

**University de Helwan**

**Faculté de Lettres**

**Département de langue et littéraire français.**

***Annie Ernaux entre la recherche d'un  
genre littéraire et la recherche d'une  
identité.***

**Thèse de Doctorat préparée par**

**Taher Yahya Farhan**

**Sous la direction de Madame le professeur**

**Ebtehag Alhossamy**

**Monsieur le professeur Ahmmed Fouad**

**Madame Nahal Sulaiman**

**2017**

## **Dédicace**

***A mes chers parents qui ne cessaient de me soutenir aussi  
bien matériellement que moralement***

***A ma fidèle épouse qui a volontiers patienté mon long  
parcours***

***A mes chers enfants pour qui je souhaite un bon avenir***

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'écriture autobiographique est un art difficile à échapper pour tout écrivain. Même si celui-ci ne consacre pas à vrai dire une partie de son art romanesque pour narrer sa vie, il l'insinue dans l'ensemble de ses ouvrages. Si on débute la chronologie de l'autobiographie, dans un sens critique, à Jean Jacques Rousseau dans ses confessions, et à Philippe Lejeune, du point de vue de la théorisation, l'écriture autobiographique a évolué si remarquablement après Rousseau et a commencé à dépasser largement la théorie de Lejeune. Apparaissent alors surtout au XXe siècle, d'autres formes du récit autobiographique: mémoires, carnet de voyages, journal intimes, souvenirs, etc. Au lieu de préférer se camoufler derrière les protagonistes de leurs romans, de peur d'être scandalisés lorsqu'ils se démystifient et divulguent leurs vie intimes au public, les écrivains ont osé d'une manière aussi étonnante que gaillarde, de raconter leur vie, les petites péripéties, honteuses soit-elles. Dans la seconde moitié du dernier siècle, et sous l'effet des bouleversements sociaux et l'émergence des mouvements féministes et émancipatoires dus à la participation efficace de la femme dans l'activité sociale, les voix

silencieuses des femmes, opprimés et marginalisés, ont commencé à se faire entendre. La littérature féminine a fait son essor avec l'apparition des voix comme Marguerite Duras, Simone de Beauvoir, Colette, Françoise Sagan et Annie Ernaux, parmi d'autres. Pour Annie Ernaux, elle n'a écrit que sa vie et celle de ses deux parents, c'est incontestable! Mais, du point de vue théorique, son écriture ne répond pas parfaitement aux exigences de Philippe Lejeune. Elle a réussi à nous tracer les grandes lignes et les contours de la société française à l'époque, tout en accordant une attention particulière aux déclassés et marginalisés. Elle a sacrifié les techniques traditionnelles du roman, les figures de style et la rhétorique en faveur de la représentation de toute une vie sociale basée non seulement sur ses expériences personnelles, mais également sur celles des autres dont ses parents en tête. Elle adopte ce parcours personnel et professionnel l'a ainsi conduite à la création d'un nouveau style littéraire plus « *auto-socio-biographique*<sup>1</sup> »

Le but à l'origine de raconter sa vie n'est pas seulement d'essayer de rassembler les miettes de sa personnalité et d'amasser les souvenirs éparpillés de sa vie. L'auteur d'une autobiographie n'écrit pas dans la simple fin de la nostalgie d'un passé qui lui certainement mieux que le présent. Il s'agit au-dessus de tout, de chercher la sympathie du public, à la manière des romantiques, écrire pour ne pas mourir, j'écris,

---

<sup>1</sup> Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 21.

donc je suis. C'est bien l'attitude d'Ernaux qui cherche dans le récit autobiographique une soupape, évasion et échappatoire de ses angoisses et inquiétude. S'il y aura un public à lire, soit! Sinon, le papier même est une bonne compagnie. Sigmund Freud estime justement que la règle dans la société se résume à « *être exclu ou ne pas être exclu* »<sup>2</sup>, rejeté ou accepté, mais surtout à se sentir inclus ou au contraire intrus.

