

Le génie d'Annie Ernaux : une esthétique au service d'un engagement social / Chantal Bertrand-Jennings. —
Extrait de : Revue des lettres et de traduction. — N° 6
(2000), pp. 363-381.

Bibliogr.

Notes au bas des pages.

I. Ecrivaines françaises — France. II. Ernaux, Annie,
1940-.... — Critique et interprétation.

PER L1037 / FL76950P

LE GÉNIE D'ANNIE ERNAUX: UNE ESTHÉTIQUE AU SERVICE D'UN ENGAGEMENT SOCIAL

Chantal BERTRAND-JENNINGS
Université de Toronto à Scarborough

*L'écriture blanche, [...] c'est le dernier épisode
d'une Passion (sic) de l'écriture qui suit pas à
pas le déchirement de la conscience bourgeoise"*
(Barthes, 10)

Annie Ernaux s'est maintes fois exprimée, non sans quelques contradictions, sur les intentions et même à l'occasion sur les motivations de son écriture, au cours d'entretiens et de conférences, ou dans les nombreux commentaires métatextuels qui émaillent ses textes. Au fil des années se dégagent de ce corpus, en plus d'une éthique et d'une politique de son écriture, une authentique poésie que je voudrais tenter de cerner et dont je m'efforcerai de mesurer les motivations et les effets.

On ne peut cependant évoquer l'œuvre d'Annie Ernaux sans esquisser au préalable sa trajectoire biographique et sa venue à l'écriture, tant son vécu constitue le matériau même dont elle fait usage, et le "je" narrateur de toutes ses œuvres une représentation de sa propre subjectivité à divers moments de sa vie. Née en 1940 dans une petite ville de Normandie, elle est marquée par son enfance populaire: ses parents tiennent une épicerie-café dans un quartier ouvrier de Lillebonne puis Yvetot. Ses premiers souvenirs d'enfant unique sont heureux, fastes, même. En revanche, avec la scolarisation dans une école libre, viennent, en même temps que le goût des études et le désir de briller, comme par une revanche sur l'infériorité ressentie, à la fois la gêne de se sentir autre, puis le mépris et la haine pour son propre milieu que l'école dédaigne (H, 131), l'im-

pression d’“être entre deux mondes, entre deux langues” (DIC, 179), et enfin, avec les années, l’indifférence envers les parents. Après des études de lettres aux Universités de Rouen et de Bordeaux, le CAPES et l’agrégation de lettres modernes,, Annie Ernaux enseigne quelques années, menant de front vie de famille (elle a épousé un camarade d’études et elle s’occupe de leurs deux fils), et vie professionnelle. Puis elle divorce et continue le professorat au Centre National d’enseignement par correspondance où elle prépare des étudiants au CAPES, métier qui lui permet de mener plus librement son travail d’écrivains.

Avant tout, l’écriture d’Annie Ernaux est “engagée”, comme on le disait autrefois de celle de Sartre ou de Beauvoir. Sa conscience de classe est aigüe et elle répète souvent son désir, par l’écriture, de donner à voir le réel, de “sauver” (SN, 103) cette réalité populaire d’exclue de la culture bourgeoise, et sa volonté farouche d’absolue vérité. À travers ses livres, selon ses propres termes, elle se donne une “finalité politique”, le “dévoilement des structures sociales” (TOR). Elle veut “mettre en question [...] les hiérarchies culturelles [et] sociales” (DIC, 182), “expliquer [son] passage du monde des dominés au monde des dominants par le moyen de l’école, du milieu, des gens fréquentés” (TOR), rendre compte du processus douloureux de changement de classe. Sa vie et son entreprise d’écriture et de publication ont en effet été profondément affectés par cet écartèlement entre deux classes, la populaire où elle s’enracine, et la bourgeoise où la font accéder son éducation puis son mariage et sa profession. La propre mère de la narratrice d’*Une Femme* en vient parfois à la considérer comme “une ennemie de classe” (F, 65). L’auteure veut se cantonner dans le constat pour mieux porter témoignage, rendre compte de vies: celle de son père, “soumise à la nécessité” (P, 24), de sa mère, puis de la classe populaire en général, et à travers toutes de la sienne propre.

Ce qu’elle tente d’opérer par l’écriture, c’est “un essai de saisie sur la réalité de [son] temps (Tondeur 1995, 38)”. Elle voudrait “surprendre le réel dans ce qu’il a de plus authentique” (TOR), partir à “la recherche du vécu” (DIC, 182), dire le quotidien des gens ordinaires¹. Elle nomme son

(1) Ailleurs elle affirme vouloir “essayer de comprendre le monde à travers les mots. Tenter

entreprise une manière d'ethnologie de soi-même et des autres" (H, 30, 38) qui se situerait quelque part "entre l'histoire, la sociologie, et la littérature" (F, 106). Il s'agit aussi pour elle de porter témoignage sur l'émigration sociale et son dépaysement culturel, d'exposer le passage du "monde dominé" au "monde dominant des mots et des idées" (F, 106). Ce qu'elle donne à voir en particulier, c'est la schizophrénie² socio-linguistique d'origine économique, cette "position très inconfortable d'être entre deux chaises" (Tondeur 1995, 38)³. Elle traque au fil des livres la lente dépossesssion de ses premières richesses, cet "héritage qu'[elle] a dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand [elle] y [est] entrée" (P, 111). En disciple de Bourdieu elle montre que cette dépossesssion s'effectue sous les influences conjuguées de l'institution scolaire, de l'Eglise, des fréquentations, mais aussi des modèles culturels que véhiculent les médias (radio, télévision, magazines, journaux), les littératures enfantine et canonique, toutes instances qui dévalorisent le milieu prolétaire. C'est en effet par la médiation de ces modèles que se construit la subjectivité individuelle⁴. L'auteure exprime la hâte de ses narratrices à se défaire en bloc de leur langage et de leur éducation première vite dédaignée, puis oubliée, à s'approprier comme par effraction" (DR 129) et sans aucun examen critique les normes, les manières, le langage des "gens bien". Tout au long de son œuvre Annie Ernaux répètera le rejet de l'idéologie de la culture dominante qu'elle conteste comme oppressive, de ses "faux trésors" avec lesquels elle entretient cependant une relation ambivalente d'amour-haine⁵.

