et sur le contraste, en donnant deux caractères antagonistes de l'amour. L'artiste semble recommander une certaine retenue de ses émotions, mais en même temps de passer à l'action quant à l'expression de ses sentiments. Ernaux est à cette époque à la recherche du moniteur qui l'a déflorée, ce qui explique ses émotions contradictoires. Les deuxième et troisième vers ont une tonalité fataliste ; l'« amour » et le « bateau » sont des isotopes, car tous les deux sont fluctuants, incertains, voire insaisissables. L'emploi du présent de l'indicatif indique que le problème est réel, pressant et universel. D'autres éléments rapprochent ces deux vers : la répétition du verbe « revenir » qui renforce l'utopie d'un amour qui pourrait renaître ; à ceci s'ajoute la chute en double négation « jamais plus » qui annihile tout espoir. La narratrice est à

779 H. Nolke et al., *op. cit.*, p. 153.

bout, les mots qu'elle adresse à Simone de Beauvoir, dans une lettre datant de décembre 1958, ne sont guère rassurants : « C'est lui que je souhaite et je souhaite l'impossible » et « je vais abandonner la littérature. » (p. 91) La structure en chiasme enfonce le personnage principal dans sa détresse ; elle est tentée de mettre un terme à sa carrière littéraire. Georges Molinié, qui fait une analyse pertinente de la répétition, chère à l'écrivaine comme nous le constatons, distingue deux groupes : les répétitions microstructurales (phonème, lexie, forme de phrase) et les répétitions macrostructurales (inflexion tonale, présentations thématiques)⁷⁸⁰. Le chercheur reconnaît d'ailleurs que la première catégorie est plus facile à détecter que la deuxième. Chez Ernaux, les deux types de répétitions sont bien présents : les chiasmes, les rythmes binaires, ternaires, et le travail sur les sonorités explicitent le premier groupe, tandis que la lutte sociale, la valorisation des populations modestes ou encore la critiques de la bourgeoisie sont des thèmes structurant des textes d'Ernaux quel que soit le livre, l'époque ou le genre. L'écrivaine a d'ailleurs expliqué pourquoi elle s'est installée à Cergy au lieu de Paris : c'est une ville qu'elle n'apprécie guère à cause de sa superpuissance à l'échelle nationale et internationale ; il en va de même des cercles intellectuels dans lesquels elle ne se reconnaît pas. L'aveu est assez clair : « Paris au fond – ça peut paraître curieux de dire ça – je n'y entrerais jamais...⁷⁸¹».

Toujours concernant les révélations sexuelles de 58, Jacques Lecarme s'est interrogé sur le déballage sexuel que fait Ernaux sur la place publique, notamment dans *Mémoire de fille*, mais on pourrait aussi ajouter *L'usage de la photo* et *L'événement* qui vont assez loin dans l'exposition de la sphère intime :

[...] n'avoir pas honte de ses exercices sexuels et les décrire comme des exercices spirituels (qu'ils constituent en fait), c'est une pratique des plus rares. Simone de Beauvoir, Marguerite Duras s'en sont abstenues, sans doute pour préserver leur personnage public et leur engagement politique. Dans le paysage intellectuel qui est le nôtre, l'aller-retour décrit par Annie Ernaux entre les hiérarchies, sa recherche de l'infralettré ou de ce qu'on a nommé la « culture du pauvre » sont des choses tout à fait singulières⁷⁸².

Pour l'écrivaine, le dévoilement de ces actes concourt à montrer comment les jeunes des milieux défavorisés vivent leur sexualité. C'est un acte politique d'une certaine manière, car la honte vécue par ces couches étant avérées, pourquoi ne pas franchir un pas de plus ? On peut aussi y voir une démarche libertaire, quitte à choquer.

780 G. Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993, p. 195.

781 AE, *Le vrai lieu*, p. 14.

782 J. Lecarme, « Voix des humbles, fierté des humiliés », In F. Best et al. (dir), *op. cit.*, p. 204.

2.3. Les parenthèses

Les parenthèses constituent le troisième type d'îlot textuel employé par Annie Ernaux pour introduire d'autres voix dans le fil de la narration. Pour ce dernier cas, ce ne sont pas des paroles populaires qui vont émerger, mais la voix de l'auteure en personne. Pour des raisons de cohérence dans la recherche nous avons aussi considéré des occurrences des parenthèses dans *La honte*, afin de rendre l'analyse plus complète.

Tout d'abord, citons quelques éléments théoriques :

La parenthèse est un fragment discursif inséré entre deux éléments d'une phrase. Le statut de la parenthèse par rapport à la phrase dans laquelle elle s'insère est très variable : apposition explicative, commentaire métalinguistique, incise, digression, etc. La parenthèse est également en concurrence avec le tiret et la virgule⁷⁸³.

La parenthèse s'apparente donc peu ou prou aux italiques aux guillemets dans le sens où elle crée un second plan énonciatif, par essence polyphonique ; elle se distingue des deux autres signes graphiques par son rôle protéiforme, cette capacité à offrir davantage de possibilités à l'auteur. Nous en verrons trois par la suite. Par ailleurs, la parenthèse crée un récit en abîme. Halba propose une définition convaincante de ce procédé énonciatif :

Le récit en abîme joue sur un effet de mise en valeur particulière. Il consiste à intégrer dans une première histoire une autre histoire qui a des liens assez lâches avec la narration initiale. Ce procédé permet de donner une profondeur temporelle inattendue au récit. Cette parenthèse temporelle est détachée des contingences et prend donc un poids narratif différent⁷⁸⁴.

Chez Ernaux, les parenthèses représentent les îlots textuels les plus aboutis, car ils lui permettent de prendre la parole en tant qu'auteure à côté de la narratrice ; ce qui donne d'ailleurs un effet pédagogique à ses propos, mais qui installe également ces deux voix dans une position de tension, car dans cette perspective, la voix de l'écrivaine est surplombante, voire envahissante, à tel point que le texte entre parenthèses (2) concurrence et même efface à certains moments le récit principal (1). Ernaux emploie trois types de parenthèses : celles qui contiennent un récit long ; *Mémoire de fille* et *La honte* fonctionnent très souvent dans ce schéma, et celles dont la narration est courte, se limitant à quelques mots : c'est le cas de *La place*. *La honte* (pp. 110-111) comporte un autre type de parenthèses assez rare : la parenthèse encastrée dans une autre parenthèse.

783 M. Arrivé et al. (dir), *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 469-470.

784 E.-M. Halba, *op. cit.*, p. 40.

Nous avons trouvé trois raisons pour lesquelles l'écrivaine fait une intrusion dans la fluidité de la narration. La première, c'est pour indiquer ses hésitations, des trous de mémoire dans l'évocation de souvenirs : « Dès le premier jour, les gens ont conservé la place qu'ils occupaient au départ et ils n'en ont jamais changé jusqu'à la fin du voyage (d'où la facilité de me les rappeler). » (*LH*, p. 123) / « À l'aube, comme il ne vient pas, elle va cogner à sa porte. C'est le silence. Elle pense qu'il dort encore. Elle y retourne plusieurs fois. (J'ai oublié le nombre.) La dernière, après avoir frappé elle a essayé d'ouvrir. Le verrou était fermé » (*MF*, p. 73). Les deux situations sont opposées ; dans le premier cas, l'écrivaine jubile car le souvenir est encore frais dans son esprit ; dans le deuxième en revanche, elle est animée d'un doute sur la fréquence des visites de ce lieu. Les deux extraits montrent bien les deux plans énonciatifs : la narratrice s'exprime tout d'abord, l'écrivaine vient quelque peu briser la fluidité du propos de l'instance narratrice. Le constat est plus flagrant dans *Mémoire de fille* car nous avons deux types de narration, à la première (auteure) et à la troisième personne (l'auteure qui se dédouble et se distancie de la fille de 58). L'objectif d'Ernaux est peut-être aussi d'établir une relation de confiance avec le lecteur, car l'auto-socio-biographie ne signifie pas la manipulation de la vérité, mais sert également, bien évidemment, à capter son attention en donnant des gages de sincérité travers cette écriture qui sait se remettre en cause. Lyn Thomas s'est penchée sur la réaction du lecteur face aux textes ernauxiens :

Le lecteur de l'œuvre d'Annie Ernaux doit évoluer en dehors des structures rassurantes fournies par les conventions d'un genre, sans certitude sur la nature du texte : populaire, intellectuel, roman d'amour ou témoignage – ou même sans être sûr s'il s'agisse de littérature au bout du compte. La mise en question de l'authenticité du texte provoquée par les interventions de l'auteur est contrebalancée par la représentation de son combat avec ces questions, qui donne une impression de sincérité et de franchise. Plus Annie Ernaux expose les difficultés de témoigner de l'expérience d'un groupe exclu, plus nous sommes enclins, nous lecteurs, à lui faire confiance⁷⁸⁵.

Ces interventions répétées de l'auteure peuvent dérouter le lecteur qui peut émettre des doutes sur la littérarité des textes ernauxiens. Paradoxalement, c'est ce que l'écrivaine veut éviter en construisant un plan parallèle à celui de la narration principale pour « assister » la narratrice, rendant ainsi, de son point de vue, le texte plus authentique. Dans le passage « (J'ai oublié le nombre.) », la force énonciative est la position d'humilité de l'écrivaine et son engagement à assumer cette omission avec l'emploi de la première personne « je ». Le message sous-entendu est : « je suis honnête ». La tension qu'elle entretient avec la littérature – d'où l'auto-socio-biographie – est un facteur essentiel qui permet au lecteur de se projeter en se demandant ce

⁷⁸⁵ L. Thomas, *op. cit.*, p. 172.

qu'il va découvrir encore d'étonnant, car si nous nous interrogeons sur la littérarité des textes ernausiens, les sociologues peuvent aussi se poser les mêmes questions en ce qui concerne leur discipline. Cette écriture transdisciplinaire a indubitablement quelque chose de novateur.

Selon les critères de la ScaPoLine, le récit en abyme ernausien dans les deux extraits ci-dessus peut être qualifié de poly-autophonie, avec un bémol tout de même, la confusion des narrations en « je » et « elle » dans *Mémoire de fille* qui peut tout aussi bien faire penser à une polyphonie mêlée, avec le dédoublement de la personne de l'auteure concernant la fille de 58, de laquelle elle souhaite prendre ses distances.

Le deuxième emploi que fait Ernaux des parenthèses est celui des précisions chronotopiques ou d'ordre sémantique qui complètent le texte principal. L'auteure tient un rôle presque pédagogique auprès du lecteur avec de nombreuses explications, qui tendent parfois à alourdir le texte. Par ailleurs, ces clarifications ne réduisent-elle pas la flexibilité du lecteur dans sa manière d'interpréter le texte ? Ernaux cherche pourtant l'inverse. Analysons les extraits suivants :

Il [père] avait soixante-sept ans et tenait avec ma mère un café-alimentation dans un quartier tranquille non loin de la gare, à Y... (Seine-Maritime.) (LP, p. 13)

Quatre pièces se suivent, à partir de l'épicerie : la cuisine, la salle de café, la cave, une remise appelée « pièce du fond », communiquant entre elles et ouvrant sur la cour (sauf la cuisine, encastrée entre l'épicerie et le café). Aucune pièce du rez-de-chaussée n'a d'usage privé, même la cuisine qui sert souvent de passage aux clients entre l'épicerie et le café. (LH, pp. 52-53)

Ernaux donne, dans les passages entre parenthèses, des indications sur l'entreprise familiale au niveau géographique, mais aussi sur son plan de construction. En regroupant les deux passages, on a une gradation au niveau de la description, maison => quartier => ville => département, signe de la minutie de l'auteure qui s'associe à la narratrice pour faire vivre le texte. L'auteure fait une forme de « rattrapage », car ayant caché l'identité de la ville, elle en précise le département. Un lecteur attentif des textes ernausiens aura cependant aisément reconnu qu'il s'agit d'Yvetot. Nous retrouvons par ce jeu un contraste voilé / dévoilé cher à l'écrivaine. De plus, celle-ci donne des précisions sur le fonctionnement de sa langue vernaculaire : « *Espèce de grand piot* » (nom du dindon en normand) (LP, p. 28) / « [...] il avait cessé d'aller au régiment, pour qu'il perde ses *mauvaises manières* (c'est-à-dire de paysan ou d'ouvrier) » (Ibid. p. 43). Sur ce point, nous pouvons convoquer les notions d'idiolecte et de sociolecte. La première est l'ensemble des particularités de l'usage linguistique d'un individu⁷⁸⁶, tandis que la

⁷⁸⁶ M. Arrivé et al., *op. cit.*, p. 317.

seconde est le parler d'un groupe social (à l'exception des usages liés à la zone géographique)⁷⁸⁷ ; le dialecte est ici le normand. Dans les citations ci-dessus, Ernaux revient, d'une part, sur l'énième colère de sa mère envers son mari, qui est animalisé. La mention entre parenthèses a une valeur importante ici pour situer le contexte, mais également expliquer cet idiolecte. Lorsqu'on sait que le dindon, au sens figuré, a une connotation négative, soulignant les carences intellectuelles de l'interlocuteur concerné, on peut faire un rapprochement entre le normand et le français standard. D'autre part, l'autobiographe intervient pour expliquer une tournure propre au milieu ouvrier d'Yvetot et probablement d'ailleurs : c'est le sociolecte. Grutman précise quelques éléments structurant cette notion :

Le sociolecte ne forme pas un tout monolithique mais consiste en une série d'indices formels qui assurent un fonctionnement différentiel, constitutif en l'occurrence d'une identité sociale (positive ou négative). Comme dans le cas du dialecte, les traits distinctifs d'un sociolecte peuvent être de nature lexicale (choix des mots), morphosyntaxique (formation et enchaînement des mots) ou phonétique (accent, intonation, mélodie), avec cette nuance toutefois que ces traits renvoient à la position sociale du locuteur, non à son origine géographique⁷⁸⁸.

Annie Ernaux construit un sociolecte spécifique au monde ouvrier à travers, notamment, les îlots textuels, dont les trois qui sont l'objet de notre étude. Le sentiment de honte de ses parents, des clients du café-épicerie, ou encore d'elle-même tout simplement jusqu'à ses dix huit ans, va bien au-delà de la communauté sociale d'Yvetot. Toutefois, il convient toujours d'être nuancé en n'oubliant pas le côté individuel, comme l'a justement montré Lahire. Weinreich semble adopter la même position que le sociologue français :

Le mot interférence désigne un remaniement de structures qui résulte de l'introduction d'éléments étrangers dans les domaines les plus fortement structurés de la langue, comme l'ensemble du système phonologique, une grande partie de la morphologie et de la syntaxe et certains domaines du vocabulaire (parenté, couleur, temps, etc.)⁷⁸⁹.

Les interférences provoquent des spécificités individuelles au sein d'un même sociolecte. On peut en distinguer trois types : les interférences phoniques, les interférences syntaxiques et les interférences lexicales⁷⁹⁰. Les nombreux îlots textuels présents dans les récits ernausiens sont également des interférences dans la fluidité de la narration. Nous reviendrons par la suite sur la valeur de ces signes graphiques en tant qu'armes politiques assumées.

⁷⁸⁷ *Le nouveau Petit Robert de la langue française* 2009, p. 2384.

⁷⁸⁸ R. Grutman, « Sociolecte », dans *Socius : ressources sur le littéraire et le social* ». Consulté sur le site : < <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/49-sociolecte> >.

⁷⁸⁹ U. Weinreich, *Languages in Contact*, New York, Publications of the Linguistic Circle of New York, no 1, 1953 rééd. La Haye, 1963, p. 1.

⁷⁹⁰ L.-J. Calvet, *La sociolinguistique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 17.

Les parenthèses introduisent également un discours très important sur le processus d'écriture des auto-socio-biographies :

Elle les [groupe de moniteurs] entend rire, raconter des histoires sales – absente et insensible. (Maintenant, en écrivant, glisse sur ce moment la dernière scène du film de Barbara Loden [...]. Elle n'est plus là. Avant elle a dit « je ne vaud rien ». La caméra cadre son visage figé et celui-ci peu à peu se *dissout*.) (MF, p. 52)

La mise en abyme dans ce passage est particulièrement saisissante. L'autobiographe introduit le lecteur dans son bureau, en partageant avec ce dernier ses états d'âmes : ses doutes, ses questions aussi. Le verbe « glisser » est un symbole probant de cet état d'esprit : le lecteur a l'impression de « glisser » avec l'écrivaine, il est entraîné dans ce moment avec une force remarquable ; l'effet de réel est garanti, à tel point que le texte entre parenthèses devient tout aussi passionnant que le récit principal, car il dégage une certaine originalité, un côté « brut », avec un effet de journal intime. Cette sensation est l'effet recherché par Annie Ernaux dans l'auto-socio-biographie. Le déictique temporel « maintenant » est tout aussi important à analyser, car il se réfère à quelle période énonciative, au moment de la rédaction, de la publication, de la lecture ? S'il est indiscutable que ce « maintenant » se réfère au moment de l'écriture, qui n'est pas forcément celui de la publication en 2016, le fait d'introduire ce passage entre parenthèses est, semble-t-il, une volonté de l'écrivaine d'« actualiser » ce déictique pour lui donner, non pas une valeur atemporelle, mais le rapprocher au plus près du quotidien du lecteur. La suite de l'extrait revient sur cet effet cinématographique, au sens propre, comme au figuré. Ce « maintenant » est le sens figé du film de Barbara Loden, introduit dans le texte, puisque la « caméra » reprend le « maintenant ». À noter, le verbe conjugué en italique *dissout*, qui, inclus dans les parenthèses, ajoute de la complexité à l'extrait : il a l'air de rendre le propos abstrait, contrairement au désir de clarté de la narratrice en employant les parenthèses. Mais paradoxalement, il valide la thèse de l'existence de deux textes distincts, indépendants grâce aux parenthèses qui constituent une frontière, mais imbriqués car le texte entre parenthèses explicite la narration principale. L'effet cinématographique en découle indubitablement avec les deux plans : l'avant-plan (texte principal) et l'arrière-plan (texte entre parenthèses), avec toutefois une tension entre les deux plans. Mais on trouve chez Ernaux des contre-exemples avec de nombreux passages sur le processus d'écriture qui appartiennent à la narration principale :

J'écris lentement. En m'efforçant de révéler la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits et de choix, j'ai l'impression de perdre au fur et à mesure la figure particulière de mon père. L'épure tend à prendre toute la place, l'idée à courir toute seule. Si au contraire, je laisse glisser les images du souvenir, je le revois tel qu'il était, son rire, sa démarche, il me conduit

par la main à la foire et les manèges me terrifient, tous les signes d'une condition partagée avec d'autres me deviennent indifférents. A chaque fois, je m'arrache du piège de l'individuel⁷⁹¹.

Cette démarche d'Ernaux est à vrai dire déroutante, puisqu'ailleurs, ce type de passages est indiqué entre parenthèses ; mais l'ambivalence d'Ernaux permet de proposer quelques grilles de lecture. Il faut d'emblée signaler que la binarité est un trait de l'auto-socio-biographie, par cette volonté de faire entrer dans l'écriture de l'intime la sociologie, mais aussi une relation intrigante avec le lecteur, entre rapprochement et distance. Une contradiction qu'elle entretient aussi dans sa relation avec la classe ouvrière qu'elle défend, mais à laquelle elle n'appartient plus. De même, Ernaux fustige la classe bourgeoise dans laquelle elle est installée de fait. Cette personnalité atypique d'Ernaux ressort dans l'exemple donné ci-dessus. L'auteure essaye d'entraîner dans le même mouvement le processus d'écriture et une description physique du père. L'instance auctoriale prend clairement le pas sur la narratrice qui s'efface. Cette intervention de l'écrivaine était filtrée par les parenthèses qui montraient une séparation entre les deux instances. Ici ces deux facettes d'Ernaux sont confondues, à moins que l'écrivaine utilise des parenthèses sans clairement les indiquer. Dans ce cas, il s'agirait d'une « feinte » énonciative assez audacieuse. Mais ce qui semble être le plus probable dans la démarche d'Ernaux, c'est tout simplement une volonté de variation des séquences énonciatives. L'auteure se laisse la liberté d'intervenir dans le flux de la narration avec ou sans parenthèses. Au fond, c'est une liberté de plus revendiquée dans ce nouveau genre des écritures de l'intime. La fin de l'extrait l'exprime clairement : réfuter l'individualisme pour Annie Ernaux, c'est aussi se donner une grande liberté dans l'élaboration de ses textes, c'est élargir le champ des possibilités dans la construction de ce style qualifié d'« écriture comme un couteau ». Si cet objet de table ou de cuisine est capable de couper un nombre important d'aliments, entre autres, le texte ernausien souhaite explorer des sphères littéraires, sociologiques, de l'intimité humaine encore inconnues, méconnues, ou encore, à tort ou à raison, considérées comme taboues. Pour cela, l'auteure est à la recherche du texte idéal, celui qui exprimera au mieux ses émotions à divers moments ; ce qui la conduit à une métaréflexion constante sur des œuvres déjà publiées : « Un soupçon : est-ce que je n'ai pas voulu, obscurément, déplier ce moment de ma vie afin d'expérimenter les limites de l'écriture [...] (je vais jusqu'à penser que mes livres précédents ne sont que des à-peu-près sous ce point de vue). » (*MF*, p. 56) Le passage entre parenthèses complète le début de sa pensée. L'auteure, en portant un regard sur « la fille de 58 », en profite pour analyser l'œuvre littéraire qu'elle a bâtie depuis cette époque. On peut toutefois se

791 AE, *La place*, p. 45.

demander si l'utilisation des parenthèses est opportune dans ce cas, dans la mesure où le texte qui y est inséré pouvait tout à fait être cité sans parenthèses, car il exprime la même idée. La suite d'ailleurs ne déroge pas à ce continuum : « Peut-être aussi mettre en jeu la figure d'écrivain qu'on me renvoie, la ravager, m'acharner à dénoncer une imposture [...] » (*Ibid.*). La mise en retrait avec l'îlot textuel ne semble finalement pas apporter tant d'écart que cela, puisque la narration, à l'intérieur et en dehors des parenthèses, se fait à la première personne, sauf à considérer un double « je », auteure et « fille de 58 », ce qui ne semble pas être le cas, puisque l'écrivaine évoque son travail littéraire et non les expériences sexuelles qu'elle a vécues à cette époque. De plus, l'îlot textuel est censé constituer une pause, en passant d'un plan à l'autre ; ce qui n'est pas le cas ici, puisque la présence des parenthèses ne crée pas un décalage sémantique, au-delà de l'aspect graphique. Compte tenu du fait que l'auteure tente d'explorer les limites de l'écriture, une démarche comme celle-ci constitue probablement une expérience supplémentaire à ses yeux, d'où la présence d'expressions comme « ravager », « m'acharner à dénoncer » ou encore « imposture ». Le ton est clairement avant-gardiste sur le rôle profond de l'écrivain. Nous avons le même type de construction dans *Une femme*, texte dans lequel l'îlot est inséré au milieu de la narration :

Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par les mots. (C'est-à-dire que ni les photos, ni mes souvenirs, ni les témoignages de la famille ne peuvent donner cette vérité.) Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature. (p. 23)

Ernaux manie à merveille l'art du paradoxe, en s'exprimant sur la littérarité de ses textes, car si ces derniers sont clairement littéraires, comment pourraient-ils être en même temps au-dessous de la littérature ? Le passage entre parenthèses réaffirme le côté travaillé, réfléchi de la démarche ernausienne. L'écrivaine semble en fait partagée, car elle introduit de manière assumée une dimension sociale dans ses œuvres, qui donne à celles-ci un caractère hybride : c'est l'auto-socio-biographie.

3. Écriture politisée

3.1. L'apport des îlots textuels

Les trois types d'îlots textuels (italiques, guillemets, parenthèses) que nous avons analysés plus haut prouvent une dimension politique de l'écriture ernausienne, qui se veut à la fois intrusive et décomplexée. L'îlot semble refléter l'aspiration de l'ouvrier qui cherche sa place au sein d'une société dominée par les bourgeois. Prenons quelques exemples :

La peur d'être *déplacé*, d'avoir honte. (*LP*, p. 59).

Se mettaient en place les fils d'une parenté difficiles à débrouiller durant des années jusqu'à ce qu'enfin on puisse délimiter correctement les « deux côtés » et séparer ceux qui nous sont quelque chose par le sang de ceux qui ne nous sont « rien ». (*LA*, pp. 28-29).

(Aucune phrase signifiant notre place dans la société ne m'échappait donc plus ?) (*LH*, p. 138).

Ces trois extraits ont plusieurs caractéristiques communes. D'une part, ils recouvrent les trois principaux îlots textuels utilisés par Ernaux. D'autre part, et c'est le plus important, ils ont une valeur politique, notamment par l'emploi systématique du mot « place ». La narratrice cherche à la fois à connaître sa véritable position dans la société, mais aussi une langue pour l'exprimer. Une fois ce travail réalisé, elle craint même de se retrouver déclassée. Nous avons vu plus haut les combats que l'auteure mène pour donner un peu d'honneur à son milieu de vie originel. Les îlots textuels ont ici une valeur intrusive, c'est-à-dire retranscrire le discours populaire, souvent dans un français écorché, au sein de l'autobiographie, genre qui est difficilement accessible au milieu ouvrier ; c'est le désir de montrer qu'on est présent, même si l'interlocuteur ne souhaitait pas l'entendre. Ernaux délivre par cette écriture un sentiment d'espoir pour toute personne défavorisée, déclassée ou frustrée, car la place est par essence dynamique, d'où l'expression consacrée d'« ascension sociale » qui induit à la fois un mouvement horizontal (à l'intérieur de sa classe) et /ou un mouvement vertical (d'une classe à l'autre), comme le rappelle Lévi-Strauss :

En effet, tous les niveaux de classification offrent un caractère commun : quel que soit celui que la société considérée met en avant, il faut qu'il autorise – et même qu'il implique – le recours possible à d'autres niveaux, analogues d'un point de vue formel au niveau privilégié, et qui ne diffèrent que par leur position relative au sein d'un système global de référence opérant au moyen d'une paire de contrastes : entre général et spécial d'une part, entre nature et culture d'autre part⁷⁹².

Nous retrouvons un parallèle avec Lahire qui, au lieu de réfléchir en termes de contrastes, y voit plutôt une nécessité d'associer ces concepts. Ainsi on peut tout à fait avoir une dimension

792 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 164-165.

générale et en même temps spéciale dans nos actions. Ernaux est à la recherche d'un juste milieu difficile à trouver entre, d'une part, distance et militantisme vis-à-vis de la classe ouvrière et d'autre part, rejet et acceptation de la classe bourgeoise dans laquelle elle est installée de fait. Ce qui offre une difficulté majeure dans le classement du personnage, qui est ambivalent et complexe : les réalités sociale, culturelle, professionnelle et financière ne s'imbriquent pas forcément. Les îlots textuels ont cette fonction de rendre intelligible ce paradoxe, en tant que pierre dans l'édifice auto-socio-biographique. Ernaux fait la différence entre la « société » et les « deux côtés », une manière de montrer que nous vivons dans un écosystème multidimensionnel : la macrostructure se subdivise en microstructures, qui vont bien au-delà des deux classes ouvrière et bourgeoise. L'interrogation entre parenthèses exprime bien le fait qu'il est difficile pour l'auteure de trouver une langue qui exprime au mieux cette disparité, ainsi que la honte de la classe défavorisée. L'acte politique se trouve de ce fait dans l'écriture auto-socio-biographique, car l'auteure de *La place* est convaincue que les mots représentent le meilleur canal pour exprimer cette frustration tant contenue. Le refoulement fait ainsi place au défolement. Par ailleurs, ces signes graphiques montrent bien que le déplacement (dans le sens de l'ascension sociale), quand il y en a, implique un bouleversement, à la fois dans la vie de l'individu qui change de classe, mais aussi au sein des classes d'origine et d'adoption⁷⁹³. Étudions ce cas pratique que Bourdieu porte à notre attention :

Un jeune Beur, le matin, présenté comme un « bon cas » : en première, bientôt 20 ans, il attend le résultat de la « commission d'appel » qui doit décider, quelques jours plus tard, s'il passera dans la classe supérieure : « Mon avenir, là, il va se jouer, parce que, franchement, ou bien c'est un passage en terminale D ou bien je me fais virer complètement, et je dois chercher un autre lycée. Un autre lycée dans le public, je sais pas si je trouverai. » (Il a déjà eu à chercher lui-même, plusieurs fois par le passé, un établissement.) Partagé entre le sentiment du miracle (de tous ses copains du quartier, il n'y en a que deux qui sont allés jusqu'en terminale) et de l'échec (il sait, au fond, que sa carrière scolaire est terminée), il vit et dit très lucidement le décalage entre le lycée et « le quartier » [...] ⁷⁹⁴.

La détresse de ce jeune élève arabe s'explique à plusieurs niveaux, socialement perdre sa place dans l'éducation est un camouflet, car il sait pertinemment qu'il est capable d'aller plus loin. Mais son comportement, qui peut bien sûr avoir été influencé d'une manière ou d'une autre par son quartier, ou tout au moins sa famille, limite ses capacités de réorientation scolaire ou ses perspectives professionnelles. Les guillemets ici sont polysémiques, car soit on considère que le jeune homme en question est effectivement un bon élève, auquel cas le passage par une

⁷⁹³ On trouve le même problème chez Edouard Louis dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Editions du Seuil, 2014 et *Qui a tué mon père*, Paris, Editions du Seuil, 2018.

⁷⁹⁴ P. Bourdieu, « L'ordre des choses », In P. Bourdieu (dir), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993. pp. 125-126.

commission d'appel ne se justifie pas vraiment, soit on considère que ces guillemets induisent des actes délictueux qu'il aurait commis. Dans ce cas, la commission se prononcerait sur son maintien dans l'établissement dans lequel il est inscrit ou son renvoi de celui-ci, avec de probables difficultés pour en retrouver un nouveau. D'un autre côté, la présence de ce jeune arabe dans la partie haute de l'enseignement secondaire est en soi exceptionnel par rapport à son quartier. L'analyse de Baker a toute sa place dans cette thématique :

A revolution in education has thoroughly transformed human society over just a century and half. Along with a few other major global phenomena, such as large-scale capitalism and representative democracy, schooling whole populations for ever more years changes both individuals and the institutions at the core of society. Intensifying right up today, what is called 'education revolution' is a cultural phenomenon more than a material or political one, although it has major material and political consequences⁷⁹⁵.

Going to school and attending for a considerable numbers of years is demographically a relatively new and massive change in the behavior of children and youth. Driving this change is the central belief that schooling should be for all people⁷⁹⁶.

Le sociologue explique les raisons qui facilitent l'accès à l'éducation nationale pour toutes les couches de la société ; cette évolution s'est faite à plusieurs niveaux : politique, social, économique et même culturel. Ceci explique pourquoi ce jeune arabe croit que sa place est en Terminale, bien qu'il reconnaisse qu'il soit un cas à part dans son quartier. De l'autre côté, cette révolution proclamée a des limites puisqu'elle laisse encore tant de personnes sur la touche, comme en témoigne le constat fait par le jeune homme sur la situation de son quartier : « Un autre lycée dans le public, je sais pas si je trouverai. » La lucidité affichée par cet élève de première relève du bon sens, mais traduit le chemin à faire pour parvenir à l'égalité. Ceci est perceptible notamment par la reprise d'« un autre lycée » qui clôt l'avant-dernière phrase de son propos et entame la dernière. Le sociologue relève, entre parenthèses, les éléments qui inspirent un certain pessimisme par rapport à une issue favorable. Il faut remarquer que les paroles du personnage et du sociologue vont dans le même sens : ils pointent du doigt une tare de notre société par rapport aux classes défavorisées, socialement ou territorialement (les deux points se rejoignent très souvent). Dans ce sens, Bourdieu nous amène à réfléchir sur le terme

795 D. P. Baker, *The Schooled Society : the educational transformation of global culture*, Stanford, Stanford University Press, 2014, p. 1. Voici la traduction : « Une révolution dans l'éducation a profondément transformé la société humaine en seulement un siècle et demi. Avec quelques autres phénomènes mondiaux majeurs, comme le capitalisme à grande échelle et la démocratie représentative, la scolarisation de populations entières pendant des années change toujours plus, à la fois les individus et les institutions au cœur de la société. En s'intensifiant encore aujourd'hui, ce qu'on appelle la « révolution de l'éducation » est un phénomène culturel plus que matériel ou politique, même s'il a des conséquences matérielles et politiques majeures. »

796 *Ibid.*, p. 23. Voici la traduction : « Aller à l'école et y assister pendant un nombre considérable d'années est, d'un point de vue démographique, un changement relativement nouveau et massif dans le comportement des enfants et des jeunes. Le moteur de ce changement est la conviction centrale que la scolarisation doit être pour tous. »

« quartier ». Un parallélisme peut être fait entre « bon cas » et « quartier », l'un apparaît au début de l'extrait tandis que l'autre le clôt, signe d'une dimension cyclique qui met à la fois la détresse du personnage au centre de l'attention, ainsi que son écosystème. Les guillemets suscitent une interrogation légitime, car le « quartier » a une connotation négative, à tort ou à raison, selon le point de vue considéré. Les habitants de ces cités ne manquent pas de dénoncer les dérives qui y ont cours mais n'ont pas toujours les bonnes solutions pour mettre un terme à des fléaux, comme la drogue, le chômage ou encore le terrorisme, charges qui reviennent principalement à l'État. Mais, ces populations mettent aussi en avant la mixité, la solidarité ou encore une certaine résilience face à l'image qu'elles doivent combattre au quotidien. Les difficultés du jeune homme de 20 ans montrent bien que ces stéréotypes accompagnent effectivement ces lieux d'habitation, qui ont un statut marginal dans le paysage politique français. D'ailleurs, sur le plan sémantique, le terme « quartier » au sens premier est totalement neutre et peut représenter, géographiquement, n'importe quelle partie du territoire d'une ville. En revanche, au sens figuré, il semble être une litote, pour ne pas dire « ghetto » ou encore « banlieue », dont le sens initial a également été dévoyé, car vivre en périphérie n'est pas a priori problématique. Avec un effet boomerang, ces grands blocs de bâtiments préoccupent les autorités politiques qui les ont créés en pensant bien faire. En effet, ces banlieues, dont l'origine remonte au sortir de la Seconde Guerre mondiale, devaient loger les populations entassées dans des bidonvilles, comme celui de Nanterre ; mais elles sont devenues aujourd'hui, à cause des problèmes soulevés plus haut, source de tension policière pour certaines, ou même des foyers communautaires pour d'autres.

Le deuxième axe, et certainement le plus important, de la citation de Bourdieu, est la question de l'inégalité dans l'accès à l'école. En effet, l'origine sociale est source d'inégalités à l'école, et donc une entrave à la méritocratie. Par ailleurs, cette inégalité a également une origine institutionnelle, car comme pour ce jeune élève de 20 ans, le lieu d'habitation, en particulier dans les « quartiers », défavorise ceux qui y habitent. Ernaux, en tant qu'« immigrée de l'intérieur », a vécu cette honte de près ; elle est donc bien placée pour en parler. C'est pour cela que de manière inlassable, elle inonde ses écrits de paroles populaires, notamment par le truchement d'îlots textuels, comme arme de combat politique. Elle affirme : « (Associer pour toujours le mot *privé* au manque et à la peur, la fermeture. Même dans *vie privée*. Écrire est une

chose publique.)⁷⁹⁷ » L'autobiographe se lance ainsi dans une entreprise de réparation personnelle et universelle. Gefen décrit la démarche ernausienne à ce propos :

Dans la banalité moyenne de ses inscriptions dans le récit, le sujet fait sens et décrète par lui-même son propre intérêt, aventure d'autosaisie au seuil de l'ordinaire qui a été revendiqué par les auteurs des narrations autobiographiques⁷⁹⁸.

Que le sujet autobiographique réaliste soit celui d'une modernité attentive aux logiques historiques et sociologiques invisibles qui travaillent le sentiment individuel (comme chez Annie Ernaux, qui déclare devoir mettre en scène les aliénations sociales et sa résistance privée) ou une postmodernité qui expose dans un « nouveau réalisme » littéraire l'ontologie plate d'existences déhiérarchisées, l'écriture vient glorifier l'ordre de l'infraordinaire et de l'épiphiénoménal⁷⁹⁹.

Parmi les genres littéraires, les écrits de l'intime paraissent être le lieu par excellence de la réparation, à la fois personnelle, mais aussi du monde. Prendre la plume pour raconter sa vie implique, entre autres, un besoin de catharsis, un défoulement face à des expériences traumatisantes, car la réparation implique de fait l'existence d'un problème que l'on souhaite régler. Se confier à autrui comme premier pas de guérison a fait ses preuves, à plus forte raison lorsqu'il s'agit de parler à un public plus large : la réparation y prend une tournure plus large, universelle. Barthes confesse à ce propos :

J'aime, je n'aime pas : cela n'a aucune importance pour personne ; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : *mon corps n'est pas le même que le vôtre*. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte d'hachurage distrait, se dessine peu à la figure d'une énigme corporelle, appelant complicité ou irritation⁸⁰⁰.

C'est en effet lorsque je divulgue mon privé que je m'expose le plus : non par risque de « scandale », mais parce que, alors, je présente mon imaginaire dans sa consistance la plus forte ; et l'imaginaire, c'est cela même sur quoi les autres ont barre : ce qui n'est protégé par aucun renversement, aucun déboîtement⁸⁰¹.

La réparation est un processus difficile, exigeant pour tout autobiographe, pourtant c'est bien l'essence de cette écriture. Barthes veut montrer l'authenticité de chaque individu comme moteur de sa réparation. La différence se fait, notamment, sur le plan sensoriel. Le regard d'autrui est certes pesant mais l'écrivain français veut faire fi de cela, au risque de se nourrir d'illusions. Par l'écriture, l'auteur dévoile ce qu'il a de plus intime : sa pensée. Chez Ernaux, cette réparation passe par une parole assumée, décomplexée et virulente. L'écrivaine n'hésite pas à « déballer » les parties les plus sombres et douloureuses de sa vie, comme l'avortement,

797 AE, *La honte*, p. 91.

798 A. Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2017, p. 41.

799 *Ibid.*, pp. 43-44.

800 R. Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, « Essais », 1975, p. 140.

801 *Ibid.*, p. 98.

le cancer, le divorce, ou encore la mort de ses parents et de sa sœur ; thématiques, parfois clivantes, qui ont un large écho dans notre quotidien. L'irruption des paroles populaires, sous forme de discours oral, montre bien la volonté de l'écrivaine de crédibiliser ce type de récit, mais aussi de tenter de traiter le sentiment de frustration vécu par ces groupes sociaux. Les îlots textuels jouent un rôle particulier dans cette stratégie réparatrice. Gefen montre également que la réparation est liée à la culture du trauma :

La focalisation sur le concept de trauma participe pleinement de cette culture contemporaine de l'expressivité personnelle : le trauma est au fond une manière de voir le mal et le malheur d'un point de vue narcissique, c'est la contrepartie de l'accomplissement individuel dans une pensée faisant le départ entre une internalité heureuse et exempte de souffrance ou de mal et un monde extérieur imposant au moi en devenir des agressions traumatiques⁸⁰².

Avant de revenir sur la question de la postmodernité évoquée par Gefen, il apparaît que le repli sur soi pousse la personne concernée à avoir une vision positive de l'intérieur et négative de l'extérieur, mais chez Ernaux, l'intérieur ne semble pas plus apaisé que l'extérieur ; l'écrivaine paraît être à la quête perpétuelle de la justice sociale, sans savoir au bout du compte à quelle classe elle appartient au fond, entre la classe bourgeoise et la classe ouvrière. En revanche, son combat est clair : la « vengeance » des siens par la subversion du groupe dominant. Que se soit par l'italique, les guillemets ou les parenthèses, l'autobiographe est à la recherche d'une écriture inclusive, une recherche de *nous* en somme. Gefen ajoute :

Non seulement l'écriture présuppose l'invention de récits refusant l'héroïsation du social au profit d'un repli sur une herméneutique de l'ordinaire, mais elle engage un acte de présence concrète de l'écrivain, qui se manifeste par une attention au contexte (écriture en résidence), aux conditions et métiers (prix littéraires des apprentis, des médecins, etc.), ou encore par des pratiques collectives d'ateliers d'écriture⁸⁰³.