Annie Ernaux est la fille unique de deux parents de campagne qui menait une vie modeste. Le père est né à la fin du XIX siècle dans une famille assez pauvre et nombreuse, d'où il fut obligé de quitter l'école à l'âge de 12 ans pour travailler et aider sa famille. Il travaille en agriculture de 12 ans jusqu'à ce qu'il est interpellé pour le service militaire juste avant le déclenchement de la Première Guerre Mondiale. Du retour à son village natal, il a quitté l'agriculture pour le commerce. Ouvrier dans une usine de corderie, il a éprouvé une régularité, fermeté, sérosité et bonne volonté. Il a connu sa future épouse, collègue dans la corderie, ils se sont mariés, eu leur première fille, morte de diphtérie, et Annie qu'ils ont insisté à mettre en école et lui satisfaire les désirs dans le cadre de leurs possibilités. Le passage de la maison à l'école, puis de l'école à l'Université, change radicalement le caractère d'Annie. Elle fait son accès au monde bourgeois, termine ses études avec réussite remarquable,

---

<sup>2</sup>Roland Jaccard, *L'exil intérieur: schizoïdie et civilisation*, Paris, P.U.F., 1975, p. 30

enseigne à l'Université et écrit des romans. C'est grâce à ce passage qui n'est pas sans difficultés et angoisses qu'Ernaux a fait des grandes connaissances littéraires, s'est encadré au parti communiste et a connu de près toutes les couches sociales qu'elle a bien traités dans ses récits.

C'est le parcours scripturaire lié à la quête identitaire d'Annie Ernaux que nous allons étudier dans les chapitres qui suivent. Notre corpus est formé de quatre œuvres dont les récits retracent les moments forts de la vie de l'écrivain : *La Place*<sup>3</sup> et *Une femme*<sup>4</sup> présentent ses relations avec ses parents, *Passion simple*<sup>5</sup> et *L'Occupation*<sup>6</sup> celles entretenues avec ses amants jusqu'à la rupture. Cela est certes une présentation sommaire et nullement complète des œuvres que nous analyserons et dont nous dévoilerons les divers aspects au fur et à mesure de notre étude.

Notre démarche sera par conséquent doublement orientée : une recherche sur les différentes théories relatives à l'autobiographie et les genres apparentés et une étude qui essaiera d'appliquer les éléments de ces théories à l'œuvre Annie Ernaux. D'une autre part dans le deuxième chapitre de la première partie nous effectuons une étude d'ordre psychologique du corpus de notre recherche. Notre point essentiel de

---

<sup>3</sup> Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983

<sup>4</sup> Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987

<sup>5</sup> Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991

<sup>6</sup> Annie Ernaux, *L'Occupation*, Paris, Gallimard, 2002

repère est l'œuvre de Sigmund Freud surtout ses théories relatives à l'angoisse de la séparation et l'interprétation des rêves. Nous poursuivons les aspects de cette angoisse dans les quatre livres, corpus de notre étude et déduisons que les théories de Freud sont parfaitement applicables sur l'œuvre d'Ernaux. On traite également les symptômes de cette angoisse dont la dichotomie et la névrose sont en tête.

La deuxième partie est essentiellement formelle, elle est liée au genre des quatre œuvres sus-citées. Elle est formée de deux chapitres ou se basent sur les théories narratologiques de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, afin de cerner la nature des écrits d'Ernaux et voir dans quelle mesure ils correspondent à ce genre littéraire, sinon à un autre comme l'autofiction quand ils s'avèrent hybrides.

La troisième partie, quant à elle, est une étude stylistique, nous avons organisé notre analyse pour passer de la présence explicite de la métaphore et d'autres types de langage figuratif qui se produisent au niveau de la phrase, vers une tendance marquée à utiliser des effets métaphoriques plus implicites. Nombreuses sont les études théoriques qui portent sur les différences entre la métaphore et la comparaison, et il y a des distinctions critiques importantes à faire entre eux, mais ce dernier se produit plus fréquemment dans ses travaux. La comparaison est toujours

explicite, et son expression provoque généralement moins de choc que celle de la comparaison elliptique de la métaphore. L'un des principaux modèles qui émerge de l'analyse des comparaisons et des métaphores dans les travaux d'Ernaux, comme nous verrons dans ce premier chapitre, est que ces deux tropes sont presque toujours un moyen d'exprimer la douleur mentale, physique et / ou émotionnelle, d'où le titre de ce chapitre est: "la rhétorique de la douleur". Ainsi, le thème de l'horticulture joue tranquillement dans les deux textes-parents de *La Place et Une femme*. De plus, les fleurs jouent un rôle particulièrement symbolique dans *Une femme* et servent en fait de structure organisatrice pour l'ensemble du travail.