L'écrivaine révèle, sous l'influence des instances déjà mentionnées, le renversement du système de valeurs qui transforme le beau en laid

de créer des liens entre les gens" (Simson. C'est moi qui traduis). Elle parle aussi d'"une recherche sur la réalité" (Tondeur 1995, 38).

- (2) *Enfant*, la narratrice se bâtit des "contes de schizophrène" inspirés par les mondes opposés de l'école et de la maison (AV, 82).
- (3) En cela elle se place dans la lignée de ceux qui ont décrit des déclassés, les Stendhal, Zola et autres Vallès. Voir Savéan, 200-218.
- (4) Toutes les lectures de la narratrice, littérature pour la jeunesse, presse féminine enseignent "l'excellence du mode de vie bourgeois" (H 106). L. Day a fort bien analysé cet aspect de l'œuvre de A. Ernaux. Je m'inspire ici de son étude, 41-42.
- (5) A. Ernaux cite en exergue de son premier roman, *les Armoires vides* un extrait de *La Rose publique* de Paul Eluard: "J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides [...]", 9.

(FG, 22, 107; P, 79; DIC, 182) et fait du milieu d'abord aimé un objet de honte, de mépris et d'humiliation dont la rançon est pour la déclassée le déséquilibre, la rancœur, la peur, le malaise, et une forme extrême de solitude. Elle démonte le mécanisme de l'intériorisation, le processus de l'aliénation sociale et sexuelle que constituent le dédain, et la haine de soi projetés sur sa famille, son milieu, les autres filles, ainsi que la "grande honte d'avoir eu honte"⁶. Il ne fait aucun doute que dans son œuvre la culture bourgeoise est présentée comme un "moyen d'exclusion sociale" (DIC, 182).

Sa forme d'écriture est dictée par sa réflexion politique et ses textes dévoilent toutes les structures de pouvoir sous-jacentes aux relations humaines. Tous les rapports de ses protagonistes narratrices avec les autres sont en effet ancrés sur l'exercice d'un pouvoir entre classes, générations ou personnes de sexes différents, que ce soient les camarades qui la snobent, l'héroïne qui prend sa revanche sur elles en devenant la meilleure élève (AV, 70-72; DR, 174), les parents et leurs clients et famille, les conflits mère-fille, le mari qui refuse de la traiter en égale malgré sa prétention au libéralisme, etc... L'auteure décrit aussi cette autre aliénation, l'apprentissage de la féminité⁷ qui rend la narratrice inégale aux garçons devant la sexualité, puis plus tard inférieures aux hommes. Toutes, elles ont intériorisé le jugement des autres sur le "mal parler", le "mauvais goût" (P, 73), les "mauvaises manières" (P, 43), et l'éducation vulgaire" (FG, 35) de leur classe d'appartenance (Tondeur, 1995, 38) qui n'ont pas droit de cité à l'école où ils sont censurés. L'une se sent "lourde, poisseuse, face à leur aisance, à leur facilité" (AV, 57); l'autre tente de modeler ses parents sur l'idéal intériorisé en les reprenant quand ils parlent patois ou enfreignent les règles du français.

(6) Entretien du 17 avril 1992 avec Gro Lokoy, cité par Savéan, 183.

(7) *Ce qu'ils disent ou rien* devait s'intituler "Les années d'apprentissage", titre refusé par l'éditeur qui y voyait une référence à un apprentissage professionnel. *La femme gelée* sera le roman de la condition féminine. L'allusion à "La femme rompue" de Simone de Beauvoir, pour laquelle au cours de son œuvre A. Ernaux exprime son admiration, est transparente ici. Voir à ce propos l'article de C. Hall. L'intertextualité beauvoirienne est riche dans l'œuvre ernausienne. *Une Femme* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* rappellent *Une mort très douce*, et les textes contiennent des allusions directes aux œuvres et à la personne de S. de Beauvoir (FG, 103, 150, 155; F, 105; JD, 37).

“Une certitude absolue” dit Ernaux à propos de son projet d’écriture: “c’est la prise de conscience de ma situation dans le monde social qui m’a menée, non à écrire, (désir très antérieur) mais à savoir ce que je *devais* (sic) écrire” (DIC, 181). Et elle ajoute “la mise en question du réel ne saurait se réaliser que dans et par l’écriture” (DIC, 182).

Mais comment raconter sa famille avec les mots des “milieux bien” (AV, 101)? Comment dire la coupure irrémédiable? Comment énoncer la fracture de l’instance énonciatrice déchirée entre deux classes? Quelle langue adopter? Quel style?