Ernaux est favorable à une sublimation des thèmes de la vie quotidienne, mais aussi à une certaine héroïsation du social, à travers l'évocation de sa fulgurante ascension sociale qui a commencé au pensionnat Saint-Michel. La surabondance des îlots textuels s'insère aisément dans ce parcours atypique. Ceux-ci montrent bien que la personnalité de l'autobiographe est diverse ; nous avons vu plus haut les nombreuses interventions de l'écrivaine par des remarques entre parenthèses. Kaplan mène une réflexion pertinente sur la relation entre le langage et la société :

Les situations sont les plus variées, tous les lieux du monde actuel, ville, hôpital, prison, maison de retraite, écoles... Or ce qu'il faut remarquer : chaque fois que le lien social est attaqué, c'est le lien avec le langage qui est attaqué. Dans la désolation, ce qui est atteint, c'est

802 A. Gefen, *op. cit.*, p. 86.

803 *Ibid.*, p. 213.

aussi le langage, le lien fondamental humain du langage, la confiance dans les mots, dans la parole de l'autre. [...] Pour moi il est évident que les écrivains qui s'intéressent au lien social peuvent trouver un sens dans des expériences de terrain souvent éprouvantes parce que ces expériences sont aussi la réaffirmation de ce qui fonde leur travail à eux, écrivains. [...] Il s'agit d'inventer par rapport à ce qui est au cœur de la demande, même si ce n'est pas formulé : le langage comme construction du sujet dans son rapport au monde, remise en circulation de ce qui est isolé, figé dans la désolation⁸⁰⁴.

Le lien social étant abîmé, les écrivains sont à la recherche de la langue qui peut exprimer le mieux la désolation qu'ils vivent. Puisque le langage est aussi touché, la réparation commence à ce niveau. L'autobiographie permet, même cinquante ans après, d'ouvrir des tiroirs douloureux dans la vie des auteurs. Analysons la façon dont Ernaux essaye de réparer en elle la tentative d'homicide de sa mère par son père lorsqu'elle avait 12 ans⁸⁰⁵ :

C'est une scène qui ne pouvait pas être jugée. Mon père qui m'adorait avait voulu supprimer ma mère qui m'adorait aussi. Comme ma mère était plus chrétienne que mon père, qu'elle s'occupait de l'argent et rencontrait mes maîtresses, je devais considérer comme naturel qu'elle crie après lui de la même façon qu'après moi. Il n'y avait de faute ni de coupable nulle part. Je devais seulement empêcher que mon père tue ma mère et aille en prison.

Il me semble avoir attendu pendant des mois, peut-être des années, le retour de la scène, certaine qu'elle se reproduirait. La présence des clients me rassurait, j'appréhendais les moments où nous n'étions qu'entre nous, le soir et le dimanche après-midi. J'étais en alerte au moindre éclat de voix entre eux, je surveillais mon père, sa figure, ses mains.

La jeune adolescente a vécu une expérience traumatique qui l'a profondément bouleversée. Voir son père se muer en bourreau de sa mère était tout simplement insupportable. La réparation s'est faite petit à petit. On peut penser que l'auteure a vécu un grand soulagement en publiant ce texte : « J'ai toujours eu envie d'écrire des livres dont il me soit ensuite impossible de parler, qui rendent le regard d'autrui insoutenable. Mais quelle honte pourrait m'apporter l'écriture d'un livre qui soit à la hauteur de ce j'ai éprouvé dans ma douzième année⁸⁰⁶. » Soulagement intérieur qui se confronte au regard d'autrui. C'est le sens de la catharsis. Cette réparation est inconcevable sans, entre autres, l'apport des îlots textuels qui donnent un cadre valorisant aux propos de sa classe, d'une classe ouvrière qui vit une injustice sociale qu'Ernaux qualifie de honte. Les îlots textuels lui permettent d'explicitier sa pensée, de justifier les thèmes qu'elle aborde, ainsi que de nourrir une relation particulière avec le lecteur.

804 L. Kaplan, « Du lien social », en ligne sur le site « remue.net », URL : <http://remue.net/cont/kaplan2.html>, [15.11.2021].

805 AE, *La honte*, p. 19.

806 *Ibid.*, quatrième de couverture.

3.2. Rythme ternaire

Très souvent les îlots textuels sont insérés chez Ernaux dans des passages en rythme ternaire. La récurrence de ces formes, de manière générale, prouve que l'auteure y porte une attention particulière. Prenons quelques exemples :

Comme toute langue, elle hiérarchisait, stigmatisait, les feignants, les femmes sans conduite, les « satyres » et vilains bonshommes, les enfants « en dessous », louait les gens « capables », les filles sérieuses, reconnaissait les haut placés et grosses légumes, admonestait, *la vie te dressera*⁸⁰⁷.

Ernaux nous propose un passage complexe stylistiquement, mais captivant. La narratrice tente de comprendre et de valoriser la langue des ouvriers qui donne une place prépondérante au travail. Avant de parler de rythme, observons les verbes utilisés dans l'extrait : hiérarchiser, stigmatiser, louer, reconnaître, admonester. C'est une langue qui se veut structurée, émotive, quitte à blesser, mais aussi moralisante, en s'appuyant sur des valeurs sociales ou religieuses. C'est une langue qui fonctionne par opposition : « femmes sans conduite » / « filles sérieuses » ; « feignants » / « gens 'capables' ». Ce langage clivant évite les formules lyriques, mais contient une dose d'ironie et de dérision. Ernaux applique les mêmes principes en s'exprimant parfois sans filtres, en provoquant, en subvertissant les raisons dominantes du monde, comme elle aime bien le rappeler. Concernant le rythme, la citation est saccadée, avec une multiplication d'éléments juxtaposés : le passage compte pas moins de 11 virgules. Ce qui traduit un propos enflammé, fiévreux, presque exalté, emporté. Ernaux n'a cessé de relever le verbe haut de sa mère, qui n'hésite pas à lui parler de manière violente, tout comme à son propre mari et même aux clients du café-épicerie. La précipitation du propos de la narratrice, qui restitue les propriétés de celui de sa mère, est accentuée par un mélange de rythme binaire et ternaire. Le premier à travers la conjonction de coordination « et », le second avec l'emploi des guillemets : les « satyres » / les enfants « en dessous » / les gens « capables ». Les guillemets mettent en évidence soit un adjectif, soit un nom, tout en se situant dans une série de juxtapositions qui brouille les pistes. Sans l'îlot textuel ici, il conviendrait plutôt de parler de rythme nonaire (en neuf temps), ou alors d'un triple rythme ternaire. Toujours est-il que la narratrice arrive à porter haut les couleurs de son idiolecte régional. Élargissons la question du rythme ternaire en traitant une autre citation qui ne comporte pas d'îlots textuels ; nous verrons ainsi si le résultat est le même sur le plan stylistique :

807 AE, *Les années*, p. 33.

Ce n'est pas vrai, je ne suis pas née avec la haine, je ne les ai pas toujours détestés, mes parents, les clients, la boutique... Les autres, les cultivés, les profs, les convenables, je les déteste aussi maintenant⁸⁰⁸.

Nous observons ici deux ensembles introduits par une assertion qui est la dénégation d'une autre voix qui aurait dit : « Vous êtes née avec la haine, vous les avez toujours détestés ». On se trouve donc devant le cas de figure que Ducrot classe dans les faits de polyphonie avec négation polémique.

[Ce n'est pas vrai,]

3 éléments niés (négation polémique)

[je ne suis pas née avec la haine],

I. [je ne les ai pas toujours détestés]

Assertion **ternaire** avec le type logique négatif (terminologie de Riegel, Pellat, Rioul).

Complémentation ternaire du V **détester**

- mes parents, (1)
- les clients, (2)
- la boutique... (3)

II. Les autres,

- les cultivés, (1)
- les profs, (2)
- les convenables, (3)

[je les déteste aussi maintenant.]

Tout d'abord : rythme ternaire pour la négation polémique.

808 AE, *Les armoires vides*, p. 17.

Ensuite, répartition en deux parties **I** et **II** :

I : avec le passé composé de l'indicatif pour parler du passé, du monde d'Yvetot et du café-épicerie, de l'univers des gens peu cultivés et éduqués qui fut celui d'Ernaux (implicitement « les uns ») :

- mes parents, **(1)**
- les clients, **(2)**
- la boutique... **(3)**

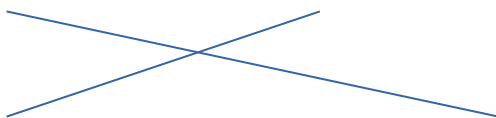
II : **Les autres** ; à savoir tout l'inverse de ce qui précède en matière d'éducation et de culture, de statut social :

- les cultivés, **(1)**
- les profs, **(2)**
- les convenables, **(3)**

Malgré tout, bien que ces deux univers soient diamétralement opposés, dans son présent d'écrivaine (« **aussi maintenant** »), Ernaux déteste les deux.

On remarquera également **le chiasme** entre **I** et **II** :

I : verbe **détester** + les **3 compléments** **postposés** au V. -



II : les **3 compléments** **antéposés** au V. + verbe **détester**

➔ 2 fois le V **détester**, **3 compléments** pour chaque occurrence de **détester**.

Ce chiasme montre donc combien Ernaux est enfermée dans cette détestation des deux extrêmes.

Dans ce passage, Denise Lesur, narratrice et personnage principal, adolescente en pleine puberté, évoque sa crise intérieure, qui se manifeste par un rejet de tous ceux qui représentent une autorité familiale, morale ou éducative. La narratrice structure son raisonnement en deux groupes : la classe ouvrière, représentée notamment par ses parents et leurs clients ; de l'autre côté, la classe bourgeoise, composée des enseignants, des intellectuels et toute autre personne

occupant des fonctions prestigieuses dans la société (les convenables). En l'occurrence, on retrouve immanquablement la figure de l'auteure qui se positionne dans le grand combat social de sa vie : la justice sociale. Cette démarche est hésitante, indécise, prudente, la narratrice est consciente qu'elle brise un tabou, en déclarant ouvertement haïr ses parents, ses enseignants, etc. En fait, Denise vit un double traumatisme, celui d'être déphasée au début de sa scolarité à côté de camarades qui semblent maîtriser à la perfection les codes sociaux exigés au pensionnat Saint-Michel ; mais aussi, et c'est la cause du point précédent, la condition modeste de ses parents face aux parents bourgeois de ses camarades. Paradoxalement, cette détresse va jouer un rôle majeur dans son ascension sociale, car, forte de cette double difficulté, l'« immigrée de l'intérieur » va tout retourner en sa faveur par le biais de résultats scolaires époustouflants. Est-ce pour autant que cette honte sociale a disparu ? Pas totalement, car d'une part, les relations avec la mère sont restées globalement tendues, d'autre part Ernaux transcende cette honte par un engagement politico-littéraire au profit de classe d'origine qu'elle déclare vouloir « venger ».

À travers les îlots textuels, Ernaux parvient à faire entendre des paroles populaires, des propos de la classe ouvrière, dont elle est issue, le but étant, outre la jubilation littéraire, la subversion des raisons dominantes, comme nous l'avons vu avec le rythme ternaire, mais aussi et surtout l'expression de la souffrance d'une classe qui se sent frustrée, humiliée, déclassée. Les lacunes en français couplées à une situation précaire génèrent un sentiment de honte. La réponse est donc à la fois littéraire, mais aussi politique et sociale, car l'écrivaine conçoit ses livres comme des armes de combat. Par la suite, nous verrons une autre caractéristique de l'auto-socio-biographie à travers le statut de la narratrice.

CHAPITRE 3 : UNE NARRATRICE PALIMPSESTE

1. Approche théorique

1.1. Conception traditionnelle du narrateur

Nous avons abordé la question du narrateur durant ce travail, et nous allons voir dans ce chapitre en quoi le statut de l'instance narrative concourt à la justification de l'auto-socio-biographie. Il convient donc de scruter les deux binômes narratrice / auteure et narratrice / personnage : le premier, car il en va de la personne publique, de la notoriété de l'écrivaine ; le deuxième, car le lecteur a accès aux détails intimes du parcours de l'autobiographe.

Genette propose trois fonctions propres à l'instance narrative⁸⁰⁹ :

Le premier de ces aspects est évidemment l'*histoire*, et la fonction qui s'y rapporte est la fonction proprement *narrative*, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, et à quoi il peut fort bien tenter – comme l'ont fait certains romanciers américains – de réduire son rôle. Le second est le *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les interrelations, bref l'organisation interne : ces « organisateurs » du discours, que Georges Blin nommait des « indicateurs de régie », relèvent d'une seconde fonction que l'on peut appeler *fonction de régie*.

Le troisième aspect, c'est la *situation narrative* elle-même, dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même. À l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue (réel, comme dans *La Maison Nucingen*, ou fictif, comme dans *Tristram Shandy*), correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction « phatique » (vérifier le contact) et la fonction « conative » (agir sur le destinataire) de Jakobson.

Nous voyons bien que le rôle du narrateur va bien au-delà de la simple action de raconter l'histoire. Il peut faire des références intertextuelles ou intratextuelles (notions sur lesquelles nous reviendrons pour éclaircir la poétique ernausienne) ou encore se lancer dans des explications sur le contexte de l'histoire, grâce notamment à l'emploi des parenthèses, comme nous l'avons montré plus haut. Par ailleurs, Genette ajoute la notion de narrataire ou

809 G. Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 359-360.

destinataire. On peut d'ailleurs se poser la question de savoir qui sont les narrataires des textes d'Annie Ernaux. Sans prétendre en dresser une liste exhaustive, citons Ernaux elle-même, en tant qu'auteure et personnage central, sa famille, comme en témoignent les écrits consacrés au père, *La place*, à la mère, *Une femme*, ainsi qu'à sa défunte sœur, *L'autre fille* ; à cette énumération s'ajoute bien sûr la classe ouvrière, champ principal du combat littéraire, social et politique de l'autobiographe ; la classe bourgeoise bien évidemment dans ce dipôle dominants / dominés ; le monde universitaire, avec une écriture multidisciplinaire ; le grand public, avec des thèmes du quotidien comme la famille, le mariage, la sexualité, la maladie, la honte sociale, la pauvreté, entre autres. Si les narrataires varient en fonction des œuvres, une constante demeure : mettre en confrontation les classes ouvrière et bourgeoise, donc adopter un discours universaliste.

Todorov a également mené des recherches sur le rôle du narrateur dans un texte :

Le narrateur, c'est le sujet de cette énonciation que représente un livre. Tous les procédés que nous avons traités dans cette partie nous ramènent à ce sujet. C'est lui qui dispose de certaines descriptions avant les autres, bien que celles-ci les précèdent dans le temps de l'histoire. C'est lui qui nous fait voir l'action par les yeux de tel ou tel personnage, ou bien par ses propres yeux, sans qu'il lui soit pour autant nécessaire d'apparaître sur scène. C'est lui, enfin, qui choisit de nous rapporter telle ou telle péripétie à travers le dialogue de deux personnages ou bien par une description « objective »⁸¹⁰.

Dans le triptyque auteur / narrateur / personnage, Todorov relève la prééminence du narrateur sur le personnage central, ce qui est plutôt logique, car c'est par l'instance narrative que le lecteur a connaissance des actions des personnages ; les trois focalisations (interne, externe et zéro) traitent parfaitement des relations entre ces deux instances. Une lecture attentive déterminera si le récit du narrateur est objectif ou subjectif par rapport aux expériences des personnages. Nous avons vu plus haut que bien que la narratrice des textes ernauxiens recherche une certaine distance par rapport à ses personnages, l'auteure ne manque pas d'intervenir quand elle l'estime nécessaire.

Sans conteste, la narratrice chez Ernaux est homodiégétique. L'écrivaine déclare : « Dans le contenu, je ne transforme pas la réalité et je ne la transfigure pas non plus, d'ailleurs ! Je plonge plutôt dedans, et avec une grande intrépidité⁸¹¹. » Dans cette démarche, la narratrice épouse très souvent les pensées du personnage central, sauf dans *Mémoire de fille* qui se caractérise par une dissociation de l'instance narrative et du personnage. Mais le fond reste le

810 T. Todorov, « Les catégories du récit littéraire », in R. Barthes, éd., *L'analyse structurale du récit* (Communications, n° 8), Paris, Seuil, coll. « Points », 1981 [1966], p. 152.

811 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 26.

même : le « je » qui « plonge » est celui des trois instances auteure / narratrice et personnage principal.

Comme complément des recherches de Genette, Buffard-Moret introduit la notion de « narrataire intradiégétique » lorsque le narrateur vise explicitement un destinataire précis, comme c'est le cas du roman épistolaire des *Lettres portugaises* de Guilleragues, dans lesquelles la narratrice est une religieuse portugaise qui s'adresse à celui qui l'a trahie, sans prendre en compte le lecteur virtuel⁸¹². Ernaux ne semble pas *a priori* abonder dans ce sens, car l'auto-socio-biographie vise le public le plus large possible, sauf à considérer que la narratrice et la narrataire soient la même personne, comme dans ses journaux intimes : « De toute façon, j'écrivais pour moi-même, pour me libérer d'émotions secrètes, sans aucun désir de montrer mes cahiers à quiconque⁸¹³. » Dans le cas des auto-socio-biographies, on aurait tendance à pencher plutôt pour un narrataire extradiégétique.

Patron, quant à elle, trouve des limites dans les concepts d'homodiégétique / hétérodiégétique conçus par Genette :

On se souvient qu'un des faits primitifs de la narratologie consiste en ce que, dans le cas des récits de fiction, l'histoire, appelée aussi « diégèse », est fictive, c'est-à-dire fictionnelle. Par conséquent, un récit « homodiégétique » devrait être un récit dans lequel le narrateur appartient au même univers ontologique que les personnages de la fiction (autrement dit, un récit dans lequel le narrateur est fictionnel), et un récit « hétérodiégétique », un récit dans lequel le narrateur appartient à un univers ontologique différent de celui des personnages de la fiction (autrement dit, un récit dans lequel le narrateur n'est pas fictionnel). En conclusion, il convient de réviser, soit la proposition terminologique, soit la troisième propriété du narrateur ; elles sont incompatibles⁸¹⁴.

Quoique pertinente, la démonstration de Patron suscite quelques réserves. Pourquoi les concepts de narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique qui sont efficaces pour la fiction ne le seraient pas autant pour d'autres genres de la prose comme l'autobiographie ? C'est parce que dans l'autobiographie, le narrateur est forcément personnage et auteur. Donc il n'est pas fictionnel. Ce qui n'est pas le cas dans l'autofiction, par exemple. Le point essentiel est qu'il y ait une narration, et justement un narrateur qui nous la raconte. Ce dernier peut effectivement faire partie ou non de ce récit. Dans *Mémoire de fille* Ernaux fait bien une narration en « elle », donc elle se place de fait en dehors de l'histoire en prenant la position de l'écrivaine qui raconte l'histoire qu'elle a vécue en 1958. D'ailleurs, la narration de ce texte a été un véritable défi pour

812 B. Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 26.

813 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 22.

814 S. Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres », 2009, p. 40.

l'écrivaine : « Dans ces conditions, dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un 'je' ?⁸¹⁵ ». Mais aussi : « Je ne construis pas un personnage de fiction. Je déconstruis la fille que j'ai été⁸¹⁶. » À l'issue de ce travail préliminaire, il est apparu plus pertinent pour l'auteure de séparer ces deux personnages, car non seulement ce n'est pas le même contexte, mais de plus, c'était la meilleure manière de mettre en évidence ces deux facettes de l'écrivaine. La narration de ce texte est donc par essence hétérodiégétique. Par conséquent, il nous paraît tout à fait valable d'employer les termes homodiégétique / hétérodiégétique pour l'autobiographie également.

1.2. Une question de voix

Pour aborder la question des voix chez Ernaux il faudrait s'interroger sur la pertinence du concept de « palimpseste ». Énumérons la définition du *Trésor de la Langue française* :

A. – Manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les copistes du Moyen Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte. *L'habileté des paléographes, pour ne rien dire de leur patience et de leur longue application, a souvent triomphé des difficultés multiples que présente la lecture des palimpsestes, surtout quand il s'agit de textes inconnus...* (R. DEVREESE, *Introd. à l'ét. des mss gr.*, Paris, Klincksieck, 1954, p.16):

1. [Gustav Kögel] publia un remarquable recueil de photographies de **palimpsestes**, suivi, à quelques années de distance, de deux importantes études, l'une sur la photographie des documents historiques, l'autre sur celle des **palimpsestes**. *L'Hist. et ses méth.*, 1961, p.1102.

– *En appos. avec valeur d'adj.* M. Maio a eu l'idée de regarder à la loupe des parchemins que les moines du moyen-âge avaient grattés (...). Quelquefois, à l'aide de l'amincissement du parchemin, on peut lire le passage (...). Voilà ce que c'est que la grande découverte des manuscrits palimpsestes (STENDHAL, *Rome, Naples et Flor.*, t.1, 1817, p.279).

– *P.anal.* Support sur lequel on écrit, susceptible d'être effacé après usage. *Le palimpseste est la planche sur laquelle écrivent les enfants à l'école [au Maroc]* (DELACROIX, *Journal*, 1832, p.126).

B. – *Au fig.*

1. Œuvre dont l'état présent peut laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures. *Toute œuvre est un palimpseste –et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique* (GRACQ, *Beau tén.*, 1945, p.64):

815 AE, *Mémoire de fille*, p. 22.

816 *Ibid.*, p. 56.

2. Et d'ailleurs ceux qui se complaisent à déchiffrer l'étrange **palimpseste** qui est la littérature moderne n'y découvrent-ils pas à chaque moment la trace de ce que la religion a écrit dans l'âme de notre race ? BOURGET, *Nouv. Essais psychol.*, 1885, p.278.

2. Mécanisme psychologique tel que les faits nouvellement mémorisés se substituent à ceux qui préexistaient dans la mémoire. *L'oubli n'est autre chose qu'un palimpseste. Qu'un accident survienne, et tous les effacements revivent dans les interlignes de la mémoire étonnée* (HUGO, *Homme qui rit*, t.2, 1869, p.163).

Prononc. et Orth.: [palẽpsẽst]. Att. ds Ac. dep. 1835. **Étymol. et Hist.1. a)** 1542 «feuille de papyrus, parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte» (É. DOLET, *Epistres familières de M. T. Cicero*, VII, Lyon, fo131 vo, trad. de CICERON, *Epîtres familières*, VII, 18), attest. isolée; 1813 paléogr. (GATTEL, *Dict. universel portatif de laHH lang. fr.* d'apr. ROBERT (G.) t.5); **b)** 1573 emploi adj. (B. JAMIN, *Dialogues de Jean Loys Vives*, trad. du lat., Paris, fo46 ro), attest. isolée; 1817 (STENDHAL, *loc. cit.*); **2.** 1860 fig. «mécanisme psychologique par lequel de nouvelles impressions, de nouveaux sentiments se substituent aux précédents et les oblitèrent» (BAUDEL., *Paradis artif.*, p.451). Empr. au lat. class. *palimpsestus*, *palimpsestos*, att. au sens 1, empr. au gr. $\pi \alpha \lambda \acute{\iota} \mu \psi \eta \sigma \tau \omicron \varsigma$ «qu'on gratte pour écrire de nouveau», comp. de $\pi \alpha \acute{\lambda} \iota \nu$ «de nouveau» et de $\psi \acute{\alpha} \omega$ «gratter, racler». **Fréq. abs. littér.:** 46.

La notion de palimpseste convient à la démarche ernausienne pour plusieurs raisons. D'une part, l'écrivaine évoque dans *Les années* le terme « temps palimpseste » (p. 249), qui signifie des moments de la vie qui changent, prennent une tournure inattendue. Ce sont également les bouleversements sociaux qui attirent l'attention de l'écrivaine. L'auto-socio-biographie considère ces deux dimensions : l'individuel et l'universel. Pour décrire ces événements l'auteure doit adapter son style. C'est pour cela par exemple que l'écrivaine emploie des narrations diverses, en *je*, *elle*, *on*, voire *vous*. D'autre part, sa trajectoire sociale n'est pas linéaire. Elle vit une tension entre la classe d'origine – ouvrière – et la classe d'adoption – bourgeoise. Ce mouvement dynamique entre les deux classes ressemble à un palimpseste sans cesse réécrit. En outre, on retrouve une certaine intratextualité dans les œuvres d'Ernaux, ce qui logique lorsqu'on étudie un auteur dans sa globalité. La littérature est de ce point de vue palimpseste.

Nous avons vu plus haut l'emploi que l'écrivaine fait des îlots textuels ou du rythme ternaire. Nous pourrions y ajouter les notions de chronotope, de polyphonie ou encore de discours oral. Ernaux, qui est dans une démarche dynamique – c'est l'essence de l'auto-socio-biographie -, a donc opté pour une narration modulable : la narration palimpseste. L'autobiographe affirme :

Pour revenir principalement au « je » : avant tout, c'est une *voix*, alors que le « il » et le « elle » sont, créent, des personnages. La voix peut avoir toutes sortes de tonalités, violente, hurlante,

ironique, histrionne, tentatrice (textes érotiques), etc. Elle peut s'imposer, devenir spectacle, ou s'effacer devant les faits qu'elle raconte, jouer sur plusieurs registres ou rester dans la monodie. Je n'ai effectivement pas la même voix dans *Les armoires vides* et dans *L'événement*. Le changement se produit avec *La place*. Pas seulement celui de la voix, mais celui de la posture entière de l'acte d'écrire⁸¹⁷.

La première remarque que nous pouvons faire concernant les propos d'Ernaux est la différenciation dans l'emploi des pronoms personnels *je* et *il/elle*, créant ainsi deux types de narrations : l'une qui est modulable, évolutive, multiforme, l'autre qui est fixe et se focalise sur les personnages. En d'autres termes, le premier type de narration met en avant le narrateur qui peut être homodiégétique ou hétérodiégétique et le second le personnage. Si l'un correspond parfaitement à l'autobiographie, le second est plus problématique dans les récits de l'intime, car il touche au pacte autobiographique. Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale* pense que le couple *je-tu* caractérise souvent la « personne » et les pronoms *il(s)-elle(s)* la « non-personne ». L'enjeu est donc de taille lorsque l'auteure choisit tel ou tel type de narration, puisque tous ces pronoms peuvent être employés dans un contexte situationnel. L'écrivaine aborde aussi la question de la « voix » qui varie d'un texte à l'autre : *je* en est une, tandis que *il / elle* ne le sont pas. Barthes s'est également exprimé sur cette question :

Pronoms dits personnels : tout se joue ici, je suis enfermé à jamais dans la lice pronominal : « je » mobilise l'imaginaire, « vous » et « il », la paranoïa. Mais aussi fugitivement, selon le lecteur, tout, comme les reflets d'une moire, peut se retourner : dans « moi, je », « je » peut n'être pas *moi*, qu'il casse d'une façon carnavalesque ; je puis me dire « vous », comme Sade le faisait, pour détacher en moi l'ouvrier, le fabricant, le producteur d'écriture, du sujet de l'œuvre (l'Auteur) ; d'un autre côté, ne pas parler de soi peut vouloir dire : *je suis Celui qui ne parle pas de lui* ; et parler de soi en disant « il », peut vouloir dire : je parle de moi *comme d'un peu mort*, pris dans une légère brume d'emphase paranoïaque, ou encore : je parle de moi à la façon de l'acteur brechtien qui doit distancer son personnage : le « montrer », non l'incarner, et donner à son débit comme une chiquenaude dont l'effet est de décoller le pronom de son nom, l'image de son support, l'imaginaire de son miroir (Brecht recommandait à l'acteur de penser tout son rôle à la troisième personne)⁸¹⁸.

À l'image des différents jeux narratifs évoqués par Barthes, la narration palimpseste est celle qui peut jouer sur plusieurs plans au sein du même livre, comme c'est le cas dans *Mémoire de fille*. Par la suite, nous choisirons des exemples concrets montrant comment la narration s'articule dans les textes ernauxiens.

Revenons sur la citation précédente d'Annie Ernaux. L'écrivaine est peut-être un peu trop manichéenne lorsqu'elle parle des rôles des pronoms personnels dans sa narration, car même si *il / elle* ne dictent pas la narration, il ne s'agit pas non plus de pronoms neutres, qui serviraient

817 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 30-31.

818 R. Barthes, *op. cit.*, p. 202.

uniquement à fluidifier la narration. Ils servent à valider la relation avec le référent sans coût cognitif supplémentaire. Autrement dit, le cerveau n'a pas besoin de recommencer à calculer le référent, il ne fait que valider la première mention qu'il a déjà rencontrée. Les pronoms de 3^e personne construisent le maillage anaphorique du texte et en assurent la cohésion. En tant que pronoms justement, ils épousent les caractéristiques des personnages qu'ils désignent. Ils participent ainsi à l'effet de réel créé par le texte ou à la captation du lecteur voulue par l'auteur. Par ailleurs c'est bien le narrateur qui dit « il », donc qui donne un avis objectif ou non sur le personnage, puisque le lecteur découvre les protagonistes par sa voix à lui. Même de façon indirecte, la narration à la troisième personne du singulier ne peut être totalement exclue lorsqu'il s'agit de parler de voix. D'ailleurs en faisant connaître au lecteur les pensées du personnage en discours indirect, le narrateur valide que ce dernier a bien une voix. Donc les cloisonnements effectués par l'écrivaine, qui s'appuient sur une certaine logique linguistique, peuvent tout à fait être nuancés.

Un aspect non négligeable dans la conception de la « voix » ernausienne est cette capacité à fédérer les aspirations sociales de sa classe d'origine, mais pas seulement. Ernaux affirme à cet effet :

La valeur collective du « je », du monde du texte, c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle qui sont les nôtres dans la vie, c'est la possibilité pour le lecteur de s'approprier le texte, de se poser des questions ou de se libérer. Cela passe, naturellement, beaucoup par l'émotion de lecture, mais je dirais qu'il y a des émotions plus politiques que d'autres...⁸¹⁹

La voix de la narratrice est polyphonique et ne saurait donc se réduire à la personne d'Annie Ernaux. L'auteure est traversée par une obsession de l'universalité : faire de son expérience individuelle un destin collectif, un élément qui sied bien à Lahire qui conçoit l'humain dans un système multidimensionnel représentant les différentes facettes de sa personnalité. Mais Ernaux va plus loin que le sociologue français, car cette binarité a pour vocation la transmission, l'héritage : c'est le sens profond de l'auto-socio-biographie.

Pour illustrer le caractère ambivalent de l'individu Ernaux mentionne différents textes, *Les armoires vides*, *L'événement* et *La place*, dans lesquels elle invite à analyser la voix de la narratrice en l'intégrant dans le style de l'écrivaine, mais aussi en considérant le processus d'écriture qui a abouti au texte. Les trois textes abordant des sujets différents, respectivement l'adolescence et l'école, l'avortement et la mort du père ne peuvent avoir pour l'écrivaine la

819 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 80.

même narration. Autrement dit : à sujet différent narration différente. Par la suite, nous allons montrer que cette narration palimpseste, modulable et dynamique, a des accents de modernité, non seulement dans les textes du corpus, mais plus encore dans l'ensemble de l'œuvre ernausienne.

2. Approche thématique

2.1. Le *je* / jeu ernausien

L'approche que nous avons retenue dans cette partie est thématique, puisque la « voix » ernausienne est multiforme ; c'est-à-dire que nous avons regroupé les différents emplois du *je* à travers plusieurs textes ernausiens. Cela nous permettra de déceler plus aisément les traits stylistiques qui y sont attachés. Cette démarche sera adoptée pour tous les types de narrations. Par ailleurs, le palimpseste en tant que constante réécriture implique un certain jeu énonciatif qu'il faudra retrouver. De plus, croiser les textes permet de mettre en évidence l'intratextualité propre à Ernaux. Kleiber déclare sur la fonction des pronoms personnels :

Je et tu engagent tout comme *il* un processus de récupération ou d'identification référentielle. La seule information sur le rôle interlocutif n'est pas suffisante pour garantir l'interprétation référentielle. Et, du coup, les questions *qui est « je » ?* et *qui est « tu » ?* sont tout aussi pertinentes que la question *qui est « il » ?*⁸²⁰.

Il nous revient de situer dans quels contextes Ernaux enclenche ce processus d'identification référentielle, de voir comment s'effectue ce travail sur soi.

2.1.1. Expression de la honte

Dans notre corpus, la narration à la première personne se retrouve dans les deux premiers textes publiés, chronologiquement : *Les armoires vides* et *La place*. Les deux autres œuvres, *Les années* et *Mémoire de fille* ont plutôt une narration en *elle*, *on* ou *nous*, avec quelques traces de *je* dans *Mémoire de fille*. Commençons par les premiers pas de la narratrice des *Armoires vides* au pensionnat Saint-Michel : « Je n'ai jamais pleuré, je n'ai pas été malheureuse les premiers jours. Je ne reconnaissais rien, c'est tout. » (p. 52) Denise Lesur est dans un état

⁸²⁰ G. Kleiber, « Mon nom est PERSONNE : qui est JE ? qui es TU ? qui est IL ? », Université de Strasbourg & USIAS (Institut d'études avancées), p. 3, <https://mediaserveur.u-bourgogne.fr>.

émotionnel plutôt impassible, insouciant, elle est presque indifférente à ce qui lui arrive. Cet état est perceptible dans le rythme ternaire, dans lequel la narratrice emploie trois fois la négation, signe que si elle ne panique pas, la sérénité n'est pas de mise. Ce « c'est tout » ramène les choses à leur propre valeur : pas de drame. Pour faire face à cette situation nouvelle, la jeune fille se concentre sur elle-même, comme en témoigne l'emploi répété de la première personne, car elle pense probablement que ses parents ne sont pas en mesure de l'aider, puisqu'ils ne peuvent pas lui montrer un chemin par lequel ils ne sont pas passés, lui décrire une atmosphère qu'ils n'ont pas connue et une vie qui n'est pas la leur. La « petite reine de l'épicerie⁸²¹ » va vite comprendre que cette école et l'entreprise familiale sont des lieux qui ne s'opposent pas autant qu'il peut y paraître, car après tout, les deux institutions remplissent un rôle social, avec des méthodes différentes. Dans la proposition « je n'ai pas été malheureuse les premiers jours », l'instance narrative sous-entend que la tristesse s'est installée par la suite :

Je pleurais. Il [père] était malheureux. Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent⁸²².

Je me sentais lourde, poisseuse, face à leur aisance, à leur facilité, les filles de l'école libre⁸²³.

La narratrice est dans une impasse, une voie presque sans issue. En tant qu'embrayeur, la première personne donne le ton dans les deux extraits, au point de rendre, dans le premier, le père malheureux. Plusieurs problèmes se juxtaposent : les limites langagières, le manque d'argent, qui créent un malaise social face aux camarades qui semblent posséder tout ce qui manque à la narratrice. Dans ce processus qui la ronge inexorablement, le point culminant est le sentiment de honte :

Ça, l'humiliation. A l'école, je l'ai apprise, je l'ai sentie⁸²⁴.

Toutes les humiliations, je les mets sur leur compte, ils ne m'ont rien appris, c'est à cause d'eux qu'on s'est moqué de moi. [...] La faute, c'est leur langage à eux, malgré mes précautions, ma barrière entre l'école et la maison, il finit par traverser, se glisser dans un devoir, une réponse. [...] Je les haïssais d'autant plus, mes parents...⁸²⁵

La honte est devenue un mode de vie pour moi. À la limite je ne la percevais même plus, elle était dans le corps même⁸²⁶.

De manière cyclique, la narratrice revient sur le même point : ses parents sont en amont et en aval responsables de ses malheurs. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle nourrit une réelle

821 AE, *Les armoires vides*, p. 62.

822 AE, *La place*, p. 64.

823 AE, *Les armoires vides*, p. 61.

824 *Ibid.*, p. 59.

825 *Ibid.*, p. 115.

826 AE, *La honte*, p. 140.

amertume vis-à-vis d'eux, à cause de leur incapacité à comprendre les codes du pensionnat, mais aussi leur défaillance dans la préparation préalable à l'accès d'une telle institution. Le souhait de ces derniers de voir leur fille réussir ne compense pas l'absence du travail préparatoire qui aurait dû être fait, mais ils n'avaient ni les moyens intellectuels, ni le statut social pour le faire. Le champ lexical de la honte nous permet d'y voir plus clair : « humiliation, moqué, faute, leur langage à eux, mode de vie » avec une succession de verbes qui renforcent ce sentiment : verbes conjugués « haïssais, s'est moqué, ai sentie, percevais » et à l'infinitif « traverser, glisser ». Fait marquant, les expressions fortes de cette détresse sociale (humiliation, honte) apparaissent en début d'extrait ; *je* vient par la suite, signe de l'impuissance du personnage principal qui subit les événements, semble sans idées pour retourner la situation. Même la culpabilisation des parents n'arrange rien au fond ; puisque la narratrice ne parvient pas à extirper ce terrible sentiment de son corps, elle n'a pas d'autre choix que de vivre avec. Bourdieu propose une approche complémentaire par rapport à ce type de détresse :

Ainsi, les différences que la relation au capital scolaire laisse inexpliquées et qui se manifestent principalement en relation avec l'origine sociale peuvent tenir à des différences dans le mode d'acquisition du capital culturel actuellement possédé ; mais elles peuvent tenir aussi à des différences dans le degré auquel ce capital est reconnu et garanti par le titre scolaire, une fraction plus ou moins importante du capital effectivement possédé pouvant n'avoir pas reçu la sanction scolaire, lorsqu'il a été directement hérité de la famille et même lorsqu'il a été acquis scolairement⁸²⁷.

Ernaux a été inscrite au pensionnat Saint-Michel pour acquérir un double capital, culturel et scolaire, dont le couronnement est l'ascension sociale, contrairement à ses camarades dont le seul enjeu était de réussir à l'école. Sauf que cette acquisition s'est faite avec des frustrations diverses, comme s'il fallait pour elle se dépouiller totalement du bagage social acquis jusque-là auprès de ses parents, pour se remplir de celui qui devait la conduire à trouver un emploi qualifié plus tard. La réussite d'Ernaux s'est faite au prix d'un profond renoncement social. La contrepartie trouvée par l'écrivaine est de défendre âprement la classe qu'elle a quittée. L'idée du capital est pertinente, car lorsque la narratrice ernausienne dit « je », quel est le capital qui est mis en valeur, entre le politique, le social, le professionnel ou encore le culturel ? En réalité, c'est un mélange savamment distillé entre les différentes facettes de la personnalité d'Annie Ernaux ; l'auto-socio-biographie se construit grâce à cet enchevêtrement qui reflète simplement la complexité de l'humain. C'est important de voir à quel point Ernaux a transformé cette honte sociale en combat politique, avec une poétique adaptée à cette lutte, qui est au cœur de notre recherche. Pour en sortir, Annie Ernaux a également eu recours à une certaine forme de double

827 P. Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, op. cit., p. 88.

jeu : « J'ai sans doute gardé celle-ci [une photo] parce qu'à la différence d'autres, nous y apparaissions comme ce que nous n'étions pas, des gens chics, des villégiaturistes⁸²⁸. » La famille Duchesne a trouvé, par le truchement de la photographie, qui propose des effets parfois trompeurs, le moyen de faire semblant. *Je* ici est celui de la narratrice qui pose un regard rétrospectif sur cette expérience, qui, si elle pouvait sembler valorisante au moment des faits, paraît dérisoire a posteriori. Ce *je* est clairement présent dans *nous* au moment des faits, en tant qu'acteur, mais aussi témoin. La narratrice décrit une pratique sociale qui a pour but de donner au groupe concerné un lot de consolation social, certes éphémère, mais qui diffuse un sentiment d'espoir, une projection audacieuse sur l'avenir.