On termine notre travail par une conclusion générale qui met en exergue les résultats de la recherche

# **PREMIÈRE PARTIE**

## **Ecritures du moi**

# **CHAPITRE PREMIER**

## **Approche théorique**

## **Introduction:**

Le mot autobiographie signifie écrire (graphie) sa vie (bio) par soi-même (auto)<sup>7</sup>. C'est une écriture qui prend le moi comme centre de réflexion. Elle inclut toutes les étapes de la vie de l'auteur, y compris une grande part de sa vie intime. C'est ainsi qu'elle puise dans le passé afin de lui donner une forme unifiée.

Philippe Lejeune situe l'émergence du genre autobiographique à la fin du XVIIIe siècle. La première autobiographie reconnue est celle de Rousseau car elle répond à plusieurs critères exigés par le genre. Cela ne veut pas dire que d'autres autobiographies n'ont pas existé ; à titre d'exemple, nous citerons Les Confessions de Saint Augustin ; cependant, la nouveauté de Rousseau, c'est qu'il a fait passer l'autobiographie de la recherche de Dieu à la recherche de soi.

La problématique du genre autobiographique relève de la distinction qui doit s'opérer entre fiction et réalité. Car les deux aspects s'entremêlent au sein du texte autobiographique, ce qui conduit parfois à une confusion quant à l'identification finale du genre auquel le texte appartient.

---

<sup>7</sup> - *Eliane Lecarme, Tabone Jacques, , L'Autobiographie, Armand Colin, Paris 1997, P. 7.*

Devant un tel entremêlement, l'autobiographe se trouve parfois mis dans l'embarras; comment reconstruire une expérience personnelle, en mettant en valeur ses différentes aventures et événements ? Pour ce faire, il faut mettre en jeu plusieurs stratégies pour que son texte soit convaincant, ou selon le terme de Lejeune, authentique.

## **A la recherche d'une définition:**

D'après Philippe Lejeune l'autobiographie est « *un récit rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité* »<sup>8</sup>. A la lumière de cette définition, nous pouvons déduire que celui qui écrit l'autobiographie est une personne réelle qui se trouve identifiée au narrateur. Il s'intéresse à raconter sa vie individuelle, surtout l'évolution et le développement de sa personnalité à toutes les reprises, et en particulier au niveau affectif. Il met l'accent sur « l'histoire de sa personnalité » de manière à approcher suffisamment sa vie en décrivant les principales étapes.

Le caractère, forcément rétrospectif, du récit exige que la narration soit ultérieure, elle vise à relier le passé des aventures au présent de l'acte de narration, ce pour mettre en jeu le rôle décisif de la mémoire. Nous pouvons soutenir que l'autobiographie se présente sous forme de prose.

Lejeune estime avec tant d'exigence que la définition du genre autobiographique soit soigneusement tracée du fait que ; « *le domaine*

---

<sup>8</sup> - Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p.14

*exploré est flou* »<sup>9</sup>. Alors, toute œuvre qui remplit les conditions requises est une autobiographie, sinon, il s'agit là d'un genre voisin.

Ensuite, Lejeune procède à nous exposer d'autres formes dont les normes d'autobiographie ne se réunissent<sup>10</sup>. Dans les mémoires, la vie commune avec les autres et les souvenirs partagés prévalent sur la vie individuelle, d'ailleurs, dans ce genre, le narrateur n'est pas toujours le personnage principal. La présence de deux personnages, l'un est narrateur, l'auteur est protagoniste, n'exclut absolument pas qu'il y ait des rapports entre eux. Quant au roman personnel, Lejeune estime qu'il, de même le poème autobiographique qui ne remplit pas le critère de prose. Pour le journal intime, il manque la perspective rétrospective, critère essentiel dans toute autobiographie. L'autoportrait ou l'essai s'inscrivent dans la même perspective, car, ils ne suivent pas une perspective rétrospective.

Même si Lejeune laisse une petite marge au lecteur pour que celui-ci donne un jugement de valeur, son exigence reste toujours la même, où il reprend: « *pour qu'il y ait autobiographie (...), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.* »<sup>11</sup>.