La référence à l’esthétique d’Annie Ernaux pourrait paraître incongrue s’agissant d’une écrivaine dont on connaît l’aspiration à une “écriture plate” (P, 24), qui, s’interdisant de “prendre le parti de l’art” (P, 24) veut écrire de la “manière la plus neutre possible” (F, 62), et dont le but avoué est de “rester au-dessous de la littérature” (F, 23). Pourtant, il ne fait aucun doute qu’elle est une styliste sans le savoir ou plutôt sans toujours l’admettre, et qu’une esthétique consommée et délibérée modèle son écriture. Loin d’être une parole transparente, une simple transposition⁸ son écriture est le fruit d’un long labeur de décantation et son projet, selon ses propres dires, et ce en contradiction avec d’autres de ses assertions, est de “nature littéraire” (F 23) car toute [son] exigence morale [elle] la met dans [son] écriture” (Tondeur 1995, 43). À propos du style de Simone de Beauvoir l’auteure rappelle que, selon Marx, “les moyens font aussi partie de la recherche de la vérité” (Vilain, 71). Dans *Une Femme* elle avait d’ailleurs avancé:

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

(8) Comme le prétendent certains journalistes qui parlent à son propos de “haine du style” et considèrent ses œuvres comme des “menaces” à la littérature (cité par Thomas, 149, 147, et chapitre 6 en général). En revanche, les réflexions de Roland Barthes sur les nouveaux romanciers pourraient fort bien s’appliquer à l’écriture d’Annie Ernaux qui évite aussi, quant à elle, les signes extérieurs de la Littérature que sont passé simple, métaphores et utilisation de la troisième personne. Selon Barthes ces signes sont “une marque littéraire qui situe un langage, tout comme une étiquette renseigne sur un prix” (52). Et il soutient plus loin:

Cette parole transparente, inaugurée par *L’Étranger* de Camus, accomplit un style de l’absence qui est presque une absence idéale du style” (56).

mots, comme s'il existait un ordre idéal, seul capable de rendre une vérité concernant ma mère [...] et rien d'autre ne compte pour moi, au moment où j'écris, que la découverte de cet ordre-là. (F, 43-44)

Les mots, elle les a toujours aimés, aimé "flâner sur eux" (AV, 93), que ce soit ceux "touffus et noirs" (AV, 27) de la mère, ceux de l'enfance qui pour la narratrice sont devenus "opaques", "des pierres impossibles à bouger" (H, 69), ceux du *Dictionnaire Larousse* (DR, 148) ou des romans qu'enfant et adolescente elle s'approprie avec gourmandise (AV, 76-77), ou encore les "phrases courtes et épaisses" (AV, 57) de ses parents. À l'école, c'est à l'écrit qu'elle réussissait, gardant à l'oral les traces de son origine, sanctionnées comme "expression maladroite" (AV, 77). La scission entre les deux classes auxquelles elle appartient se manifeste par les deux langages qui la "constituent" (H, 38). La narratrice des *Armoires vides* s'exprime ainsi:

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, font pleurer dans le haut de l'escalier sur les cartons de biscuit, rigoler sous le comptoir... "Le père, excédé, morigéna son fils", dit la grammaire, c'est sans importance, mais "la sale carne a encore épignolé le fromage des clients!" et la boutique s'assombrit, ma mère hurle [...] (AV, 77).

À plusieurs reprises Ernaux mentionne l'influence de sa mère dans sa vocation d'écrivaine, la mère avide de romans (FG, 24), pour qui les livres sont "sacrés" (F, 57) et la profession la plus prestigieuse celle d'écrivain. A seize ans Annie Ernaux tient un journal (DR, 113), puis vers 22 ans elle termine un premier roman qui comme d'autres essais fut refusé par les éditeurs. Elle avait d'abord voulu "embellir [sa] réalité", comme on ajoute une "tache de soleil sur le mur" (TOR). On mesure à l'aune de ces premières ambitions l'école d'ascétisme qu'a été pour elle l'écriture. Car ce sont les auteurs contemporains au style objectif et détaché, ceux qui rejettent la psychologie, qu'elle admire dès le lycée, *L'Étranger* de Camus, puis Butor et les nouveaux romanciers, dont elle se reconnaît l'héritière.

Annie Ernaux elle-même commente parfois les stratégies stylistiques ou langagières dont elle fait usage et dont je voudrais ébaucher quelques caractéristiques. D'abord, tout comme Zola il y a un siècle, elle se documente minutieusement, mais en ce qui la concerne, surtout par un

processus d'anamnèse. Sa recherche porte avant tout sur le langage (H, 37): les expressions populaires, le parler normand (P, 61, 64; H, 15), les tournures de phrases qu'elle aurait oubliées et qu'une fois retrouvées elle tisse dans la trame de ses textes, tout en en donnant la transposition ou la traduction en français standard. Ensuite, elle travaille beaucoup ses textes. *La Place*, par exemple, n'eut pas moins de huit versions différentes, marques certaines d'un long labeur sur le texte. En 1988 l'auteure fait cette profession poétique:

Suivant le choix des mots, de leur ordre, de la structure du récit, la réalité et la vie peuvent être ou ne pas être "dérangées" (j'ai tendance à mesurer la littérature à son degré de dérangement). C'est ainsi que je m'efforce maintenant de dépouiller ce que j'écris de signes de connivence culturelle élitiste et de dire les choses avec le moins de *détours* [sic] (comme le sont la métaphore, le symbole ou le mythe mort). Le "je" du récit participe de ce désir, [ainsi que...] l'impossibilité d'utiliser le passe simple, forme verbale de la mise à distance. [...] je n'ai pas renoncé au rêve que les mots deviennent aussi lourds, aussi irrécusables que les scènes de la vie où la souffrance, le sexe ou la mort sont en jeu. J'ai l'impression de ne pas avoir commencé d'écrire vraiment. (DIC, 182-183)⁹

De plus, elle construit souvent ses textes sur une circularité qui semble suggérer un enfermement irrémédiable.¹⁰ À quoi il faut ajouter l'auto-réflexivité et l'intertextualité signes certains de la littérarité d'une œuvre. Le jeu sur les mots ne lui est pas non plus étranger, surtout dans les premiers textes.¹¹ Dans les autres, la riche polysémie du titre joue parfois le même rôle, comme dans *La Place* (P, 19, 45, 59; F, 76, 77, 89; H, 130)¹².