2.1.2. Réussite sociale

Le succès social d'Ernaux commence probablement à l'école, car ayant dompté, en partie⁸²⁹, les frustrations sociales, la jeune Annie excelle par ses résultats scolaires :

C'est moi, moi ... et toutes s'aplatissent sous la vague. Denise Lesur, les garces, la voilà, Denise Lesur, la godiche, la vicieuse du curé, mais rien à faire, je réussis mieux que vous⁸³⁰.

La narratrice s'affirme par un système à double entrée, composé d'une part de l'opposition à ses camarades et d'autre part, de la répétition. Deux groupes apparaissent clairement dans l'extrait : d'un côté, « moi » répété, « Denise Lesur », « je », « la voilà » et de l'autre, « vous », « toutes » associant des caractères qui sont attribués aux différentes entités, à savoir « la godiche », « la vicieuse du curé » contre « les garces ». Nous voyons bien une surreprésentation de la narratrice par rapport à ses « adversaires », signe de sa domination scolaire, mais aussi langagière, car c'est bien « je » qui s'exprime pendant que « vous » subit l'énonciation d'une certaine manière, sans aucune possibilité de riposter autre que la voix subjective de l'instance narrative. C'est un jeu dans lequel les règles sont biaisées, notamment celle de la contradiction. La domination d'Ernaux est sans appel : « toutes s'aplatissent sous la vague. ». L'image est certes brutale, mais logique car la narratrice a en sa possession toutes les clés énonciatives et se permet même de les indexer : « je réussis mieux que vous. » Pourquoi pas « je réussis mieux qu'elles » ? En fait, l'objectif du jeu est de bien marquer le coup, « montrer ses muscles » d'une certaine manière, et de visiblement se venger des humiliations qu'elle a subies durant ses

828 AE, *La honte*, p. 25.

829 Ernaux, contrairement à ses succès scolaires, garde une grande honte par rapport à son lieu d'habitation, au point d'éviter systématiquement les visites de ses camarades de classe.

830 AE, *Les armoires vides*, p. 71.

premières semaines au pensionnat. Il faut, au passage, noter l'ironie du personnage central qui se moque de la prétendue moralité qu'auraient ses camarades, garantie par leur vie bourgeoise, contrairement à elle qui est traitée de « vicieuse du curé ». Pour cette dernière, les résultats scolaires sont au dessus de ce critère : peu importe si son comportement laisse à désirer, les appréciations des enseignants lui confèrent une certaine légitimité. Par ailleurs, Ernaux insiste sur ce point, car c'est le seul qui soit à proprement parler objectif, car ni l'une ni les autres n'ont d'emprise sur leurs origines sociales. La méritocratie républicaine permet à toutes les candidates de se jauger sur des critères neutres. De toute façon, c'est le seul levier dont dispose la narratrice pour exister au sein de sa classe. C'est pour cela que cette dernière répète à l'envi ses succès : « moi » et « Denise Lesur », sans jamais indiquer les patronymes de ses camarades, comme si cela n'avait pas d'importance. Il s'agit en d'autres termes de la « loi du vainqueur » ou encore du « droit du plus fort », pour lesquels Ernaux jubile sans modération. Prenons une citation complémentaire :

Je grandis, je dépasse tout le monde, je tiens toute la classe dans le regard... J'ai été orgueilleuse, souvent. J'ai été... j'ai été... J'ai tout été. La liste est longue⁸³¹.

Cette narration homodiégétique révèle avec justesse les intentions énonciatives de l'autobiographe dans ce « je » / jeu. Tout d'abord, considérons le caractère réminiscent de cet extrait. Il s'exprime, d'une part, par les temps verbaux : le présent de narration, que l'on peut aussi appeler présent de dramatisation, permet d'explorer les souvenirs de la narratrice. Celui-ci est suivi du passé composé, forme accomplie du présent, qui a une répercussion directe sur celui qui l'utilise et qui produit un effet d'oralité. D'ailleurs, « j'ai été » exprime un emploi absolu qui permet à la locutrice de donner plus de force à ses propos, car cela signifie être au sens d'exister. Ou alors, c'est que les points de suspension qui suivent « j'ai été » traduisent l'hésitation dans le choix des qualificatifs que la narratrice veut s'attribuer, tant il en existe de possibles. D'où les deux phrases de chute : « J'ai tout été. La liste est longue ». La réminiscence est également marquée par les points de suspension qui font à la fois un pont et une pause entre le temps d'écriture et le moment où les faits se sont produits. Ils expriment par ailleurs une action inachevée avec une dimension elliptique qui suscite le désir d'en savoir plus. Enfin, ils concrétisent le sentiment mégalomane qui caractérise le personnage principal. Ceci est visible notamment par une accumulation d'occurrences de la première personne, 7 au total (3 *je* + 4 *j'*). La narratrice ne peut contenir la joie qui l'anime quant à ses bons résultats scolaires qui représentent bien plus qu'une victoire intellectuelle ; c'est un triomphe social, représenté par de

831 *Ibid.*, p. 64.

multiples juxtapositions et des propositions courtes. Elle domine littéralement la scène, bien plus que dans l'extrait précédent. Les camarades sont citées sous forme anaphorique : « tout le monde », « toute la classe ». Le quantifieur de totalité « tout » n'exprime pas seulement la supériorité du personnage central, il fait aussi le lien avec les points de suspension, en renforçant l'analepse. Ce groupe formé dans la tête d'Ernaux, et envers lequel elle admet avoir été condescendante, ne laisse apparaître aucune individualité : la seule qui a le privilège d'être individualisée, voire surindividualisée, c'est elle. Ceci n'est pas surprenant, car dès le premier jour de classe, la jeune Annie s'est installée dans une position de confrontation sociale avec le reste de la classe supposée bourgeoise, affrontement qui a glissé vers le volet intellectuel. Du point de vue du rythme, nous pouvons identifier un premier rythme ternaire, « je grandis /je dépasse /je tiens », trois verbes qui ont la caractéristique de fonctionner en même temps, et un second qui est articulé sous forme d'anaphores en « j'ai été », qui amplifient cette allégresse. Les deux rythmes ternaires sont construits ici sous forme de gradation, preuve de la jubilation de la narratrice face à ce succès retentissant. D'ailleurs, les propositions « je grandis, je dépasse » ne sont pas seulement le reflet d'un succès intellectuel, c'est aussi un triomphe sur le plan physique, car Annie Ernaux est grande de taille, trait physique qui se fait remarquer dès l'école, et duquel elle fait un atout dans sa quête de reconnaissance sociale de la part de ses camarades ; par ailleurs, dans l'extrait « je tiens toute la classe dans le regard », ce n'est pas la classe qui regarde la narratrice, c'est bien elle qui prend ses camarades de haut, preuve de son orgueil, qui est certainement proportionnel à la honte éprouvée, au mépris de classe sociale qu'elle a dû affronter. L'instance narrative souhaite profiter de l'instant présent, de ce bonheur inattendu, à l'image de la chute qui met en avant le côté expansif de ses propos, car plusieurs autres événements ont tourné en sa faveur. Le personnage central a donc fini par trouver une place de choix dans ce chronotope scolaire. La phrase « J'ai été orgueilleuse, souvent. » constitue un pont, une transition entre les deux rythmes ternaires. L'adverbe postposé sert de nuance à cette posture hautaine, rectifie le jugement initial de la narratrice qui sait bien que ce succès a un caractère fragile au fond, car il repose principalement sur des résultats scolaires, qui peuvent changer au moindre relâchement de sa part. Bernard Lahire rappelle à cet effet quelques enjeux sociaux qui structurent l'école :

L'école vise d'abord et avant tout – avant même la correction de l'expression – un rapport au langage : un rapport réflexif, distancié, qui permet de traiter le langage comme un objet, de le disséquer, de l'analyser, de le manipuler dans tous les sens possibles et d'en faire découvrir les règles de structuration interne⁸³².

832 B. Lahire, *op. cit.*, p. 178.

Les travaux qui s'efforcent de mesurer les effets cognitifs de l'école montrent tous que les enfants ou les adultes scolarisés réussissent toujours mieux que les autres les tâches qui requièrent de l'explication verbale⁸³³.

Les pratiques scripturales et graphiques introduisent une distance entre le sujet parlant (ou l'acteur agissant) et son langage et lui donnent les moyens de maîtriser symboliquement ce qu'il maîtrisait pratiquement jusque-là : le langage, l'espace et le temps⁸³⁴.

L'école influe sur les deux dimensions chères à Lahire : l'individuel et le général. Le langage et par extension la réussite scolaire sont des facteurs d'intégrations sociale. Ernaux a très vite saisi, même inconsciemment, ces deux facettes de la personnalité de chaque individu et a fourni beaucoup d'efforts, notamment à l'école, pour briller sur les deux tableaux :

La valeur collective du « je », du monde du texte, c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle qui sont les nôtres dans la vie, c'est la possibilité pour le lecteur de s'approprier le texte, de se poser des questions ou de se libérer. Cela passe, naturellement, beaucoup par l'émotion de lecture, mais je dirais qu'il y a des émotions plus politiques que d'autres...⁸³⁵

L'écrivaine vise par l'auto-socio-biographie à véhiculer cette double lecture singulier - universel dans ses textes. L'écrivaine se voit simplement comme un canal, une pièce dans un puzzle qu'est la vie humaine. C'est pour cela que la réussite qui est la sienne à l'école a un retentissement puissant au sein de la classe ouvrière, dont elle est issue, mais bien plus, c'est un message de résilience, d'espoir vis-à-vis de toute personne qui traverse des épreuves qui paraissent insurmontables dans sa vie. On peut même aller plus loin : il est aussi question de respect d'autrui, du refus de la discrimination et du rejet de l'autre. Ernaux donne des pistes de réflexion pour vaincre les préjugés. Nous savons bien que le harcèlement est un fléau qui peut miner et toucher n'importe quelle école. Certes, Ernaux ne mentionne pas de tels mots dans ses textes, mais le profond sentiment de honte qui la déchire tire bien sa source d'une certaine condescendance de la part de ses camarades qui n'hésitent pas à bien lui montrer les différences sociales qui peuvent exister entre elles. La jeune fille préfère se murer dans une réflexion interne sur les manques qui sont les siens face aux autres filles du pensionnat et se retourner contre ses parents qui ne l'ont pas préparée à ce choc culturel. Mais la narratrice a finalement trouvé son chemin à l'école ; elle déclare même être passée du monde dominé au monde dominant par les études⁸³⁶.

833 *Ibid.*, p. 185.

834 *Ibid.*, p. 211.

835 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 80.

836 *Ibid.*, p. 87.

Le succès d'Ernaux est également professionnel, grâce à une brillante carrière de professeure de français :

J'ai passé les épreuves pratiques du Capes dans un lycée de Lyon, à la Croix-Rousse. [...] J'ai attendu là qu'on vienne me chercher pour faire mon cours, objet de l'épreuve, devant l'inspecteur et deux assesseurs, des profs de lettres très confirmés. [...] D'un seul coup, d'un même élan, ils se sont levés tous trois, l'air grave. Je me suis levée aussi, précipitamment. L'inspecteur m'a tendu la main. Puis en me regardant bien en face : « Madame, je vous félicite. » Les autres ont répété « je vous félicite » et m'ont serré la main, mais la femme avec un sourire⁸³⁷.

L'atmosphère de cette scène est calme, la narratrice ne semble pas être dans une forme de combat avec quelqu'un ou de vengeance envers autrui, comme en témoignent les occurrences du *je* qui n'est pas surabondant ou dominant. Il est certes bien représenté, mais dans une forme d'équilibre dans lequel les autres protagonistes du récit sont explicitement cités, notamment les membres du jury d'évaluation. Contrairement aux deux extraits ci-dessus, la narratrice recherche des traits particuliers des personnages, comme le sourire de l'un des membres du jury. C'est un signe important qui prouve bien qu'Ernaux est dans une relation tout à fait normale avec les autres personnages de l'extrait. Observons les rapports étroits entre *je* et *vous*, notamment dans la proposition « je vous félicite ». Les deux pronoms sont mentionnés dans un contexte de réussite, de promotion. Il n'y a aucun conflit entre les deux. L'itération de cette expression vient consacrer cette relation apaisée. Pour renforcer la sincérité ces propos, la narratrice les cite en discours direct, manière d'évacuer toute surinterprétation. Autre signe de bonheur du personnage central : la longueur des phrases. Plus haut, nous avons vu que lorsqu'Ernaux voulait exprimer sa frustration face à l'attitude déplacée de ses camarades, elle le faisait avec des phrases courtes, de nombreuses juxtapositions et une accumulation des mentions à la première personne. Ici c'est tout le contraire : les phrases s'étirent pour laisser perdurer cette jubilation, mais aussi pour montrer le calme de l'instance narrative qui prend le temps de structurer son propos, avec des descriptions des postures des personnages, de l'isotopie de la sérénité. Il faudrait aussi considérer le ton de l'extrait. Au début de la citation, la scène est plutôt lente, car la candidate Ernaux est soit en train de passer sa dernière épreuve, soit en train d'attendre la réaction du jury dès la fin de l'épreuve de la leçon. Puis, l'extrait s'accélère brusquement : « D'un seul coup, d'un même élan, ils se sont levés tous trois, l'air grave. » Le ton devient rapide et solennel, avec une accentuation sur les propos du président du jury qui congratule la nouvelle professeure titulaire, en la regardant en face et en lui serrant la main, usages consacrés dans ce type de situations professionnelle et académique. Durant ces

837 AE, *La place*, pp. 11-12.

deux mouvements distincts, le personnage principal semble faire corps avec l'instant, ces variations ne la déstabilisent pas ; au contraire, elle est à l'aise dans ce mouvement en mode « crescendo », offrant pour bouquet final l'obtention de son diplôme. Enfin, un élément qui peut paraître anodin fait sens : le sourire de l'unique femme du jury. Au détour de cette petite phrase, plusieurs interprétations peuvent être formulées. La narratrice relève la différence d'attitudes des membres du jury, mais celle qui se distingue est une femme. Donc on peut y voir un clin d'œil féministe qui montre la difficulté des femmes à accéder à des postes valorisés dans la société, puisque sur trois examinateurs, seule une femme est présente. Et encore, parle-t-on d'une filière qui attire a priori plus de femmes. C'est peut-être cela qui explique la solidarité de l'examinatrice vis-à-vis de la candidate. D'autre part, la narratrice critique la froideur des deux hommes présents dans le jury qui ont à une attitude distante, se contentant de la civilité attendue en pareilles circonstances. En quelques mots, le personnage principal met en évidence les inégalités professionnelles que les femmes subissent au quotidien. Nous voyons bien que l'écrivaine garde son statut de militante, quelles que soient les situations, mais dans ce cas, dans une certaine forme de sérénité. Il est vrai qu'au fond, les états d'âmes du jury sont secondaires par rapport à la promotion, qui elle est capitale, mais l'instance narrative ne passe pas à côté de ce détail chargé de sous-entendus. C'est aussi cela le « jeu » ernausien qui structure l'auto-socio-biographie.

2.1.3. Acte d'écriture

Dans les écrits ernausiens, le pronom *je* se met également en scène dans une posture réflexive par rapport au style de l'auteure. C'est un métadiscours qui structure aussi le nouveau genre voulu par l'écrivaine : une volonté d'expliquer pour mieux transmettre. Dans cette sous-partie, nous aborderons trois aspects : le projet d'écriture de l'écrivaine, les moyens stylistiques qu'elle met en œuvre pour arriver à ses fins, et les difficultés qu'elle rencontre dans ce travail. Commençons par ses intentions poétiques :

Il me semble qu'en écrivant, je me projette dans le monde, au-delà des apparences, par un travail où tout mon savoir, ma culture aussi, ma mémoire, etc., sont engagés et qui aboutit à un texte, donc aux autres, en quelque nombre qu'ils soient, ce n'est pas la question. C'est tout le contraire d'un « travail sur soi⁸³⁸ ».

838 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 60.

Pour moi, la vérité est simplement le nom donné à ce qu'on cherche et qui se dérobe sans cesse⁸³⁹.

Annie Ernaux cherche avant tout à décrire la réalité de son quotidien et du monde qui l'entoure. Cette « exploration » est sa vérité, concept éminemment complexe, car qui détermine cela ? Le texte littéraire est-il une enquête policière ? Comment associer la vérité et la subjectivité ? Chaque auteur a en réalité sa lecture du monde, c'est sa vérité en quelque sorte ; c'est aussi la beauté de la littérature, qui met en concurrence des courants de pensée. Ne dit-on pas que de la contradiction vient la lumière ? Le point de départ de cette recherche est la famille, en tant que cellule sociale primaire avec une ouverture sur le monde. Par ailleurs, Ernaux a bien compris que la « vérité » qu'elle recherche ne se situe pas dans une seule science ; il faudrait explorer plusieurs disciplines pour aboutir à un résultat probant. C'est une marque de « modernité », au sens du renouvellement constant des genres existants. C'est une démarche qui est tout à fait compréhensible et qui répond même à la dynamique sociale et historique du monde, qui mute sans cesse. Prenons un sujet politique qui n'est d'ailleurs pas éloigné des préoccupations d'Ernaux : le populisme. Alors que cette tendance politique était marginalisée il y a dix, vingt ans, aujourd'hui les peuples occidentaux sont fortement influencés par cette idéologie. Que ce soit aux Etats-Unis, en Angleterre, en France ou en Italie, les mouvements anti-Union européenne ou anti-élites ont la cote, car ils remettent en cause les systèmes politiques dominants jusqu'à lors, avec une volonté d'ériger le nationalisme comme idéologie fondamentale. De plus, le mouvement protestataire échappe de plus en plus aux syndicats traditionnels. Que ce soient les Gilets jaunes en France, le mouvement international « *Black lives matters* » ou encore la défense du climat, problématique planétaire, la mobilisation citoyenne a franchi un cap. Pourquoi ce genre de mutations devrait-il être étranger à la littérature ? Ernaux affirme à ce sujet : « C'est le bouleversement, la sensation d'ouverture, d'élargissement, qui fait pour moi la littérature⁸⁴⁰. » Frédéric-Yves Jeannet, avec qui elle a coécrit *L'écriture comme un couteau*, partage totalement cet avis :

Je tiens l'inconfort pour seule méthode, seul moyen de ne pas reproduire, de dépasser au contraire ce qu'on nous a légué, enseigné, de réaliser enfin ce qu'on nous a dissuadé d'entreprendre, et de se forcer ainsi au passage. Vers quoi ? Le saura-t-on jamais ? Une vérité, sans doute : la nôtre⁸⁴¹.

L'écrivaine surenchérit à ce sujet :

839 *Ibid.*, p. 30.

840 *Ibid.*, p. 123.

841 *Ibid.*, p. 9.

Ou encore le désir de bouleverser les hiérarchies littéraires et sociales en écrivant de manière identique sur des « objets » considérés comme indignes de la littérature, par exemple les supermarchés, le RER, l'avortement et sur d'autres, plus « nobles », comme les mécanismes de mémoire, la sensation du temps, etc., et en les associant. Par-dessus tout, la certitude que la littérature, quand elle est connaissance, qu'elle va jusqu'au bout d'une recherche, est libératrice⁸⁴².

Donc la littérature est bien dans son rôle quand elle se renouvelle. D'ailleurs, pourquoi ces sujets de la vie quotidienne devraient-ils être bannis du texte littéraire ? Celui-ci est pourtant un miroir de la société, c'est-à-dire que censurer ces thématiques préoccupantes du lecteur serait aller à contre-sens de l'objet même du texte littéraire. Certes, ces sujets sont plus présents dans l'autobiographie ou le roman, et dans une certaine mesure le théâtre, ils ont donc pleinement leur place dans la littérature. N'oublions pas que l'écrivaine est préparée à ce type de textes, étant déchirée entre sa classe d'origine, le milieu ouvrier, et la bourgeoisie dans laquelle elle s'est installée de fait. Le paradoxe réside dans le fait qu'elle défend la classe de laquelle elle a pris ses distances depuis ses premiers pas au pensionnat Saint-Michel. Ses textes résultent aussi de cette lutte interne.

Pour parvenir à ses fins et proposer un texte qui rassemble ses convictions et ses contradictions, un des leviers qui est utilisé par Ernaux est celui de la documentation :

Pour atteindre ma réalité d'alors, je n'ai pas d'autre moyen sûr que de rechercher les lois et les rites, les croyances et les valeurs qui définissaient les milieux, l'école, la famille, la province, où j'étais prise et qui dirigeaient, sans que j'en perçoive les contradictions, ma vie⁸⁴³.

Rien d'original au fond, car c'est le lot de l'écrivain d'effectuer un travail préalable pour étayer son propos, affiner ses descriptions ou encore « construire » son personnage. Par cette démarche, Ernaux a choisi de donner une part prépondérante à la sociologie dans ses œuvres. Ce n'est pas pour rien qu'Ernaux est appelée l'« ethnologue de son temps », ces deux disciplines ayant des points communs. En lisant *Les années*, par exemple, on a un aperçu global des grandes thématiques ayant retenu l'attention des sociétés orientale et occidentale depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'au début des années 2000. N'étant pas spécialiste du domaine, l'écrivaine aborde la sociologie non pas sous un angle statistique, mais plutôt sur le plan des expériences sociales qu'une fille d'ouvriers a pu vivre, pour gravir une à une les différentes marches sociales qui la mènent au sommet de sa carrière et de son art. L'obtention du doctorat *honoris causa* de l'Université de Cergy-Pontoise, en 2014, en est un exemple patent et une véritable reconnaissance dans le milieu universitaire, et s'ajoute au fait d'être l'une des plus

842 *Ibid.*, p. 81.

843 AE, *La honte*, pp. 39-40.

grandes voix actuelles de la littérature française. Dans cette recherche, Ernaux revient souvent sur le rôle de la religion dans sa poétique :

Depuis une dizaine d'années, j'ai tout à fait conscience d'avoir transféré certaines représentations, certains impératifs, qui ressortissent à la religion dans laquelle j'ai baigné, sur ma pratique d'écriture et le sens que je lui donne. Par exemple, penser l'écriture comme un don de soi, une espèce d'oblation, et aussi comme un lieu de la vérité, de la *pureté* même (je crois que j'ai employé ce mot dans *Se perdre*). Ou encore éprouver les moments où je n'écris pas comme une faute, *la* faute, le « péché mortel⁸⁴⁴ ».

L'insistance des parents d'Ernaux pour éduquer leur fille dans les valeurs de la religion a donc d'une certaine manière porté ses fruits, car même si l'écrivaine met en sourdine tout l'aspect spirituel du christianisme, elle en tire des valeurs essentielles pour sa poétique. Dans la 1^{ère} partie, nous avons vu toute la rigueur que les parents mettaient dans le respect des principes chrétiens. L'un d'eux, c'est la générosité. Rapportée au texte ernausien, l'écriture doit avoir pour vocation d'offrir à autrui une lecture de la société dans laquelle il puisse se reconnaître. C'est un travail constant sur l'affect du narrateur et du narrataire, non seulement dans les thèmes développés, mais aussi dans les faits de langues utilisés. Que ce soient les îlots textuels, le discours oral, les blancs graphiques ou encore l'emploi répété du rythme ternaire, entre autres, l'écrivaine donne le meilleur d'elle-même pour capter l'attention du lecteur. C'est pour cela que le texte ernausien peut avoir plusieurs approches disciplinaires. Sur le plan autobiographique, il y a suffisamment d'événements saillants ; le fin linguiste ou stylisticien se délecte tout autant des spécificités de la poétique ernausienne ; pour le sociologue, c'est également une base de travail pertinente, avec des faits de sociétés indiscutables ; même le mélomane avisé trouve de nombreuses références aux chansons populaires françaises ; on pourrait aisément étendre cette liste à l'histoire, la photographie, etc. C'est la notion de don voulue par Ernaux, que le livre soit un point de rencontre entre l'auteure et son lecteur, avec une ouverture sur la société et ses thématiques brûlantes. C'est aussi ce qui justifie l'usage dominant par l'écrivaine de la narration homodiégétique, pour faire corps avec l'histoire racontée et le lecteur.

Puisqu'Annie Ernaux considère les périodes où elle n'écrit non pas comme des moments perdus, des fautes à ses yeux, elle est donc à la recherche du bon rythme de rédaction de ses textes :

Au début, je croyais que j'écrirais vite. En fait je passe beaucoup de temps à m'interroger sur l'ordre des choses à dire, le choix et l'agencement des mots, comme s'il existait un ordre idéal, seul capable de rendre une vérité concernant ma mère – mais je ne sais pas en quoi elle consiste

844 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 149.

– et rien d’autre ne compte pour moi, au moment où j’écris, que la découverte de cet ordre-là⁸⁴⁵.

Ernaux révèle, dans un métadiscours fort important, le processus physique et intellectuel douloureux en amont du texte publié. Écrire sur ses parents n’est certes pas facile, mais en réalité, écrire tout court est une activité éprouvante, émaillée d’une foule d’incertitudes. Mais ces approximations – comme un individu perdu dans un labyrinthe, qui doit trouver son chemin, et le plus rapidement si possible – donnent une certaine originalité au produit final. Dans le chapitre suivant, nous montrerons qu’en tenant compte de tout le travail déployé en amont des textes ernausiens et le résultat obtenu surtout, sans oublier la réception qui en est faite, il n’est pas concevable de considérer cette poétique comme plate.

Cela étant dit, il faut trouver des mots, une manière de le dire, afin que le texte soit accessible au public, puisqu’il est censé être un don :

Ce qui m’importe, c’est de retrouver les mots avec lesquels je me pensais et pensais le monde autour⁸⁴⁶.

Il me semble que je recherche toujours à écrire dans cette langue matérielle d’alors et non avec des mots et une syntaxe qui ne me sont pas venus, qui ne me seraient pas venus alors. Je ne connaîtrai jamais l’enchantement des métaphores, la jubilation du style⁸⁴⁷.

Je cherche d’abord, en écrivant, à me rendre les choses lisibles à moi-même... La lisibilité d’un texte, d’ailleurs, n’est pas dépendante de l’usage ou non du passé simple. On ne va pas approfondir ce sujet, ce serait long, mais entrent en jeu, par exemple, la syntaxe – simple ou complexe –, le vocabulaire, le degré d’abstraction des phrases, la familiarité de l’univers du lecteur avec celui du livre, la ponctuation...⁸⁴⁸

Je sais qu’il y a en moi la persistance d’une langue au code restreint, concrète, la langue originelle, dont je cherche à recréer la force au travers de la langue élaborée que j’ai acquise. Mon imaginaire des mots, je vous l’ai dit, c’est la pierre et le couteau⁸⁴⁹.

Je ne sais pas si le mot « idée » convient, du moins pour la plus grande partie des textes que j’ai écrits. C’est quelque chose comme un sentiment, un désir, qui se forme et qui peut rester latent, longtemps. Quelque chose de flou, qui ne peut pas se résumer facilement⁸⁵⁰.

La démarche poétique qu’Annie Ernaux nous présente suscite quelques observations. La première, à l’image de sa personnalité déchirée entre deux classes, le langage que l’écrivaine choisit est caractérisé par la même contrainte : parler comme les gens de son milieu originel avec le matériau, le support de la langue soutenue. C’est un « jeu » d’équilibre qui rappelle fort bien celui de Franz Fanon : s’exprimer avec la langue du dominant, pour défendre les intérêts

845 AE, *Une femme*, pp. 43-44.

846 AE, *La honte*, p. 39.

847 *Ibid.*, p. 74.

848 AE, *L’écriture comme un couteau*, p. 129.

849 *Ibid.*, pp. 89-90.

850 *Ibid.*, p. 136.

du dominé. Le texte qui découle de cette contradiction est forcément hybride ; on peut d'ailleurs se demander s'il appartient réellement à l'une des deux classes, ou alors s'il est totalement étranger aux deux groupes sociaux. En réalité, pour reprendre une métaphore chère au gouvernement français actuel, c'est de l'ordre de « en même temps ». Clin d'œil à l'auteure très critique envers les dirigeants en place, comme en témoigne le pamphlet sur la crise hospitalière adressée au président Macron dont nous avons parlé dans la 1^{ère} partie. La deuxième observation sur la poétique d'Ernaux est celle de savoir si l'écrivaine est réellement intéressée par la métaphore ou non, car ses propos paraissent contradictoires, entre, d'une part, « Je ne connaîtrai jamais l'enchantement des métaphores » et d'autre part, la recherche d'un certain « degré d'abstraction des phrases ». Ce paradoxe est à peine surprenant car Ernaux doit décider entre la volonté présumée d'écarter la métaphore, qui paraît être à ses yeux un attribut du dominant, et la réalité énonciative qu'exige un texte autobiographique de bonne facture. Prenons l'exemple de *La place*, Ernaux déclare :

J'utilise très peu, en réalité, de termes normands, ma région d'origine. En revanche, un assez grand nombre d'expressions du français populaire, auxquelles je donne leur pleine signification sociale, par exemple toutes celles qui contiennent le mot *place* dans le livre de ce nom⁸⁵¹.

L'écrivaine déclarait pourtant se soustraire aux métaphores. Cependant dans ce texte, elle file avec aisance la métaphore de « la place ». Il est très difficile d'éviter les figures de rhétorique en littérature. Ernaux a malgré tout essayé de le faire :

D'entrée de jeu, sans le vouloir de façon claire, je me suis située dans une aire dangereuse, j'écrivais « contre », y compris contre la littérature, que j'enseignais par ailleurs. Je crois que j'ai pris là une première habitude. Mais ce n'est pas, peut-être, une explication suffisante⁸⁵².

Le résultat n'est pas concluant, car le texte ernausien contient de nombreuses figures de style, pour le bonheur du lecteur. La « lutte » somme toute vaine de l'écrivaine contre la littérature produit un texte époustouflant, car ces nombreux décalages font justement sens. Le dernier chapitre le montrera point par point, en nuancant certaines réflexions d'Annie Ernaux, comme celle qui porte sur la métaphore.

Ernaux a rencontré d'autres types de difficultés dans la conception de ses textes :

Au contraire : la difficulté, le blocage pour parler net, obligent à inventer, découvrir, des solutions artistiques nouvelles⁸⁵³.

851 *Ibid.*, p. 130.

852 *Ibid.*, p. 52.

853 *Ibid.*, p. 154.

L'écrivaine reconnaît être parfois à court d'idées, ce qui n'est pas étonnant en littérature ou dans n'importe quel travail écrit, mais elle se sert de ce blocage comme moteur de créativité. La difficulté est pour elle un tremplin d'excellence : « Le prix que je paye de plus en plus, c'est celui de la liberté et l'exigence en même temps⁸⁵⁴. » Par ailleurs, l'auteure est confrontée à la difficulté de choisir les expériences à raconter, de les intégrer dans un champ chronotopique, de les retranscrire de manière exacte, pour des faits qui remontent à plusieurs années auparavant. Donc quelle que soit l'histoire à raconter, elle doit respecter le canevas préétabli : « C'est d'ailleurs quasiment une constante, l'ampleur que j'envisage d'abord ne cesse de se réduire⁸⁵⁵. Ernaux ajoute :

Très vite j'ai pris du retard sur les faits dans mon écriture, à cause des ramifications incessantes que l'afflux des images, des paroles, faisait proliférer. Je n'arrivais pas à enfermer le temps de l'été 58 dans l'agenda de 2003, il me débordait continuellement. [...] Je refusais la douleur de la forme. J'ai arrêté au bout de cinquante pages⁸⁵⁶.

Le choix implique un « jeu » sur ce qu'il convient de raconter ou de cacher : on est là au cœur du diptyque public / privé. Ernaux n'a pourtant pas l'intention de se mettre en avant, ni elle ni son entourage. Elle veut simplement paraître naturelle, authentique. C'est pour cela que dans ses textes, elle glisse une série d'explications pour rassurer le lecteur sur sa sincérité. L'extrait suivant montre la complexité de cette écriture :

La mise à nu des règles du monde de mes douze ans me rend fugitivement l'insaisissable pesanteur, impression de clôture, que je ressens dans les rêves. Les mots que je retrouve sont opaques, des pierres impossibles à bouger. Dépourvus d'image précise. Dépourvus de sens même, celui que pourrait me fournir un dictionnaire. Sans transcendance ni rêve autour : comme de la matière. Des mots d'usage indissolublement unis aux choses et aux gens de mon enfance, que je ne peux pas faire jouer⁸⁵⁷.

Ainsi, la narration à la première personne est-elle un gage de sincérité pour Ernaux, de jeu aussi, car c'est l'occasion de construire un discours à la fois social, politique, ou tout simplement littéraire, ayant pour arrière-plan la défense de la communauté originelle.

854 *Ibid.*

855 *Ibid.*, p. 138.

856 AE, *Mémoire de fille*, p. 17.

857 AE, *La honte*, pp. 72-73.

2.2. Le pronom hybride *elle*

La narration à la troisième personne peut paraître paradoxale, outre les descriptions normales des personnages, pour des écrits de l'intime, qui ont pour centre de gravité l'auteur-narrateur-personnage principal. Ernaux justifie ce choix, notamment dans *Les années* :

Son souci principal est le choix entre « je » et « elle ». Il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le « elle » trop d'extériorité, d'éloignement. (p. 188).

Fort de ce constat, l'écrivaine abandonne dans ce texte *je* pour utiliser *elle*. De manière générale, la particularité de la troisième personne chez Ernaux réside dans sa relation complexe avec la narratrice, puisque l'auteure parle d'elle-même comme un personnage étranger, créant ainsi un contraste intéressant. Nous le montrerons précisément par la suite. C'est au fond conforme à la stratégie poétique de l'écrivaine. Puisqu'elle est dans une démarche de renouvellement du genre autobiographique, elle s'affranchit de cette contrainte, notamment dans *Les années* et *Mémoire de fille*. Il faut d'emblée remarquer que les deux textes sont parmi les derniers des écrits ernauxiens, signe que l'écrivaine est sans cesse à la recherche de la forme la plus aboutie de l'auto-socio-biographie.

Prenons les caractéristiques de la troisième personne, définies par Maingueneau :

Le morphème *il*, à la différence de *je-tu* est un pro-nom au sens strict, c'est-à-dire un élément anaphorique qui remplace un groupe nominal dont il tire sa référence et qui a été introduit antérieurement dans le discours, tandis que *je* et *tu* ne sont pas des substituts pronominaux. Certes, *je-tu* et *il* ont un point commun : ils ne tirent leur référence que du contexte dans lequel ils sont placés mais il ne s'agit pas du même contexte dans les deux cas ; *Je* et *tu* sont employés dans un contexte situationnel, tandis que *il* l'est dans un contexte linguistique⁸⁵⁸.

Fort de ce constat, Maingueneau, qui reprend les travaux de Benveniste, estime que le pronom *il* est une non-personne parce que la troisième personne est ce qu'on appelle le délocuté, ce/celui/celle dont on parle, et qui ne fait pas partie de l'échange communicationnel. C'est pourquoi il est très impoli de parler de quelqu'un à la troisième personne en sa présence. C'est une manière de le réifier. Ou alors, on a le cas de l'emploi hypocoristique, par exemple lorsqu'on parle à un bébé à la troisième personne, car il n'est pas encore capable de répondre, puisqu'il ne parle pas : « Il a faim, mon chéri, il pleure ? Il ne doit pas pleurer. Je vais lui donner à manger ». Nous avons vu plus haut qu'Ernaux elle-même a une préférence évidente pour la première personne, mais le pronom *elle* lui permet de construire un autre type de narration dans

858 D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 23.

lequel elle dissocie la narratrice, qui devient dans ce cas extradiégétique, et le personnage principal qui est homodiégétique. À propos de *Mémoire de fille*, Ernaux s'interroge : « Dans ces conditions, dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un 'je' ⁸⁵⁹? » Et confirme son choix : « Je ne construis pas un personnage de fiction. Je déconstruis la fille que j'ai été⁸⁶⁰. » Ernaux mène le même type de réflexion pour *Les années* : « Elle a commencé un roman où les images du passé, du présent, les rêves nocturnes et l'imaginaire de l'avenir alternent à l'intérieur d'un 'je' qui est le double décollé d'elle-même⁸⁶¹. » Le pronom *elle* joue donc, d'une part, son rôle d'anaphoriser son antécédent, mais il permet à l'écrivaine, d'autre part, de se projeter dans un personnage qui aura des caractéristiques différentes de celles de la narratrice, et qui viendront de ce fait en complément de cette dernière. Ernaux essaye probablement par là de replacer ce pronom dans un contexte situationnel puisqu'il est de fait hybride : personne et non-personne en même temps. Autre avantage stylistique, l'emploi du pronom *elle* permet à l'écrivaine de brouiller les pistes ou tout au moins de tenter de le faire.

Maingueneau ajoute d'autres caractéristiques différenciant la personne et la non-personne⁸⁶² :

Les personnes sont nécessairement présentes et en contact (« contact » ne doit pas cependant s'étendre trop restrictivement, car il faut faire la part des télécommunications). Pour la non-personne peu importe, en revanche, que les référents soient visibles ou non, présents ou absents...

Les personnes ne peuvent *a priori* être que des sujets parlants (ou au moins capables de compréhension linguistique). À cela on pourrait objecter qu'il est bien des exemples, pas nécessairement littéraires, d'énonciateurs s'adressant à des êtres inanimés.

La troisième personne semble plus malléable que les première et deuxième, car elle peut même être anonyme ou inanimée. Ernaux a donc simplement exploité cette brèche linguistique propre à la non-personne qui est protéiforme. Prenons des exemples concrets de la narration à la troisième personne dans les écrits ernauxiens. Nous les avons classés en trois thèmes : la description des photos, l'insouciance et la passion.

859 AE, *Mémoire de fille*, p. 22.

860 *Ibid.*, p. 56.

861 AE, *Les années*, p. 92.

862 *Ibid.*, p. 24.

2.2.1. La description des photos

C'est principalement dans *Les années* que la narratrice se livre à une narration à la troisième personne pour décrire des images :

Elle pose dans une cour ouverte sur la rue, devant une remise basse, à la porte rafistolée, comme on en voit à la campagne et dans les faubourgs des villes. En fond, trois troncs d'arbres plantés sur un haut talus se détachent sur ce ciel. Au dos, 1957, Yvetot. (p. 68)

Elle est la fille du milieu, aux cheveux coiffés en bandeaux à l'imitation de George Sand, aux épaules larges et dénudées, la plus « femme ». Ses poings serrés émergent bizarrement de dessous son buste couché. (p. 90)

Elle est presque maigre, peu maquillée, en pantalon Karting marron, collant, sans braguette, pull à rayures marron et jaunes. Les cheveux mi-longs châtons sont retenus par une barrette. Quelque chose d'ascétique et de triste – ou désenchanté – dans l'expression, le sourire est trop tardif pour être spontané. (p. 124).