Jean Starobinski et George Gusdorf affirment que la narration rétrospective, seule, est susceptible de mettre en œuvre un jeu de

---

<sup>9</sup> - Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1998, p.9.

<sup>10</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op.cit., p.14.

<sup>11</sup> Idem.

dissociation établi par un écart entre le sujet d'énonciation et le sujet d'énoncé:

*«La prise d'une distance par rapport au moi jadis est nécessaire dans une écriture autobiographique afin que l'auteur puisse reconstituer son identité et par conséquent, il tient à l'écart l'image contemporaine de soi ; ce qui n'empêche pas qu'il le fait apparaître de temps en temps dans sa narration afin qu'il avance un jugement sur un événement marquant de sa vie. »<sup>12</sup>*

Gusdorf résume les différentes étapes de l'autobiographie qui consiste essentiellement à se raconter. Il définit l' « auto » comme étant « le moi conscient de lui-même »<sup>13</sup>. Ce moi est conscient d'un parcours qu'il va essayer de tracer en ayant recours aux mots ; ce parcours vital et ce cheminement de l'identité représente le « bio » ; « c'est une identité unique et singulière »<sup>14</sup>. Il ajoute qu'entre « auto » et « bio » se trace un rapport complexe, un rapport mêlant la phénoménologie et l'anthropologie, et qui concerne l'être et tout son vécu ; et, en effet, la « graphie » vient pour garantir une dissociation explicitement déclarée entre le moi écrivant et le moi vécu.

Le style de l'autobiographe est spécifique, car il vise à reconstruire une expérience déjà vécue en racontant des différentes étapes d'une existence.

La narration y est prédominante. Passons donc à la définition de

---

<sup>12</sup>MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Armand Colin, 2005, P. 15

<sup>13</sup> *Ibid.*, P. 10

<sup>14</sup> *Idem.*

l'autobiographie, faite par Jean Starobinski et distincte de celle de Lejeune:

*« La biographie d'une personne faite par elle-même : cette définition de l'autobiographie détermine le caractère propre de la tâche et fixe ainsi les conditions générales (ou génériques) de l'écriture autobiographique. Il ne s'agit pas ici, à proprement parler, d'un genre littéraire : réduites à l'essentiel ; ces conditions exigent d'abord l'identité du narrateur et du héros de la narration ; elles exigent ensuite qu'il y ait précisément narration et non pas description. La biographie n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie. Ces conditions une fois posées, l'autobiographe apparaît libre de limiter son récit à une page ou de l'étendre sur plusieurs volumes ; il est libre de « contaminer le récit de sa vie par les événements dont il a été le témoin distant : l'autobiographe se doublera alors d'un mémorialiste (c'est le cas de Chateaubriand) ; il est libre aussi de dater avec précision les divers moments de sa rédaction, et de faire retour sur lui-même à l'heure où il écrit : le journal intime vient alors contaminer l'autobiographie et l'autobiographe deviendra par instant un « diariste » (c'est encore une fois le cas de Chateaubriand). [...] Il convient d'insister néanmoins sur le fait que le style ne s'affirmera que sous la dépendance des conditions que nous venons de mentionner : il pourra se définir comme la façon propre dont chaque autobiographe satisfait aux conditions générales – conditions d'ordre éthique et « relationnel », lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, ».<sup>15</sup>*

Cette définition détaillée faite par Starobinski fait bien ressortir les éléments spécifiques de l'autobiographie et refuse de considérer l'autobiographie comme genre littéraire à part entière. Il met au premier rang, comme condition essentielle, l'identité du narrateur et du héros. A la différence de Lejeune, Starobinski ne parle aucunement de l'auteur, mais il s'agit d'après lui, d'une « narration véridique d'une vie », l'identité auteur-narrateur-personnage proposée par Lejeune est très important dans

---

<sup>15</sup> - Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, p. 257

le cas d'Annie Ernaux, pour faire la différence entre les écrits pseudo-autobiographiques et les œuvres vraiment autobiographiques.