(9) À propos de l'art d'Annie Ernaux L. Mall parle d'une éthique et d'une métaphysique du stylell(46) et Lebrun & Prévost d'une "écriture maîtrisée", "d'une victoire de la langue sur la langue", d'une "monodie magistrale". Ils poursuivent,

on sait depuis le *Saint Genêt comédien et martyr* de Sartre que pour accéder à l'idéal de pauvreté, il faut partir d'une vraie richesse (66).

(10) On pense, en particulier aux Armoires vides qui s'ouvre et se ferme sur un avortement, à *La Place* et *Une femme*, encadrés par la mort du père et de la mère respectivement.

(11) Elle parle de sa "dé-fête" (DR, 179). À l'encontre des tenantes de l'écriture au féminin" telles Cixous et Irigaray A. Ernaux utilise rarement ce procédé qui est vite délaissé dans son œuvre, sans doute car jugé élitiste. on pourrait d'ailleurs voir une opposition discrète à ce courant dans le titre *Journal du dehors* (1993) qui serait comme un écho renversé du *Dedans* d'Hélène Cixous (1969).

(12) voir à ce propos les commentaires faits par l'auteure à M.-F. Savéan (181-182), à propos des différents sens du syntagme "La place".

Comme ce n'est que "par les mots" (F, 23) que la vérité cherchée par Ernaux peut être atteinte, c'est évidemment par le langage que son "exil intérieur" (Tondeur 1995, 38) se manifeste. Dans un jeu de mots révélateur Annie Ernaux fait dire par une parente, à l'adolescente qu'elle était, "t'as perdu ta langue". quoi la narratrice rétorque: "c'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue" (DR, 146). C'est que, pour s'intégrer à la classe dominante, elle avait dû désapprendre sa manière d'être et son premier langage. Leur monde ne lui "était ouvert" qu'à la condition qu'elle oublie le langage, "les manières, les idées et les goûts du [s]ien" (P, 93) et qu'elle apprenne la "langue étrangère" que constitue les leurs (AV, 53, 114; DR, 181; P, 72). Aussi, c'est pour "retrouver les mots perdus" (H, 37), c'est à la recherche de cette langue et de ce mode de vie abandonnés qu'elle va consacrer toute son œuvre¹³.

On peut distinguer trois moments dans l'œuvre de l'écrivaine, les deux derniers conservant certains traits du précédent tout en s'ouvrant sur du nouveau. D'abord la révolte contre l'injustice dans ses trois premiers textes qu'elle baptise "romans". *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien*, puis *La Femme gelée* qui sont empreints de violence comme s'il fallait provoquer la bourgeoisie et le patriarcat, venger "la mémoire humiliée" (P, 72) de ceux qui n'ont "pas la parole" (DR, 134). La leur donner, justement, en utilisant cette langue autrefois censurée par l'institution scolaire comme incorrecte, familière, basse (AV, 53-54, 115), retrouver "les vrais" mots qu'à une époque de sa vie la narratrice avait oubliés (AV, 78)¹⁴. Cette révolte se caractérise par une abondante richesse verbale. Le monologue intérieur plein de verve, flot interrompu de paroles lapidaires occupe pour ainsi dire tout le texte sans vraiment de coupure (ni paragraphes, ni chapitres, en général), comme si la colère devait se déverser pour ne pas qu'étouffe la narratrice. La syntaxe est orale, fragmentée. La parole est riche, drue, vive, incisive, semée de métaphores audacieuses (AV, 155) où les mots deviennent des "mouches à moitié crevées" (AV, 142), de comparaisons colorées où "les clients se glissent comme des cloportes sous le plancher de [1] a

(13) Une intertextualité proustienne parcourt toutes l'œuvre d'Annie Ernaux. Voir, en particulier, *La femme gelée* (156), *La Place* (29, 62), *La Honte* (95).

(14) Elle écrit "[M]ême si je le voulais je ne pourrais plus parler comme eux" (DR, 181).

chambre" (AV, 147)¹⁵. La prose est émaillée de bribes de dialogues, hérissée de termes et de clichés empruntés au registre populaire, familier ou argotique comme pour jeter à la face du public bourgeois des éclaboussures du monde "d'en bas" (H, 116). Dans la recherche de son identité, la narratrice adolescente s'affirme en s'opposant puisqu'elle dit haïr aussi bien son milieu d'origine que ceux qui le lui ont fait mépriser. Et c'est encore par le langage que s'exprime cette haine. "Tout ce qui touche au langage est [alors] motif de rancœur et de chicanes" écrit Annie Ernaux dans *La Place* (64). Ses parents, l'adolescente les juge alors "moches, minables" (AV, 12), "des minus, des péquenots" (AV, 124). L'auteure elle-même dira qu'elle avait alors adopté le "ton de la dérision", "dernière allégeance, inconsciente, aux valeurs de la société dominante" (DIC. 182). Mais il y a aussi moquerie et désaveu par rapport à l'ancien moi paralysé de déférence intempestive devant l'inconnu d'un milieu qui la toise avec condescendance.