Première remarque, la description de chaque photo commence par *elle*, signe d'une détermination de l'écrivaine à faire de la troisième personne un axe majeur de sa poétique. La photo paraît être le moyen le plus naturel utilisé par Ernaux pour développer ce type de narration. D'une part à cause du décalage spatio-temporel, car chaque événement a la particularité de ne plus se reproduire dans le même temps. On pourrait parler d'un temps « unique ». D'autre part, le personnage principal adopte une posture différente dans les trois photographies. Elle est tour à tour assez neutre dans la première image, puisque la narratrice focalise son attention sur l'environnement au détriment de la personne photographiée. Ce contraste voilé / dévoilé crée un effet d'attente sur le lecteur qui s'interroge sur la posture de celle qui l'a prise en photo. Ernaux estime qu'écrire c'est d'abord ne pas être vu⁸⁶³. Donc tenir certains aspects descriptifs secrets fait partie du jeu et doit être interprété comme tel. C'est la stratégie qu'elle adopte notamment dans *L'usage de la photo* en exposant des objets vestimentaires sans les personnes auxquelles ils appartiennent. Dans ce premier extrait, la narratrice établit un balisage spatial précis avec des compléments circonstanciels de lieu bien choisis, entre autres : « cour ouverte sur la rue », « devant une remise basse », « à la campagne » « En fond », « sur un haut talus » « au dos », « Yvetot ». Le personnage central semble noyé dans cet environnement touffu. Ce qui n'est pas étonnant, car à 17 ans, Ernaux est dans une étape sensible de sa vie : la fin des études secondaires, le déménagement programmé de la maison familiale pour entamer son parcours académique, des doutes sur son avenir immédiat. La narration en *elle* permet de saisir l'intensité et la complexité de ce moment charnière. Tout

863 AE, *L'occupation*, p. 47.

le contraire de la deuxième image qui présente Ernaux à son avantage. L'élégance de la narratrice est caractérisée par le champ lexical de la beauté : « cheveux coiffés en bandeaux », « George Sand », « épaules larges et dénudées », « la plus 'femme' ». « poings serrés ». Le contraste est saisissant avec les autres extraits. Ici le personnage principal rayonne, au point de se comparer à George Sand, figure féminine mythique du XIX^e siècle qui est par ailleurs un de ses modèles. Autre élément allant dans la même direction, le personnage central est placé au milieu des autres protagonistes figurant sur l'image ; place stratégique et hautement symbolique pour le groupe concerné. Par exemple, lorsque le président français prend une photo, accompagné de ses ministres pour lancer son quinquennat ou lors d'un remaniement ministériel, il est positionné au centre de l'image. Ou encore, lors de la remise d'un trophée sportif, le capitaine qui tient la récompense apparaît au centre du cliché. Des exemples comme ceux-ci, nous pouvons les multiplier à souhait dans nos usages sociaux de la photographie. La narration à la troisième personne permet ici de mettre en valeur l'aspect physique du personnage central. La narratrice est écartée de cette description car elle est potentiellement dans un état d'esprit différent, puisqu'elle représente l'auteure au moment de la rédaction du texte, plusieurs années après les faits. Dissocier la narratrice du personnage principal donne ainsi plus de recul à l'observatrice de la photographie, distance nécessaire pour apprécier l'objet qu'elle examine, en essayant d'y poser un regard objectif. Elle peut de ce fait être plus critique, car sa personnalité n'y est pas formellement engagée. C'est ce qu'elle fait dans le troisième extrait qui présente un visage peu reluisant d'Ernaux-personnage. Le champ lexical dominant est celui de la fadeur : « presque maigre », « peu maquillée », « ascétique », « triste », « désenchanté », « sourire trop tardif ». Autant de qualificatifs qui contrastent avec l'extrait précédent, mais qui complètent et amplifient l'impression donnée par le premier. Les états d'âmes de la protagoniste centrale n'est finalement que le lot ordinaire de la vie de tous les jours, faite de moment heureux et tristes. Annie Ernaux a vécu plusieurs événements difficiles : honte à l'école par rapport à sa classe, avortement, cancer du sein, mort des parents, entre autres ; ceux-ci ont provoqué des livres atypiques. Autre avantage de la photographie : l'aspect figé des personnages qui rend plus facile la description, car c'est plus difficile d'avoir un avis très précis sur un individu en mouvement. L'écrivaine confesse :

Les photos, elles, me fascinent, elles sont tellement le temps à l'état pur. Je pourrais rester des heures devant une photo, comme devant une énigme. Celles que je écris sont naturellement en ma possession, et je les place devant moi dans un premier temps⁸⁶⁴.

864 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 42-43.

Ernaux a fait des photos une passion ; c'est pour cela qu'elle les utilise dans plusieurs textes, soit en présentant les images, comme dans *Écrire la vie*, soit en faisant d'elles le fil conducteur de la trame narrative, comme dans *Les années*, soit en les évoquant çà et là de manière parcellaire. Pour les cerner au mieux, deux plans sont ainsi constitués : celui des êtres en mouvement, c'est le plan de la narratrice ; et celui des personnes figées, c'est le plan du personnage central. Est-ce suffisant pour sectionner la personne de l'écrivaine en deux ? Oui, dans la tête de l'écrivaine, qui déclare par ailleurs : « J'ai parfois l'impression de vivre deux plans *à la fois, celui de la vie et celui de l'écriture*.⁸⁶⁵ » Ces entités sont deux faces de la personnalité de l'écrivaine, ce qui se ressent dans ce dédoublement à la troisième personne. Ernaux clarifie cette position duelle : « La fille de la photo n'est pas moi mais elle n'est pas une fiction⁸⁶⁶. » Elle reste bien dans le champ autobiographique malgré cette narration osée. À y regarder de près, cette bipolarité est une justification de l'auto-socio-biographie qui veut jouer sur différents plans : le plan du texte appartenant à la littérature, et parallèlement, une ouverture sur la société.

La narration à la troisième personne et la photographie s'accordent bien, car les deux procédés narratifs incluent une dimension de jeu, de créativité, voire de manipulation. L'attitude des personnes photographiées peut changer d'un instant à l'autre en fonction des objectifs que celles-ci veulent atteindre, mais aussi en fonction des compétences du photographe. Nous avons bien vu que d'un cliché à l'autre, l'attitude du personnage central varie, ce qui en soi est normal. En revanche, le dédoublement du personnage ernausien est aussi une forme de jeu, atypique pour des récits de l'intime, mais logique dans le projet poétique de l'écrivaine sur la rénovation du genre autobiographique. Nous verrons plus loin ces jeux avec les pronoms *on*, *nous* et *vous*.

Revenons sur la pratique photographique, Bourdieu relève la complexité de cet exercice :

Ainsi, la pratique photographique la plus répandue doit à la fonction sociale dont elle est investie à la fois d'être ce qu'elle est et d'être seulement ce qu'elle est ; en effet, qu'il s'agisse de ses rythmes, de ses instruments ou de son esthétique, la fonction sociale qui la fait exister définit en même temps les limites dans lesquelles elle peut exister et exclut son propre dépassement vers une pratique d'un autre type, plus intense et plus exigeante⁸⁶⁷.

Dès lors, la photographie devient une sorte d'idéogramme ou d'allégorie, les traits individuels et circonstanciels se trouvant rejetés au second plan. Le personnage photographié est placé dans un environnement qui est choisi avant tout en raison de son fort rendement symbolique

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p 119.

⁸⁶⁶ AE, *Mémoire de fille*, p. 20.

⁸⁶⁷ P. Bourdieu, *Le sens commun : essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 54.

(bien qu'il puisse accessoirement et accidentellement avoir une valeur esthétique intrinsèque) et qui est traité comme signe⁸⁶⁸.

[...] en fait, la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et, par là, d'une transcription : parmi toutes les qualités de l'objet, seules sont retenues les qualités visuelles qui se donnent dans l'instant et à partir d'un point de vue unique⁸⁶⁹.

Tout se passe donc comme si la photographie était l'expression d'une esthétique implicite qui s'accommode d'une très grande économie de moyens et qui s'objective dans un certain type d'images sans pouvoir jamais (par essence) s'appréhender comme telle⁸⁷⁰.

Les observations du sociologue français confortent l'idée du jeu dans l'art photographique. L'écrivaine essaye d'en profiter en y associant la narration à la troisième personne. Ernaux est probablement en train de faire un rapprochement avec le fonctionnement de la société, car autant la littérature que la photographie sont calquées sur l'évolution de l'environnement dans lequel elles sont produites. La narration à la troisième personne va toutefois au-delà de la pratique photographique.

2.2.2. L'insouciance

La narration à la troisième personne a la particularité de présenter Ernaux dans l'insouciance qui l'a caractérisée à divers moments de sa vie, et qui influence sans doute son écriture.

Difficile de dire à quoi elle pense ou rêve, comment elle regarde les années qui la séparent de la Libération, de quoi elle se souvient sans effort⁸⁷¹.

Elle va avoir neuf ans. Elle est en vacances avec son père chez un oncle et une tante, des artisans qui fabriquent des cordes⁸⁷².

L'écrivaine retient de son enfance une période fade, de laquelle elle ne garde pas un souvenir enthousiasmé. Ceci est dû en grande partie à la Deuxième Guerre mondiale qu'elle a vécue avec circonspection. Pour tenter de contourner ce contexte délétère de Guerre ou d'après-Guerre, le personnage central se concentre sur ses vacances et ses rêves. La dimension onirique est très présente dans les écrits ernauxiens, que ce soit de manière formelle avec les expériences de l'auteure, ici dans son enfance, ou de façon idéalisée, à travers le combat qu'elle mène pour une société plus juste et égalitaire. En cela, elle rejoint pleinement l'aspiration de Martin Luther

868 *Ibid.*, pp. 60-61.

869 *Ibid.*, p. 108.

870 *Ibid.*, p. 116.

871 AE, *Les années*, p. 36.

872 *Ibid.*, p. 35.

King aux États-Unis, avec la célèbre phrase « *I have a dream* » prononcée le 28 août 1963 à Washington par le pasteur protestant, dans un discours qui a fait date. Le contexte n'était certes pas le même, à cause notamment de la ségrégation raciale dont étaient victimes les populations noires, mais la question de fond est identique : comment construire une société dans laquelle chaque personne trouve sa place, quelle que soit son origine sociale ou son sexe ? Rapportée au microcosme d'Yvetot, comment faire cohabiter les familles riches du centre-ville et celles de la périphérie ? Comment réduire l'écart à la fois géographique, économique entre des populations aux trajectoires sociales différentes ? Voilà des sujets qui préoccupent au plus haut point Annie Ernaux. L'auto-socio-biographie, en complément de son activisme social et politique, est une réponse de l'écrivaine. Derrière l'anecdote des vacances chez l'oncle fabricant de cordes, l'écrivaine décrit une société socialement verrouillée dans laquelle les classes sociales ne se mélangent pas, ne se renouvellent pas non plus. En ce sens, le terme « Libération » est polysémique. Outre la fin de cette Guerre au bilan humain extrêmement lourd, compté en millions de victimes, l'écrivaine est dans l'attente de succès dans les combats sociaux dans lesquels elle s'est engagée. Ernaux a par exemple vécu avec jubilation les manifestations de mai 68, et en a fait un axe majeur des *Années*. Plus récemment, elle a suivi de près des mouvements sociaux comme « *MeToo* » ou encore les « Gilets jaunes ».

Ernaux partage également avec Luther King la nécessité de mener le combat social de manière pacifique, en utilisant comme arguments la démonstration et la force de conviction. En répondant à Frédéric-Yves Jeannet, Ernaux affirme : « Et l'écriture, 'clinique', dites-vous, que j'utilise, est partie intégrante de la recherche. Je la sens comme un couteau, l'arme presque, dont j'ai besoin⁸⁷³. » Ce couteau n'est jamais à comprendre chez Ernaux comme la volonté d'aller au combat ou un appel à l'agression. C'est plutôt une recherche à la fois intérieure de la condition sociale d'une « immigrée de l'intérieur⁸⁷⁴ » ; et de façon extérieure, la réponse que la société et les gouvernants donnent pour régler ces dysfonctionnements sociaux. Ernaux manie à merveille l'art de la retenue. Elle a par exemple évoqué le contexte de la Guerre et celui de la classe ouvrière, sans épiloguer sur les protagonistes du conflit ni les raisons de l'affrontement ; elle s'attache plutôt à ses vacances et à ses rêves. Par ailleurs, la narratrice masque sa frustration, alors que ce conflit a bouleversé son enfance. De cette constatation découle la narration à la troisième personne, qui permet à l'auteure de prendre une certaine distance face aux propos

873 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 36.

874 Ernaux se considère comme une étrangère dans son propre pays, à cause des faibles revenus de sa famille et de la condition de la classe ouvrière face à la classe bourgeoise.

qu'elle va prononcer à travers sa narratrice ou ses personnages. L'écrivaine est prudente et souhaite exprimer des avis forts, mais de manière bienveillante. Prenons d'autres exemples :

Elle est sûre de n'avoir aucune « personnalité »⁸⁷⁵.

Elle n'est jamais allée encore à Paris, à cent quarante kilomètres, ni à aucune surpat, elle n'a pas de tourne-disques⁸⁷⁶.

Elle est entrée dans la fête et elle s'ennuie. Les deux filles qui l'entourent sur la photo appartiennent à la bourgeoisie. Elle ne se sent pas des leurs, plus forte et plus seule. À trop les fréquenter, à les accompagner dans les surbourns, elle a l'impression de déchoir⁸⁷⁷.

Elle ne se sent pas d'âge. Certainement une arrogance de jeune femme vis-à-vis des plus âgées, une condescendance pour les ménopausées. Qu'elle en devienne une est très improbable. Une prédiction qu'elle mourrait à cinquante-deux ans ne l'émeut pas, il lui semble que c'est un âge acceptable pour mourir⁸⁷⁸.

Dans ces quatre extraits, l'écrivaine exprime, à travers la narratrice et le personnage principal, des sujets importants. D'abord, la question du regard sur soi et sur autrui (1 et 4). Ernaux est convaincue qu'à cet âge elle était plutôt impertinente, y compris vis-à-vis des vieilles personnes, ce qui apparaît comme un tabou dans notre société. La bonne tenue sociale voue un respect pour les personnes du troisième âge, notamment en leur cédant systématiquement son siège dans le bus, le train, le métro ou n'importe quel moyen de transport en commun similaire. Le personnage principal ici semble faire totalement fi de ces conventions sociales et s'attache à son propre bien-être. Plus étonnant, elle rejette le fait de devenir un jour âgée ou ménopausée, comme si le temps était suspendu ou n'avait pas d'impact sur elle. L'écrivaine, en fait, passe par cette troisième personne pour bien montrer les questions que peuvent se poser les adolescents, sur le regard qu'ils portent sur soi et sur les autres. Souvenons-nous que dans *Les armoires vides*, Denise Lesur prétendait « haïr » ses parents pour n'avoir pas su la préparer au choc culturel qu'elle allait vivre en entrant au pensionnat Saint-Michel.

L'adolescente est tout aussi critique envers les filles de sa génération (3), désabusée par un côté de la bourgeoisie qu'elle avait négligé : l'intérêt excessif pour les fêtes, au point que la jeune adolescence a l'impression d'échanger la morale héritée de sa famille avec une certaine notoriété acquise par la compagnie de ses amies fortunées. L'extrait a une structure cyclique, en commençant par « Elle est entrée dans la fête » et se terminant par « elle a l'impression de déchoir ». Le personnage central est pris au piège par ses deux amies, sa « cellule » étant

875 AE, *Les années*, p. 92.

876 *Ibid.*, p. 57.

877 *Ibid.*, p. 90.

878 *Ibid.*, p. 128.

représentée par le chronotope de la fête. L'impression d'emprisonnement est également palpable sur la photo que décrit la narratrice, puisque la protagoniste principale y est entourée de ses amies bourgeoises. La photographie fige sur le papier une amitié complexe, entre acceptation et rejet. Ce contexte est similaire à celui des premières années au pensionnat Saint-Michel, durant lesquelles la jeune Annie avait tant de mal à trouver sa place auprès de ses camarades socialement favorisées.

Par ailleurs, la narratrice est sensible à l'opposition centre / périphérie. Le chronotope parisien est à comprendre à deux niveaux chez Ernaux. Symbole de la bourgeoisie, il est considéré avec respect par l'auteure, qui reconnaît être impressionnée par cette ville, comme c'est le cas dans l'extrait 2. Comme si ce type de lieux ne lui étaient pas destinés au regard de son origine sociale. La preuve, même n'habitant pas si loin de Paris, elle n'arrive pas à s'approprier ce lieu, qui lui paraît hermétique. Ceci crée en elle paradoxalement un sentiment de rejet, avec cette phrase : « Paris, je n'y entrerai jamais⁸⁷⁹. » L'écrivaine a bien évidemment déjà mis les pieds dans cette ville, mais bien que vivant près de la capitale française, à Cergy-Pontoise, elle ne parvient pas à s'accommoder de ce rythme de vie si spécial, préférant la douceur de la nature de la périphérie. En plus d'être un symbole de la bourgeoisie, Paris représente aussi la domination politico-économique sur le reste de la France. La narration à la troisième personne est d'une certaine manière un écart par rapport à ce qui est communément attendu dans les récits de l'intime, un écart par rapport à la « norme parisienne », Paris étant le lieu français le plus prestigieux, culturellement et artistiquement.

Enfin, concernant la nature de la narratrice et ses particularités, Ernaux utilise un lexique marqué socialement et temporellement. La narratrice parle d'elle à la troisième personne, donc du point de vue de sa temporalité d'auteure, mais elle emploie malgré tout les mots de sa jeunesse, ceux qu'« elle » utilisait pour être à la mode : « surpat » (surprise-partie) et « surboum », mais aussi un « tourne-disques ». Ernaux a donc beau se dissocier, porter sur « elle » un regard critique et dessillé, elle n'en garde pas moins des traces de cette époque. Observons à présent comment la troisième personne s'immisce dans la vie sentimentale de l'auteure.

879 AE, *Le vrai lieu*, p. 13.

2.2.3. La passion amoureuse

La passion amoureuse prend plusieurs formes chez Ernaux. La narration à la troisième personne permet à l'auteure d'en parler plus librement. Avant d'évoquer les expériences sexuelles de la fille de 58, considérons tout d'abord la gêne qu'elle a ressentie au tout début de la colonie de vacances :

La première nuit, elle reste éveillée, gênée par le souffle de sa coturne, endormie sur-le-champ. Elle n'a jamais dormi avec quelqu'un qu'elle ne connaissait pas. Il lui semble que l'espace de la chambre appartient plus à sa coturne qu'à elle⁸⁸⁰.

Cette expérience n'est pas anecdotique, car le personnage a dû sortir de sa zone de confort ; elle qui est fille unique n'était pas habituée à partager sa chambre avec qui que ce soit. Curieusement, cette aventure initiale va lui donner la motivation d'assouvir cette fois ses désirs sexuels, notamment avec le moniteur en chef de la colonie, auteur de sa défloration :

La fille sur le lit assiste à ce qui lui arrive et qu'elle n'aurait jamais imaginé vivre une heure avant, c'est tout⁸⁸¹.

La suite se déroule comme un film X où la partenaire de l'homme est à contretemps, ne sait pas quoi faire parce qu'elle ne connaît pas la suite⁸⁸².

Elle ne renonce pas à lui, elle attend seulement qu'il veuille d'elle un soir, par caprice, par lassitude de la blonde, par pitié, peu importe⁸⁸³.

Ernaux est surprise parce qu'elle a vécu, tant l'interdit parental brandi contre elle depuis des années n'a mis que quelques minutes à s'effondrer. Que ce soit avant, pendant ou après l'acte, la fille de 58 est passive, presque spectatrice de ce qui lui arrive. La narration à la troisième personne renforce cet effet. Malgré cela, dans cette colonie, le personnage central affirme de manière définitive la prééminence de ses propres convictions sur celles de ses parents. Pour elle, rien ne sera plus pareil. La narratrice renchérit :

Elle ne sait pas qu'elle va devenir la proie de la passion la plus triste qui soit, celle de la nourriture, objet d'un désir incessant et refoulé qui ne peut s'accomplir que dans l'excès et la honte. Qu'elle est entrée dans une alternance de pureté et de souillure. Une lutte dont la perspective de la victoire va s'éloigner au fil des mois, quand redeviendrai-je normale, quand cesserai-je *d'être comme ça*⁸⁸⁴.

Ce passage se distingue des précédents par l'irruption de la première personne, de manière totalement inattendue, dans une narration dominée par la troisième personne. Là encore, comme

⁸⁸⁰ AE, *Mémoire de fille*, p. 39.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 103

avec le lexique de la jeunesse de 1956-1958, il s'agit d'un brouillage, d'une hybridité, renforcée par le passage en italique. L'auteure, qui veut prendre ses distances avec la fille de 58, partage ses états d'âme ; ce qui montre la complexité du dédoublement de personne dans un texte autobiographique. L'écrivaine reconnaît d'ailleurs la relation particulière qu'elle entretient avec la fille de 58 :

J'ai voulu l'oublier aussi cette fille. L'oublier vraiment, c'est-à-dire ne plus avoir envie d'écrire sur elle. Ne plus penser que je dois écrire sur elle, son désir, sa folie, son idiotie et son orgueil, sa faim et son sang tari. Je n'y suis jamais parvenue⁸⁸⁵.

L'auteure justifie en creux l'usage de la narration à la troisième personne, afin de faire de la jeune femme un personnage autonome. Elle essaye en vain d'effacer cette partie de sa vie. C'est probablement pour cela qu'elle déclare : « Écrire c'est d'abord ne pas être vu⁸⁸⁶. » Écrire c'est peut-être aussi ne plus voir ce qui fait mal, s'absoudre de certaines expériences passées, donner une orientation différente à sa vie.

Par ailleurs, le fait d'avoir deux types de narration dans le même extrait correspondant respectivement à la narratrice-auteure d'un côté et la fille de 58 de l'autre, permet de mesurer l'écart énonciatif entre les deux. L'écrivaine domine ce personnage qui n'existe que dans un temps bien précis, 1958 ; de même, la personnalité de l'écrivaine est confondue avec celle de la narratrice. Paradoxalement, sur le plan sémantique, le personnage passif se révèle difficile à maîtriser puisque, malgré plusieurs tentatives, ce dernier reste indépendant et relativement présent dans la pensée de l'écrivaine. En clair, ce personnage ne peut être dominé que sur les plans linguistique et stylistique. C'est une belle illustration de la narration palimpseste au sens où l'on voit apparaître dans la narration de 2016 des traces de celle de 1958. On voit transparaître le passé de l'histoire dans la temporalité de l'écriture.

Ernaux a d'ailleurs hérité ce concept de ses lectures : « Elle n'a pas de moi déterminé, mais des 'moi' qui passent d'un livre à l'autre⁸⁸⁷. » Ce type de narration déconstruit le personnage, afin de l'étudier sous plusieurs angles, comme la photographie et le cinéma le font avec les différents plans, arts qu'affectionne l'écrivaine. L'auteure recourt à cette technique pour insérer des traces inattendues dans certains passages ou alors en employant des parenthèses pour mettre en évidence une réflexion, comme nous l'avons vu plus haut. Elle entretient volontiers cette ambiguïté : « La fille de la photo [de 58] n'est pas moi mais elle n'est pas une fiction⁸⁸⁸. » Plus

885 *Ibid.*, p. 17.

886 AE, *L'occupation*, p. 47.

887 AE, *Mémoire de fille*, p. 28.

888 *Ibid.*, p. 20.77

que d'entretenir ce contraste, Ernaux s'en sert comme un élément caractéristique de son style. La notion de jeu est donc attachée à ce type de narration, comme nous l'avons précédemment vu avec la narration à la première personne. L'aspect jubilatoire semble même plus accentué avec le récit à la troisième personne.

Mais la passion amoureuse vécue par l'écrivaine et qui est narrée à la troisième personne a aussi un aspect douloureux :

À ce moment de sa vie, elle est divorcée, vit seule avec ses deux fils, a un amant. Elle a dû vendre la maison achetée il y a neuf ans, des meubles, avec une indifférence qui la surprend. Elle est dans la dépossession matérielle et la liberté. Comme si le mariage n'avait été qu'un intermède, elle a l'impression de reprendre son adolescence là où elle l'a laissée, retrouvant la même attente, la même façon essoufflée de courir aux rendez-vous sur ses hauts talons, d'être sensible aux chansons d'amour⁸⁸⁹.

En effet, la narration se fait à la troisième personne. Nous sommes donc dans le récit (au présent), en dehors de tout rapport déictique. Or, « il y a neuf ans » correspond à l'irruption de la deixis qui est le propre de la première personne et d'une temporalité ancrée dans le présent du discours ; dans un récit dominé par la troisième personne, il aurait fallu dire « neuf ans auparavant ». De plus, la narration à la troisième personne ne concerne pas uniquement la fille de 58. Ernaux emploie ce type de récit en *elle* à divers moments de sa vie. Ici, il s'agit de faire un bilan de sa vie amoureuse, et de rendre compte que son mariage était un échec. L'un des aspects marquants de l'extrait est le fait que, contrairement à la fille de 58, le personnage décrit ici est très proche de la personnalité de la narratrice au moment où elle s'exprime. Les trois instances auteure / narratrice / personnage principal semblent unies malgré la troisième personne, ce qui est assez curieux par rapport aux règles du pacte autobiographique de Lejeune. Mais dans cette unité, la présence de la troisième personne confère au personnage un rôle passif : unité, mais pas égalité stricte. D'ailleurs, on peut légitimement se poser la question de la pertinence de l'emploi de la troisième personne, car si dans le cas de la fille de 58, il était question de déconstruire un personnage en créant une distance importante entre ce dernier et la narratrice, ici cet écart n'est pas perceptible, en dehors du changement de pronoms personnels. On pourrait d'ailleurs penser que l'écrivaine est, au moment de l'écriture, dans le même état d'esprit que le personnage central. Ce choix stylistique interroge. Pour répondre à cette interrogation, il est important d'analyser le début du passage : « À ce moment de sa vie ». La référence au temps est primordiale, car c'est la preuve que l'écrivaine est dans une démarche séquentielle : chaque période de sa vie correspond à un personnage bien précis, qu'il soit proche

889 AE, *Les années*, p. 164.

ou non d'elle. Ceci permet à Ernaux d'isoler ces biographèmes, afin de leur donner un retentissement particulier. L'autobiographe est dans un renouvellement constant de sa personnalité qui se démultiplie sans cesse. Cette démarche a un parfum de modernité : c'est un critère important de la narration palimpseste, au sens restreint et de l'écriture auto-socio-biographique dans une perspective plus large. Une modernité qui est conçue de façon cyclique suivant le schéma suivant, dans lequel le rythme binaire est inséré dans le rythme ternaire :

[1] retrouvant **la même (1)** attente,

[2] **la même (2)** façon essoufflée **(1) de courir** **aux rendez-vous** sur ses hauts talons,

[3] **(2) d'être sensible** **aux chansons d'amour**.

C'est une double expansion, grâce aux actions qui se déroulent au même moment ; ce qui traduit bien la liberté retrouvée par la narratrice, mais celle-ci est également chargée d'amertume et de regrets. C'est une liberté qui s'exprime par des phrases contenant plusieurs juxtapositions. La narratrice n'est pas dans une démarche elliptique en décrivant le personnage, d'où l'absence de phrases averbales ou de points de suspension. Bien plus, la narration s'effectue en focalisation interne, signe que cette troisième personne est un *je* qui ne dit pas son nom. C'est pour cela que nous avons questionné plus haut la pertinence de la troisième personne dans ce cas. Enfin, la liberté retrouvée du personnage central est perceptible à travers une narration qui se caractérise par une multiplication de détails qui nous rapprochent de la photographie et du cinéma. Par la suite, nous verrons si les mêmes constats sont observables avec les pronoms *on* et *nous*.

2.3. *On et nous*

Comme se fut le cas avec *elle*, Annie Ernaux opte, dans *Les années*, pour une narration qui écarte la première personne :

Aucun « je » dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais « on » et « nous » – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant. (p. 252)

C'est un parti pris important dans le dispositif énonciatif de l'auto-socio-biographie ou autobiographie impersonnelle. Nous essaierons de comprendre pourquoi cette stratégie est pertinente par rapport au projet poétique de l'écrivaine. Nous travaillerons principalement sur le texte *Les années*, car c'est l'ouvrage dans lequel elle utilise le plus ce type de narration. Par

ailleurs, il nous a semblé judicieux de travailler sur les deux pronoms en même temps, car chez Ernaux ils sont employés dans le même contexte.

Avant d'analyser plusieurs extraits, évoquons quelques repères linguistiques, tout d'abord ceux de Maingueneau⁸⁹⁰ :

[*On indéfini* est] d'un point de vue morphologique, d'une 3^e personne du masculin singulier, mais qui neutralise l'opposition en genre et en nombre. En effet, ce n'est pas un vrai pronom, comme *il*, qui renvoie à un antécédent avec lequel il s'accorde, mais un élément autonome qui désigne un sujet humain indéterminé. C'est le contexte qui permet de lui conférer une valeur, qui peut être variable :

[...] « On a toujours besoin d'un plus petit que soi. ».

On interfère avec les embrayeurs personnels surtout à travers deux types d'emplois : comme substitut de *nous*, et comme moyen d'éviter la 2^e personne.

[...] « On part en vacances... ». « On n'est pas pressés ». « On est contentes. »

Le pronom *on* donne à la narration une certaine flexibilité, sans oublier le côté elliptique face à un personnage impersonnel. Il peut se substituer à chaque pronom du paradigme des pronoms personnels, c'est pour cela qu'il est appelé pronom « caméléon ». Pour Herschberg Pierrot, seule l'interprétation contextuelle permet de distinguer s'il a valeur de « nous », d'un « ils » ou de « tout le monde »⁸⁹¹. On pourrait aussi parler, au sens de Chatman, de narration cachée.

En ce qui concerne *nous*, Maingueneau, qui reprend les travaux de Benveniste, donne des pistes tout aussi pertinentes :

Nous, c'est avant tout « moi avec toi » ou « moi avec lui » : il n'y a pas réellement multiplication des *je* mais extension, illimitation⁸⁹².

Il faut d'emblée préciser que la première est le locuteur, la deuxième l'allocutaire, eu importe que ce soit une première ou une deuxième personne du singulier ou du pluriel. De ce fait, *nous* est aussi un embrayeur, comme *je* et *tu*. Chez Ernaux, la question qui se pose, comme dans toute narration en *nous*, c'est la composition de ce pronom, puisque par essence il est protéiforme comme *on*. Peut-on atteindre l'universalité (réflexion collective sur des problèmes sociaux selon Ernaux) uniquement en employant *nous* ? Ce *nous* d'ailleurs induit un *vous*, donc il est à observer de près.

890 D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 26.

891 A. Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, op. cit., p. 27.

892 Ibid., pp. 22-23.

Sylvie Freyermuth montre par ailleurs que les pronoms *on* et *nous* ne sont pas identiques dans tous les contextes :

Dans *Les Champs d'Honneur*, c'est le « pronom caméléon » qui officie le plus souvent. Le passage consacré à la pluie en offre des exemples convaincants : « Le temps est humide, c'est un fait, mais l'habitude est telle qu'on finit par n'y plus prêter attention. On jure de bonne foi sous une bruine tenace que ce n'est pas la pluie. Les porteurs de lunettes essuient machinalement leurs verres vingt fois par jour, s'accoutument à progresser derrière une constellation de gouttelettes qui diffractent le paysage, le morcellent, gigantesque anamorphose au milieu de laquelle on peine à trouver ses repères : on se déplace de mémoire. » (op. cit., I-2, p. 15) Les deux premières occurrences du pronom personnel indéfini, appelé encore par M. Wilmet le pronom « omnipersonnel », réfèrent à tous les habitants de Loire-Inférieure qui, d'un seul mouvement solidaire, sont prêts à soutenir le contraire des faits afin de défendre la réputation de leur belle région. [...] C'est un indice indéniable de changement de point de vue, puisque sémantiquement, la commutation de *on* avec *nous* serait possible, incluant de ce fait le narrateur dans la catégorie concernée. De fait, le narrateur est un grand myope devant l'Éternel, comme le prouvera le troisième roman qui lui est consacré, et dont le titre – *Le monde à peu près* – révèle cette infirmité. Il faut d'ailleurs rappeler que dans ce roman, le narrateur présente la vision tremblée des myopes associée à un paysage pluvieux⁸⁹³.

Dans les exemples de Rouaud, *on* peut commuter avec *nous*. Sur le plan académique, l'emploi de *nous* est courant lorsque l'énonciateur ne souhaite pas dire *je*. Il faudrait voir dans quels cas les deux pronoms sont interchangeables et dans quels cas ils ne le sont pas. En clair, *on* et *nous* peuvent tout à fait être qualifiés de pronoms « caméléons », pas uniquement *on*, ce que nous verrons dans les extraits ci-dessous.

2.3.1. L'expression du progrès technologique

La narratrice des *Années* emploie *on* et *nous* bien souvent pour décrire la technique, la technologie, qui prennent de plus en plus de place ; ce qui la rend très heureuse :

On surveillait et on envoyait chez ses voisins la possession de ces signes de progrès, marquant une supériorité sociale. (p. 44)

On avait le temps de désirer les choses, la trousse en plastique, les chaussures à semelles de crêpe, la montre en or. Leur possession ne décevait pas. On les offrait à l'admiration des autres. (p. 45)

Les avancées techniques ont pour conséquences une forte industrialisation, mais aussi une société de surconsommation dans laquelle la possession d'objets en tous genres devient essentielle. Ceci se traduit notamment par l'énumération, comme dans le deuxième passage. La

893 S. Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2006, pp. 253-254.

narratrice parle d'une époque où l'on savait être patient, désirer, de telle sorte que la possession n'était jamais décevante. L'un des symboles les plus marquants de cette nouvelle ère est la télévision :

Elle nous entourait d'une constante et impalpable sollicitude, qui flottait sur les visages souriants et unanimement compréhensifs des animateurs [...]. Elle nous unissait de plus en plus dans les mêmes curiosités, peurs et satisfactions [...]. Elle nous donnait un pouvoir de citation sans cesse renouvelé des événements et des faits divers. (p. 138)

La télévision en sus d'être un objet social, donne une certaine ouverture sur le monde. Le rythme ternaire montre bien une expansion sans limites, à travers une production inouïe d'émotions : « visages souriants », « peurs », « satisfactions ». Que la narration soit en *on* ou en *nous*, les sentiments sont les mêmes : « On avait le temps de désirer les choses » / « Nous étions débordés par le temps des choses ». En revanche, l'équilibre rompu par le fait que la surconsommation aille de pair avec la satisfaction immédiate du désir :

Nous étions débordés par le temps des choses. Un équilibre tenu longtemps entre leur attente et leur apparition, entre la privation et l'obtention était rompu. (p. 231)

Le temps paraît à la fois long, car le désir d'avoir ces objets est insatiable, mais court aussi, car fatalement ils suscitent une certaine lassitude : le produit le plus récent chassant celui qui le précède, qui est de fait démodé. Ces extraits montrent bien que la narratrice est cachée dans un groupe indistinct dont il est impossible d'imaginer le nombre de personnes qui le constitue. A contrario, le lecteur pourrait être dérouté à cause d'un « déficit référentiel », ne sachant pas clairement combien de locuteurs partagent ce propos. Une autre réaction possible est l'identification aux mêmes sentiments par le caractère réminiscent du procès.

Un autre aspect est à considérer dans la description de cette révolution technologique, c'est la force des temps verbaux employés par la narratrice. L'imparfait de l'indicatif retient particulièrement notre attention, car c'est le plus employé de ces extraits. Maingueneau nous donne quelques précisions sur ce temps verbal :

Comme l'imparfait n'a pas à lui seul le pouvoir d'inscrire un procès dans le temps, dans ce type d'emploi l'accent est mis sur l'événement lui-même, qui est présenté comme remarquable, aux dépens de son inscription temporelle⁸⁹⁴.

Si le présent se caractérise par sa coïncidence avec ce repère qui est le moment d'énonciation, l'imparfait implique un repère distinct⁸⁹⁵.

894 D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 92.

895 Ibid., p. 94.

Le glissement du présent à l'imparfait permet ainsi au locuteur de ne pas véritablement prendre en charge ce qu'il dit. Il dissocie le présent d'énonciation du repère de son énoncé, qui est décalé de la situation d'énonciation⁸⁹⁶.

La narratrice présente les faits de manière tout à fait classique « offrait à l'admiration », « flottait sur le visages souriants », « nous unissait », « donnait un pouvoir », « étions débordés par le temps des choses ». Les procès à l'imparfait de l'indicatif sont parfaits, comme ici, pour la description d'une situation dans la mesure où il s'agit d'un procès inaccompli, non borné. Le personnage central vit dans une ère de bonheur matérialisée par des objets de toutes sortes. C'est vrai également que l'imparfait de l'indicatif permet à la narratrice de se mettre en retrait – Harald Weinrich parle de temps d'arrière-plan⁸⁹⁷ – avec des propos qui suscitent des questions : quels voisins ? quels autres ? qui s'unit avec qui ? Ce flou est possible grâce aux pronoms *on* et *nous* à travers leur caractère protéiforme, mais bien plus eu égard à leur statut d'embrayeurs qui conditionne la suite de la phrase. Même l'énumération des objets évoqués par la narratrice, « la trousse en plastique, les chaussures à semelles de crêpe, la montre en or » (p. 44), ne répond pas à ces interrogations. D'ailleurs, ceux-ci sont sources de tensions sociales, puisqu'ils donnent un aperçu, parfois trompeur, de la classe de celui qui les porte, selon l'expression consacrée : « tout ce qui brille n'est pas or ». Par ailleurs, par sa nature inaccomplie, l'imparfait de l'indicatif nous montre des actions en cours de déroulement, et dont on ne saurait se prononcer sur leur issue finale, comme dans l'exemple « On surveillait et on enviait chez ses voisins la possession de ces signes de progrès. Enfin, cette ère semble marquée par le contraste : attente et apparition ; privation et obtention, signe qu'en définitive c'est un plaisir qui est fortement présent chez la narratrice.

2.3.2. Aspiration à la liberté

Dans *Les années*, Annie Ernaux a pour objectif de jeter la lumière sur la liberté, premier fondement de la devise française à laquelle elle est viscéralement attachée. Si la technologie procure une certaine liberté, à travers les nouveaux produits qui sont proposés aux

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁹⁷ Weinrich définit deux plans énonciatifs : le premier contient, au passé simple, les actions principales ; le second, l'arrière-plan, à l'imparfait, rassemble les circonstances, les détails. Il en conclut que ces deux temps ont pour unique fonction celle de donner du relief au monde raconté. H. C. Goeppert-Frank, H. Weinrich, *Tempus : Besprochene und erzählte Welt*. In: *L'Homme*, 1968, tome 8 n°1. p. 105.

consommateurs, la narratrice va plus loin dans cette quête qui se présente sous plusieurs formes, notamment sur le plan politique :

Nous qui étions restés au PSU pour changer la société, on découvrait les maos, les trotskistes, une énorme quantité d'idées et de concepts d'un seul coup au grand jour. (*LA*, p. 111).

L'État s'éloignait à nouveau de nous. (*Ibid.*, p. 153).

Parmi les nombreuses libertés défendues par l'écrivaine, la politique occupe une place de choix. Annie Ernaux est une femme de gauche comme nous l'avons montré dans la première partie de cette recherche. Dans le premier passage, l'écrivaine montre son attachement au PSU (Parti Socialiste Unifié)⁸⁹⁸ et à d'autres courants de gauche. Ici, la narration en *nous* offre une idée de groupe solidaire. L'emploi de l'indéfini *on*, en complément de *nous*, donne une tonalité populaire à l'assertion. Ce récit a des allures d'engagement politique dont le programme est « changer la société ». Le rapport de force que la gauche essaye d'installer est celui du « peuple » contre l'État. La locution adverbiale « à nouveau » montre que l'affrontement est discontinu et itératif. L'imparfait de l'indicatif montre l'aspect inaccompli des actions. Le combat est en cours d'une certaine façon ; tandis que la conjonction de coordination « et » dans le premier passage montre un fonds inépuisable d'idées révolutionnaires, en France et au-delà.

Le pronom caméléon *on* est utilisé dans d'autres contextes, notamment lors des visites médicales scolaires et des lendits :

On attrapait la gale, des poux, asphyxiés sous une serviette à la Marie Rose. On grimpait à la file dans le camion de la radio pour la tuberculose en gardant manteau et cache-nez. On passait la première visite médicale en riant de honte d'être juste en culotte dans une salle que ne réchauffait pas la flamme bleue courant dans un plat rempli d'alcool à brûler sur la table à côté de l'infirmerie. Bientôt on défilait tout en blanc dans les rues sous les acclamations lors de la première fête de la Jeunesse, jusqu'au champ de courses où, entre le ciel et l'herbe mouillée, on exécuterait sur la musique hurlante des haut-parleurs le « mouvement d'ensemble » dans une impression de grandeur et de solitude. (*Ibid.*, p. 28).