Pour George Gusdorf, l'autobiographie doit relater la vie de l'auteur, dans un style clair sans ambiguïté « *la difficulté d'expression atteste une difficulté d'être, non par humilité, comme on le croit parfois mais par recul devant le grand espace, devant l'affirmation de soi au péril des autres* »<sup>16</sup>. Georges Gusdorf, accorde une attention particulière au sujet. Or, Gusdorf se penche aussi sur « *l'usage privé de l'écriture* », distinguant l'autobiographie des autres genres littéraires en ce sens qu'elle « *regroupe[e] tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet du texte qu'il écrit* »<sup>17</sup>. Gusdorf analyse les trois parties du mot "auto", " bio", "graphie" qui composent le nom dans une démarche philosophique. Pour lui, l'autobiographie donne sérénité, apaisement et quiétude, un salut est une soupape. « *Une vie humaine ne possède pas son centre en elle-même ni sa valeur intrinsèque. Le fondement de la conscience de soi, sa justification se situe dans le rapport que cette existence entretient avec Dieu, créateur, et avec Jésus-Christ, son sauveur* »<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> George Gusdorf, " Auto- bio- graphie" Paris, Odile Jacob 1990. Tome II p.23.

<sup>17</sup> Georges Gusdorf, *Ligne de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 122

<sup>18</sup> Georges Gusdorf, " Auto- bio- graphie" Paris, Odile Jacob 1990. Tome II, Op. cit., p.122.

Pour George May, « *les critiques et théoriciens ne sont pas encore mis d'accord sur une définition viable de l'objet étudié* »<sup>19</sup>. Il donne une définition à débattre comme suit : « *l'autobiographie est une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet* »<sup>20</sup>. Il trouve que l'autobiographie est un genre encore mouvant et propose de substituer à la notion de définition celle de tendance plus souple. Son œuvre tend à englober une bonne partie de sa vie écoulée, s'il privilégie une époque, ce sera enfance ou sa jeunesse.

### **Le pacte autobiographique :**

Les trois composants du pacte autobiographique sont l'identité de l'auteur et du narrateur. C'est un engagement tenu par l'auteur afin de rassurer son lecteur. Il s'agit d'une sorte de contrat synallagmatique entre auteur et lecteur. C'est comme le témoin qui jure de dire « la vérité ! Toute la vérité ! » :

*« Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, et le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le Je renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre [...] " Fiduciaire", si l'on peut dire. D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de "pacte autobiographique", avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe. »<sup>21</sup>*

---

<sup>13</sup> George May " *L'autobiographie*", P.U.F, Paris 1979, P. 10.

<sup>20</sup> George May " *L'autobiographie*", P.U.F, Paris 1979, Op cit P. 10.. 12.

<sup>21</sup> Philippe Lejeune *L'autobiographie en France*, op.cit, p.17

Etant donné que le fait que, même avec l'emploi de la première personne de singulier, on n'est suffisamment sûr que le "Je" représente le narrateur, Lejeune a insisté sur le critère de vérification<sup>22</sup> ; le texte doit avoir des modalités de vérification afin d'apporter la confiance et rassurer le lecteur.

Le pacte autobiographique se fait sous deux formes: la première est explicite; elle consiste au fait que l'écrivain note dans la page du titre de son ouvrage des phrases comme: "récit de vie", "histoire de vie", "autobiographie", parmi d'autres. La deuxième forme réside dans une déclaration de la part de l'auteur au début de son livre, comme quoi il entend raconter sa vie avec sincérité et honnêteté, ce qui est susceptible de rassurer le lecteur.

Ce pacte pose la problématique de la personne grammaticale comme critère décisif. Il faut différencier le "Je" grammatical et le Je désignant une personne, renvoyant à une identité précise. Lejeune affirme que grammaticalement le "Je" ne se conçoit pas sans "Tu". Ce "Tu" suppose la présence d'un "Je", et c'est loin de toute identification identitaire<sup>23</sup>. C'est-à-dire qu'il faut différencier la personne et l'identité.

---

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Philippe Lejeune L'autobiographie en France, op.cit., p.17*

À ce propos, Benveniste avance que toute première personne se définit par l'articulation de deux niveaux : premièrement, le " Je " n'a de référence que par rapport à lui ; de plus, ce Je renvoie à celui qui parle et qui représente dans ce cas le sujet de l'énonciation<sup>24</sup>. En abordant ce problème, Genette affirme, en suivant la tradition linguistique de Benveniste.