Après la mort du père et à partir de *La Place* Annie Ernaux prend ses distances avec le roman et qualifie ses textes de "biographiques" ou d'autobiographiques". Au cours de cette nouvelle période accusation et rage font place au désir apaisé de faire connaître et comprendre les cultures populaires, de rendre compte de l'aliénation. Décantés de leur verdeur et de leur fureur explicites les textes sont désormais plus sobres, laconiques même, élagués jusqu'à être parfois réduits à leur plus simple expression. L'espace de la page s'aère jusqu'au morcellement. Ainsi une simple disposition typographique isolant une courte phrase (F, 62, 103) suffit à la mettre en relief. L'auteure situe son projet en utilisant en exergue de *La Place* une citation de Genêt: "écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi" (P, 9), allusion à sa propre trahison par rapport à ses parents et à sa classe d'origine. Pour ne pas répéter cette ancienne trahison, la peur de falsifier préside au choix des mots et de leur ordre:

J'écris lentement [affirme l'auteure]. En m'efforçant de révéler la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits et de choix, j'ai

(15) Les scènes que la narratrice fait à son mari deviennent "un soleil rouge dans [s]a vie décolorée" (FG, 167), et son lourd passé "les valises de linge sale qu'elle traînait après [elle]" (AV, 130). Voir aussi *Les armoires vides* (155, 157, 160, 166), *Ce qu'ils disent ou rien* (86, 147), *La femme gelée* (178). Pour une étude des images dans *Les armoires vides* se reporter à C. Sanders (21-22).

l'impression de perdre au fur et à mesure la figure particulière de mon père (P 45).

Aussi, pour ne pas la perdre, l'écriture d'Annie Ernaux se fait-elle scrupuleusement précise, prose-écrivain de mots-madeleines d'où surgira le passé: vocables ou syntagmes tels "se parterrer" du père (P, 64), "s'il t'arrive un malheur" de la mère (F, 62) ou "tu vas me faire gagner malheur" de la fille (H, 15). Dans cette deuxième étape il s'agit moins de dénoncer la bourgeoisie et le refoulement de la culture populaire, que de tenter de remédier à une culpabilité envers les siens que l'intériorisation de l'idéologie dominante lui a appris à dédaigner. Pour expier cette faute il faut décrire "les barrières humiliantes de notre condition" (P, 54-55) ainsi que rendre compte de la douloureuse déchirure sociale, cet "amour séparé" (P, 23) que sa propre ascension culturelle a inévitablement provoquée. Si la première étape pouvait être perçue comme une revanche contre les ennemis de classe, la seconde serait plutôt une réhabilitation du "monde d'en bas" (P, 73), un remède à sa propre dévalorisation, à sa propre aliénation de la culture populaire chérie par le père, et délaissée peu à peu par la mère qui aspirait à s'élever par elle-même et, par procuration, à travers sa fille. "Archiviste" de savoirs qui se transmettent de mère en fille, de parents à enfants (F, 26), l'auteure dresse l'inventaire des gestes et comportements du peuple et de leur parler (H, 55). Le discours du "monde du dessous" (H, 126) se fait entendre par l'utilisation de l'italique et des guillemets. Ce qui autrefois était taxé de "mauvais goût" (AV, 61; P, 73) ou de "mauvaises manières" (P, 43), devient l'occasion de décrire les mœurs ouvrière, paysanne et féminine¹⁶ sous un aspect plus positif et même parfois de célébrer la "convivialité populaire[s]" (JD, 66, 70). Le ton alors se fait moins agressif, la dérision pour la classe d'origine disparaît. "Les codes et les règles du monde d'en bas" (H, 61) sont rendus par la recherche du mot juste, un détachement qui se veut objectif, une absence voulue de pathos pour éviter le populisme, l'utilisation systématique de l'euphémisme et de la litote, une retenue dont l'effet, à force d'émotion contenue, est encore plus poignant que tout épanchement lyrique. La volonté de désindividualisation est

(16) Voir les nombreuses références aux magazines féminins, à la littérature sentimentale, aux chansons populaires. L. Thomas a analysé cet aspect de l'œuvre d'A. Ernaux (71-72).

systématique aussi. On dit “l’histoire commence” (P, 24) et non “son histoire commence” à propos du père, ou “la petite fille” (P, 38, 47) et non “ma sœur” ou “leur premier enfant” à propos de leur fille morte. Cette dépersonnalisation a pour but d’universaliser le personnage du père, de l’ériger en type même du prolétaire, de même que “la femme gelée” l’est de la condition féminine. La plupart des titres ernausiens vont ainsi dans le sens de la généralisation.

Enfin, avec *Le Journal du dehors* apparaît un plus grand détachement encore dans la mesure où, pour la première fois, la matière du livre est tournée explicitement vers les autres, et non plus seulement vers la famille -même si ces autres font encore partie du même milieu populaire- et où l’immédiateté l’emporte sur la remémoration. Il s’agit de notes prises dans les transports publics entre Paris et la banlieue, et dans des grandes surfaces, au cours de huit années (1985-1992): notations minutieuses de bribes de conversations happées au passage, instantanés sur des paysages urbains, “anti-journal intime” (Tondeur 1995, 43). Quelques scènes introduisent ironiquement par contraste des lieux bourgeois: vernissage, lancement, restaurant huppé. On se rapproche là de ce que Annie Ernaux nomme l’“ethnotexte” (JD, 65) où elle continue de décoder le monde. Pourtant, avec cette dernière étape, se rétrécit également l’écart entre l’individuel et le collectif, car en dépit des apparences, ce journal s’avère encore autobiographique, le “je” étant toujours aussi “un autre”¹⁷. De par la nature interrelationnelle de l’identité, le “je” devient ainsi un outil pour connaître le monde, et vice versa. En mettant en exergue à *Journal du dehors* une citation de Rousseau “notre vrai [sic] moi n’est pas tout entier en nous” (9), l’auteure poursuit la destruction de cette opposition binaire moi/autres

(17) Lors de sa conférence à Toronto en 1997 Annie Ernaux dira que le “je” utilisé dans tous ses textes fait en réalité office de “on” ou de “nous”. Ailleurs elle parle d’un “je transpersonnel” (RITM, 221). Cette porosité des frontières du moi a été analysée par certaines critiques à partir des théories psychanalytiques de Mélanie Klein et Nancy Chodorow (voir L. Thomas, chapitre 4, et B. Havercroft). Pourtant, Annie Ernaux semble plutôt favoriser une explication socio-historique. Elle a en effet affirmé lors d’une interview pour *Télérama* en janvier 1997:

Il n’y a pas de je, de personne, d’individu nous sommes le produit d’histoires familiales différentes et de la société je suis matérialiste”. (cité par L. Thomas, 160).

déjà amorcée, d'une part à travers la généralisation universalisante, et de l'autre par la fusion étroite décrite entre mère et fille (F, 46), surtout dans les trois premiers romans, et poursuivie dans *Passion simple* par l'expérience limite de la fusion avec l'amant. Elle écrit en effet dans ce dernier texte:

«[g]râce à lui, je me suis approchée de la limite qui me sépare de l'autre, au point d'imaginer parfois la franchir [...] À son insu, il m'a reliée davantage au monde" (PS, 76).