Une autre liberté chère à Annie Ernaux est l'accès aux soins. Tout d'abord, il faut noter la succession des procès dont le sujet est un groupe pris dans sa globalité, duquel ne se dégagent pas d'individus. La présence de cinq occurrences de *on* contribue à ce constat. Cet extrait met en lumière la situation sanitaire de la France d'après-guerre. Le champ lexical de la maladie est le suivant : « gale », « poux », « tuberculose », « infirmerie ». Nous pouvons constater qu'il

898 PSU (Parti Socialiste Unifié) : Parti politique français constitué le 3 avril 1960 par la fusion de l'Union de la gauche (fondée en 1957 sur la base de l'opposition à la guerre d'Algérie par Claude Bourdet et Gilles Martinet), du parti socialiste autonome (créé en septembre 1958 par des socialistes S.F.I.O. dissidents refusant le vote « oui » au référendum gaulliste du 28 septembre dont Édouard Depreux, Alain Savary et Robert Verdier) et du groupe « Tribune du communisme » (venu du P.C.F. avec Serge Mallet et Jean Poperen). *Larousse*, <https://www.larousse.fr/encyclopédie/divers/PSU/139760>, [24.06.2021].

s'agit de maladies assez virulentes. La gale et les poux sont des parasites. Pour la gale, les parasites se glissent sous la peau et creusent des galeries. Les poux s'accrochent aux cheveux. Quant à la tuberculose, c'est une maladie gravissime des poumons due au bacille de Koch, dont on mourait encore avant la découverte des antibiotiques. L'adverbe « bientôt » crée une rupture dans l'extrait : les élèves qui passent par la médecine scolaire et les visites médicales annuelles. C'était nécessaire à une époque qui a suivi la guerre. L'État se préoccupait de santé publique. En fait, Ernaux livre quelques épisodes marquants de la vie des élèves de l'école primaire de cette génération. C'est un témoignage social. Le blanc est la couleur du triomphe, celle de l'immunisation face à la maladie. Dans cette seconde partie le champ lexical de la maladie laisse sa place à celui de la joie : « acclamations », « fête de la Jeunesse », « musique hurlante », « grandeur ».

Le pronom indéfini permet aussi à la narratrice de réclamer à ses parents la liberté de sortir :

Dans les nuages du couchant bordés de rose, on voyait des maharadjahs et des palais indiens. On se plaignait aux parents, « on ne va jamais nulle part ! », ils répondaient avec étonnement « Où veux-tu aller, tu n'es pas bien là où tu es ? ». (*Ibid.*, p. 39)

Dans ce cas, le pronom *on* a valeur, semble-t-il d'un *je*, car le personnage est fille unique et elle s'adresse à ses parents. Il faut relever ici trois occurrences de *on*, ce qui montre bien l'insistance de l'adolescente auprès de ses parents. Par ailleurs, la narratrice restitue certains propos au discours direct pour témoigner de leur authenticité et créer une distance entre le temps de l'énonciation et celui dans lequel les faits se sont produits. La réponse des parents à l'inquiétude de la jeune Annie est aussi au discours direct, avec une triple mention de *tu* qui est simplement la personne attendue dans un échange verbal. En outre, ils ne veulent pas rassurer leur fille, mais montrer que lorsqu'on est bien chez soi, il est inutile de vouloir aller ailleurs. Cela dénote un état d'esprit assez conservateur et casanier. Et les parents n'avaient certainement pas les moyens de payer de lointains voyages. C'est un indice qui permet de situer socialement la famille. De plus, la liberté apparaît également à travers les palais indiens ainsi que les maharadjahs⁸⁹⁹ et plus généralement l'orient, qui a une valeur exotique. La couleur fait partie intégrante de la scène ; elle exprime une évasion, quelque chose de nouveau. N'oublions pas que la couleur de référence de la jeune fille est, à cette époque, le rose.

La liberté religieuse, morale, est également revendiquée par Ernaux :

899 Un maharadjah est un prince hindou. (*Le Petit Robert* 2009, p.1504).

On vivait dans la rareté de tout. Des objets, des images, des distractions, des explications de soi et du monde, limitées au catéchisme et aux sermons de carême du père Riquet, aux dernières nouvelles de demain proférées par la grosse voix de Geneviève Tabouis⁹⁰⁰, aux récits des femmes racontant leur vie et celle de leurs voisins l'après-midi autour d'un verre de café. (*Ibid.*, p. 40)

Les objets tant désirés par la narratrice, ainsi que les distractions qu'elle demande à ses parents semblent à ses yeux censurés par la religion. L'extrait contient une seule occurrence du pronom *on*, qui introduit la citation et remplace la première personne. Ernaux souhaite exprimer son mécontentement par rapport à la position de ses parents. Les conversations du café semblent dérisoires face au poids des exercices spirituels. Seules les informations données par les médias semblent importantes aux yeux de la narratrice. Ceci est vérifiable par l'ordre d'énumération des actions : 1. religion / 2. nouvelles / 3. conversations des clients. Cet alignement s'apparente à une dégradation à l'intérieur de ce rythme ternaire. La phrase introductive de l'extrait confirme cette gêne du personnage central : « On vivait dans la rareté de tout ». La narratrice ne semble guère être intéressée par les trois sujets dominants de son environnement immédiat. Le quantifieur de totalité « tout » exprime la résignation de l'énonciatrice. Ernaux cherche donc la stratégie pour assouvir ses désirs :

Mais on déjouait la surveillance, on allait voir *Manina la fille sans voiles*, *La Rage au corps* avec Françoise Arnoul. On aurait voulu ressembler aux héroïnes, avoir la liberté de se comporter comme elles. Mais entre les livres, les films et les injonctions de la société s'étendait l'espace de l'interdiction et du jugement moral, on n'avait pas droit à l'identification. (*Ibid.*, p. 52)

Une troisième liberté revendiquée par la narratrice, mais qui est en lien avec les deux autres sus-citées, c'est la liberté intellectuelle, qui est fortement liée au comportement moral réclamé par les parents et la société. La jeune Annie souhaite lire des livres ou voir des films qui ne sont pas de son âge, d'où ses actions clandestines. Elle aspire au droit au bovarysme, c'est-à-dire la liberté intellectuelle. Le champ lexical de la censure est très présent : « surveillance », « injonctions », « interdiction », « jugement moral ». Le pronom *on* semble ici représenter un groupe de jeunes filles qui se tiennent les coudes dans un contexte hostile marqué par la probable punition des parents si elles sont prises en flagrant délit d'émancipation de la tutelle parentale. Les titres des deux films laissent transparaître un contenu érotique justifiant leur interdiction pour une certaine tranche d'âge. C'est pour cela qu'il est difficile pour ces adolescentes de s'identifier aux actrices jouant dans ces films. Il faut en outre relever deux

⁹⁰⁰ Geneviève Tabouis est une journaliste titulaire de la célèbre émission *Les dernières nouvelles de demain* sur Radio Luxembourg, dans les années 1950 et 1960. Elle commençait chaque émission par sa phrase rituelle « Attendez-vous à savoir ». Et ce qui est amusant, c'est, lorsqu'on écoute les archives, que Geneviève Tabouis n'avait pas du tout une grosse voix. C'est donc, chez Annie Ernaux, un souvenir d'enfant pur.

occurrences de la conjonction de coordination « mais », qui a ici un sens restrictif des libertés des adolescentes, comme dans l'extrait suivant :

Mais nous n'étions pas adultes. La vie sexuelle restait clandestine et rudimentaire, hantée par « l'accident ». Nul n'était censé en avoir une avant le mariage. (*Ibid.*, p. 84)

La question de fond que soulève la narratrice est en fait celle de la liberté sexuelle. La grossesse est jugée comme une faute pour des femmes célibataires. À cette époque, on ne parlait pas de mère célibataire, ou de « maman solo », comme aujourd'hui. On parlait de « fille-mère », expression stigmatisante et répressive moralement. Le personnage principal sous-entend par ailleurs la défaillance des techniques contraceptives, ainsi que la douleur des jeunes filles enceintes face au regard d'autrui. Le pronom *nous* a une valeur collective, solidaires des femmes en général. Fait langagier intéressant, la reprise de « l'accident » par le pronom adverbial « en », tandis que « une » a pour antécédent « vie sexuelle ». Et c'est cette dernière qui fait risquer l'accident, qui est effectivement la grossesse non désirée. La narratrice surenchérit :

Nous qui avons avorté dans les cuisines, divorcé, qui avons cru que nos efforts pour nous libérer serviraient aux autres, nous étions prises d'une grande fatigue. Nous ne savions plus si la révolution des femmes avait eu lieu. On continuait à voir le sang après cinquante ans. Il n'avait plus la même couleur ni la même odeur qu'avant, une espèce de sang illusoire. (*Ibid.*, p. 181)

Dans cette même lancée, Ernaux manifeste son soutien au combat féministe, long âpre, et parfois désespérant. Contrairement aux extraits précédents, l'énonciatrice s'exprime à un âge avancé de sa vie, fait une sorte de bilan. La narratrice adopte une posture presque solennelle, comme si c'était l'auteure qui s'exprimait pour montrer sa lassitude face au combat féministe semé d'embûches. L'avenir ne semble pas radieux à ses yeux. Les deux pronoms *on* et *nous* sont employés dans le même contexte. On remarquera tout de même que l'autobiographe a tenté de concevoir une hiérarchie dans leur emploi. D'abord *nous* pour donner l'idée principale, ensuite *on* pour des explications complémentaires. Les deux plans énonciatifs donnent une cohérence à la thèse défendue. Il n'est par ailleurs pas étrange de voir *on* en second, car il est le plus « caméléon » des deux.

Il n'y avait rien devant nous. (*Ibid.*, p. 217)

Nous mutations. Nous ne connaissions pas notre nouvelle forme. (*Ibid.*, p. 236)

Dans ces extraits, la narratrice prolonge la réflexion, mais cette fois au niveau macroscopique. Qu'allait-il advenir du monde dans les années 2000 ? Ce XXI^e siècle serait-il également émaillé de guerres, de crises successives ? Annie Ernaux a vu juste dans ses questionnements au regard

de la pandémie actuelle et des multiples crises qui l'ont précédée. La mutation est effectivement en marche. Le pronom *nous* a ici une valeur internationale. Le rythme binaire du deuxième passage montre un monde fracturé. Ernaux essaye de construire avec le lecteur un consensus sur la marche du monde et des principaux enjeux économique, politique, social et sanitaire qui structurent notre société. L'écrivaine pose les jalons d'un questionnement autour d'une mémoire collective, d'un destin commun. Est-ce utopique ? Il est difficile d'avoir un *nous* uniforme tant l'être humain est ondoyant et divers. Mais ce débat fait sens. Lahire a bien montré qu'il existe une part d'individuel et de collectif en chaque humain :

D'un côté, on est à la recherche de sa vision du monde, de son rapport au monde ou de « la formule génératrice de ses pratiques », et de l'autre, on admet la multiplicité des savoirs et savoir-faire incorporés, des expériences vécues, des « moi » ou des « rôles » intériorisés par l'acteur (répertoire de rôles, stock de connaissances, réserve de connaissances disponibles...) ⁹⁰¹.

Le sociologue français met en lumière la perception que nous pouvons avoir du monde. Celle-ci passe à la fois par un regard personnel et par celui porté sur autrui, qui nous aident à nous situer. On est en fait une multiplicité de personnes en fonction des expériences, des situations de communication, en fonction aussi de l'interlocuteur qui est face à nous. Annie Ernaux aspire ainsi, par le truchement du pronom *nous*, à retrouver les différents aspects de sa personnalité. Mais, il ne s'agit pas d'une fuite en avant par rapport à ses responsabilités, car d'autres ouvrages, comme *La place*, *La femme gelée*, ou encore *L'événement* sont écrits à la première personne. *Les années* constitue donc un cas à part dans l'œuvre de l'écrivaine. En fait, on peut y entrevoir, hormis la volonté de s'exprimer dans un parler proche de celui de son enfance, la recherche d'une certaine humilité et une détermination à ne pas faire de son livre un exercice narcissique. L'écrivaine souhaite se démarquer de l'autobiographie traditionnelle. C'est le but profond de l'auto-socio-biographie, dont *Les années* paraissent être la forme la plus aboutie.

2.4. La narration en *vous*

Bien que marginale dans les écrits ernauxiens la narration en *vous* est tout de même présente dans l'incipit de *Mémoire de fille*. La narratrice décrit les états d'âme de la fille de 58 qu'elle était alors vis-à-vis du moniteur qui l'a déflorée.

Puis l'Autre s'en va, vous avez cessé de lui plaire, il ne vous trouve plus d'intérêt. Il vous abandonne avec le réel, par exemple une culotte souillée. Il ne s'occupe plus que de son temps

901 B. Lahire, *op. cit.*, p. 25.

à lui. Vous êtes seul avec votre habitude, déjà d'obéir. Seul dans un temps sans maître. (MF, pp. 11-12).

Cette narration paraît contre nature car la narratrice, refusant d'employer *elle*, entre dans les pensées du personnage principal en focalisation interne. Freyermuth a travaillé sur cette question concernant les écrits de Rouaud :

Il est d'ailleurs patent que plus on avance dans l'ensemble romanesque et dans l'histoire de la famille Rouaud, et plus la relation se resserre entre l'auteur-narrateur et le lecteur. Comme si, à montrer sa fidélité, on avait gagné la confiance de Jean : « Or vous savez quoi ? ce devoir ? ce qu'il me valut ? D'abord se remettre en mémoire la cruelle cérémonie de la distribution des copies : le maître debout au milieu de la classe donnant à chacun, ou la lui faisant passer, sa composition corrigée, assortie d'un commentaire évidemment moqueur [...]. » (*Le monde à peu près*, II-5, p. 72) Le narrateur ouvre, par ces trois questions posées au lecteur, une section qui fait suite à la relation du devoir qu'il avait rendu – souvenir douloureux – (*ibid.*, II-4, p. 71), l'adjectif démonstratif du SN *ce devoir* renvoyant à la section précédente : « Ce qui, cet aller-retour terre-ciel, concluait mon récit d'un dimanche à la campagne ». Ces questions, bien qu'elles aient une valeur essentiellement rhétorique, interpellent directement le lecteur qui est orienté dans sa réponse, ici négativement⁹⁰².

En fait, Ernaux ne vouvoie pas le personnage. Cette deuxième personne produit un effet d'aimantation de l'allocutaire (ou interlocuteur). C'est comme si le lecteur se trouvait dans la situation qu'elle décrit. Il est donc possible de construire une narration en *vous* puisqu'il est également un embrayeur. C'est l'option qu'a choisie Annie Ernaux pour décrire les émotions de cette fille de 18 ans, animatrice de colonie de vacances. Nous pouvons identifier deux personnages dans l'extrait : vous (la jeune femme) et « l'Autre » (le moniteur). Ce dernier est cité une seule fois, on pourrait considérer une deuxième mention en fin d'extrait avec « maître », et une troisième en « il » ; tandis la fille de 58 apparaît 4 fois. Il faut relever le fait que l'extrait a non pas une seule narration, mais deux : la narration à la troisième personne concerne le moniteur, tandis que celle en *vous* renvoie à la fille de 58. On constate donc qu'en réalité, avec les deux types de narration, la jeune femme est plus éloignée de la narratrice que le moniteur, puisque la narration en *vous* semble la moins naturelle des deux. Toutefois, la narratrice semble avoir mis, par ce procédé, une grande distance entre elle et les deux amants, comme si cela ne la concernait que très peu, elle qui est dans le temps de l'énonciation, tandis qu'eux sont dans celui de la réalisation des actions. Autre supériorité du moniteur, il ouvre et clôt l'extrait, donnant au passage un effet cyclique. La jeune femme est « emprisonnée » dans ce schéma qui lui est défavorable, comme en témoigne l'adjectif « seul » qui devient un générique. Le moniteur contrôle les tenants et les aboutissants de leur relation, il dicte la

⁹⁰² S. Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, op. cit., p. 263.

cadence ; c'est pour cela qu'il est le maître de cette dernière, qui est violemment déçue par ce type de passion amoureuse. Citons un autre exemple de ce type de narration :

D'autres ont beau jeu alors de vous circonvenir, de se précipiter dans votre vide, vous ne leur refusez rien, vous les sentez à peine. Vous attendez le Maître, qu'il vous fasse la grâce de vous toucher au moins une fois. Il le fait, une nuit, avec les pleins pouvoirs sur vous que tout votre être a suppliés. Le lendemain il n'est plus là. Peu importe, l'espérance de le retrouver est devenue votre raison de vivre, de vous habiller, de vous cultiver, de réussir vos examens. Il reviendra et vous serez digne de lui, plus même, vous l'éblouirez de votre différence en beauté, savoir, assurance, avec l'être indistinct que vous étiez auparavant. (MF, p. 12)

La fille de 58 est tellement obnubilée par cet amant avec qui elle a eu ses premières relations sexuelles, qu'elle lui donne un statut de divinité dans sa vie. Cette appellation peut être comparée à la religion catholique dans laquelle elle a grandi et par rapport à laquelle elle a pris ses distances, en retenant tout au moins quelques principes de la Bible, qu'elle réutilise dans ses textes, notamment le don, l'héritage ou encore la justice sociale. Dans cet extrait, le personnage central tente de remplir le vide laissé par un moniteur qui est plus absent que présent. Le jeu des contrastes est un trait important de l'écriture ernausienne. Pour vaincre l'ennui, la déception, voire un sentiment de trahison, la jeune femme semble s'offrir aux premiers venus, bien qu'ils soient uniquement des amants éphémères. L'emploi de *vous*, cité neuf fois, réclame une compassion de la part du lecteur. C'est aussi un moyen d'impliquer celui-ci, de lui demander de se mettre à votre place. Ce peut aussi être un *vous* générique. La preuve avec ce rythme ternaire « de vous habiller, de vous cultiver, de réussir vos examens, trois propositions juxtaposées, donc en parataxe et une gradation. Ce rythme expansif est encore perceptible dans les domaines que la fille de 58 souhaite travailler pour plaire à son amoureux : « beauté, savoir, assurance ». La narratrice renchérit sur sa relation avec le moniteur :

Tout ce que vous faites est pour le Maître que vous vous êtes donné en secret. Mais, sans vous en rendre compte, en travaillant à votre propre valeur vous vous éloignez inexorablement de lui. Vous mesurez votre folie, vous ne voulez plus le revoir jamais. Vous vous jurez d'oublier tout et de ne jamais parler à personne. (*Ibid.*)

La fille de 58 est rongée par une contradiction : aimer une personne qui n'éprouve pas les mêmes sentiments pour elle, ce qui génère une frustration. Le quantifieur de totalité « tout » encense l'amant au début, dans une dimension quasi religieuse, mais matérialise aussi, à la fin, une « révolte » par rapport à ce personnage. L'effet cyclique est paradoxal car l'entame et la chute sont différentes, bien qu'elles soient reliées par le même déterminant. Ce sentiment est contré par l'adverbe « jamais » tout aussi radical qui s'oppose à un nouveau rendez-vous. Les deux actions se déroulent concomitamment et échappent au personnage central : « sans vous en rendre compte ». Les nombreuses occurrences de *vous* (9) ne sont pas ici un gage de sérénité,

mais plutôt de fébrilité, renforcée par les verbes pronominaux « se donner », « s'éloigner ». Cette tendance est validée par les substantifs « secret » et « folie ».

En employant cinq types de narrations, en *je*, *elle*, *on*, *nous* et *vous* Annie Ernaux enrichit, diversifie ses textes, mais aussi opère de multiples jeux énonciatifs. Elle envisage également de manière multiple ses rapports à elle-même/narratrice dans la narration. C'est pour cela que nous avons qualifié cette narration de palimpseste. Par ailleurs, la diversité des styles narratifs n'altère pas la compréhension des textes, au contraire. L'auteure surprend, choque peut-être, mais suscite avant tout une vague attente de la part du lecteur, ce qui renforce la preuve d'une écriture nouvelle : l'auto-socio-biographie.

CHAPITRE 4 : UNE ÉCRITURE PLATE ?

1. Ernaux et l'« écriture blanche »

1.1. Proposition de Barthes

Avant d'explorer par le menu les propos d'Ernaux sur la question de l'écriture blanche, analysons l'approche de Barthes. L'auteur du *Degré zéro de l'écriture* est le premier à classer un certain nombre d'écrits sous le concept d'« écriture blanche ». Ernaux parle d'« écriture plate ». Il sera donc intéressant de voir si les deux concepts sont équivalents. Plusieurs synonymes se réfèrent à l'écriture blanche : « écriture au degré zéro », « écriture innocente », « langue basique », « parole transparente »⁹⁰³. Conformément aux connotations suggérées par de telles expressions, on comprend que cette écriture a pour projet de faire l'économie des mots, et des effets pompeux et est caractérisée par la simplicité du style. De plus, on peut s'attendre à ce que les auteurs partisans d'une telle écriture s'emploient également à simplifier la syntaxe et le lexique. Il s'agit, en fait, pour eux, de donner une autre dimension à ce qu'il est convenu d'appeler la lisibilité du texte. Roland Barthes cite Camus, Blanchot et Carol – on peut aussi penser à Pascale Roze ou encore à Marguerite Duras – comme des représentants par excellence de « l'écriture blanche ». *L'Étranger* en est l'un des textes fondateurs. Bernard Vouilloux ajoute : « En outre, en tant que cette écriture serait stylistiquement neutre, elle serait inexpressive, n'exprimerait aucune émotion, aucun sentiment⁹⁰⁴. » En effet, le narrateur de *L'Étranger* décrit Mersault sans empathie ni antipathie d'ailleurs. Il s'exprime en ces termes : « Brusquement, il s'est levé, a marché à grands pas vers une extrémité de son bureau et a ouvert un tiroir dans un classeur⁹⁰⁵. » Il veut apparaître objectif dans sa présentation des faits. Il se limite à être un simple observateur. On peut comparer cet extrait avec ceux de Marguerite Duras et Simone de Beauvoir : « Lol ne parlait jamais d'achats qu'elle aurait pu faire. Elle n'en faisait jamais durant ses promenades à S. Thala. Ni du temps⁹⁰⁶. » / « Les conversations les plus

903 B. Vouilloux, « L'«écriture blanche» existe-t-elle? » In D. Rabaté, D. Viart, *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, pp. 29-30.

904 *Ibid.*, p. 33.

905 A. Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, « Folio », 1942, p. 104.

906 M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 44.

innocentes recelaient des pièges ; mes parents traduisaient mes propos dans leur idiome et m'imputaient des idées qui n'avaient rien de commun avec les miennes⁹⁰⁷. » Dans ces trois passages, on peut remarquer une très grande simplicité dans le ton, la syntaxe, le lexique adoptés. Beauvoir emploie même des termes comme « innocentes », « traduisaient », « propos », termes qui ont pour but de rechercher une certaine transparence du style. Duras termine son propos avec une phrase nominale. Camus quant à lui emploie le passé composé, signe d'oralité, qui met le personnage dans une position inconfortable. Les trois textes ont manifestement un souci de simplicité : décrire les actions des personnages sans éclat particulier.

1.2. Projet d'écriture de l'auteure

Annie Ernaux s'inscrit dans une démarche « objective » dans ses œuvres, comme elle l'indique elle-même : « [...] j'essaye de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une fille qui ne seraient pas moi. Ainsi, j'écris de la manière la plus neutre possible⁹⁰⁸. » Au-delà d'« une autre mère » ou d'« une autre fille », on peut considérer que l'écrivaine s'adresse à toutes les mères et à toutes les filles. Son lectorat est amené à s'emparer du sens de son texte, car le narrateur s'efface, comme le relève Jean Pierrot :

Mais il est difficile, voire impossible, que l'effacement de l'énonciateur ne produise pas une expansion égale et compensatoire du lecteur. Plus la narration est apparemment transparente, limitée aux faits, plus en tout cas lorsque la situation exigerait au contraire un commentaire affectif et moral, l'instance réceptrice est obligée de remplir ce vide par son propre commentaire, ses propres interprétations⁹⁰⁹.

Il est vrai qu'Annie Ernaux se plaît à installer de tels « vides » textuels ; néanmoins, elle les remplit dans certains cas. Ainsi, à propos de la lassitude ressentie dans toute la société durant les années 50, elle déclare avec un ton ambigu :

Les signes de changements ne sont pas perceptibles dans la particularité des vies, sauf peut-être dans le dégoût et la fatigue qui font penser secrètement « rien ne changera donc jamais » à des milliers d'individus en même temps⁹¹⁰.

Comme on le voit ici, elle commence par présenter les faits – une société qui n'avance pas – mais, par la suite, l'adverbe « secrètement » introduit un certain affect que ressentirait la narratrice. Celui-ci se retrouve, dans le passage cité, mis en évidence par l'emploi de

907 S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, p. 252.

908 A. Ernaux, *Une Femme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 62.

909 J. Pierrot, « Annie Ernaux et l'écriture plate », in D. Rabaté, D. Viart, *Écritures blanches*, op. cit., p. 124.

910 AE, *Les années*, p. 77.

l'expression « donc jamais » ; expression qui est attribuable à de milliers de personnes mais qui, implicitement, dévoile le sentiment que ressent l'instance narrative. En fait, la lycéenne Ernaux est en proie à des luttes internes, surtout dans le domaine sexuel, dont l'origine est à chercher dans les nombreux interdits sociaux et religieux, comme le montre ce passage : « Jusqu'au mariage, les histoires d'amour se déroulent sous le regard et le jugement des autres⁹¹¹. » On comprend qu'elle attend, avec une certaine impatience, que les mentalités changent, qu'une certaine tolérance prenne la place de l'intransigeance qui commence pour elle à la maison. Cette insatisfaction ressort également de l'extrait suivant : « [...] elle décrit son ennui, son attente de l'amour dans un vocabulaire romanesque et grandiloquent⁹¹². » Nous pouvons ainsi conclure que bien que la narratrice soit à la recherche d'une certaine objectivité, les commentaires avancés la concernent au plus haut point, car elle fait aussi partie de la société, en tant qu'écrivaine ou femme de lettres. Jean Pierrot attire lui aussi l'attention sur cette remise en cause de la neutralité, pourtant recherchée et revendiquée par les auteurs : « La sélection même des choses racontées, de ce qui a attiré le regard et l'attention de l'auteur, qui ont déclenché le réflexe d'écriture, est à elle seule révélatrice⁹¹³. » Il serait donc judicieux de lire les textes ernauxiens en privilégiant, entre autres, deux prismes révélateurs de l'entreprise de l'auteure : l'effacement du personnage central – nous avons vu les jeux autour de la narration palimpseste – et l'engagement social, politique ; les deux aspects étant intimement liés.

Annie Ernaux a choisi de nommer sa forme littéraire « écriture plate ». Elle s'exprime en ces termes : « Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles⁹¹⁴. » En plus de l'objectivité recherchée (mentionnée plus haut), l'auteure rejette un embellissement superflu qui viendrait justement dénaturer la teneur de ses propos. Le naturel ne veut pas forcément dire l'instantané. L'auteure effectue un travail de recherche, d'analyse, de construction, de reconstitution, de hiérarchisation :

La forme du livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire pour détailler les signes spécifiques de l'époque, l'année, plus ou moins certaine, dans laquelle elles se situent – les raccorder de proche en proche à d'autres, s'efforcer de réentendre les paroles des gens, les commentaires sur les événements et les objets, prélevés de la masse des discours flottants [...]⁹¹⁵.

911 *Ibid.*, p. 76.

912 *Ibid.*, p. 71.

913 J. Pierrot, *op. cit.*, p. 126.

914 AE, *La place*, p. 24.

915 AE, *Les années*, p. 251.

On peut incontestablement considérer l'« écriture plate » comme une variante des « écritures blanches », si l'on retient sa lisibilité et son style dépouillé. Pour Ernaux, elle est liée à la famille. Elle a pour but principal l'information et met en lien des éléments de la vie de l'autobiographe. Annie Ernaux essaye de nous faire revivre les différentes étapes de sa vie comme si nous y étions. C'est un peu comme un journal télévisé enregistré et rediffusé. Cette écriture est aussi sociale ; elle présente les individus tels qu'ils sont, avec leurs qualités et leurs défauts. D'ailleurs, l'auteure reconnaît que :

La langue, un français écorché, mêlé de patois, était indissociable des voix puissantes et vigoureuses, des corps serrés dans les blouses et les bleus de travail, des maisons basses avec jardinet, et l'abolement des chiens l'après-midi et du silence qui précède les disputes, de même que les règles de grammaire et le français correct étaient liés aux intonations neutres et aux mains blanches de la maîtresse d'école⁹¹⁶.

Annie Ernaux se lance ainsi dans une entreprise ardue : écrire des livres avec pour modèle le parler de sa ville natale Yvetot. Cette langue est violente, comme nous l'avons vu plus haut, car elle a un impact très fort sur les corps et les gestes qui, on le sait, jouent un rôle important dans la transmission du message. C'est aussi une écriture sonore qui se fait entendre par contraste entre le silence et le bruit. Cette poétique est aussi mise en relation avec l'école, puisqu'Annie Ernaux déclare qu'elle s'exprime comme « la maîtresse d'école », dont elle souligne deux particularités – l'« intonation neutre » et les « mains blanches » – en employant deux adjectifs qui symbolisent en fait la démarche de l'auteure. La mention de l'école est importante, car c'est à grâce à elle que la jeune Annie va apprendre le bon français, en se coupant et en renonçant au parler de ses parents. C'est aussi grâce à cette institution qu'elle est en mesure de transcrire les expressions qu'elle a entendues dans son milieu d'origine. On comprend qu'il puisse exister un tel écart entre les « bleus de travail » et les « mains blanches » de l'institutrice. L'auteure se propose de décrire cet écart. Car ces deux milieux ont participé à la construction de sa personnalité et à sa trajectoire : ses parents ont été ouvriers avant de tenir une petite épicerie, et elle-même est aujourd'hui une enseignante à la retraite à la suite d'une carrière d'enseignante de français accomplie. On peut donc conclure que l'« écriture plate » est effectivement indissociable de son projet auto-socio-biographique.

Malgré une renommée certaine, Annie Ernaux n'estime pas être au niveau de la haute conception qu'elle se fait de la littérature, ce qui peut paraître surprenant. Elle déclare :

Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire. Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité

916 *Ibid.*, pp. 32-33.

sur ma mère qui ne peut être atteinte que par les mots. [...] Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au dessous de la littérature⁹¹⁷.

Annie Ernaux a, on le voit, une vision assez ambiguë de son projet littéraire. Elle fait de la littérature sans l'assumer totalement. Cet entre-deux est révélateur de sa posture d'écrivaine. Puisqu'elle se place entre le réel et l'imaginaire, on pourrait poursuivre le raisonnement en la situant entre l'autofiction et l'autobiographie. Vouloir rester en-deçà de la littérature peut être compris de deux manières. Dans son écriture, elle use d'une syntaxe « relâchée », volontairement transgressive (elle introduit des expressions issues du milieu populaire) ; sur le plan thématique, elle choisit de narrer des événements qu'elle peut trouver indignes de la littérature, puisqu'ils ne font pas partie des motifs que la tradition considère comme nobles.

Bien qu'étant en quelque sorte soustractive et minimale, car elle essaie de réduire le récit aux faits objectifs⁹¹⁸, l'« écriture plate » ne renonce pas pour autant aux figures⁹¹⁹. Car il faut dire que l'intention de l'écrivaine est la distance entre la narratrice, les personnages et le lecteur ; c'est aussi la recherche d'une écriture dite « objective » qui explorerait les péripéties individuelles de l'écrivaine pour en faire des causes universelles en défendant avec froideur la culture d'origine, tout en soulignant les manquements de celle-ci. Mais sur le plan stylistique nous ne pouvons pas affirmer dans cette étude que l'écriture ernausienne soit blanche ou plate. Les textes d'Ernaux ne sont pas neutres ; au contraire, ils sont chargés de sous-entendus, d'ironie, de figures de style en bonne et due forme. La suite de cette analyse consistera à en relever quelques unes.

1.3. Importance des figures de style

Les figures de style représentent un grand enjeu pour la littérature. Et puisque l'écriture blanche tend à raréfier leur présence, il est intéressant de voir quel traitement leur fait subir l'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux.

En réalité, les figures de style sont l'essence même de la littérature. Leur absence signifie qu'on se situe au « degré zéro de l'écriture » qui, selon Roland Barthes, peut être compris comme l'état de neutralité le plus pur de l'expression écrite. Mais Annie Ernaux, même en cherchant à produire une écriture la plus dépouillée possible, produit des effets de style, car elle

917 AE, *Une femme*, p. 23.

918 J. Pierrot, *op. cit.*, p. 120.

919 *Ibid.*, p. 123.

effectue un « écart » par rapport à ce qui n'est pas de la littérature : les discours scientifique, politique, etc. Par conséquent, les œuvres d'Ernaux expriment la « grâce » ou encore l'« effet » qui permettent de reconnaître sa littérarité. En effet, l'auteure utilise incontestablement des figures stylistiques qui sont loin d'être neutres, à savoir, pour n'en citer que les plus saillantes et les plus redondantes : les associations, les métaphores, et les listes.

1.3.1. Les associations

Annie Ernaux n'a pas l'intention d'écrire de manière neutre, bien au contraire : « J'ai le sentiment de creuser toujours le même trou, dans mes textes. Mais je reconnais avoir différents modes d'écriture⁹²⁰. » Ces différentes approches poétiques font la richesse des écrits ernauxiens et c'est ce que nous voulons étudier. À la question de savoir son avis sur le passé simple, l'écrivaine dévoile certaines clés de sa poétique :

Je cherche d'abord, en écrivant, à me rendre les choses lisibles à moi-même... La lisibilité d'un texte, d'ailleurs, n'est pas dépendante de l'usage ou non du passé simple. On ne va pas approfondir ce sujet, ce serait long, mais entrent en jeu, par exemple, la syntaxe – simple ou complexe –, le vocabulaire, le degré d'abstraction des phrases, la familiarité de l'univers du lecteur avec celui du livre, la ponctuation...⁹²¹.

L'auteure qui travaille de manière méticuleuse emploie donc, dans l'esthétisation de ses textes, des figures de style. Parmi celles qui sont les plus utilisées les associations sortent du lot. L'écrivaine use de ces figures à de nombreuses reprises pour des raisons de coordination ou pour créer des contrastes. Il s'agit soit de groupes nominaux, soit simplement de noms reliés par la conjonction de coordination « et », sous forme de rythme binaire, ce qui met en avant la fragmentation du procès. À titre d'exemples, nous pouvons en citer trois qui donnent une image de la société d'après-guerre :

Le sentiment de l'absurde et de la nausée nous envahissait⁹²².

[...] le sentiment d'une jeunesse absolue et précaire⁹²³.

Le champ des désirs et des interdictions devenait immense⁹²⁴.

L'autobiographe décrit, à travers ces rapprochements, une société qui se crispe face à un avenir incertain, pendant que sa jeunesse espère une ère nouvelle de liberté. Aussi ce type

920 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 21

921 *Ibid.*, p. 129.

922 AE, *Les années*, p. 64.

923 *Ibid.*, p. 75.

924 *Ibid.*, p. 64.

d'associations est-il utilisé par la narratrice pour donner une vision globalement négative du cours des événements ; la mention de la « nausée » et de l'« absurde » vient confirmer ce fait. De plus ces extraits matérialisent une tendance forte des écrits ernauxiens : le contraste. Annie Ernaux conçoit le monde de manière binaire, à l'image de son propre parcours social, entre les classes ouvrière et bourgeoise. Les passages suivants vont dans cette direction :

C'était tout compte fait des vacances exténuantes et glorieuses⁹²⁵.

[...] une mémoire innombrable et futile⁹²⁶.

Le Pen était un personnage « incontournable » autour duquel gravitaient la fascination et l'effroi des journalistes⁹²⁷.

On remarque que les deux termes employés sont mis en opposition, ce qui permet d'entrevoir une tension au niveau du personnage central. Et en généralisant, nous admettons que la société dans laquelle nous vivons est effectivement diverse. L'exemple de Jean-Marie Le Pen sert à montrer les disparités entre la droite, la gauche, l'extrême-droite et l'extrême-gauche. L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux est une tentative de montrer que ces disparités existent dans la société française. Le troisième groupe d'association réunit des éléments tous positifs ou susceptibles de l'être :

[...] on ressentait la force et la compacité⁹²⁸.

L'uniforme qu'ils promenaient dans le quartier lors des permissions les enveloppait de beauté patriotique et de sacrifice virtuel⁹²⁹.

L'auteure semble décrire l'espoir qui va se cristalliser après la Deuxième Guerre mondiale. Mai 68 avec sa vague de révoltes constituent, pour l'écrivaine, la première année du monde⁹³⁰. Mais la scène semble tout de même être teintée d'incertitude avec l'adjectif « virtuel » qui contraste avec le sentiment de puissance dégagé dans le premier extrait et l'élan patriotique du second. Comme si tous ces éléments ne garantissaient pas la sécurité dans une période trouble. Le monde d'après-guerre est effectivement mutant : les trente glorieuses ont progressivement laissé la place au marasme économique qui continue jusqu'aujourd'hui malgré des périodes de rebond économique. Notre société est complexe, fracturée, d'où ce rythme binaire.

925 *Ibid.*, p. 75.

926 *Ibid.*, p. 200.

927 *Ibid.*, p. 174.

928 *Ibid.*, p. 242.

929 *Ibid.*, p. 53.

930 *Ibid.*, p. 113.

D'abord la séparation entre « crâneuses » et « pas crâneuses », entre « celles qui se croient », parce qu'elles sont choisies pour danser aux fêtes, vont en vacances à la mer – et les autres⁹³¹.

Les associations permettent à l'auteure de dénoncer les fractures sociales. Pourquoi faut-il, semble penser la narratrice, que nous soyons systématiquement mis dans des cases ? La séparation est visible dans toutes les sphères de la société : au pensionnat Saint-Michel, dans la politique urbaine avec les quartiers du centre-ville et ceux de la périphérie, dans laquelle vit la famille d'Ernaux. Dans le monde littéraire aussi la séparation est visible, notamment avec la terminologie d'« écriture féminine » qui pose problème. Et que dire des communautés socioculturelles qui vivent dans une certaine forme de tension, à tel point que des politiciens parlent de manière récurrente de communautarisme, et dans des cas plus graves d'« apartheid » ?

Dans le train du retour, le dimanche, j'essayais d'amuser mon fils pour qu'il se tienne tranquille, les voyageurs de première n'aiment pas le bruit et les enfants qui bougent. D'un seul coup, avec stupeur, « maintenant, je suis vraiment une bourgeoise » et « il est trop tard⁹³² ».

Ernaux regrette presque d'être une bourgeoise. Les cris de son garçon se dressent en obstacle ponctuel à son ascension. Le constat, lui, est fait, comme en témoigne le compartiment dans lequel les deux voyagent. La première classe a une connotation très forte dans cet extrait, car elle symbolise à la fois la réussite sociale, mais aussi le plafond de verre pour les classes pauvres. Les deux fragments associés se réfèrent tous aux chronotopes de l'ascension sociale, même si, comme aux yeux de la narratrice, ils ne semblent pas forcément aller de pair. Deux adverbes attirent particulièrement notre attention, « vraiment » et « trop ». Le premier diffuse une certaine forme de sérénité, d'apaisement, tandis que le second crée une instabilité, car il rend le personnage central illisible, avec cette question importante : que doit faire la narratrice de son statut de bourgeoise ? Autre contraste, dans la première partie de la coordination la narration se fait « je », tandis que dans la seconde s'effectue en « il », preuve, qu'au-delà des caractéristiques propres au verbe « falloir », l'énonciatrice est mal à l'aise face à cet entre-deux, désir et rejet de la bourgeoisie. C'est pour cela que cette réflexion est brusque et provoque la « stupeur » du personnage central ; effroi qui est plus visible dans le deuxième fragment de l'extrait. L'écrivaine y réalise un contre-point, car on ne s'attend pas à une telle réaction d'une personne dont le statut social a radicalement changé. C'est en outre une manière pour

931 AE, *La honte*, p. 98.

932 *Ibid.*, p. 23.

l'autobiographe d'avoir le triomphe modeste, en restreignant son propos, sans pour autant s'en désolidariser :

Ils [les membres de la famille élargie] montaient avec ma mère et moi, et restaient devant le lit, silencieux quelques instants, après quoi ils chuchotaient sur la maladie et la fin brutale de mon père⁹³³.