*« Je n'est identifiable que par référence à lui et le passé révolu de l'action racontée n'est tel que par rapport au moment où il la raconte. Pour reprendre les termes bien connus de Benveniste, l'histoire ne va pas ici sans une part de discours, et il n'est pas trop difficile de montrer qu'il en est toujours ainsi. »<sup>25</sup>*

## **Le pacte référentiel:**

Le pacte référentiel est un contrat conclu entre le lecteur et le texte, qui vise à convaincre le lecteur en lui montrant une adéquation entre les faits racontés et la vérité réelle :

*Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent ce que j'appellerai un pacte référentiel, implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auquel le texte prétend.<sup>26</sup>*

---

<sup>24</sup>Philippe Lejeune *L'autobiographie en France*, op.cit 21

<sup>25</sup>Gérard Genette *Figures III*, p.225.

<sup>26</sup>Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, op.cit., p.36

Dans ce pacte, le principe de la relation entre le texte et le lecteur sera l'authenticité envisagée comme la vérité du texte ; cette vérité qu'on constate dans l'image que le narrateur se donne et qu'il veut donner à partir de la remémoration des faits passés de sa vie.<sup>27</sup>

### **Le pacte de lecteur:**

Perpétuellement, la littérature change du lectorat d'une époque à autre, si le public de l'époque classique cherchait le beau et les bienséances, celui des "Lumières" cherchait le rationnel, le lecteur actuel cherche avant tout la véridicité, c'est dans ce cadre-là qui s'inscrit le pacte du lecteur.

Ce pacte pose la problématique de la réception de l'autobiographie et de l'œuvre autobiographique en général. Lejeune affirme que *« c'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie ; c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable »*<sup>28</sup>.

En effet, le contrat de lecture se définit sur deux niveaux : celui de l'époque de réception et celui de la lecture individuelle, c'est-à-dire que

---

<sup>27</sup> Jean-Philippe Miraux *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité, op.cit., p.20.*

<sup>28</sup> *Idem.*

l'interprétation du lecteur joue un grand rôle et est fort influencée par l'écart temporel entre la publication et la lecture.

La publication est antérieure à la lecture et peut se situer à une époque lointaine ; ainsi, le texte de Rousseau publié en 1782 est prêt à être lu par un lecteur contemporain, vivant dans une époque totalement différente, d'où l'importance d'établir ce contrat de lecture.

### **Vérité et sincérité dans l'autobiographie:**

Le « pacte autobiographique ne suffit pas pour déduire l'essence d'une œuvre. Il est indispensable de définir ce que l'on entend par la « vérité » dans l'autobiographie. D'abord, tout acte d'écriture est une création, même lorsqu'il fait appel à la mémoire. L'autobiographe qui voudrait être le plus soucieux envers la vérité finirait par se mêler à l'imaginaire, car la mémoire a tendance à oublier ou à modifier ce qu'elle enregistre:

*La rédaction et la structuration de l'histoire se font dans un temps postérieur à celui de l'événement décrit, ce qui entraîne un décalage susceptible de transformer la réalité vécue. Le récit de ce que l'on a été passe obligatoirement par la réécriture adulte qui modifie la matière originelle. D'autre part, la théorie freudienne du souvenir-écran, selon laquelle la mémoire enregistre ce qui est « indifférent » plutôt que ce qui est « significatif », hypothèque la vérité autobiographique puisqu'elle donne aux littératures personnelles statut de fiction inévitable.<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> - Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, p. 39

Admettons que l'autobiographie est soucieuse de transmettre la vérité au lecteur, mais quelle vérité? C'est celle captée et gravée dans la mémoire de l'auteur, c'est subjectif, en partie au moins, c'est également sélective, car elle contient souvent des failles telles que le défaut de mémoire, l'autocensure ou l'embellissement. Il vaudrait mieux parler d'une « force de vérité », bien exposée par Thomas Clerc, dans *Les Écrits personnels* :

*L'auteur se place dans une position de détenteur d'un savoir qu'il est par la force des choses seul à connaître, mais qu'il se sent tenu de délivrer à ses contemporains. Dans ce cas, la vérité discursive comporte un effet que l'on appelle illocutoire. Est illocutoire un acte de parole tendant à réaliser l'action dénommée : l'autobiographie, en promettant de dire le vrai, réalise dans son récit l'acte de promettre.<sup>30</sup>*

## **L'histoire de l'autobiographie:**

Nous n'avons pas ici la prétention de dresser nous-même une chronologie exhaustive de l'autobiographie, mais nous allons reprendre les principales idées des spécialistes. Nous croyons que ce point historique est indispensable pour une bonne compréhension des particularités de l'autobiographie, son évolution et les œuvres qui la représentent.