En tenant compte de ces trois moments de l'écriture ernausienne, on pourrait caractériser en général l'aboutissement du style de l'écrivaine comme l'art de la litote, une rigueur draconienne dans l'économie des moyens, une grande sévérité à l'encontre de toute figure de style, le rejet de tout pittoresque. Par exemple, les quelques interjections de *La Femme gelée* ("Ô", 179) disparaissent à partir de *La Place*. Un dépouillement nouveau, un style parfois à la limite du télégraphique¹⁸ y succède: ellipses, énumérations, listes, répertoires, non-dit ou sous-entendus, refus forcené du sentiment, qui va parfois jusqu'à la sécheresse comme dans *Passion simple*. À titre d'exemple, des juxtapositions incongrues suffisent à souligner la séparation parents-enfant. Le soir, alors que la narratrice disserte sur l'immortalité de l'âme, ses parents lisent, l'un, les faits divers dans le journal, l'autre, "un petit roman" (DR, 159).

A ce parti-pris de sobriété minimaliste¹⁹ s'ajoute, en contrepoint, une violence contenue héritée de la première manière et faite d'âpreté, de franchise quasi brutale, d'honnêteté farouche dans la description des limites culturelles ou langagières, et enfin le dessein de choquer, stratégie essentielle de l'esthétique ernausienne.

La transgression, le projet de subvertir, de "déranger" (DIC, 182), l'irrévérence délibérée, l'exposition gênante, sont en effet l'un des maîtres-mots de la poétique d'Annie Ernaux. En se voulant anti-biographies pour *La Place* et *Une Femme*, anti-autobiographies pour *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* ou *La Femme gelée*, anti-

(18) Voir, en particulier *La Place* (74, 77, 84, 113).

(19) Voir l'étude de W. Motte.

roman d'amour pour *Passion simple*, ou encore anti-journal intime pour *Journal du dehors*, ses textes prennent délibérément le contrepied de la norme et du canon dans la forme qu'ils adoptent. De même, le parti-pris de dévoilement de soi et de ses origines, considéré parfois par certains comme de l'"impudeur", voire de l'"exhibitionisme" ou de l'"obscénité"²⁰ participe de ce même défi courageux. L'auteure affirme "j'ai toujours eu envie d'écrire des livres dont il me soit ensuite impossible de parler, qui rendent le regard d'autrui insoutenable" (H, 132). Et si elle n'utilise que la première personne dans ses textes, c'est que le "'je' fait honte au lecteur" (JD, 19). Pour elle, en effet, "la littérature c'est quelque chose qui doit gêner, c'est lié à quelque chose de sexuel" (Tondeur 1995, 42). Ainsi, dans *Passion simple*, elle écrit de façon apparemment incongrue:

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". (PS 12)

Et c'est souvent en effet par le biais du sexuel ou de l'inconvenant qu'elle réussit à choquer ou à provoquer. Ainsi dans *Journal du dehors* elle décrit une scène observée dans le RER. Deux adolescents se querellent et se caressent alternativement pour défier les voyageurs, provocation gratuite que la narratrice assimile à l'acte d'écrire en concluant: "Je me dis que la littérature est cela pour moi" (JD, 91). De même, alors que *les Armoires vides* s'ouvrait et se fermait sur l'avortement de la narratrice, *Passion simple* décrit par le menu les signes d'une obsession passionnelle. Si le choc, dont le narrataire est la cible, se situe là, non pas dans le registre social ou culturel, mais moral, il est cependant du même ordre. Dans les deux cas l'auteure est déterminée à le rendre témoin du malséant, voire de j'obscène". Et cette exposition a pour but de lui faire ressentir la même impression de transgression au bon goût, d'innommable, de quasi abject. Ainsi le choc provocateur que procurent ces sujets ou d'autres habituellement

(20) Cité par Thomas (145, 150, 151). À en croire L. Thomas cette agressivité virulente à l'encontre de l'auteure proviendrait de la conjoncture d'une subjectivité à la fois prolétaire, féministe et située à gauche politiquement (152), ensemble qui serait donc perçu comme une menace insupportable. Encore aujourd'hui certains journalistes affectent de se pincer le nez pour parler de l'œuvre d'Annie Ernaux.

interdits ou même tabous²¹, en plus de participer de la détermination de rendre compte de la totalité du réel, a aussi pour objet de susciter, dans un autre registre, le même sentiment d'embarras indicible que celui éprouvé autrefois par la narratrice devant son sentiment d'infériorité, son "indignité" (H, 111) de classe, sa nullité aux yeux de ceux qui la jugent et dont elle imagine ou affronte le regard condescendant. L'héroïne des *Armoires vides* avoue "[j]'ai laissé mon vrai monde à la porte et dans celui de l'école je ne sais pas me conduire" (AV, 62). D'où le lien, remarqué parfois par certains critiques, mais jamais expliqué, entre transgression sociale et sexualité chez Ernaux²². À mon sens, la transgression sexuelle ou au bon goût fait donc ici office de métonymie de l'infraction d'ordre socioculturelle et langagière. Cette apparente complaisance pour le détail scabreux ou embarrassant va d'ailleurs de pair avec une grande pudeur concernant les sentiments.