La coordination en « et » de cet extrait installe le rythme ternaire dans une forme de gradation, à l'approche de l'issue fatale de la maladie du père. Le passage semble contenir une contradiction qui a peut-être un rapport avec l'énonciation, car en principe, la maladie chez une personne âgée est loin de provoquer une fin inattendue. C'est le signe de l'instabilité émotionnelle du personnage central et des autres membres de la famille qui sont consternés par ce qu'ils sont en train de vivre et le dénouement potentiel tant redouté qui approche. On peut tout aussi bien penser que les deux parties de la coordination, même sans guillemets, soient prononcées par des personnages différents. Le rythme binaire ici, bien qu'il soit graduel, exprime une certaine forme de cassure, entre la vie et la mort.

1.3.2. Les métaphores

Figure de rhétorique essentielle, la métaphore participe à la littérarité du texte. Annie Ernaux emploie à de nombreuses reprises ce type de figure. Nous analyserons celles que nous estimons être les plus saillantes. Élise Hugueny-Léger évoque par exemple « le temps », « la lumière » et le sentiment d'être « hors de la fête⁹³⁴ ». Quelle portée poétique peut-on donner à ces faits de langue ? Le temps est effectivement un aspect central chez l'écrivaine. Annie Ernaux le décline sous plusieurs formes, dont le « temps palimpseste ». Comme nous l'avons évoqué plus haut, le palimpseste est un « parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte⁹³⁵ ». C'est l'image du travail de l'écrivain qui est amené à se corriger, à construire, à organiser ses idées pour faire émerger un style propre à lui. Ce travail est difficile : « [...] effaçant les paroles, les images, les objets, les gens, elle préfigure déjà, sinon la mort, du moins l'état où elle sera un jour⁹³⁶ ». L'évocation de la fin de vie est une motivation supplémentaire pour laisser quelque chose aux générations suivantes, inscrire dans le champ littéraire une écriture originale : l'auto-socio-biographie. Le manuscrit est une image

933 AE, *La place*, p. 15.

934 E. Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Bern, Peter Lang, « Modern French Identities, 2009, p. 82.

935 *Le Nouveau Petit Robert 2009*, p. 1786.

936 AE, *Les années*, p. 249.

de la vie, qui prend des tournures parfois inattendues. Quant à la lumière, l'écrivaine est assez explicite :

Elle n'a pas abandonné cette ambition mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles, des nappes chargées de nourritures évanouies, cette lumière qui était déjà là dans les récits des dimanches d'enfance et n'a cessé de se déposer sur les choses aussitôt vécues, une lumière antérieure⁹³⁷.

Annie Ernaux cite trois fois la lumière dans cette phrase, ce qui traduit l'importance qu'elle accorde à cette thématique. Il s'agit de retrouver ce qu'il y a de marquant dans le regard des personnes qu'elle a rencontrées, en fait de déceler les éléments qui la rapprochent d'eux, ou alors qui l'en éloignent. Dans les visages invisibles dont parle l'auteure, on retrouve évidemment ceux de ses parents décédés à qui les ouvrages respectifs, *La place* (1983) et *Une femme* (1987), sont consacrés. L'auteure semble aussi évoquer son ex-mari et les difficultés qu'elle a rencontrées avec lui tout au long de cette relation qui s'est soldée par un divorce, vécu cependant par la romancière comme une libération. Cette expérience est relatée dans l'œuvre mais aussi dans *La femme gelée* (1981). Elle se souvient aussi de deux de ses amants qui apparaissent dans *Les années*⁹³⁸. Une autre femme joue aussi un rôle majeur dans sa vie, Mme P.-R. qui l'aide à avorter, comme cela est raconté dans *L'événement* (2000). À l'issue de cet acte douloureux et illégal à son époque, elle déclare : « Je n'ai jamais revu Mme P.-R. Je n'ai jamais cessé de penser à elle⁹³⁹. » La lumière chez Ernaux a une dimension photographique, tel un flash qui rend la scène plus claire, les personnages plus visibles, plus esthétiques aussi. *L'usage de la photo* montre bien l'importance de la lumière pour réaliser des clichés de qualité. Ces images se retrouvent dans le fil de la narration avec ces personnes et ces lieux, entre autres, sur lesquels la narratrice porte son attention. Par ailleurs, la lumière représente tous les usages entourant les repas de fin de semaine à Yvetot, en Normandie : les conversations, les gestes. C'est le symbole d'une certaine fierté de la famille, de la classe ouvrière dont sont issus ses parents. Ce qui a amené Élise Huguénay-Léger à parler d'une « poétique du quotidien⁹⁴⁰ ». On pourrait même parler de poésie du quotidien, car l'auteure essaye, semble-t-il, d'esthétiser la relation de ces événements qui ont marqué sa vie. C'est ce que cherche à faire l'auto-socio-biographie. Au-delà des repas, c'est le mode de vie de cette petite ville qui est décrit. Elle en dresse une liste, dont les éléments importants sont : « empoigner les choses avec force, claquer les portes », « faire tout avec brusquerie », « marcher à longues enjambées en balançant les

937 *Ibid.*, p. 253.

938 *Ibid.*, le diplomate russe, p. 18, le jeune-homme, p. 212.

939 AE, *L'événement*, 2000, In A. Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quatro », 2011, p. 318.

940 E. Huguénay-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, op. cit., p. 82.

bras », « l'usage continu des épaules transportant la bêche⁹⁴¹ ». La lumière dont parle l'écrivaine est donc une éducation, une philosophie de la vie. Elle en est sublimée et tire de là sa force et ses thèmes d'écriture. Un autre volet que l'on peut développer sur la lumière, c'est la réminiscence des événements du passé. Ils jaillissent dans sa mémoire. Elle écrit à cet effet :

La forme de son livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire pour détailler les signes spécifiques de l'époque, l'année, plus ou moins certaine dans laquelle elles se situent – les raccorder de proche en proche à d'autres, s'efforcer de réentendre les paroles des gens, les commentaires sur les événements et les objets, prélevés dans la masse des discours flottants, cette *rumeur* qui apporte sans relâche les formulations incessantes de ce que nous sommes et devons être, penser, croire, craindre, espérer⁹⁴².

Les expériences du passé se réduisent à des images à décrypter, à authentifier, afin qu'elles ne soient pas confondues avec celles émanant de la simple imagination. Ces éléments produisent en elle cette lumière qui guide son entreprise autobiographique. Elle est aussi appelée *rumeur*. Dans ce mot, on retrouve la « rue », qui fait entendre les bruits qui viennent de l'extérieur, fondés ou inventés selon les aspirations de celui qui l'a produite ; ce vocable met aussi en exergue les différentes transformations possibles dans la diffusion de l'information. Mais ces informations sont également éphémères, au regard de la sonorité qui évoque la mort : « meur ». L'auto-socio-biographie est une tentative de rendre cette *rumeur* véridique, de restituer ces paroles prononcées dans les familles, dans le secret, ou alors de façon publique.

La métaphore du don revient de manière récurrente dans les écrits d'Annie Ernaux. Se basant sur son enfance religieuse, l'autobiographe a retenu des différentes messes auxquelles elle a pris part la notion de sacrifice physique pour les autres :

J'ai l'impression que l'écriture est ce que je peux faire de mieux, dans mon cas, dans ma situation de transfuge, comme acte politique et comme « don »⁹⁴³.

Je crois que je « m'arrange » [avec le succès] en me sentant encore plus redevable de donner d'autres textes, d'écrire toujours, alors qu'en réalité, je le ferais de toute façon...⁹⁴⁴

Le don d'Ernaux se comprend de plusieurs manières : il est littéraire, car c'est une écriture à part que réalise l'écrivaine, qui ressent une forme de culpabilité quand elle n'écrit pas ; cette évolution est un fait saillant de l'histoire littéraire contemporaine. Le don est aussi sociopolitique car le parcours de l'écrivaine est exemplaire :

Dans ce monde de l'excellence, on me reconnaît comme excellente et je profite de la liberté et des privilèges que confère la première place dans l'ordre scolaire. Répondre avant les autres,

941 AE, *Les années*, p. 32.

942 *Ibid.*, pp. 250- 251.

943 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 62-63.

944 *Ibid.*, p. 64.

être choisie pour expliquer la solution du problème, pour lire parce que je mets le ton, m'assure un bien-être général dans la classe⁹⁴⁵.

Annie Ernaux insiste beaucoup sur la valeur de l'école dans le don qu'elle a dû consentir pour améliorer l'image de la classe ouvrière d'Yvetot. En tant que transfuge social, elle est « en mission » dans cet établissement. L'excellence est sa seule issue pour une intégration réussie. C'est pour cela que ce terme est associé à la « liberté ». La première place est une forme de « vengeance » que réclame l'autobiographe pour sa classe. Pourtant c'est un don qui crée logiquement une distance avec les siens :

En réalité cette séparation, cette « distinction » ont surtout été sensibles à partir de la 6^e, où accédaient rarement les filles de cultivateurs, de petits commerçants et d'ouvriers qui fréquentaient le pensionnat Saint-Michel. Elles « allaient au certificat » et partaient travailler⁹⁴⁶.

La référence à Bourdieu est pertinente pour montrer la fracture sociale créée par l'école à l'intérieur de la classe ouvrière :

Les classes nouvellement venues à l'enseignement secondaire sont portées à en attendre, par le seul fait d'y avoir accès, ce qu'il procurait au temps où elles en étaient pratiquement exclues. Ces aspirations qui, en un autre temps et pour un autre public, étaient parfaitement réalistes, puisqu'elles correspondaient à des chances objectives, sont souvent démenties, plus ou moins rapidement, par les verdicts du marché scolaire ou du marché du travail. Le moindre paradoxe de ce que l'on appelle la « démocratisation scolaire » n'est pas qu'il aura fallu que les classes populaires, qui jusque-là n'en pensaient pas grand-chose ou acceptaient sans trop savoir l'idéologie de l'« école libératrice », passent par l'enseignement secondaire pour découvrir, à travers la relégation et l'élimination⁹⁴⁷.

Dans le cas d'Ernaux, l'école a débouché sur un travail de professeure de français. De plus, l'écrivaine est une voix qui porte dans la littérature. Il s'agit donc d'un don fructueux de l'écrivaine pour sa classe d'origine.

Le don que l'écrivaine veut faire à sa classe pousse celle-ci à adapter sa poétique à cet idéal : « Je dis souvent 'nous' maintenant, parce que j'ai longtemps pensé de cette façon et je ne sais pas quand j'ai cessé de le faire⁹⁴⁸. » Nous avons plus haut la force énonciative de la narration en nous. Ernaux a du mal à s'individualiser au sein de la communauté. Le célèbre adage « l'union fait la force » prend tout son sens lorsqu'on évoque le milieu d'origine de l'auteure, le café-épicerie est le symbole majeur de cette solidarité, car les clients, outre l'accueil chaleureux qu'ils reçoivent, se voient octroyer de petits crédits : ils peuvent prendre les produits

945 AE, *La honte*, p. 92.

946 AE, *Le vrai lieu*, p. 25.

947 P. Bourdieu, *La distinction*, op. cit., pp. 159, 161. Le passage est entrecoupé par une série d'images constituant la page 160.

948 AE, *La honte*, p. 61.

dont ils ont besoin et les régler à la fin du mois. Système peu envisageable *a priori* dans les milieux bourgeois, perçus comme individualistes. En outre, dans un milieu bourgeois on n'est pas censé avoir des problèmes d'argent, et si on en a, on ne les montre pas.

Abordons enfin la métaphore de la place, chère à Ernaux. Dans le texte consacré au père, l'écrivaine file de bout en bout cette figure de style :

Il ne buvait pas. Il cherchait à *tenir sa place*. Paraître plus commerçant qu'ouvrier. Aux raffineries, il est passé contremaître. p. 45)

La peur d'être *déplacé*, d'avoir honte. Un jour, il est monté par erreur en première avec un billet de seconde. Le contrôleur lui a fait payer le supplément. Autre souvenir de honte : chez le notaire, il a dû écrire le premier « lu et approuvé », il ne savait pas comment orthographier, il a choisi « à prouver ». Gêne, obsession de cette faute, sur la route du retour. L'ombre de l'indignité. (p. 59)

Concernant le défunt père, Ernaux a remarqué l'attitude de ce dernier qui voulait valoriser au mieux son statut de gérant d'un café-épicerie. Les deux passages se complètent car le premier expose les intentions du père, l'étendue du combat social qu'il mène. Le second tempère l'ambition de ce dernier avec une série d'actions dans lesquelles ce dernier agit de manière maladroite. L'isotopie de la honte y est très présente : « peur » / « erreur » / « faite » / « gêne » / « obsession » / « indignité ». Le contresens « approuver » / « à prouver » est révélateur du niveau de connaissance du français qui apparaît comme un obstacle à une ouverture vis-à-vis des autres, justement à cause de cette honte. Le père aurait pu se faire aider dans l'orthographe de cette formule codifiée, mais il était probablement obsédé par le désir de « tenir sa place » coûte que coûte. Le regard de l'autre paraît littéralement « étouffer » le père qui est réduit à ses lacunes de toutes sortes.

Bavard au café, en famille, devant les gens qui parlaient bien il se taisait, ou il s'arrêtait au milieu d'une phrase, disant « n'est-ce pas » ou simplement « pas » avec un geste de la main pour inviter la personne à comprendre et à poursuivre à sa place. Toujours parler avec précaution, peur indicible du mot de travers, d'aussi mauvais effet que de lâcher un pet. (p. 63)

Autre exemple des difficultés du père à trouver sa place dans son environnement immédiat. Il a deux types d'attitudes : disert avec les gens de sa propre classe, il nourrit un complexe d'infériorité face aux bourgeois. La structure de l'extrait est parlante : les éléments positifs relevés chez le père apparaissent en début de passage, mais ils sont rapidement noyés dans la honte de se dernier, qui multiplie les stratégies communicationnelles de l'évitement afin de « sauver les meubles ». Attitude qui est tournée en dérision par la narratrice au gré d'une remarque d'ordre physiologique en fin d'extrait. Les problèmes sociaux du père posent une question importante : les classes ouvrière et bourgeoise peuvent-elles cohabiter sans tension ?

En d'autres termes, quelle est la place de l'une par rapport à l'autre ? Vaste chantier sociopolitique qui traverse l'histoire de l'humanité. L'écrivaine, pour sa part, parvient à faire la jonction des deux, par le biais de sa personnalité, de son parcours aussi. La question de la place concerne donc l'écrivaine également.

1.3.3. Les listes

Les listes d'Ernaux constituent également des faits de langue majeurs dans la poétique de l'écrivaine. Nous avons choisi d'analyser quelques unes d'entre elles :

Dans le processus de rupture, l'inventaire des meubles et des appareils à se partager marquait le point probable de non-retour. On dressait la liste des objets accumulés en quinze ans :

tapis 300 F
chaîne hi-fi 10 000
aquarium 1 000
glace du Maroc 200
lit 2 000
fauteuils Emmanuelle 1 000
armoire à pharmacie 50, etc.⁹⁴⁹

Le divorce de l'écrivaine avec Philippe passe par un partage des biens restants, afin de se séparer à l'amiable. Les listes ernausiennes tirent leur origine d'une volonté matérielle de faire l'inventaire des événements marquants de sa vie. Ici ce sont les objets qui sont mis en valeur. Il convient de faire la distinction entre la valeur d'achat, la valeur d'usage et la valeur d'échange, cette dernière tenant compte de la vétusté de l'objet. Et il y a également la valeur affective. Par ailleurs, cette la liste rappelle celle des courses, avec une énumération des produits à acheter dans les différents lieux de vente. Parmi les articles présents dans l'inventaire, la chaîne hi-fi a la plus grande valeur marchande, ce qui peut s'expliquer par la passion que nourrit l'auteure pour la musique. Nous avons évoqué dans la première partie de cette recherche une liste non exhaustive des musiciens, des « tubes », qui l'accompagnent depuis l'enfance. Annie Ernaux est une grande mélomane et le prix de cet appareil musical n'est qu'un élément supplémentaire de cette démonstration. Il convient aussi de marquer un arrêt sur l'article le moins cher, « l'armoire à pharmacie » dont l'importance est aux antipodes du prix qui lui est attribué. L'auteure a été durement touchée par un cancer du sein, la référence aux médicaments est non négligeable. Enfin, signalons la présence dans cette liste de la « glace du Maroc » qui

949 AE, *Les années*, pp. 144-145.

témoigne de l'ouverture d'esprit de l'écrivaine qui voyage beaucoup, principalement pour ses activités auctoriales, sans oublier le tourisme qui est une autre passion chez elle. Analysons d'autres listes :

Les lettres disent « le remords de me noyer dans la presse française », énumérant les livres lus, parutions plus ou moins récentes :

La Modification Butor

Le dernier des justes André Schwartz-Bart, un bouquin formidable

Les mauvais coups Roger Vailland, m'a emballée

Au pied du mur Bernard Privat, m'a plu

Les amitiés particulières Roger Peyrefitte, assez ennuyeux

Le dîner en ville Claude Mauriac

Les enfants de New York Jean Blot⁹⁵⁰

Dans cet extrait, la narratrice cite un certain nombre de textes qui l'ont marquée. L'écrivaine a introduit une dimension intertextuelle à son récit, car elle est aussi le produit des nombreuses lectures qui ont façonné sa personnalité et son travail poétique. Graphiquement, nous pouvons constater plusieurs éléments. Tout d'abord, comme dans le passage précédent, la liste est constituée de deux parties : une phrase introductrice qui précède les items énumérés. Ensuite, il faut relever la cohérence de la deuxième partie de la liste, car chaque ligne est constituée d'un binôme « livre / auteur » (tous masculins) éventuellement assorti d'un commentaire, ce qui rappelle aussi le texte précédent présentant le binôme produit /prix ; ce qui fait penser, trivialement, à une liste de courses, car on pourrait aisément ajouter des tirets. Ceci rappelle aussi le journal intime par la liberté syntaxique. La stratégie d'Ernaux est efficace car la liste apporte une certaine lisibilité. Par ailleurs, les différents titres suffisent à créer une résonance dans le texte ernauxien. L'auteure cherche à modifier le genre autobiographique. Elle est attachée à la justice sociale. Dans *Les armoires vides*, la narratrice raconte comment elle a reçu de nombreux coups, à l'école par exemple. Les premières semaines ont été difficiles à cause de son statut social ; la honte est un sentiment qui l'a longtemps habitée, peut-être même encore jusqu'aujourd'hui. Pour s'en sortir elle s'est trouvée au pied du mur, car sans ses excellents résultats scolaires, elle n'aurait probablement jamais pu s'intégrer au pensionnat Saint-Michel, école élitiste. Dans cet établissement, Ernaux a appris énormément des filles bourgeoises, à l'aise verbalement, avec une certaine notoriété acquise par leur famille. L'ascension sociale de l'écrivaine commence à l'école, donc dès l'enfance. C'est là que la distance commence à se créer avec la classe ouvrière.

950 AE, *Mémoire de fille*, p. 130.

Dans le même élan Ernaux décrit une société binaire à ses yeux, dans laquelle la tolérance n'est pas appliquée :

Tout ce qui renforce ce monde est encouragé, tout ce qui le menace est dénoncé et vilipendé.
Il est bien vu :
d'aller à la chapelle aux récréations
de faire sa communion privée dès sept ans et non d'attendre la communion solennelle comme les filles de l'école sans Dieu
de rejoindre les « Croisées », une association ayant pour mission de convertir le monde et qui représente le plus haut degré dans la perfection religieuse
d'avoir toujours un chapelet dans la poche
d'acheter *Âmes vaillantes*
de posséder le Missel vespéral romain de Don Lefebvre
de dire qu'on fait « la prière du soir en famille » et qu'on veut devenir religieuse⁹⁵¹

Comme dans l'extrait précédent, les anaphores structurent la liste. Ici la préposition « de », introduite par la proposition « Il est bien vu », est répétée, ce qui donne à l'extrait visuellement une forme poétique. Les actions tournent autour de la pratique du catholicisme. La narratrice montre par cette liste l'importance que revêt la religion dans son enfance, mais aussi au sein de la société, au point que ceux qui ne la pratiquent pas sont « vilipendés ». Le mode infinitif, induit à la fois par la préposition et le premier verbe conjugué au présent de l'indicatif voix passive « est ...vu », structure la liste. La religion est vue sous plusieurs angles : les prêches, la prière, la lecture ou encore la vie associative. Ernaux a gardé de cet univers, entre autres, l'altruisme, le respect des autres, la justice sociale. Par ailleurs, la dimension manichéenne du combat d'idées est issue de cette étape de sa vie, non plus entre ceux qui croient en Dieu et les athées, mais plutôt entre les dominés et dominants, entre les classes ouvrière et bourgeoise.

En sus du volet religieux, Ernaux décrit le contexte de travail dans lequel elle a grandi :

Parmi les articles du code de la perfection commerçante qui me concernent :
dire bonjour à voix haute et claire à chaque fois que j'entre ou passe dans le magasin ou le café
saluer la première les clients partout où je les croise
ne pas répéter les histoires que je sais sur eux, ne pas dire du mal d'eux ni des autres commerçants
ne jamais révéler le montant de la recette du jour
ne pas me *croire, faire de l'étalage*⁹⁵²

La narratrice évoque la stratégie de marketing mise en place par ses parents pour fidéliser la clientèle. Que ce soit à la forme affirmative ou négative les instructions sont claires. L'effet de liste est renforcé par le mode infinitif. Il s'agit d'un texte de type procédural qui met en œuvre les forces illocutoire et perlocutoire. La citation prend, sur le mode de la dérision, une tournure

951 AE, *La honte*, pp. 88-89.

952 *Ibid.*, p. 72.

juridique dès la phrase introductive, signe de la rigidité assumée de ces injonctions. Plusieurs adverbes vont dans le même sens : « chaque fois » / « partout » / « jamais ». Ceux-ci expriment une totalité, un caractère absolu du procès. La chute résume le degré d'humilité et de courtoisie que doit avoir la jeune vendeuse, mais dans un registre populaire et local, d'où l'emploi des italiques.

Les gestes quotidiens qui distinguent les femmes des hommes :
approcher le fer à repasser près de la joue pour en vérifier la chaleur, se mettre à quatre pattes pour frotter le sol ou jambes écartées en cueillant le manger à lapins, sentir ses bas et sa culotte le soir
cracher dans ses mains avant de saisir la pelle, coincer une cigarette en attente derrière l'oreille, s'asseoir à califourchon sur la chaise, claquer son couteau et le ranger dans sa poche⁹⁵³

Comme dans l'exemple précédent où la narratrice faisait une distinction entre deux groupes, elle et les clients, ici ce sont les hommes et les femmes. En l'occurrence, on remarque d'une certaine manière une liste dans la liste, car l'écrivaine multiplie les juxtapositions. Cette liste est différente des autres de ce point de vue, car elle est plus compacte. Les deux variantes apparaissent dans le même livre, ce qui témoigne de la diversité du style ernausien. Le mode infinitif domine une nouvelle fois l'extrait, ainsi que le sous-entendu, car si les femmes ont ce type d'habitudes, les hommes agissent différemment *a priori*. On peut penser que ces us sont ceux de la classe ouvrière majoritairement, à moins que ce ne soit la mode de l'époque. Dans les aspirations féminines toujours, la narratrice évoque des besoins qui lui sont propres. C'est pour cela qu'elle les consigne dans son journal intime :

C'est un véritable programme de perfection dont les points ont figuré dans mon journal intime disparu et que je restitue d'autant plus facilement qu'ils ont tous été mis en pratique. Étaient visés :
des transformations corporelles : maigrir, devenir aussi blonde que la blonde de S
des progrès intellectuels : travailler méthodiquement la philo et les autres matières en fuyant les conversations du soir dans les boxes
l'acquisition de savoirs destinés à combler mon retard social et mon ignorance – apprendre à nager, à danser – ou à manifester une avance certaine sur les filles de mon âge : apprendre à conduire et passer le permis⁹⁵⁴

Ceci démontre clairement que le style de la liste vient aussi de là. Comme dans la liste précédente, l'énumération est touffue, constituée de juxtapositions à l'aide de virgules, de tirets ou de deux points. Les attentes du personnage central sont diverses, et présentent en toile de fond l'amélioration de son statut social par l'effort individuel. L'écrivaine est capable d'aller encore plus loin dans la construction de ses listes :

953 *Ibid.*, p. 60.

954 AE, *Mémoire de fille*, p. 98.

Bien que, entre la photo précédente, sur la plage de Trouville, et celle-ci de Noël 2006, un certain nombre de faits soient survenus, dont, en négligeant le degré et la dureté des bouleversements qui les a entourés, les enchaînements possibles de cause à effet des uns par rapport aux autres, la liste s'établit ainsi :

la rupture avec celui qu'elle appelait le jeune homme, poursuivie lentement et secrètement par elle avec ténacité, décidée irrévocablement le samedi de septembre 99 où elle a vu se débattre sur l'herbe pendant de longues minutes avant de mourir dans les soubresauts une tanche qu'il venait de pêcher, qu'elle a mangée avec lui le soir, dégoutée

sa mise à la retraite, qui avait signifié pendant si longtemps l'extrême limite de son imagination de l'avenir, comme, plus tôt, la ménopause. Du jour au lendemain les cours rédigés, les notes de lecture pour les préparer n'ont servi à rien. Faute d'emploi, le langage savant acquis pour expliquer les textes s'est effacé en elle – obligée, quand elle cherche sans la retrouver la dénomination d'une figure de style, de convenir comme sa mère le faisait à propos d'une fleur dont le nom lui échappait, « je l'ai su »

une jalousie vis-à-vis de la nouvelle compagne d'âge mûr du jeune homme, comme si elle avait besoin d'occuper le temps libéré par la retraite – ou redevenir « jeune » grâce à une souffrance amoureuse qu'il ne lui avait jamais procurée quand ils étaient ensemble, jalousie qu'elle a entretenue à la manière d'un travail pendant des semaines jusqu'à ne plus vouloir qu'une chose, en être débarrassée⁹⁵⁵

Si le passage introducteur ainsi que les éléments liste sont bien présents, ils se distinguent par une longueur non entrevue dans les exemples précédents. Le mode infinitif a cédé sa place à un récit autobiographique « normalisé », à l'exception de la narration à la troisième personne. En réalité, l'écrivaine a voulu faire un mélange de genres, la liste, conçue comme une narration ordinaire. Le résultat mixte donne des paragraphes qui commencent par une lettre minuscule et se terminent sans points. Visuellement ce n'est pas forcément très agréable à voir, mais l'écrivaine est arrivée au bout de sa logique. En cela elle crée un précédent et donne une certaine originalité à son style. Il existe un parallélisme entre la rupture syntaxique et la séparation d'avec son amant de l'époque qu'elle appelle « le jeune homme » ; séparation qui a un effet cyclique car elle encadre, enferme l'écrivaine dans sa retraite et sa ménopause. Celle-ci se retrouve à la croisée des chemins, cherche un nouvel élan à donner à sa vie, elle qui approche de la soixantaine⁹⁵⁶.

955 AE, *Les années*, pp. 245-246.

956 Il existe un conflit de date de ces actions, car si l'écrivaine a indiqué 1999 dans la citation, des informations importantes sur la date de la prise de la photo sont données à la page 244 : « Cergy, 25 décembre 2006 ».

1.4. Les mots et les choses

L'écrivaine a une relation particulière entre les mots et les choses :

Je ne travaille pas sur des mots, je travaille sur ma vie.⁹⁵⁷

[...] l'écriture est recherche et recherche d'une forme, non reproduction⁹⁵⁸.

Je crois que quand j'écris, je ne vois pas les mots, je vois les choses⁹⁵⁹.

De ces différentes réflexions de l'auteure nous retenons qu'Ernaux veut aller au-delà des mots, elle veut les sublimer, comme un cuisinier ou un pâtissier revisite une recette ancienne. Le but est que les mots produisent une sensation réaliste qui convainque le lecteur de l'authenticité du récit.

Par ces propos Annie Ernaux pose aussi l'adéquation entre le signifiant et le signifié. Le nœud du problème c'est l'interprétation du concept, du signifié, qui peut être dénoté ou connoté. Nous avons vu plus haut quelques métaphores utilisées par l'auteure. L'une d'elle est la lumière :

Alors le livre à faire représentait un instrument de lutte. Elle n'a pas abandonné cette ambition mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles, des nappes chargées de nourritures évanouies, cette lumière qui était déjà là dans les récits des dimanches d'enfance et n'a cessé de se déposer sur les choses aussitôt vécues, une lumière antérieure⁹⁶⁰.

Que représente cette lumière, citée trois fois, au-delà du mot ? Elle représente l'espoir de toute une classe ouvrière qui est fascinée par le ton offensif de l'écrivaine pour sa cause. Par ailleurs, c'est un signe d'unité représentée par les repas du dimanche, durant lesquels des histoires convenues sont racontées, ce qui renforce le sentiment de solidarité dans la communauté. La lumière, c'est aussi le récit historique de personnalités phares de cette classe qui, par leurs exploits, s'inscrivent en modèles. Les conquêtes passées sont des victoires pour toujours. Annie Ernaux est sans doute un personnage qui fait partie de cette catégorie-là. Les choses à la place des mots c'est la force énonciative contenue sans les métaphores, les oppositions, les images que l'écrivaine insère dans la trame narrative. C'est une force galvanisante :

957 AE, *Écrire la vie*, p. 101.

958 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 97.

959 *Ibid.*, p. 134.

960 AE, *Les années*, pp. 252-253.

C'est le bouleversement, la sensation d'ouverture, d'élargissement, qui fait pour moi la littérature⁹⁶¹.

C'est au fond ma propre vision de la littérature que j'affirme, c'est-à-dire mon désir que chaque phrase soit lourde de choses réelles, que les mots ne soient plus des mots, mais des sensations, des images, qu'ils se transforment, aussitôt écrits/lus, en une réalité « dure », par opposition à « légère », comme on le lit dans le bâtiment⁹⁶².

Annie Ernaux est à la recherche de l'effet de la madeleine de Proust. C'est une écriture qui a pour vocation de mobiliser les cinq sens, au point de produire des sensations parfois antagonistes : « Chaque image la dévaste de désir et de douleur⁹⁶³. » Contraste chez la narratrice, mais aussi chez le lecteur. L'écriture couteau, c'est la possibilité donnée à chacun de s'approprier le texte et de l'orienter à sa manière. C'est d'ailleurs pour cela que la narratrice palimpseste use de multiples modes de narration. La première personne individualise le récit, alors que les autres l'élargissent. L'incipit de *La honte* s'énonce ainsi : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi. » Cette phrase est un prototype du style que recherche l'auteure. L'événement principal est mis en lumière et de manière directe, avec des précisions claires sur les personnages, l'objet de l'action, les précisions sur le temps de l'action. Cette entrée *in medias res* donne le ton au reste du livre. La narratrice précisera les raisons de la colère du père – des tensions habituelles qui ont dégénéré – pourtant globalement pondéré contrairement au caractère volcanique de la mère. Un autre exemple spécifique à la mère : « Pour moi, ma mère n'a pas d'histoire⁹⁶⁴. » Ce passage est particulièrement puissant, car en quelques mots l'écrivaine pose plusieurs questions. Pourquoi dit-elle cela ? A-t-elle tous les éléments pour l'affirmer ? Quelle définition donne-t-elle à l'histoire lorsqu'on sait que ce terme est polysémique ? C'est une phrase couteau comme l'auteure les aime. La narratrice apporte toutefois une restriction car il s'agit d'un point de vue personnel. En fait, l'écrivaine est en froid avec sa mère et lui reproche son caractère agressif : « elle était violente », « c'était une femme qui brûlait tout⁹⁶⁵ ». La richesse de la relation entre ces deux personnages, c'est le modèle que constitue la mère pour sa fille : « L'écriture me vient d'elle, qui n'a jamais écrit⁹⁶⁶. » Ernaux puise ce caractère combatif de cette mère avec laquelle elle a été en conflit permanent pendant de nombreuses années ! Un paradoxe de plus chez Ernaux. Autre phrase couperet de l'écrivaine : « À mesure qu'on vieillissait on n'avait plus d'âge⁹⁶⁷. » L'écrivaine fonctionne ici

961 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 123.

962 *Ibid.*, p. 124.

963 AE, *Mémoire de fille*, p. 87.

964 AE, *Une femme*, p. 22.

965 *Ibid.*

966 AE, *Écrire une vie*, p. 74.

967 AE, *Les années*, p. 181.

sur le mode du contraste, car la deuxième partie est paradoxale à première vue. Mais en analysant en profondeur, l'auteure délivre un message d'espoir par rapport aux stéréotypes qui accompagnent les personnes âgées. Les nouvelles technologies ont changé la donne à ce niveau, car elles mettent toutes les tranches d'âges au même niveau de connaissance. Autre passage couteau, une réflexion géopolitique sur le continent africain :

Depuis toujours penser à l'Afrique remplissait de torpeur. Il était tacitement admis qu'elle était située dans un temps antérieur au nôtre, aux coutumes barbares, avec des potentats à châteaux en France, et ses maux ne semblaient jamais devoir prendre fin. C'était le continent décourageant⁹⁶⁸.

Le point de vue de la narratrice sur ce continent est négatif avec une pointe de résignation. Elle aurait pourtant aimé que la situation fût différente. Cette lassitude s'exprime par les adverbes « depuis toujours » au début de l'extrait, « jamais » et l'adjectif qualificatif « décourageant » qui clôt le passage, ce qui crée un effet cyclique. L'Afrique est coincée dans « torpeur » aux multiples raisons. L'une d'entre elle c'est la mal-gouvernance, avec des chefs d'États qualifiés de « potentats » sur lesquels pèsent des soupçons d'enrichissement illicite. La narratrice met en évidence le discours généralement porté sur l'Afrique : « Il était tacitement admis. » L'autre, qui est la conséquence de la première, est la misère. Forte de cela, elle fait une opposition entre les continents africain et européen, le premier étant largement en retard sur le second. L'article défini « le » accentue le propos de la narratrice. C'est l'expression d'un malaise profond. La fibre humaniste de l'écrivaine est mise à mal, car elle aimerait que ces peuples se développent également. Il s'agit ici d'un beau cas de polyphonie énonciative, et Annie Ernaux ne cautionne pas cette voix qui juge l'Afrique. Elle réitère simplement un tissu de clichés réducteurs. C'est la stratégie stylistique de l'écrivaine : voir les choses au-delà des mots. Le problème qu'il faudrait opposer au discours général et sans nuance porté sur l'Afrique, qui n'est pas forcément celui de l'auteure, c'est la diversité du continent africain, à travers des contextes économiques, sociopolitiques et culturels différents, du nord au sud. Toujours est-il que les mots chez Ernaux ont une puissance énonciative remarquable. L'écrivaine a l'art de la formule, c'est pour cela que ses textes sont pertinents à lire. Elle va au fond de sa pensée, quitte à blesser au choquer. L'autodérision est un style qu'elle affectionne également, ce qui rajoute de l'authenticité à ses récits. C'est une écriture profondément sincère. Le genre autobiographique, qu'elle tend à faire évoluer, est celui qui correspond le mieux à son projet d'écriture.

968 AE, *Les années*, p. 189.

2. La relation au lecteur

2.1. Distance et captation

La relation entre Annie Ernaux et lecteur est, comme l'ensemble de son œuvre et de sa propre personnalité, assez paradoxale. L'auteure déclare :

La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur (complicité qui n'est pas tout à fait absente de mes premiers textes). C'est ce que j'ai appelé dans *La Place* : « l'écriture plate, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles ». Ces lettres auxquelles je fais allusion étaient toujours concises, à la limite du dépouillement, sans effets de style, sans humour, toutes choses qui auraient été perçues par eux comme des « manières », des « embarras »⁹⁶⁹.

L'écrivaine procède à une superposition des rôles, dans laquelle les lecteurs remplacent les parents comme destinataire de ses textes. Les lettres ont cédé leur place aux auto-socio-biographies, mais l'idée reste la même : « dire les nouvelles essentielles ». Parler de sujets importants : injustice sociale, cancer, éducation, féminisme, etc., mais de manière distanciée. C'est ce qu'elle appelle « écriture plate ». En réalité, l'auteure est une équilibriste, car elle a l'art de mélanger des éléments contraires. Comment instaurer une distance avec un public auquel on voudrait transmettre des valeurs ? Même à ce niveau, l'écriture ernausienne n'est pas plate, car nous avons bien démontré que l'autobiographe met en œuvre des figures de style, une polyphonie discursive, des îlots textuels, des blancs graphiques réunis dans une écriture sensorielle et clivante, c'est-à-dire qui reçoit des jugements opposés, à cause du parti-pris de l'auteure pour la classe ouvrière contre la classe bourgeoise. Le texte ernausien n'est pas neutre, loin de là, parce qu'il est marqué idéologiquement. L'écrivaine aime à affirmer qu'elle se situe à gauche de l'échiquier politique français. Par cette poétique si particulière, l'écrivaine capte plutôt le lecteur, suscite un questionnement sur les sujets qu'elle a choisis, provoque peut-être un engagement politique de ce dernier. Par ailleurs, les lettres de la jeune Annie ne sont certainement pas du même niveau littéraire que les textes de la professeure de français chevronnée, aujourd'hui à la retraite. Il y a bien une différence entre rassurer ses parents sur son état de santé, sur les bons résultats obtenus, et traiter de sujets sensibles comme le cancer ou encore la justice sociale à l'école. L'écrivaine veut évidemment garder le substrat de ces correspondances comme lame de fond de ses textes, au point de déclarer que ses œuvres se situent probablement en dessous de la littérature, mais le résultat obtenu est suffisamment fin

969 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 34-35.

et bien travaillé, offrant une variation remarquable des registres de langue, pour que le réduire à un simple copier-coller des lettres aux parents semble illusoire et inadapté.

Francine Dugast-Portes parle d'une écriture « fragmentée » concernant le style d'Ernaux, principalement dans *Regarde les lumières mon amour* ; analyse que l'on peut extrapoler à l'ensemble de l'œuvre de l'autobiographe :

La force de la voix énonciatrice est notable, dans un commentaire où se multiplient, en tournures impersonnelles le plus souvent, les expressions de l'autorité. Ces formulations bien frappées de vérités générales sont fréquentes dans l'œuvre, dans *Les Années* entre autres — échos lointains des réflexions de moralistes, voire de textes à visée prophétique. Elles apparaissent notamment dans les clausules (très élaborées) [...] évoquant l'assimilation du bonheur des enfants à ce qu'on leur achète ; c'est dans les formes brèves un lieu stratégique, le concetto, le point d'orgue. On peut noter, chez Annie Ernaux, cette force de phrases-jalons, que l'arrêt par la ponctuation et l'espacement met en résonance – effet d'amplification, d'ironie à l'occasion, voire de verdict ...⁹⁷⁰

Cette fragmentation n'est pas incompatible avec l'écriture plate et lisse voulue par l'écrivaine ; c'est une question d'interprétation. Le texte ernausien est complexe, contrasté, ce qui provoque également la fragmentation dans l'interprétation des textes. Le lecteur avisé de l'auteure doit pourtant intégrer cette binarité, issue du parcours social de l'autobiographe, qui fait l'ossature de son écriture. Les phrases de verdict par exemple sont similaires aux phrases « couteau » que nous avons analysées plus haut, marquées par une volonté de trancher dans le vif, d'être claire au risque de cliver. Lyn Thomas relève également l'importance de ce texte :

Dans *Regarde les lumières mon amour* le choix du sujet n'est évidemment pas neutre – il permet des observations sur la construction sociale du genre, sur le fonctionnement du pouvoir à travers la consommation, ainsi que sur la présence et l'interaction de différences sociales fortes, de classe et d'ethnie, dans un seul et immense espace⁹⁷¹.