Historiquement parlant, la littérature intime existe depuis toujours sous forme de mémoires, annales, inscriptions même, tout écrivain insinue une partie plus ou moins considérable de sa personne dans son œuvre. S'il

---

<sup>30</sup> - Thomas Clerc, *Les Écrits personnels*, p. 48-49

s'agit de cette attitude comme récit d'autobiographie, il est alors un genre très antique. Mais s'il s'agit du récit autobiographique remplissant les exigences de la critique qui remontent aux 1975, alors, le précurseur de l'autobiographie est Rousseau.

L'écriture autobiographique a évolué à travers les époques, allant de pair avec l'évolution de la perception de soi et de sa propre vie par rapport à son univers extérieur. La manière de se présenter a joué un rôle primordial dans l'évolution de l'autobiographie. Les récits de vie des hommes politiques étaient les formes privilégiées de la littérature intime, sortes de mémoires destinés à la postérité.

Il y a certains spécialistes qui considèrent Saint Augustin comme étant le premier véritable autobiographe, dans ses Confessions, parues au Ve siècle. L'auteur chrétien dresse dans son ouvrage un véritable récit autobiographique, où il présente son évolution spirituelle et l'histoire de sa conversion au christianisme. Mais là encore, il y a un facteur philosophique dans la volonté de trouver une vérité humaine unanimement valable dans cette recherche personnelle d'une vérité spirituelle et divine ; la personnalité de l'auteur et son évolution comme individu servent donc en quelque sorte de toile de fond pour une démarche purement religieuse. C'est pour cela que son appartenance au genre de l'autobiographie doit être mise en question.

L'émergence de l'humanisme a été un facteur de l'évolution de l'autobiographie puisque ce mouvement met l'accent sur l'évolution de l'homme et de ses capacités. L'un des représentants les plus connus de l'humanisme est Michel de Montaigne, dans son œuvre, Montaigne entretient une sorte de dialogue avec ses lecteurs, en leur faisant de véritables confidences sur son expérience et sur son évolution et se livrant parfois à des passages méditatifs. A la différence de son prédécesseur Saint Augustin, il ne veut pas établir de vérité absolue, il se fonde sur la relativité et le doute. Même si son récit est considéré plus comme un autoportrait ou un journal intime qu'une autobiographie, le livre de Montaigne présente un grand intérêt pour l'étude de la littérature personnelle en général et le fait que son auteur l'a constamment rectifié et complété ne peut qu'augmenter son importance. Le classicisme est une époque peu favorable aux écritures autobiographiques parce que les classiques considèrent que le moi ne peut pas représenter une matière pour les œuvres littéraires. Il s'agit d'un courant fondé sur le sens de la mesure, sur la vraisemblance à tout prix et sur la raison, le classicisme ne peut pas accepter les errances et les indiscretions propres aux récits de toute la littérature intime. La phrase bien connue de Pascal : « Le moi est haïssable » est éloquente quant à l'appréhension de soi dans la conception classique. Les critiques ne pouvant pas classer les œuvres susmentionnées avec certitude dans la catégorie de l'autobiographie. Pour

Georg Misch, ce sont des autobiographies puisque le critique allemand ne considère pas l'autobiographie du point de vue strictement littéraire. Sa vision est beaucoup plus large, Le facteur littéraire de ces récits est en quelque sorte secondaire.