Les critiques ont parfois, bien que rarement noté une certaine similarité entre l'austérité, le dépouillement du style ernausien et les caractéristiques du milieu qu'elle décrit. Dans l'un comme dans l'autre point de luxe, évitement des enjolivures, refus de se laisser aller aux figures, à la "jubilation du style" (H, 70). On a interprété cette ressemblance comme une forme de respect, de fidélité aux parents, et au milieu d'origine (Tondeur 1996, 152) ou de désir de retrouver la mère, de l'accueillir dans cette nouvelle demeure qu'est le texte filial" (Mall, 49). Je voudrais aller plus loin dans cette même direction.

À mon sens, en effet, l'esthétique d'Annie Ernaux n'exprime pas seulement la nostalgie et le respect d'un passé à jamais révolu et qu'il s'agit de recréer en le réhabilitant. Je voudrais soutenir qu'elle imite délibérément par la forme même de son écriture les limites, la frugalité, en même temps que la dureté de l'origine. Outre cela, en enfreignant les

(21) Que ce soit la chemise souillée de la mère de *La Honte* (110), l'extrême déchéance de la même femme âgée atteinte de la maladie d'Alzheimer dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, l'aveu de la tentative de meurtre du père sur la mère dans *La Honte* (13). De même, la superstition affichée de la narratrice de *Passion simple* qui avoue avoir recours à la lecture des horoscopes ou être fascinée par les chansons populaires dans son obsession passionnelle appartient à la même volonté de dire l'indicible.

(22) Certains critiques se sont apesantis sur ce qu'ils nomment les obsessions sexuelles de l'auteure (cité par Thomas, 147).

tabous sociaux par les sujets qu'elle aborde, elle suscite chez le lecteur gêne et honte, sensations et sentiments mêmes de l'intériorisation sociale. Ainsi la magie des mots, leur choix, leur agencement, la retenue pudique des sentiments, ou au contraire l'emploi d'un lexique dru, incisif, d'une thématique choquante réussissent à faire éprouver au lecteur par une poétique de la mimesis comprise au second degré, la nature même de la réalité décrite: aride, rude, impitoyable. Sont significatifs jusqu'à la grande brièveté des textes, et aux nombreux blancs qui les parsèment à partir de *La Place* et qui lui ont parfois été reprochés²³. Cette brièveté, ces blancs me semblent reproduire délibérément le mustisme taciturne, pudique ou timoré de ceux qu'ils évoquent. Ainsi la narratrice note dans *La Honte*: "il n'y avait presque pas de mots pour exprimer les sentiments" (H, 70). L'écriture est en relation analogique avec le milieu qu'elle décrit. Entreprise éminemment poétique donc, que celle d'Annie Ernaux, où le dépouillement de la forme renvoie à la rigueur de la vie des personnages, le style se faisant signifiant porteur du message politique.

Si le langage d'Ernaux est volontairement dépouillé, c'est d'abord qu'à l'encontre d'un Proust dont l'ombre intimidante traverse toute son œuvre, elle veut que ses textes soient accessibles au plus grand nombre²⁴. De plus, par son œuvre Annie Ernaux construit une représentation autre du prolétariat et de la féminité, modèles qui, comme l'attestent les nombreuses lettres de lecteurs et de lectrices qu'elle reçoit, tout comme son succès auprès des lycéens, aident le grand public à la prise de conscience et à la validation de sa propre expérience²⁵. si *La Place* se

(23) *La Place* (23-24 en particulier). Un journaliste écrit "aussi blanches et vides que les vies qu'elles racontent" (cité par Thomas, 149). Ces critiques souvent condescendantes ou même violentes et personnelles montrent à quel point le monde "d'en bas" est toujours aussi déprécié à la fin qu'au milieu du siècle.

Par exemple, l'auteure est traitée par un journaliste de "petite Annie" (cité par Thomas, 153).

(24) Dans une émission de TF1 intitulée "Proust, ma chère" (1984 citée par Thomas, 157) Ernaux affirme que Proust est inintelligible pour un public non éduqué. Ailleurs dans ses textes elle relève les remarques de Proust qui l'avaient autrefois mortifiée à propos des erreurs de français de Françoise (P, 62). Il est certain que "le temps perdu" d'Ernaux n'est pas celui de Proust.

(25) Voir à ce propos l'ouvrage de Thomas (124-133, et 142).

termine par une allusion à une ancienne élève devenue caissière, c'est comme une forme d'envoi ou d'hommage qui lui serait rendu, en même temps qu'un constat d'échec de l'institution scolaire.