Il va sans dire qu'en choisissant ce thème, Annie Ernaux était sûre de provoquer une réaction dans le lectorat, car nous vivons dans une société de surconsommation. C'est un nouveau rapprochement avec *Les années* qui décrivent en profondeur l'émergence et l'évolution de notre société. L'auteure a peut-être aussi voulu s'offrir un dernier grand livre lui permettant d'achever son entreprise littéraire, ou alors d'y tendre vers la fin de fort belle manière. Quant à l'effet d'amplification, qui n'est pas éloigné de l'accumulation. Ernaux l'emploie assez souvent, notamment dans *Les années* qui présente de fortes ressemblances d'ailleurs avec *Regarde les lumières mon amour*, par cette capacité à effectuer des catalogues, des inventaires ; le premier concerne une longue période allant de l'après-guerre au milieu des années 2000 ; le second offre

970 F. Dugast-Portes, *Écriture et lecture du fragment dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, in P.-L. Fort et V. Houdart-Merot, *op. cit.*, p. 172.

971 Lyn Thomas, *Regarde l'auteure mon amour : engagement et célébrité*, in P.-L. Fort et V. Houdart-Merot, *op. cit.*, p. 179.

une description méticuleuse et satirique de la grande distribution, en particulier des supermarchés Auchan.

Entre amis, on s'offrait des livres sur lesquels on écrivait une dédicace. C'était le temps de Kafka, Dostoïevski, Virginia Woolf, Lawrence Durrell. On découvrait le « nouveau roman », Butor, Robbe-Grillet, Sollers, Sarraute, on voulait l'aimer mais on ne trouvait pas en lui assez de secours pour vivre⁹⁷².

Ici la narratrice se livre à une longue énumération des textes qui l'ont façonnée. L'impression générale qui s'y dégage est celle de l'empilement, comme si chaque auteur ou courant cité méritait un développement plus approfondi. Il est vrai que, du point de vue de l'autobiographe, cette liste répond à la visée du texte. La référence au nouveau roman est pertinente, car Ernaux y puise une technique énonciative : la destruction et la reconstruction des personnages. Courant littéraire qui ne la satisfait pas totalement d'ailleurs, au regard de ses propos en fin d'extrait. L'écrivaine a d'ailleurs tenté une aventure romanesque avec *Les armoires vides*, qui avait tout de même une dimension autobiographique, avant de se raviser et d'adopter définitivement l'auto-socio-biographie, à partir de *La place*, qui se nourrit aussi des journaux intimes qu'elle rédige. En citant toutes ces références, l'auteure informe le lecteur de sa place dans le monde littéraire, ce qui crée un rapprochement avec ceux qui connaissent ces auteurs. On peut parler ici de paysage ou de famille littéraires. C'est le même type de réflexion que l'on peut faire concernant certains thèmes. Prenons le cas de la honte, Anne Coudreuse affirme, concernant *Les années*, notamment dans l'utilisation que fait la narratrice des photos :

La honte fournirait alors un instrument sensible, passant par le corps, et intellectuel, passant par le travail d'analyse de l'écriture, pour lire le monde social et sa violence, donné au lecteur pour qu'il se désaliène à son tour, et sorte d'une forme muette d'humiliation. La honte joue aussi un rôle fondamental dans les *Confessions* de Rousseau, texte fondateur de l'autobiographie moderne et invention de l'individu démocratique, au miroir desquelles il peut être intéressant de lire l'entreprise d'écriture menée par Annie Ernaux⁹⁷³.

Parler au cœur du lecteur, c'est lui parler de ses problèmes. Qui n'a jamais eu un sentiment de honte par rapport à tel ou tel sujet ? L'écrivaine traite un sujet sensible mais rassembleur. La comparaison avec Rousseau est probante, car l'auteur des *Confessions* a fait du dévoilement de sa honte, de son intimité et de la volonté de se défendre face à ses détracteurs un sujet public. Ernaux va plus loin concernant les deux premiers aspects, au point d'en faire un instrument de lutte sociale, pas à titre personnel, mais plutôt pour une société plus juste, plus intégrante aussi, dans laquelle l'origine sociale ne serait pas un frein mais plutôt une richesse. Les lecteurs

972 AE, *Les années*, p. 86.

973 A. Coudreuse, *La honte comme « vérité sensible » de la domination*, in P.-L. Fort et V. Houdart-Merot, *op. cit.*, p. 189.

rousseauistes et ernausiens partagent certains aspects et par d'autres ils divergent. Ainsi, ils doivent porter un regard social, notamment sur l'éducation ou la posture de l'écrivain, mais chez Ernaux la dimension individuelle est reléguée au second plan. Le lecteur n'est pas amené à donner son avis par rapport à Ernaux – il pourrait bien-sûr le faire –, mais plutôt s'il agrée ou non une certaine perception de la société. Par ailleurs il est amené à proposer, le cas échéant, des solutions, car que fait-on des injustices sociales à l'école ? Comment améliorer le suivi des malades du cancer ? Que penser du mariage, du divorce ? Quel nouvel élan donner au féminisme ? Le lecteur ernausien est également confronté au positionnement politique de l'écrivaine. Là encore, pas à proprement parler sur la personne individuelle d'Ernaux, mais sur les idées de gauche, la lutte politique et syndicale, la défense des droits des plus faibles, la préservation du service public, etc.

Thomas Hunkeler apporte un autre élément spécifique de l'écriture ernausienne qui ne rend pas indifférent le lecteur ernausien :

Car ce que revendique Annie Ernaux avec *Les armoires vides*, c'est bien le droit de mal écrire : non pas avec des fautes d'orthographe, comme (selon son propre aveu) dans le cas de son premier manuscrit envoyé au Seuil, mais néanmoins sans égards pour la norme, pour ce qu'on a habituellement le droit de dire en littérature, sans égards pour la belle forme aussi, qui pourrait le cas échéant racheter des contenus vulgaires ou violents. Réduire ce premier roman à un geste spontané et irréfléchi, qui serait né d'un choc émotionnel mal digéré, serait toutefois sous-estimer la portée de cette entrée en littérature, qui par ailleurs a été remarquablement bien réussie. Il n'est pas facile de mal écrire ; car évidemment, mal écrire n'équivaut pas à écrire mal. L'auteur qui écrit mal n'est pas pour autant un mauvais écrivain – bien au contraire⁹⁷⁴.

Le chercheur pose le problème de la littérarité des œuvres d'Ernaux, qui n'en est pas un en réalité, puisque celles-ci sont bien reconnues dans le monde littéraire, même dans ses plus hautes sphères, eu égard aux nombreux prix qu'elle a remportés. Nous aborderons d'ailleurs par la suite la réception des médias et de la critique littéraire. Mais ce qu'il faut retenir ici c'est l'écart créé volontairement par l'écrivaine vis-à-vis de la norme littéraire, pour envoyer un message à la fois littéraire bien-sûr, mais aussi social et politique. Tous les faits de langues analysés *supra* participent à cela. C'est la captation voulue par Ernaux, c'est-à-dire une volonté de déconstruire pour reconstruire. Car, comme le dit l'universitaire, « il n'est pas facile de mal écrire », ce qui peut paraître paradoxal, mais qui est totalement cohérent chez l'auteure de *La place* à travers l'écriture couteau. Ce contraste est certainement un des facteurs de la célébrité de l'écrivaine.

974 T. Hunkeler, *Bien vu, mal dit : la littérature selon Ernaux*, in F. Best et al., *op. cit.*, p. 375.

2.2. Rôles du lecteur ernausien

Marielle Macé a une approche très fine de la lecture et du rôle du lecteur dans cette activité :

La lecture apparaît bien comme un phénomène d'attraction et de réplique : les livres offrent à notre perception, à notre attention et à nos capacités d'action des configurations singulières qui sont autant de « pistes » à suivre. Les formes qu'ils recèlent ne sont pas inertes, ce ne sont pas des tableaux placés sous les yeux des lecteurs (d'ailleurs les « tableaux » non plus ne sont pas cela), mais des possibilités d'existence *orientées*. L'activité de la lecture nous fait éprouver à l'intérieur de nous ces formes comme des forces, comme des directions possibles de notre vie mentale, morale ou pratique, qu'elle nous invite à nous réapproprier, à imiter ou à défaire⁹⁷⁵.

Analyser un texte c'est aussi comprendre les différents mécanismes de lecture qui l'entourent. Tout écrit, même le plus codifié, comme les lois juridiques, est susceptible d'être interprété de plusieurs manières. C'est ce que la chercheuse appelle « piste ». La littérature se prête aisément à cette interaction auteur / lecteur. L'autobiographie, par sa dimension inédite (égalité auteur / narrateur / personnage central), instaure de ce fait une relation particulière au lecteur :

Le mot « témoignage » suggère une situation de proximité entre l'autobiographe et le lecteur car si le premier doit porter témoignage de son expérience, cette activité devient futile dans le vide : le témoignage nécessite la présence d'un jury. Comme tout autre récit de vie, l'autobiographie dépend pour son existence de la notion que quelque part, de quelque façon que ce soit, elle sera reçue par un public. Le parallèle entre le rôle du lecteur d'autobiographie et le confident qui écoute la narration par un proche de son passé récent est une dimension importante de la différence entre les lecteurs hypothétiques d'autobiographie et les lecteurs de fiction⁹⁷⁶.

L'autobiographe porte une attention particulière à son public ; il est même lancé *a priori* à sa « conquête » puisque son image est en jeu. Il est donc pertinent de voir comment il y parvient. Le « témoignage » implique aussi naturellement une dimension de confession car il s'agit d'aveux personnels et le « jury » n'est pas forcément *a priori* acquis à sa cause. Concernant Ernaux, nous verrons plus tard la réaction de la critique littéraire et des médias. Sheringham ajoute un élément important dans cette relation auteur / lecteur :

En se plaçant par rapport au lecteur, les autobiographes choisissent le ton de leurs écrits et leur propre positionnement ; mais ils le font dans l'ignorance : le lecteur est l'Autre et il le reste jusqu'à la fin⁹⁷⁷.

L'universitaire indique que cette relation est illusoire car les deux composantes de la communication ne sont pas forcément sur le même plan. L'un (l'écrivain) est connu, clairement

975 M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2011, p. 14.

976 L. Thomas, *op. cit.*, p. 164.

977 M. Sheringham, *French Autobiography : Devices and Desires, Rousseau to Perec*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 9.

identifiable, mais l'autre (le lecteur) est multiforme. Le critique littéraire, par exemple, n'a pas la même approche que les lecteurs non spécialistes des lettres. Scrutons de près le cas de l'écrivaine :

Le lecteur de l'œuvre d'Annie Ernaux doit évoluer en dehors des structures rassurantes fournies par les conventions d'un genre, sans certitude sur la nature du texte : populaire, intellectuel, roman d'amour ou témoignage – ou même sans être sûr s'il s'agisse de littérature au bout du compte. La mise en question de l'authenticité du texte provoquée par les interventions de l'auteur est contrebalancée par la représentation de son combat avec ces questions, qui donne une impression de sincérité et de franchise. Plus Annie Ernaux expose les difficultés de témoigner de l'expérience d'un groupe exclu, plus nous sommes enclins, nous lecteurs, à lui faire confiance⁹⁷⁸.

Une écriture atypique appelle une interprétation tout aussi particulière. Comme l'auteure, le lecteur ernausien doit avoir l'esprit ouvert, car l'écrivaine est dans une posture de renouvellement de l'autobiographie. Par ailleurs, même si l'acte de lecture a une vocation d'« individuation » nous pouvons relever quelques rôles que doit jouer le lecteur et qui sont souhaités *a priori* par Annie Ernaux : le confident, le témoin et le sympathisant politique. Ernaux déclare : « (Associer pour toujours le mot *privé* au manque et à la peur, la fermeture. Même dans *vie privée*. Écrire est une chose publique⁹⁷⁹.) » Si la narratrice ne fait pas de confusion entre le privé et le public – l'un est écrit en caractère italique et l'autre droit –, il y a une prééminence du second sur le premier. En fait, le public, par sa capacité à lutter contre « la peur » et « la fermeture », absorbe le privé, qui devient de fait insignifiant. L'adverbe « toujours » dénote une situation irréversible. Ernaux préfère la liberté, l'ouverture d'esprit, la confiance, valeurs qui cadrent selon elle avec le public. La confession qui cadre bien avec l'autobiographie est un acte public dans la démarche d'Ernaux. Ici les parenthèses renforcent encore ce besoin de confession en donnant le sentiment d'un aparté par rapport au reste du texte, mais aussi un face-à-face auteure / lecteur. Celui-ci a un rôle important à jouer, car il devient un confident de choix pour l'écrivaine qui a une volonté de tout dire, même ce qui fâche. C'est pour cela, par exemple, que l'incipit de *La honte* commence ainsi : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi. » En une phrase, le lecteur entre dans la vie intime et familiale de l'écrivaine par ce passage *in medias res*. C'est un gage de sincérité qui permet au binôme auteure / lecteur d'approfondir l'évocation de ces faits. Les aveux sur son avortement se sont également faits sur le mode de la confession franche :

« Ça vous chauffera une minute, juste le temps d'enfoncer. » Une petite sonde rouge, toute recroquevillée, sortie de l'eau bouillante. « Elle va se prêter, vous verrez. » J'étais sur la table,

978 L. Thomas, *op. cit.*, p. 172.

979 AE, *La honte*, p. 91.

je ne voyais entre les jambes que ses cheveux gris et le serpent rouge brandi au bout d'une pince. Il a disparu. Atroce⁹⁸⁰.

Ernaux dévoile ici une scène qui l'a marquée pour toujours, au point d'en écrire un livre, *L'événement*. La narratrice est surprise par la violence de ce geste médical, au point d'exprimer son dégoût en fin d'extrait. Le confident qu'est le lecteur a par exemple la primeur des propos « authentiques » de la dame qui réalise l'avortement, mais aussi des réactions de sa patiente à travers la narration à la première personne.

De plus, le lecteur d'Ernaux est vu comme un témoin. Prenons l'exemple précédent ; ceux qui lisent ce texte d'Ernaux peuvent se souvenir d'expériences similaires qu'ils ont subies, que ce soit pour un avortement ou pour toute autre intervention chirurgicale. L'autre procédé choisi par l'écrivaine est la narration employant les pronoms personnels « on » et « nous » :

Ils [les jeunes] portaient en nous embrassant quatre fois sur les joues. Le soir, on se rappelait le plaisir qu'ils avaient eu de manger chez nous avec leurs amis – heureux de pourvoir encore au plus ancien et fondamental de leurs besoins, la nourriture⁹⁸¹.

Les pronoms « on » et « nous » introduisent le lecteur dans le fil de la narration. Le récit aurait été différent avec le pronom « je » par exemple. L'écrivaine veut considérer le lecteur comme un témoin des faits qui sont narrés. Ces deux pronoms élargissent le champ des possibilités, car on comprend en lisant qu'il ne s'agit pas de la personne d'Ernaux uniquement. L'auto-socio-biographie a vocation à parler au public le plus large possible. L'acte de manger en famille ne rassemble pas seulement Ernaux (ou n'importe quel parent) et ses enfants, mais concerne aussi la narratrice dans ses rapports aux lecteurs. C'est une invitation indirecte qui leur est faite à participer à la construction du récit. Pour interpeller le lecteur, la narratrice fait aussi parfois usage de l'impératif : « Une pub disait *L'argent, le sexe, la drogue, choisissez l'argent*⁹⁸². » Cet extrait joue sur un double sens. La publicité s'adresse certes aux clients de cette époque qui l'ont vue, mais par extension concerne aussi le lecteur d'aujourd'hui qui est invité à être un témoin actif et pragmatique. L'allocutaire « vous » est aussi mis en valeur pour prendre à témoin le lecteur. Nous avons vu plus haut comment l'écrivaine use de ce pronom :

Puis l'Autre s'en va, vous avez cessé de lui plaire, il ne vous trouve plus d'intérêt. Il vous abandonne avec le réel, par exemple une culotte souillée. Il ne s'occupe plus que de son temps à lui. Vous êtes seuls avec votre habitude, déjà d'obéir. Seul dans un temps sans maître⁹⁸³.

980 AE, *Les armoires vides*, p. 11.

981 AE, *Les années*, p. 200.

982 *Ibid.*, p. 230.

983 AE, *Mémoire de fille*, pp. 11-12.

Dans cet amour passionnel entre Ernaux et un moniteur de colonie de vacances de 58, la narratrice invite le lecteur à poser son regard sur le sort de cette jeune femme, qui pourrait être n'importe quelle élève ou étudiante. Ernaux ne vouvoie pas du tout le personnage. Il s'agit d'une simple animation de l'allocutaire qui incite le lecteur à s'identifier au personnage central. Ainsi, Sylvie Freyermuth a montré que chez Jean Rouaud, cette énallage du pronom extrêmement fréquente était un adjuvant puissant d'intégration du lecteur à la sphère communicationnelle de l'auteur-narrateur et en appelait à son empathie⁹⁸⁴.

Un autre rôle, et pas des moindres, assigné au lecteur par l'auteure est celui de sympathisant politique. L'écrivaine aborde cette question sans détour lorsqu'on lui demande si l'écriture remplace l'engagement :

Oui, j'ai dit l'autre jour qu'écrire était ce que je pouvais faire de mieux comme acte politique, eu égard à ma situation de transfuge de classe. [...] Écrire est, selon moi, une activité politique, c'est-à-dire qui peut contribuer au dévoilement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant⁹⁸⁵.

La littérature et la politique étant intrinsèquement liés, l'écriture ernausienne a vocation non seulement à informer le lecteur sur la pertinence de certains sujets politiques, mais aussi de susciter une réaction de sa part. C'est le « changement du monde » dont parle l'autobiographe. L'écrivaine de gauche sait pertinemment qu'elle ne pourra pas convaincre tout le monde, car l'offre politique, de la France par exemple, est diverse. Le thème dominant chez l'auteure est bien évidemment la défense de la classe ouvrière face à la bourgeoisie.

Le pire dans la honte, c'est qu'on croit être seul à la ressentir⁹⁸⁶.

Il y a ceci dans la honte : l'expression que tout maintenant peut vous arriver, qu'il n'y aura jamais d'arrêt, qu'à la honte il faut plus de honte encore⁹⁸⁷.

Ernaux a une façon redoutable de défendre l'intérêt des siens, par des mots simples, mais remplis de puissance énonciative. La narratrice donne ici des traits généraux de la honte sociale. Pour cela elle emploie une fois de plus des pronoms personnels qui interpellent le lecteur : « on », « vous ». De même, on peut reconnaître un effet de gradation, sous forme de rythme ternaire dans la deuxième phrase, signe d'expansion. La honte est présentée comme un processus irréversible. Le livre est dans ce contexte un instrument de lutte politique, les lecteurs sont vus comme des potentiels adhérents à cette cause. Ce travail d'éveil politique est important

984 S. Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique. Une poétique de la fluidité*, op. cit., chapitre « Marques personnelles et variabilité référentielle », p. 258 et suivantes.

985 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 74.

986 AE, *La honte*, p. 116.

987 *Ibid.*, p. 120.

pour l'écrivaine, et c'est au lecteur de faire son choix, si oui ou non il adhère aux valeurs de l'auteure.

Une question est lancinante : suffit-il de lire des livres d'un auteur pour bien le connaître ? Jérôme Meizoz a un avis pertinent sur la question :

Ne plus seulement rencontrer un auteur à travers son texte, mais pouvoir l'identifier, reconnaître son visage et son corps, posséder ses images, chercher derrière les reproductions la personne réelle (avec la collection d'autographes, la demande de dédicaces), tout cela contribue à transformer le rapport du lecteur à l'œuvre⁹⁸⁸.

Le chercheur suisse invite le lecteur à approfondir l'interprétation des textes, en recueillant des avis de plusieurs sources, car le lectorat est par définition hétérogène. En cela, il va à l'encontre des formalistes qui influencèrent la critique dès les années soixante du siècle dernier, et déclarèrent l'auteur mort afin de mieux mettre en avant la mécanique textuelle. Meizoz plaide au contraire pour la réhabilitation de l'auteur en qualité de personne vivante et non d'instance désincarnée, voire totalement absente.

2.3. Réactions de la critique littéraire

En ce qui concerne la critique littéraire, Marielle Macé situe la réception des œuvres d'Ernaux à deux niveaux :

Tout d'abord, une caractéristique frappante des travaux universitaires sur Annie Ernaux est l'importante contribution des universités anglophones. Dans un premier temps, les universitaires anglophones (en Angleterre, en Australie, aux États-Unis, en Irlande et en Nouvelle Zélande) se sont intéressés à l'auteur en plus grand nombre que leurs équivalents français. Parmi les articles, entretiens et chapitres écrits en français, un grand nombre ont été publiés dans des revues de *French Studies* en Amérique tout particulièrement, et en Grande Bretagne⁹⁸⁹.

Bien qu'Annie Ernaux soit française, elle est plus étudiée dans les pays anglophones qu'en France, ce qui suscite une certaine curiosité. Ceci montre plusieurs choses. D'une part, la recherche est universelle. C'est l'apanage de l'art en général. D'autre part, il faut remarquer l'influence et l'aura d'Annie Ernaux. L'auteure de *La place*, forte d'une carrière littéraire riche, parvient à attirer l'attention des lecteurs bien au-delà des frontières hexagonales. Elle a réussi son pari : donner à l'auto-socio-biographie une portée universelle. Les thèmes sociaux que défend l'autobiographe, notamment la justice sociale, le féminisme, la santé, le mariage, sont

988 J. Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *Contextes* 14, 2014. Url : <http://contextes.revues.org/5908>.

989 L. Thomas, *op. cit.*, pp. 222-223.

effectivement des préoccupations partagées à travers la planète, quels que soient les pays ou les cultures. Les raisons pour lesquelles Ernaux est plus étudiée dans les pays anglophones sont précises :

[...] l'une des principales raisons pour lesquelles le monde anglophone s'est intéressé davantage à l'écriture d'Annie Ernaux est la plus grande importance de la présence institutionnelle du féminisme dans les universités des pays anglophones. Bien que certains de ces travaux mettent l'accent sur la question de l'appartenance sociale dans les textes, de nombreux universitaires anglophones lisent Annie Ernaux en relation avec le féminisme en général, le féminisme en France et l'« écriture féminine » plus particulièrement⁹⁹⁰.

La question sociale est centrale dans cette différenciation entre la France et les pays anglophones. Ces derniers semblent plus avant-gardistes sur le sujet de la condition de la femme. Ceci explique pourquoi la critique littéraire française est partagée quant au statut à donner aux œuvres de l'autobiographe :

Il semblait surprenant, étant donné le statut de son éditeur, Gallimard, et la récompense par le prix Renaudot en 1984 pour *La place*, que les universitaires aient prêté si peu d'attention à l'écriture d'Annie Ernaux. En effet, l'une des principales manifestations pour son œuvre en France se trouvait parmi les sociologues plutôt que chez les critiques littéraires⁹⁹¹.

L'implantation d'Ernaux dans le monde scientifique ne s'est pas faite sans secousses. Ceci peut s'expliquer par le genre hybride voulu par l'auteure, par cette association entre la littérature et la sociologie. La remarque sur Gallimard n'est pas anodine car le nom de l'éditeur est un enjeu capital dans la réception des livres. Cette prestigieuse maison d'édition aurait dû conférer à l'écrivaine un succès immédiat dans le monde scientifique, ce qui n'a pas été le cas. Une autre raison est évoquée concernant ce contretemps :

D'autre part, son refus de l'artifice littéraire et son questionnement constant des hiérarchies culturelles dans lesquelles la littérature et la critique littéraire s'inscrivent ont peut-être mené, pendant un certain temps, à une réaction moins enthousiaste de la part d'universitaires qui travaillent dans ce domaine. À l'exception notable de Philippe Lejeune qui, dans son travail sur l'autobiographie, s'est vivement intéressé à l'écriture d'Annie Ernaux, laquelle, à son tour, a contribué à des débats organisés par Lejeune et à sa revue *La Faute à Rousseau*⁹⁹².

En s'attaquant de manière si virulente à la bourgeoisie, Ernaux ne pouvait raisonnablement pas espérer une adhésion de toute la société française, y compris de cette même bourgeoisie. Ceci démontre les limites objectives de l'auto-socio-biographie, car il est quasi impossible de faire l'unanimité avec une écriture clivante. Si la problématique de la justice sociale est largement

990 *Ibid.*, p. 223.

991 *Ibid.*, p. 227.

992 *Ibid.*, pp. 227-228.

partagée dans notre société, la façon de l'aborder compte pour beaucoup, comme le montre par exemple cette critique acerbe du monde littéraire :

On ne lit pas, on n'entend pas « les hommes, aujourd'hui publient des livres comme ci ou comme ça » ou encore « les hommes ont obtenu tous les grands prix de l'automne » (ce qui arrive). Il y a, à l'intérieur du champ littéraire, comme ailleurs, une lutte des sexes et je vois la mise en avant d'une « écriture féminine » ou de l'audace de l'écriture des femmes comme une énième stratégie inconsciente des hommes devant l'accès de celles-ci en nombre plus grand à la littérature, pour les en écarter en restant des détenteurs de « la littérature », sans adjectif, elle⁹⁹³.

Ceci est un exemple parmi tant d'autres de l'écriture de l'autobiographe et des réticences que cela peut provoquer dans la critique littéraire en France. Toujours est-il que l'écrivaine mène ce combat d'égalité de traitement entre les hommes et les femmes écrivains.

Qui dit réception dit aussi prix littéraire, et à ce titre Annie Ernaux s'en sort très bien. Lauréate du Prix Renaudot de 1984, l'écrivaine a notamment reçu le prix de la langue française en 2008 et le prix Marguerite Yourcenar en 2017. Ses textes ont été rassemblés en grande partie dans un Quarto publié en 2011 chez Gallimard (Ernaux est la première femme à être publiée dans cette édition de son vivant). En 2014, elle a reçu le titre de docteure Honoris Causa, décerné par l'Université de Cergy-Pontoise⁹⁹⁴. La persévérance de l'auteure a payé, elle est aujourd'hui une voix majeure de la littérature française. Outre les différents colloques organisés sur Ernaux⁹⁹⁵, cette thèse, comme d'autres d'ailleurs sur cette écrivaine, montre bien l'intérêt que porte la critique littéraire à cette auteure atypique.

Mais l'aspect le plus important de cette réception est, probablement pour Ernaux, l'effet que chacun de ses textes produit sur le lecteur :

Lire un livre d'Annie Ernaux, c'est bien souvent reconnaître une partie de soi : une période, des usages, des mots et des gestes de tous les jours, des idées ou des images entrevues il y a plus ou moins longtemps, des sentiments et peut-être des passions. C'est, en un mot, être renvoyé à sa propre mémoire, qu'on interroge alors, qu'on fouille, qu'on se réapproprie⁹⁹⁶.

C'est en somme le meilleur accomplissement de l'écrivaine dans sa recherche auto-socio-biographique : amener le lecteur, qu'il soit savant ou non, à s'interroger sur sa propre existence, mais aussi à porter un regard sur les problèmes de son temps, à considérer la littérature, pas uniquement sous un prisme lyrique ou ludique, mais en faire un instrument de lutte sociale.

993 AE, *L'écriture comme un couteau*, pp. 104-105.

994 Annie Ernaux, <https://www.annie-ernaux.org/fr/biographie/> [12.08.2021].

995 *Ibid.*, « bibliographie ». [12.08.2021].

996 M. Cornier, 2013, postface A. Ernaux, *Retour à Yvetot*, *op. cit.*, p. 74.

C'est pour cela que les termes « écriture blanche » ou « écriture plate » ne semblent pas correspondre au style d'Ernaux.

3. Évolution de l'écriture ernausienne

3.1. Intratextualité

Dans cette sous-partie, nous traiterons quelques thèmes récurrents dans l'entreprise littéraire de l'écrivaine. Ceux-ci constituent la lame de fond qui traverse l'auto-socio-biographie. L'intratextualité est notable dans les œuvres de bon nombre d'écrivains, qu'ils soient masculins ou féminins, et montre leur cohérence créatrice et leur vision d'ensemble. Annie Ernaux sait ce qu'elle veut atteindre à travers ses textes : « Écrire est devenu pour moi une sorte d'exploration totale⁹⁹⁷. » Aussi l'écrivaine reconnaît-elle une certaine ressemblance dans ses textes : « J'ai le sentiment de creuser toujours le même trou, dans mes textes. Mais je reconnais avoir différents modes d'écriture⁹⁹⁸. » Avant de se demander ce qui a changé dans l'écriture ernausienne depuis *Les armoires vides* (1974) jusqu'à *Regarde les lumières mon amour* (2016), il faudrait d'emblée savoir ce qui est invariant chez l'auteure, que ce soit au niveau sémantique, morphologique ou syntaxique. C'est là qu'intervient le concept d'intratextualité. L'entreprise d'Ernaux, qui s'étend sur plus d'une quarantaine d'années, est bâtie sur un socle multidisciplinaire, comprenant deux pôles distincts mais complémentaires : la littérature et la sociologie. Tout au long de cette thèse, nous avons développé les principaux thèmes qui partagent une connotation sociale : famille, école, cancer, tentative d'homicide, mort, réussite professionnelle. Prenons par exemple le cas de la famille, ce qui est plutôt attendu dans les écritures de l'intime. Celui-ci est déjà très présent dans *Les armoires vides* :

Sale, crado, moche, dégueulbif... Je les attraperai tous les microbes. C'était leur faute si... tant pis pour ce que disent les profs et les parents. J'étais un petit monstre, une sale gamine, perdue tout au fond... Je les haïssais tous les deux, j'aurais voulu qu'ils soient autrement, convenables, sortables dans le véritable monde. (p. 111)

La narratrice est mal à l'aise à l'école, parce que, selon elle, ses parents ne l'ont pas préparée à cette étape cruciale de sa vie. Ce qu'il faut d'ailleurs nuancer puisque sa mère lui achetait des livres quand elle était plus petite. Par ailleurs, Ernaux avait été déchargée des travaux ménagers,

997 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 53.

998 *Ibid.*, p. 21.

ce qui lui laissait tout le temps de se consacrer à ses études. Mais cette dernière ne le voit pas ainsi. Tout ce passage est construit sur un rythme binaire :

Sale, crado, moche, dégueulbif... 4 insultes (2 x 2)

C'était leur faute si [1]...

tant pis pour ce que disent les profs [1] et les parents [2]. [2]

Binarité dans ces deux propositions [1], [2]

Binarité des deux sujets coordonnés : les profs et les parents : [1] et [2].

J'étais un petit monstre [1], une sale gamine [2], 2 syntagmes nominaux étendus (par un adjectif épithète pour chaque substantif) qui sont attribués du sujet « je ».

perdue tout au fond...

c'est le résultat des deux premiers jugements d'autrui contre elle.

Je les haïssais tous les deux [1], j'aurais voulu qu'ils soient autrement [2],

convenables [1], sortables dans le véritable monde [2]. Rime des deux adjectifs en -able.

Quel sens donner à ce rythme binaire ? Il semble correspondre à l'« écriture couteau ». Le rythme binaire est cassant, tranchant, contrairement au rythme ternaire qui est celui de l'ampleur et de l'expansion. Le rythme binaire claque net. En outre, que représente le rythme binaire ? Il représente l'opposition (l'un contre l'autre / les autres), le rejet (eux et moi), mais aussi les parents (père et mère). Le rythme correspond donc fort bien aux sentiments qu'elle ressent et à la situation qu'elle vit à cette époque de son enfance. Remarquons aussi la présence des points de suspension qui apparaissent trois fois, signe de la retenue de la narratrice pour ne pas plonger dans la vulgarité. Dans son adolescence, la jeune Annie entretient une relation tendue avec ses parents. Même son de cloche dans *Mémoire de fille* :

Elle se sent immigrée dans une atmosphère de supériorité impalpable qui l'intimide, supériorité que, tout en l'acceptant comme naturelle, elle mettra vite en relation avec la profession des parents (préfet, médecins, pharmaciens, intendante d'École normale, professeurs, instituteurs) et avec leur résidence dans les beaux quartiers de Rouen. (p. 86)

Annie Ernaux a honte de la situation sociale de sa famille. Si la narratrice cite les professions des parents de ses camarades, elle n'ose pas en faire autant pour ses propres parents. Face à cette situation humiliante, la narratrice a tendance à se replier sur elle-même, voire à se culpabiliser. Dans *La place*, la narratrice décrit l'interaction en famille qui se fait sur le mode de la violence verbale :

La dispute éclatait à table pour un rien. Je croyais toujours avoir raison parce qu'il ne savait pas *discuter*. Je lui faisais des remarques sur sa façon de manger ou de parler. J'aurais eu honte de lui reprocher de ne pas pouvoir m'envoyer en vacances, j'étais sûre qu'il était légitime de vouloir le faire changer de manières. Il aurait peut-être préféré avoir une autre fille. (p. 82)

La narratrice a l'air d'accepter cette ambiance conflictuelle et essaye même de tirer son épingle du jeu avec les connaissances acquises à l'école. L'atmosphère est si délétère que l'instance narrative pense que son père regrette sa venue au monde. « L'autre fille » est d'ailleurs le titre de l'un des derniers livres d'Annie Ernaux, consacré à sa sœur défunte. L'autobiographe déclare : « On ne savait pas se parler entre nous autrement que d'une manière râleuse. Le ton poli réservé aux étrangers. » (p. 71) La question des manières est importante car la jeune Annie espère et milite pour un changement radical des habitudes familiales afin de les rapprocher de celles de la bourgeoisie. Ce qui est impossible à envisager pour ses parents. *Les années*, œuvre catalogue n'échappe pas à ce thème central :

Avec une rapidité qui nous stupéfiait, on formait tous de minuscules cellules étanches et sédentaires, se recevant entre jeunes couples et jeunes parents, considérant les célibataires comme une espèce immature qui ignorait les traites, les petits pots Blédina et le Dr Spock, dont la liberté d'aller et venir offensait vaguement. (p. 98)

La famille est vue sous un autre angle, celui de la distinction entre les couples mariés et ceux qui ne le sont pas, entre couples ayant des enfants et ceux qui n'en n'ont pas. Annie Ernaux a été mariée, elle a deux enfants. Avant son divorce, la narratrice voyait ce statut marital et parental comme un privilège au point prendre de former de « minuscules cellules étanches et sédentaires ». Par la suite, « la femme gelée » soit sa séparation avec Philippe comme une délivrance, car c'est pour elle l'expression de la liberté retrouvée.

Abordons à présent le thème de l'école, la scolarité étant la seule solution trouvée par Ernaux dans son enfance pour entamer son ascension sociale. Dès le premier texte, la narratrice des *Armoires vides* met un accent particulier sur son accès à l'école, accompagné de son lot de difficultés et de réussites :

J'ai essayé tout de suite de bien faire tout ce que la maîtresse disait de faire, les bâtons, les bûchettes, le vocabulaire, de ne pas me faire remarquer. Je n'ai jamais eu envie de me sauver, même pas de traîner dans la cour quand la cloche était sonnée. » (p. 52).

La narratrice adopte dès les premiers jours de classe le comportement attendu d'un bon élève : la conduite et l'application. Dans *La place* ce thème revient sous autre forme :

Puisque la maîtresse me « reprenait », plus tard j'ai voulu reprendre mon père, lui annoncer que « se parterrer » ou « quart moins d'onze heures » *n'existaient pas*. Il est entré dans une violente colère. Une autre fois : « Comment voulez-vous que je ne me fasse pas reprendre, si vous parlez mal tout le temps ! » Je pleurais. Il était malheureux. Tout ce qui touche au langage

est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent.
(p. 64)

Ici les principes de l'école républicaine se heurtent à l'éducation donnée par la famille Duchesne et son mode de fonctionnement quotidien. Ce qui crée la confusion dans l'esprit de la narratrice qui pensait pouvoir corriger ses parents sans s'attirer les critiques de ces derniers. Sans le vouloir, l'institutrice d'Ernaux est en conflit avec le père de l'élève puisque son discours est systématiquement rejeté par ce dernier, qui n'a pas l'intention de changer ni sa manière de parler ni ses habitudes. C'est pour cette raison qu'il est triste, amertume qui rejailit sur la jeune Annie. Le thème de l'école est également présent dans *Les années* :

Les garçons et les filles étaient partout séparés. Les garçons, êtres bruyants, sans larmes, toujours prêts à lancer quelque chose, cailloux, marrons, pétards, boules de neige dure, disaient des gros mots, lisaient *Tarzan* et *Bibi Fricotin*. Les filles, qui en avaient peur, étaient enjointes de ne pas les imiter, de préférer les jeux calmes, la ronde, la marelle, la bague d'or (p. 42).

La narratrice aborde la question sous le prisme de la distinction par le sexe. Le regard de l'observatrice est social : dès les plus petites classes, les enfants étaient assignés à jeux et des comportements selon l'idée commune qu'on se faisait des sexes. Cela essentialisait leur identité genrée.. Autre constat, l'école n'était pas mixte dans l'enfance d'Ernaux, comme en témoigne l'adverbe « partout » qui donne un caractère absolu aux propos de la narratrice. La narratrice choisit le style hyperbolique pour montrer la restriction des libertés qui avait cours en France après la Seconde guerre mondiale et qui a conduit notamment aux manifestations de mai 68. De plus, l'énonciatrice ne parle pas des lectures des filles ; l'accumulation des comportements des enfants par juxtaposition renforce l'effet de description. Il en va de même pour *Mémoire de fille* qui donne une place importante à l'école :

Comme les étés précédents, une petite partie de la jeunesse, la plus fortunée, est descendue avec les parents au soleil de la Côte d'Azur, une autre, la même, mais scolarisée au lycée ou à Saint-Jean-Baptiste-de-La-Salle, a pris le bateau à Dieppe pour perfectionner six ans d'anglais balbutiant appris sans le parler dans les manuels. Une autre encore, disposant de longues vacances et de peu d'argent, constituée de lycéens, d'étudiants et d'instituteurs, est partie s'occuper d'enfants dans les colonies installées partout sur le territoire français, dans de grandes demeures et même des châteaux⁹⁹⁹.

Dans ce dernier livre de notre corpus, l'école est décrite sur un arrière-plan social entre les élèves dont les parents peuvent offrir des vacances dans des lieux de loisirs huppés et ceux qui doivent se contenter de travail peu rémunéré pour combler leurs congés. Deux catégories sont

999 AE, *Mémoire de fille*, pp. 13-14.

ainsi identifiées, non plus du point de vue du genre, mais plutôt selon la capacité financière des parents.

Dans les quatre exemples que nous avons analysés, on constate clairement l'existence d'une intratextualité « enrichie », car le thème de l'école y est abordé sous plusieurs aspects : celui de l'élève qui entre dans une école de bourgeois, les difficultés de cette dernière à faire valoir ces savoirs à la maison, la distinction entre les filles et les garçons, entre les pauvres et les riches. C'est par l'école, et ses excellents résultats en particulier, qu'Ernaux a pu accéder aux premiers avantages de la bourgeoisie, même si cela ne s'est pas fait sans difficultés : « Il n'y a peut-être jamais eu d'équilibre entre mes deux mondes. Il a bien fallu en choisir un, comme point de repère, on est obligé¹⁰⁰⁰. » La famille et l'école sont deux thèmes intrinsèquement liés chez Ernaux, qui développent des influences mutuelles. Il n'est donc pas étonnant qu'ils traversent toute l'œuvre d'Ernaux.

Enfin, évoquons la question de la difficulté de l'acte d'écriture, notamment le fait de trouver les mots justes pour mener cette « exploration totale » voulue par l'écrivaine. Le style ernausien est aussi caractérisé par cette volonté de faire connaître au lecteur les problèmes rédactionnels des auteurs. En parler enlève un poids à l'écrivaine. La narratrice des *Armoires vides* déclare : « Ils [les parents] ne voulaient pas m'envoyer en colonie de vacances, ou bien c'est moi, je ne sais plus. » (p. 91). À travers une anecdote sur des activités de vacances, l'écrivaine dévoile les problèmes liés à la mémoire autobiographique. Plus haut, nous avons déjà évoqué ce sujet. Il est très difficile de savoir avec précision la chronologie de faits qui se sont déroulés quarante ou cinquante ans plus tôt. L'autobiographe est assez honnête pour le reconnaître, ce qui ajoute de la sincérité à ses propos. L'écriture ernausienne est fine, directe et véridique. Dans *La place*, Annie Ernaux fait le même constat : « Par la suite, j'ai commencé un roman dont il [père] était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit. » (p. 23) L'écrivaine tâtonne, cherche la bonne formule pour décrire la vie de son père. Derrière le produit fini qui est le texte publié se cache un travail acharné, exigeant, voire douloureux :

Naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complicité, que je refuse sous toutes ses formes, nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécu mon père, où j'ai vécu aussi. Et l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre. (p. 46)

1000 AE, *Les armoires vides*, p. 82.

Ernaux est à la recherche d'une écriture objective, sans affect, ce qui est compliqué. C'est pour cela qu'il n'y a aucun plaisir dans cet acte d'écriture. Ceci nécessite des choix, des postures aussi. La femme de lettres n'est pas une journaliste, donc son objectivité est relative, car derrière chaque mot, chaque phrase, il y a une volonté de transmettre un message, ici social, par rapport à une classe ouvrière, exclue selon l'écrivaine, et pour laquelle il faut mener un combat politique, avec toutes les « armes » à sa disposition, dont les livres.

Face à la complexité de l'acte d'écriture, Annie Ernaux précise sa stratégie dans *Les années* :

La forme du livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire pour détailler les signes spécifiques de l'époque, l'année, plus ou moins certaine, dans laquelle elles se situent – les raccorder de proche en proche à d'autres, s'efforcer de réentendre les paroles des gens, les commentaires sur les événements et les objets, prélevés de la masse des discours flottants, cette rumeur qui apporte sans relâche les formulations incessantes de ce que nous sommes et devons être, penser, croire, craindre, espérer. (pp. 250-251)

L'écrivaine est exigeante envers elle-même, travaille de manière rigoureuse pour mettre en ordre les événements de sa vie, faire le tri de ce qui doit être raconté ou non suivant le style qui lui est propre. Elle veut aller au bout de son « exploration » et l'exprime avec clarté dans *Mémoire de fille* :

Un soupçon : est-ce que je n'ai pas voulu, obscurément, déplier ce moment de ma vie afin d'expérimenter les limites de l'écriture, pousser à bout le colletage avec le réel (je vais jusqu'à penser que mes livres précédents ne sont que des à-peu-près sous ce point de vue). Peut-être aussi mettre en jeu la figure d'écrivain qu'on me renvoie, la ravager, m'acharner à dénoncer une imposture, genre « je ne suis pas celle que vous croyez » faisant écho, pour le coup, au « je ne suis pucelle que vous croyez » ricané bientôt par les moniteurs sur mon passage. (p. 56)

L'écrivaine a visiblement réussi, au bout du compte, à surmonter l'exigence, la complexité que représente l'acte d'écriture pour publier des textes d'une qualité mondialement reconnue, que ce soit par les nombreux sujets sociétaux traités, les différents faits de langue ou encore la diversité des narrations. Ernaux semble avoir fait le tour de la question et élevé l'auto-socio-biographie au rang d'un genre à prendre en compte. Le corpus que nous avons choisi est de ce fait représentatif du style de l'écrivaine vu dans une perspective globale. Par ailleurs, nous aurions pu aborder d'autres sujets intratextuels comme le féminisme, le mariage ou même la guerre, mais ceux qui ont été analysés donnent une idée claire du projet poétique de l'auteure. Dans cette ultime section, nous allons présenter d'autres évolutions du style d'Ernaux.

3.2. Du roman autobiographique à l'auto-socio-biographie

S'il n'y a pas de véritables changements sur le plan thématique entre *Les armoires vides*, *La place*, *Les années* et *Mémoire de fille* comme nous venons de le montrer plus haut avec la dimension intratextuelle des textes ernausiens, quelles sont alors les raisons de l'évolution marquée entre le premier livre et le reste du corpus ? Trois éléments sont à examiner : l'engagement de l'écrivaine, le pacte autobiographique et l'approche stylistique.

Tout d'abord, Annie Ernaux s'est rendu compte que *Les armoires vides*, roman autobiographique, avait une portée limitée dans la lutte sociale dans laquelle elle s'est engagée. Il convient donc de considérer deux catégories : *Les armoires vides* et le reste du corpus. L'autobiographe affirme, concernant *La place* :

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d'« émouvant ». Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai partagée. (p. 24)

Annie Ernaux a un vrai problème avec le roman : « Dans le mot roman, je mettais littérature¹⁰⁰¹. » Ce genre est inadapté à son style car l'écrivaine ne veut aucun artifice inhérent à la fiction, mais recherche la plus grande sobriété possible. Nous avons suffisamment montré que cette écriture n'est pas plate. En lisant *Les armoires vides*, nous estimons évident que la personne de l'auteur-narratrice se cache derrière Denise Lesur. La honte sociale qui l'accompagne à l'école n'est pas, du point de vue de l'autobiographe, suffisamment mise en lumière par le roman. Ce genre exprime l'« art » alors qu'Ernaux souhaite avec l'auto-socio-biographie être « en dessous de la littérature », car elle mélange deux disciplines distinctes, la littérature et la sociologie.

L'inégalité auteur – narrateur – personnage central des *Armoires vides* pose la question du pacte autobiographique. Ce qui pose un problème dans un récit intime. De plus, un prête-nom – Denise Lesur – crée un certain flou sur l'authenticité des faits racontés, car l'écrivaine modifie le nom du personnage central. Même si la vérité à considérer est celle de l'auteure, un doute demeure malgré tout. Par conséquent, Ernaux a dû changer son fusil d'épaule et chercher un autre genre. La mort du père, qui sert de prétexte à la défense de la classe ouvrière, est si importante aux yeux de l'écrivaine que chaque détail compte et doit être vérifiable :

1001 AE, *L'écriture comme un couteau*, p. 26.

Tout ce que je sais, c'est que ce livre [*La place*] a inauguré comme je l'ai dit une *posture* d'écriture, que j'ai toujours, exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, en dehors de la fiction. Et l'écriture « clinique » dites-vous, que j'utilise, est partie intégrante de la recherche. Je la sens comme le couteau, l'arme presque, dont j'ai besoin. (p. 36)

C'est la posture d'écriture qui fait la différence à partir de *La place*, c'est-à-dire le rôle que l'auteure veut jouer dans son propre texte. En ce sens, Maingueneau parle de paratopie. Avec un pacte autobiographique biaisé l'écrivaine aurait été en difficulté, de son point de vue, par rapport à l'engagement social et politique – l'écriture couteau – qu'elle nourrit pour sa classe d'origine.

Enfin, l'un des grands changements entre le premier et unique roman d'Ernaux – l'auteure a opté pour l'auto-socio-biographie à partir de *La place* –, et le reste du corpus est stylistique. Le premier est spatial. Fini le texte compact qui structure le roman, dans lequel les paragraphes se suivent rigoureusement ; dans *La place*, l'écrivaine donne par ces espaces plus de lisibilité au texte. L'autobiographe opte pour des longs paragraphes, mais aussi des courts comme celui-ci :

Par rapport aux années de jeunesse, les trois-huit des raffineries, les rats de la Vallée, l'évidence du bonheur. (p. 56)

Ces petites unités énonciatives permettent de mettre en exergue un aspect précis, ici la pénibilité du travail ouvrier, doté d'une pointe d'ironie en fin d'extrait. On pourrait aussi parler dans le même contexte des phrases nominales abondamment utilisées par l'écrivaine. Ensuite viennent les nombreuses listes qui modifient fortement la syntaxe des phrases. Par ailleurs, l'auteure intervient davantage à partir du texte de 1983, avec ou sans parenthèses, pour apporter des précisions sur les coulisses du livre ou tout simplement pour mener une réflexion sur le sujet qu'elle est en train d'aborder. Enfin, l'écrivaine diversifie la narration. Denise Lesur disparaît au profit d'une palette plus large, « on », « elle », « nous », « vous », en soutien du « je ». Ces traits stylistiques ont été approfondis au fil de cette partie.

CONCLUSION

En clair, cette recherche sur l'écriture auto-socio-biographie d'Annie Ernaux a permis de situer l'écrivaine dans le champ des écritures de l'intime. À regarder de près, l'autobiographie est en constante évolution. À titre d'exemple, *Les Mots* de Jean-Paul Sartre ne sont pas vraiment identiques aux *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand et encore moins aux *Confessions* de Rousseau ou de Saint Augustin, car chaque auteur a son style et les motivations de chacun sont fondamentalement différentes. Par ailleurs, les parcours des uns et des autres sont aussi différents, ce qui a un effet direct sur leurs textes. L'œuvre ernausienne, qui s'inscrit dans cette continuité, est effectivement autobiographique, car l'auteure parle d'elle-même, même si ce discours a une valeur universelle. Lahire a bien montré que les individus interagissent à deux niveaux, personnel et collectif. Mais Annie Ernaux ajoute à cette poétique une dimension sociologique et même politique avec la défense de la classe ouvrière face à la classe bourgeoise ; plus globalement, l'auteure combat les injustices sous toutes ses formes, notamment les droits des femmes ou les revendications du monde hospitalier. Cette écriture est donc multidisciplinaire, ce qui est un aspect saillant et correspond à la vision mondialiste et scientifique qui a cours dans notre société.

Dans cette volonté d'adopter un discours universaliste, l'écriture d'Annie Ernaux se caractérise par une série de confessions et de « déballages » sur sa vie intime. Prenons plusieurs exemples, et parmi eux le cancer dont a été victime l'auteure. Elle en fait, non pas un thème de victimisation ou de lamentation, mais un prétexte pour jeter la lumière sur la souffrance d'hommes et de femmes à travers le monde, atteints par cette maladie. De plus, le divorce d'avec Philippe a montré une incompatibilité culturelle rédhibitoire entre les deux conjoints, Ernaux trouvant inconcevable de s'occuper des tâches ménagères pendant que son époux regarde la télévision. L'autobiographe a vu son rêve de femme brisé, car elle ne s'imaginait pas que le mariage était ainsi, au point qu'elle ait la sensation d'y être emprisonnée. La « femme gelée » dévoile ainsi la complexité du mariage en y posant un regard intérieur. L'écrivaine

retient de cette union quelques moments heureux, surtout à son début, ainsi que les deux enfants qui en sont nés. Le mariage et le divorce sont des thématiques sociales qui touchent au cœur de la famille et de la société dans son ensemble.

Concernant ses parents, Annie Ernaux révèle la tentative d'homicide de son père envers sa mère lorsqu'elle avait douze ans. Ce choc social a été qualifié par l'auteure de « honte », sentiment qui ne se limite pas à un simple acte isolé, mais qui est ressenti par toute une classe ouvrière qui a du mal à trouver sa place à côté des bourgeois. L'interaction sociale est compliquée avec ces derniers comme ce fut le cas pour Ernaux elle-même au début de sa scolarité au pensionnat Saint-Michel. Ernaux pointe également du doigt la condition des femmes dans leur foyer qui subissent des violences conjugales de la part de leurs conjoints. Le féminisme est un axe majeur de la poétique d'Ernaux, qui part du présupposé de l'égalité des sexes ; la défense des droits des femmes pour elle consiste simplement à prouver cette égalité au quotidien. C'est pour cela d'ailleurs que l'écrivaine n'aime pas figurer dans la rubrique « écriture féminine », car selon elle, il n'y a pas d'équivalent chez les hommes. Que ce soit à travers Ernaux dans son mariage ou encore sa mère avec cet homicide manqué, la femme est présentée en position de détresse, ce qui motive l'écrivaine à accentuer son engagement pour la cause de celle-ci. Avec sa mère, Annie Ernaux entretient des relations particulières, entre admiration et rivalité. La maman est un modèle pour sa fille par son verbe haut, sa forte personnalité et sa capacité à imposer son point de vue dans son foyer. Le revers de la médaille est ce côté impulsif qu'Ernaux supporte mal, au point de voir, dans son entrée à l'université et le départ de la maison familiale, une libération. Tout le contraire du père qui, hormis sa tentative d'homicide, se distingue par son calme et sa modération, valeurs qui lui sont reconnues durant son vivant et même après sa mort. *La place* et *Une femme*, auto-socio-biographies consacrées aux parents, reviennent largement sur la personnalité des deux parents. Enfin, évoquons le rôle de l'école comme facteur majeur d'ascension sociale de l'« immigrée de l'intérieur ». Ernaux a montré que l'intégration d'une élève issue d'un milieu ouvrier est possible dans un contexte bourgeois, mais cela s'accompagne de l'obligation d'obtenir des résultats excellents, d'une détermination sans faille et d'une certaine résilience face à l'adversité sociale que suscite le choc des deux classes. C'est un message universel, transculturel, contre le fatalisme et les préjugés.

La seconde partie de la thèse a, quant à elle, relevé les caractéristiques de l'écriture ernausienne. La lecture chronotopique de l'œuvre d'Ernaux a permis de montrer l'importance à la fois du café-épicerie d'Yvetot et de l'espace du texte que l'écrivaine utilise judicieusement,

notamment par l'intermédiaire les blancs graphiques ou les listes. De même, Ernaux décline le temps sous plusieurs formes : unique, commun ou palimpseste. Nous avons montré, grâce aux travaux des neurosciences sur la captation du lecteur, qu'Annie Ernaux emprunte une démarche similaire, entre captation et effet de réel. L'auteure souhaite attirer l'attention du lecteur sur certaines thématiques que nous avons évoquées plus haut et utilise tous les moyens, stylistiques, linguistiques, sémiotiques notamment, pour y arriver. Les blancs, par exemple, ont une valeur elliptique, mais étirent également le texte. On peut penser qu'ils le déconstruisent quelque peu, car les paragraphes ne sont pas toujours uniformes. Le malaise de la classe ouvrière apparaît clairement dans ces décrochages syntaxiques. Par ailleurs, nous avons montré que l'écriture ernausienne est polyphonique, notamment grâce à l'emploi des guillemets, des italiques et des parenthèses. Ces îlots textuels, comme chez Rouaud, issu également d'un milieu de commerçants, permettent à la narratrice d'introduire, soit des paroles d'un discours oral issu de sa classe d'origine, soit d'intervenir en tant qu'auteure pour donner son avis sur ces usages, ou alors de mener une réflexion sur sa poétique. Concernant le milieu ouvrier, il s'agit de montrer comment celui-ci s'organise, de présenter les difficultés qui y sont rencontrées et de réaliser la « subversion des raisons dominantes du monde ». Ce français écorché est alors présenté comme un marqueur social, en mettant au cœur des débats un milieu présenté comme discriminé. C'est une tentative de centraliser la marge. L'auto-socio-biographie vise à mener la réflexion sur la place de la classe ouvrière dans notre société, ainsi que ses rapports avec la bourgeoisie.

L'exploration poétique d'Ernaux consiste aussi en une réflexion sur la narration et le narrataire. L'écrivaine emploie de multiples formes de narration. Nous avons nommé ce phénomène « narration palimpseste », à l'image de ce parchemin qui se réécrit sans cesse. Dans *Les armoires vides* et *La place, je* est dominant, tandis que le récit des *Années* se fait en *on* et *nous*, alors que le pronom *elle* et *vous* ont une place centrale dans *Mémoire de fille*. Ernaux cherche ainsi à se réinventer au fil des années, mais bien plus à construire et déconstruire le personnage central, qui doit servir de repère sur un horizon plus large. De plus, l'écrivaine cherche à capter l'attention du narrataire qui endosse plusieurs rôles chez Ernaux : observateur, témoin, militant. Il faut dire que l'écrivaine montre une posture ambivalente vis-à-vis du lecteur, car elle souhaite d'une part instaurer une distance objective avec ce dernier, en référence aux lettres qu'elle échangeait avec ses parents pour donner de ses nouvelles, mais en même temps, elle veut transmettre son héritage sociopolitique et littéraire à ce dernier. Nous avons d'ailleurs noté, au cours de notre recherche, plusieurs cas où l'écrivaine est ambivalente. L'un des plus marquants est son désir de « venger sa classe » vis-à-vis d'une bourgeoisie dans laquelle elle

est bien installée et pour une classe ouvrière de laquelle elle prend ses distances progressivement dès son entrée au pensionnat Saint-Michel. Ou même le fait qu'elle revendique une écriture neutre, alors que dans les faits celle-ci n'est ni blanche ni plate.

L'auto-socio-biographie n'est pas blanche au sens de Barthes pour plusieurs raisons. D'une part cette écriture a une orientation politique de gauche assumée, exprimée à travers la lutte contre l'injustice sociale, la défense des droits des femmes, la lutte pour les intérêts de la classe ouvrière, entre autres. D'un sujet à l'autre, toute la stratégie poétique d'Annie Ernaux converge dans ce sens. D'autre part, le texte ernausien présente une haute fréquence de faits de langue particuliers : les associations, les métaphores, les blancs graphiques, les listes, les îlots textuels notamment. Il ne s'agit nullement d'un texte neutre. L'auteure pratique aussi une écriture sensorielle dans laquelle les mots sont perçus comme des choses. Dans *La place*, par exemple, la narratrice file la métaphore du titre de l'œuvre pour montrer le malaise social que vit son père, mais bien plus toute une classe. Ce mot a une résonance toute particulière pour l'écrivaine, car depuis qu'elle est entrée au pensionnat Saint-Michel, elle est constamment à la recherche du rôle qu'elle doit jouer dans la société, plus tard, en tant que femme de lettres. On y retrouve le concept de paratopie, défini par Maingueneau.

Après avoir analysé le style d'Ernaux, on peut se demander si cette écriture peut être considérée comme postmoderne. Jean-François Lyotard est l'un des concepteurs de cette théorie :

Cette étude a pour objet la condition du savoir dans les sociétés les plus développées. On a décidé de la nommer « postmoderne ». Le mot est un usage sur le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques. Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle. Ici on situera ces transformations par rapport à la crise des récits¹⁰⁰².

La condition postmoderne est fondamentalement vingtiémiste, ce qui permet d'emblée de clarifier le contexte historique de ces écrits. Qui dit XX^e siècle dit influence des deux Guerres mondiales qui ont entraîné des mutations fortes de la société. Par ailleurs, il s'agit d'un mouvement large qui va bien au-delà des sciences humaines. Le philosophe va plus loin dans sa démarche :

Si l'on veut traiter du savoir dans la société contemporaine la plus développée, une question préalable est de décider de la représentation méthodique qu'on se fait de cette dernière. En simplifiant à l'extrême, on peut dire que durant le dernier demi-siècle au moins, cette représentation s'est partagée en principe entre deux modèles : la société forme un tout

1002 J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique », 1979, p. 7.

fonctionnel, la société est divisée en deux. On peut illustrer le premier par le nom de Talcott Parsons (du moins celui de l'après-guerre) et de son école, l'autre par le courant marxiste (toutes écoles qui le composent, si différentes soient-elles, admettent le principe de la lutte des classes et la dialectique comme dualité travaillant l'unité sociale¹⁰⁰³).

L'étude de Lyotard suscite certaines questions. Si la période concernée par le concept de culture postmoderne est bien définie, il reste à identifier les caractéristiques qui s'y attachent, notamment en littérature ou en sociologie en ce qui nous concerne. Nous pouvons déjà affirmer que sur le plan politique, Annie Ernaux est à classer dans la catégorie marxiste, du fait qu'elle fait de la lutte des classes une priorité et qu'elle se réclame de gauche. Pour l'écrivaine, la société est effectivement divisée en deux groupes : les ouvriers et les bourgeois, catégories que l'on peut affiner, notamment en considérant la classe moyenne intercalée entre les deux grands ensembles, sans compter les diverses strates à l'intérieur de chacune d'elles. De ce point de vue, l'écriture postmoderne serait une poétique qui s'engage contre les inégalités de toutes sortes, socle indispensable pour le vivre-ensemble et la construction d'une mémoire collective. Sur le plan stylistique, il faudrait définir des traits généraux qui caractérisent l'écriture postmoderne. Par ailleurs, la question du corpus d'écrivains qui composent cette période est à étudier. Peut-on dire que les auteurs vingtiémistes sont tous postmodernes ? De plus, l'écriture postmoderne concerne-t-elle tous les genres littéraires ? Vastes questions qui nécessiteraient des études plus larges. Mais en ce qui concerne Annie Ernaux, nous pouvons la rapprocher de Jean Rouaud ou encore d'Albert Camus par cette volonté à renouveler la pratique littéraire. En ce qui concerne le féminisme, Ernaux est proche de Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar et bien d'autres. Nous en avons parlé dans la première partie.

Toujours est-il que le style d'Ernaux paraît postmoderne, par cette volonté de s'inscrire dans une lutte sociale, par des faits de langue qui surprennent comme les listes, les blancs graphiques, la surabondance d'îlots textuels ou encore les interventions répétées de l'écrivaine. Cette écriture n'est absolument pas blanche ou neutre, au contraire elle est marquée idéologiquement par un engagement social et politique de l'écrivaine.

L'association de l'autobiographie et de la sociologie est une réussite chez Ernaux, qui a bien saisi la pertinence du rapprochement de ces deux champs. Prenons le cas de la photographie. L'auteure, influencée par Bourdieu, utilise ce moyen technique à plusieurs niveaux. D'une part, comme un album photo familial dans *Écrire la vie* ou dans *Retour à Yvetot*. Ces clichés accompagnent parfaitement les récits, donnent à l'autobiographie une dimension

1003 *Ibid.*, p. 24.

réaliste, sincère et permettent aux lecteurs de mieux connaître l'auteure, les personnages et les différents récits. D'autre part, Annie Ernaux va plus loin dans *L'usage de la photo* en présentant des images de plusieurs pièces de sa maison, chambre, salon, bureau, notamment, ainsi que des photos de vêtements entremêlés après ses relations sexuelles avec Marc Marie. Tous ces clichés s'accompagnent de commentaires, qui confirment ainsi la volonté de l'écrivaine de s'inscrire dans le registre de l'intermédialité. En outre, *Les années* concrétisent cette synesthésie avec une trame narrative organisée autour de la description de quatorze images, qui servent de prétexte à l'auteure pour citer les faits sociopolitiques, littéraires, musicaux, cinématographiques qui l'ont marquée depuis sa naissance jusqu'aux années 2000. La photographie, par ce caractère binaire, correspond parfaitement à l'auto-socio-biographie, qui trouve sa source dans l'individualité pour parler ensuite à l'autre et construire avec lui un destin commun.

En considérant tous les points relevés ci-dessus et dans l'ensemble de cette recherche, on peut avancer l'idée selon laquelle l'auto-socio-biographie est effectivement un nouveau genre littéraire. Annie Ernaux n'est certes pas la première à traiter de questions sociales dans la littérature, mais elle est pionnière dans l'association qu'elle opère entre la littérature et la sociologie, par cette capacité à théoriser elle-même sa démarche poétique et à l'incruster dans les textes. Ces deux disciplines donnent aux œuvres d'Ernaux un écho retentissant. Dans la sociologie, l'auteure ouvre une nouvelle branche qui a l'avantage de lire les problèmes sociaux sous un prisme littéraire. Dans les écritures de l'intime, l'écrivaine fait évoluer le récit de soi en y greffant un volet sociologique qui tisse aussi un lien avec l'histoire. L'auteure se donne également une liberté énonciative comme le montrent ses nombreux décrochements syntaxiques et interventions dans le fil de la narration.

En suivant le raisonnement d'Annie Ernaux, on pourrait imaginer l'émergence d'autres genres comme « l'auto-histo-graphie », « l'auto-politico-graphie », ou encore « l'auto-économico-graphie », qui ouvriraient le récit de l'intime à d'autres sciences. En faisant évoluer ce genre de cette manière, le risque existe toutefois de le dénaturer au regard du pacte autobiographique de Lejeune. Ce qui pose une question : jusqu'où peut-on aller dans la transformation de la littérature tout en préservant sa littérarité ?

Par ailleurs, il serait judicieux d'approfondir la question de la place de la photographie au sein de l'auto-socio-biographie, dans le cadre de recherches postdoctorales. La question de la trame narrative dictée par la photographie chez Ernaux mérite des études supplémentaires, afin d'analyser les mécanismes linguistiques, stylistiques, sémiotiques qui animent cette

association. Ernaux donne une place importante aux photos de famille (anniversaires, repas, mariages, entre autres) ; il faudrait développer davantage les propriétés sociologiques de ces usages dans la poétique ernausienne. Enfin, il serait intéressant de s'attacher à l'effet cinématographique de la photographie dans les écrits ernausiens, en engageant un travail sur les plans, les zooms, la lumière, les mouvements, notamment.

Nous envisageons également une autre piste de recherche ultérieure : les rapports entre l'auto-socio-biographie et l'histoire. De manière générale, on pourrait s'interroger sur les apports de ce nouveau genre dans l'analyse historique des faits racontés. Dans *Les années*, Annie Ernaux cite une multitude de faits historiques qui nécessiteraient un travail documenté afin d'en vérifier l'authenticité. De même, la lutte des classes ouvrière et bourgeoise appelle un éclaircissement historique afin de contextualiser ce fait social, ce qui permettrait de mieux lire Annie Ernaux et de comprendre avec exactitude les positions qu'elle défend. L'écrivaine se réclame de la gauche française qui offre une idéologie globalement identifiable, marquée par la lutte contre l'injustice sociale. Encore faudrait-il savoir de quelle gauche il s'agit : socio-démocrate, communiste, écologiste, extrême. Des repères historiques sont nécessaires pour mieux cerner le personnage Annie Ernaux et sa poétique.

Enfin, il convient de souligner que l'écrivaine se réfère beaucoup au dialecte normand qu'elle cite à plusieurs reprises par des îlots textuels. Mener des recherches sur cette langue est un atout majeur pour mieux comprendre le récit ernausien. Un approfondissement dans ce domaine ferait avancer les études ernausiennes. De plus, cela permettrait de mieux cerner le microcosme normand et ses traits ethnologiques spécifiques, puisqu'Ernaux en fait un cheval de bataille dans son combat social. Comprendre le mode de fonctionnement de cette petite société, c'est aussi appréhender avec justesse les différentes interactions entre les classes sociales qui constituent ce biotope, avant de comparer celui-ci au centre que représente Paris, ville qui ne semble nullement attirer l'auteure selon sa propre formule : « Paris, je n'y entrerais jamais. » Telles sont les pistes qui pourraient enrichir les études ernausiennes.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

ERNAUX, Annie, *Les armoires vides*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 1974.

—, *La place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

—, *Les années*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

—, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.

2. Autres œuvres d'Annie Ernaux

—, *La femme gelée*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1981.

—, *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

—, *Passion simple*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1991.

—, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.

—, *La honte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

—, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003.

—, MARIE, Marc, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

—, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

—, « De l'autre côté du siècle », publié dans la *Nouvelle Revue française*, juin 1999, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011.

—, *L'autre fille*, Paris, Nil éditions, coll. « les affranchis », 2011.

—, *L'atelier noir*, Clamecy, Éditions des Busclats, 2011.

—, *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013.

—, *Le vrai lieu*, entretiens avec PORTE, Michelle, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014.

—, *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.

3. Ouvrages sur Annie Ernaux

BACHOLLE-BOSKOVIC, Michèle, *Annie Ernaux : de la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011.

BAJOMÉE, Danielle, DOR, Juliette (dir.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Liège, Klincksieck, 2011.

BESR, Francine, BLANCKEMAN, Bruno, DUGAST-PORTES, Francine (éds.), avec la participation d'Annie Ernaux, *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, Colloque de Cerisy, Paris, Éditions Stock, 2014.

DUGAS-PORTES, Francine, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

FORT, Pierre-Louis, HOUDART-MEROT, Violaine (dir.), *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

HUGUENY-LEGER, Élise, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009.

MEIZOZ, Jérôme, « Annie Ernaux : Temporalité et mémoire collective », In D. Viart, L. Demanze, *Les Fins de la littérature*, Univ. Lille III, 18/11/2011, p. 4.

THOMAS, Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, coll. « essai », 2005.

4. Articles sur Annie Ernaux

BLANCHARD, Sandrine, Annie Ernaux : « Je ne pensais qu'à désobéir », *Le Monde*, 03.04.2016.

CERF, Juliette, « Gilets jaunes : 'La symbolique monarchique s'est retournée contre Emmanuel Macron', par Annie Ernaux », *Débats et reportages, Télérama*, 11.12.2018.

CHARPENTIER, Isabelle, « De corps à corps : réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix*, n° 27, 1994.

—, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire. L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *Contextes*, 1, 2006.

FORT, Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 76.5, 2003.

GROSJEAN, Blandine, « Annie Ernaux : « Passion amoureuse et révolte politique, cela va de pair », *Rue89*, 2011.

HAVERCROFT, Barbara, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Cairn.info*, 2005.

MONTÉMONT, V, « Les Années : vers une autobiographie sociale », sous la direction de D. Bajomée, J. Dor, *Annie Ernaux, Se perdre dans l'écriture de soi*, Liège, Klincksieck, 2011.

PIERROT, Jean, « Annie Ernaux et l'écriture plate », in D. Rabaté, D. Viart, *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

SNAUWAERT, Maïté, « Les Années d'Annie Ernaux : la forme d'une vie de femme », *Critical Review of Contemporary French Fiction* 4, 2012.

5. Documents audio sur Annie Ernaux

« Annie Ernaux : 'Le mouvement MeToo a été pour moi comme une grande lumière, une déflagration' », Léa Salamé, *L'Invité de 7h*, France Inter, 28.11.2019.

« 'La Honte' : remontons le temps jusqu'en 1952 avec ce texte bouleversant d'Annie Ernaux », Guillaume Gallienne, *Ça peut pas faire de mal*, France Inter, 16.03.2019.

« Annie Ernaux : Sachez, Monsieur le Président que nous ne laisserons plus nous voler notre vie... », Augustin Trapenard, *Lettres d'intérieur*, France Inter, 30.03.2020.

6. Ouvrages et articles théoriques

6.1. Littérature

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

—, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968.

—, *ŒUVRES complètes V, livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres », 2011.

BOUTHIER, Claude, DESAINTGHISLAIN, Christophe, MORISSET, Christian, WALD LASOWSKI, Patrick, (dir.), *Mille ans de littérature française*, Paris, Nathan, 2003.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2007.

COHEN, Marcel, *Autoportrait en lecteur*, Marseille, Éric Pesty Éditeur / Héros-Limite, 2017.

COLLOVALD, Annie, « Identité(s) stratégique(s) », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 73, 1988.

COLONA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.

DUFIEF, Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Éditions Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2001.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

GAUVIN, Lise, « L’imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, vol. 28, n°2-3, 1992.

HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, 1950, Paris, Albin Michel, 1997.

JOUBE, Pierre-Jean, *Lyrique*, Paris, Mercure de France, 1974.

LEJEUNE, Philippe, 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1996.

—, 1971, *L’Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus-Lettres », 2014.

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d’être*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2011.

MAUGER, Gérard, « Les autobiographies littéraires : objets et outils de recherche sur les milieux populaires », *Politix*, n° 27, 1994.

MEIZOZ, Jérôme, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *Contextes* 14, 2014, Url : <http://contextes.revues.org/5908>

MIRAUX, Jean-Philippe, 2005, *L’Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009.

PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres », 2009.

RABATÉ, Dominique, VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2009.

REUTER, Yves Reuter, *Scènes romanesques*, in MASSERON, Caroline, PETIT-JEAN, André (dir.), *Pratiques*, Metz, No 81, 1994.

SARTRE, Jean-Paul, « Pour qui écrit-on ? », *Qu’est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, « Folio », 1999.

SEYS, Élisabeth, *Ces femmes qui écrivent : de Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Paris, Ellipses, 2012.

SHERINGHAM, Michael, *French Autobiography : Devices and Desires, Rousseau to Perec*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in R. Barthes, éd., *L’analyse structurale du récit (Communications, n° 8)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981 (1966), pp. 131-157.

VOUILLOUX, Bernard, « L’“écriture blanche” existe-t-elle ? » In D. Rabaté, D. Viart, *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2009.

WAGNER, Frank, *Des coups de canif dans le contrat de lecture*, Paris, Le Seuil, Poétique, 2012 / (n° 172), p. 404.

6.2. Linguistique

ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise, GALMICHE, Michel (dir.), *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le guillemet : un signe de langue écrite à part entière », in J.M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin (eds.), *A qui appartient la ponctuation ?* Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège, 13-15 mars 1997, Duculot 1998.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974.

CALVET, Louis-Jean, *La sociolinguistique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1978.

FAVRIAUD, Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine », *L'information grammaticale*, n°102, 2004, pp. 18-23.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1972.

—, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982.

—, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1987.

GOEPPERT-FRANK, Herma Corinna, Harald Weinrich, *Tempus : Besprochene und erzählte Welt*. In: *L'Homme*, 1968, tome 8 n°1. pp. 102-106.

JAFFUEL, Laure, *L'italique dans La possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, Mémoire de Master 2, Metz, Université de Lorraine, 2016.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin / Masson, 1997.

KLEIBER, Georges, « Mon nom est PERSONNE : qui est JE ? qui es TU ? qui est IL ? », Université de Strasbourg & USIAS (Institut d'études avancées), <https://mediaserveur.u-bourgogne.fr>.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*, 1994, Paris, Hachette, 1999.

—, « Hyperénonciateur et 'participation' », *Langages*, Armand Colin, n° 156, 2004/4.

—, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres », 2004.

—, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005.

—, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le langage indirect et les voix du silence », *Signes* [1960], Paris, Folio Essais, 2001.

NOLKE, Henning, FLOTTUM, Kjersti, NOREN, Coco, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Éditions Kimé, 2004.

PETITJEAN, André, PRIVAT, Jean-Marie (éds.), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, Metz, Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, Université Paul Verlaine - Metz, coll. « recherches textuelles », numéro 7, 2007.

RABATEL, Alain, *Une histoire du point de vue*, Metz, Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, Université Paul Verlaine - Metz, coll. « recherches textuelles », numéro 2, 1997.

—, « La Re-présentation des voix populaires dans le discours auctorial chez A. Ernaux : Surénonciation et antihumanisme théorique », PETIT-JEAN, André, PRIVAT, Jean-Marie (dir.), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, Metz, Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, Université Paul Verlaine, coll. « Recherches textuelles », Numéro 7, 2007.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René (dir.), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.

SAUSSURE, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, (1916), publié par BALLY, Charles et SECHEHAYE, Albert, avec la collaboration de RIEDLINGER, Albert, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016.

WEINREICH, Uriel, *Languages in Contact*, New York, Publications of the Linguistic Circle of New York, no 1, 1953 rééd. La Haye, 1963.

6.3. Sociologie et ethnocritique

BAKER, David P., *The Schooled Society : the educational transformation of global culture*, Stanford, Stanford University Press, 2014.

BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éd. de Minuit, 1965.

—, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

—, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

—, (dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

—, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir éditions, 2004.

CNOCKAERT, Véronique, PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie (éds.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2017.

GRIGNON, Claude, PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes Études », 1989.

HEINICH, Nathalie, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, coll. « Le débat », 2018.

—, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, coll. « Tel », 1996.

HOGGART, Richard, *Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970.

HUNTINGTON, Samuel P., *Qui sommes-nous ? Identité nationale et choc des cultures*, Paris, Odile Jacob, 2004.

KAPLAN, Leslie, « Du lien social », en ligne sur le site « remue.net », URL : <http://remue.net/cont/kaplan2.html>.

LAHIRE, Bernard, *L'Homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Pluriel, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et Histoire*, Paris, Gonthier, 1982.

—, 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1990.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique », 1979.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.

SAINT MARTIN, Monique (de) et DINU GHEORGHIU, Mihăi, *Éducation et frontières sociales : un grand bricolage*, Paris, Michalon Éditions, coll. « essai », 2010.

6.4. Stylistique et rhétorique

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, 1979, BNF, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k166222b/f296.item.zoom#>.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

—, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BONHOMME, Marc, *Les figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Lettres », 1998.

BUFFARD-MORET, Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, 2015.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

FREYERMUTH, Sylvie, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2006.

–, « Approche cognitive et pragmatique du premier chapitre dans trois romans d'Hervé Bazin », In *Hervé Bazin : Du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Colloque international, Cluj-Napoca, 2014.

–, *De l'autobiographie à la mémoire autobiographique*, cours à l'Université du Luxembourg.

HALBA, Eve-Marie, *Petit manuel de stylistique*, Bruxelles, Éditions De Boeck Dukulot, 2008.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.

–, *Le style en mouvement : littérature et art*, Paris, Belin, 2005.

LARTHOMAS, Pierre, *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF, coll. « Linguistique Nouvelle », 1998.

MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993.

RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2005.

6.5. Autres ouvrages scientifiques

ASTOLFI, Jean-Pierre, *L'erreur, un outil pour enseigner*, Paris, ESF éditeur, collection « pratiques et enjeux pédagogiques », 2017.

BARD, Christine, *Les femmes dans la société française au 20e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001.

CLÉMENT, Élisabeth, DEMONQUE, Chantal, HANSEN-LOVE, Laurence, KAHN, Pierre, *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000.

7. Varia

BALZAC, Honoré de, *Les paysans*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

–, *Eugénie Grandet*, 1834, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, « Essais », 1975.

- BAZIN, Hervé, *Vipère au poing*, Paris, Grasset, 1948.
- , *La tête contre les murs*, Paris, Grasset, 1949.
- , *La mort du petit cheval*, Paris, Grasset, 1950.
- BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958.
- CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, « Folio », 1942.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 1983.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Édition de Jean Claude Berchet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005 [1811].
- , *Mémoires d'outre tombe*, Abrégé par Véronique Charpentier et Marie-Hélène Sabard, Paris, Classiques abrégés, 2007 [1850].
- DIOME, Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010.
- , *Ce soir (ou jamais)*, France 2, Extrait vidéo, 27.04.2015.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977.
- DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964.
- , *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977.
- ERIBON, Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2018.
- FLAUBERT, *Le Dictionnaire des idées reçues*, texte établi, présenté et annoté par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Le livre de Poche, coll. « Classiques », 1997.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, (1961), rééd. Paris, Julliard, « Domaine étranger », 2008.
- LOUIS, Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- MAUPASSANT, Guy de, *Une vie*, Paris, Pocket, 2019 [1883].
- MAURIAC, François, Introduction de *Commencements d'une vie*, in *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1990.
- MONTAIGNE, « De l'institution des enfants », *Essais 1*, chapitre XXVI, 1580.

OZOUF, Mona, *Composition française : retour sur une enfance bretonne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël, 1983.

RENAN, Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Livre de Poche, 1987.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.

ROUAUD, Jean, *Les Champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1813, *Les Confessions*, Livres I à IV, Paris, Pocket, 2006.

SAND, George, 1847, *Histoire de ma vie*, édition établie, présentée et annotée par Brigitte Diaz, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2004.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Traduction d'Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.

YOURCENAR, Marguerite, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974.

ZOLA, Émile, *Germinal*, 1885, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

ABRÉVIATIONS

AE : Annie Ernaux

LV : *Les armoires vides*

LP : *La place*

LA : *Les années*

MF : *Mémoire de fille*