Certes, comme nous l'avons vu, l'écriture remplit aussi une manière de dette envers ceux qu'Annie Ernaux a délaissés autrefois. Elle fonctionne comme une entreprise pour parachever le vœu maternel, remédier à la blessure de la séparation, retrouver l'héritage, réhabiliter le milieu d'origine décrié, venger les humiliations, l'injustice, l'inégalité, expier la haine, la honte, l'indifférence. En effet, en écrivant *Une Femme* l'auteure dit mettre sa mère au monde à son tour (F, 43); et dans *La Place*, la narratrice se demande si elle n'écrit pas parce qu'entre ses parents et elles "on n'avait plus rien à se dire" (P, 84). De la sorte, l'écriture devient une affirmation de son identité envers et contre tous. Ce mimétisme formel est une manière de solidarité de classe, de refus de collaboration qui à la fois soutient, revendique et légitime l'existence, la qualité, la valeur de la culture populaire, et en dénonce son occultation ou sa minoration par la classe dominante. Construire une œuvre, créer du beau à partir de ce qui a autrefois été appris, puis perçu comme laid et non avvenu, voilà la revanche dont l'art réussit le miracle. Ainsi, non seulement l'auteure a retrouvé cet "héritage" qu'elle avait dû "déposer au seuil du monde bourgeois" et cultivé (P, 111), mais elle le perpétue, le rendant valable, digne de la littérature dont il fait désormais partie intégrante, le faisant ainsi advenir au symbolique. Le passage d'une classe à l'autre avait été marqué par la perte du langage de l'enfance et, simultanément, par l'acquisition de celui de la culture bourgeoise. De même que c'est en abandonnant le premier que la narratrice accomplit son ascension sociale, ainsi ce sera en le retrouvant, en le réintégrant par son art, que l'auteure accomplira sa venue à l'écriture, tentera de purger la haine, la culpabilité et la honte et de se réconcilier avec soi-même. Ce n'est aussi que par l'écriture que pourra s'effectuer la réconciliation dans le sujet scripteur des fragments éclatés de la subjectivité de l'auteure, à la fois fille du peuple et intellectuelle-bourgeoise. Par elle Annie Ernaux réussit à jeter un pont entre le passé de l'enfance populaire et le présent de la bourgeoisie, deux mondes auxquels l'auteure appartient simultanément sans pouvoir être jamais en adéquation parfaite avec aucun. Ainsi elle tente d'abolir l'arrachement, du moins de façon éphémère et fragile, le temps fugace de l'écriture.

Aussi, quand Annie Ernaux dit se refuser “le bonheur d’écrire” (P, 46), l’enchantement des métaphores”, quand elle s’impose avec une sévérité spartiate les rigueurs de j’absence de style” (TOR), son ultime satisfaction ne doit-elle en être que plus totale. Pourtant, labeur de Sisyphe, l’écriture rédemptrice est sans cesse à recommencer pour tenter d’abolir la douleur de l’“exil intérieur” jamais véritablement évacué.

BIBLIOGRAPHIE

N.B.: Si le lieu de publication est Paris, il n'est pas indiqué.

- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972.
- Cottille-Foley Nora C., "Abortion & Contamination of the Social Order in Annie Ernaux" *Les Armoires vides*, *The French Review* 72: 5, 1999.
- Day Lorraine, "Class, Sexuality and Subjectivity in Annie Ernaux" *Les Armoires vides*, M. Atack & P. Powrie (Eds.), *Contemporary French-Fiction by Women: Feminist Perspectives*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1990.
- Fau Christine, "Le Problème du langage chez Annie Ernaux", *The French Review* 68: 3, 1995.
- Ernaux Annie, *Les Armoires vides*, Gallimard, 1974. **AV**
 - *Ce qu'ils disent ou rien*, Gallimard, 1977. **DR**
 - *La Femme gelée*, Gallimard, 1981. **FG**
 - *La Place*, Gallimard, 1984. **P**
 - *Une Femme*, Gallimard, 1987. **F**
 - *Passion simple*, Gallimard, 1991. **PS**
 - *Journal du dehors*, Gallimard, 1993. **JD**
 - *La Honte*, Gallimard, 1997. **H**
 - "Je ne suis pas sortie de ma nuit", Gallimard, 1997. **SN**
 - "Fragments de Philippe V.", *L'Infini* 56 (Hiver), 1996.
 - "Annie Ernaux", Garcin, Jérôme (Éd) *Le Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, François Bourin, 1988. **DIC**
 - "Vers un je transpersonnel", S. Doubrovsky, J. Ducarme & P. Lejeune (Dir. Publ.), *Autofictions et Cie*, RITM 6, Université de Paris X Nanterre, 1993. **RITN**
 - "L'écriture et la vie" conférence présentée à l'Université de Toronto, Canada, 20 octobre 1997. **TOR**
- Garaud Christian, "Écrire la différence sociale: Registres de vie et

- registres de langue dans *La Place* d'Annie Ernaux" *French Forum* 29: 2, 1994.
- Garaud Christian, "Il n'est héritier qui ne veut: Danièle Sallenave, Annie Ernaux et la littérature", Bishop, Michael (Éd.), *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1996.
 - Hall Colette, "De La femme rompue à *La femme gelée: Le Deuxième Sexe* revu et corrigé", Bishop, Michael (Éd.), *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1996.
 - Havercroft Barbara, (à paraître) "Auto/biographie et agentivité au féminin dans "*Je ne suis pas sortie de ma nuit*" d'Annie Ernaux", L. Lequin & C. Mavrikakis (Dir. Publ.), L'Harmattan.
 - Lebrun J.-C. & C. Prévost, *Nouveaux territoires romanesques*, Messidor, Editions Sociales, 1990.
 - Mall Laurence, ",'Moins seule et factice': la part autobio-graphique dans *Une Femme* d'Annie Ernaux", *The French Review* 69: 1, 1995.
 - Motte Warren, "Annie Ernaux's Understatements" *The French Review* 69: 1, 1995.
 - Sanders Carol, "Stylistic Aspects of Womens Writing: the Case of Annie Ernaux", *French Cultural Studies IV:*, 1993.
 - Savéan Marie-France, "*La Place*" et "*Une Femme*" d'Annie Ernaux, Gallimard, 1994.
 - Simson Maria, "Annie Ernaux: Diaries of Provincial Life" *Publisherls Weekly*, 9 December 1996.
 - Thomas Lyn, *Annie Ernaux: An Introduction to the Writer and her Audience*, New York, Oxford, 1999.
 - Tondeur Claire-Lise, "Entretien avec Annie Ernaux" *The French Review* 69: 1, 1995.
 - *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1996.
 - Vilain Philippe, "Entretien avec Annie Ernaux: une "conscience malheureuse" de femme" *LittéRéalité* 9: 1, 1997.