La définition que Lejeune a fait de l'autobiographie et que nous avons déjà citée est d'ailleurs très précise et ne permet pas de mélange ; c'est pourquoi, pour Lejeune, l'histoire de l'autobiographie (au sens strict) ne commence qu'au XVIIIe siècle, avec Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau. Lejeune justifie son choix en donnant plusieurs arguments. Celui qui nous semble le plus pertinent est le fait qu'on ne doit pas considérer l'histoire de l'autobiographie de manière fixe, on ne peut pas appliquer à un récit écrit au Moyen-Age les mêmes critères d'analyse qu'à une œuvre du XXe siècle. Au Moyen-Age, par exemple, la notion d'auteur était presque inexistante, les œuvres étant en grande partie anonymes ; on n'avait pas la même vision de l'importance de celui qui écrit et même la valeur référentielle du pronom personnel « je » était différente. Le mélange entre vérité et fiction était très souvent utilisé car le récit à la première personne rendait plus crédible l'histoire racontée. Il est donc difficile d'appliquer à ces textes la définition moderne de l'autobiographie. La codification de la littérature change de sens en éliminant ou en ajoutant des éléments. La manière d'écrire la littérature a

évolué au fil des époques, ce qui a changé les perspectives, et un critique qui ne tient pas compte de ces différences de code peut se trouver dans une erreur qui dévoie toute son analyse. Les lecteurs interprètent toujours un texte selon leur propre système de référence, actuel, moderne, mais il y a des « limites de l'interprétation », pour reprendre le terme d'Umberto Eco, qu'il faut quand même respecter et qu'un critique avisé doit avoir en vue. Philippe Lejeune écrit à ce propos:

*[...] historiquement, cette définition [celle de Lejeune citée en haut, n.n.] ne prétend pas couvrir plus qu'une période de deux siècles (depuis 1770) et ne concerne que la littérature européenne ; cela ne veut pas dire qu'il faille nier l'existence d'une littérature personnelle avant 1770 ou en dehors de l'Europe, mais que la manière que nous avons aujourd'hui de penser l'autobiographie devient anachronique ou peu pertinente en dehors de ce champ. »<sup>31</sup>*

Si J.J. Rousseau n'est pas le premier à publier une œuvre à caractère biographique, il est quand même, le premier à avoir rédigé un récit autobiographique au sens moderne du terme et qui répond aux critères de l'authenticité. Il écrit lui-même au début de sa démarche:

*Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur ».*

Selon lui, les caractéristiques principales de son œuvre sont l'unicité et l'originalité. Il veut s'expliquer avec sincérité et se justifier en toute franchise. Les lecteurs de son temps n'étaient pas habitués à ce type d'écriture-confession qui se donnait comme objectif la sincérité et la

---

<sup>31</sup>- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Op..cit., pp. 13-14

vérité. L'accomplissement de cet objectif n'est pas toujours absolu, la sincérité comme la vérité aussi étant très relatives et soumises à des conditions plutôt psychiques et psychologiques. C'est ce que Rousseau admet de lui-même et son récit le montre bien. Il se pose bien sûr le problème de la mémoire affective qui n'est pas toujours vraiment un témoin objectif, ce qui a des conséquences sur le désir de sincérité évoqué. Exprimer ce qui est le plus profond en soi-même, ce qui parfois ne peut pas être dit, et respecter en même temps la promesse de vérité faite à ses lecteurs : c'est en cela que l'œuvre de Rousseau est considérée comme fondatrice de l'autobiographie.

Le développement de la littérature autobiographique continue au XXe et au début du XXIe siècle. Les écrivains ne tiennent plus compte des interdits moraux, religieux ou légaux et les œuvres deviennent de plus en plus audacieuses, voire exhibitionnistes pour certaines, en révélant des secrets de plus en plus intimes : souffrances d'enfance, expériences amoureuses et sexuelles, crises identitaires. Parmi eux, Annie Ernaux qui révèle de sa vie individuelle et ses expériences sexuelles aux lecteurs.

Le récit linéaire et chronologique est abandonné pour toujours, laissant la place à la temporalité de la mémoire, la psychologie, l'introspection et la psychanalyse occupent une place de choix, les vers font leur apparition

dans cette littérature dominée par la prose, on invente même des nouvelles formes comme le roman autobiographique ou bien l'autofiction. Les limites entre réalité et fiction, entre sincérité et invention deviennent de plus en plus floues.

### **Autobiographie et genres voisins:**

L'écriture biographique et autobiographique peut aussi bien s'inscrire dans la réalité que dans la fiction. Entre histoire et roman, entre restitution et invention, les contours de ces deux genres paraissent bien flous et leur identité textuelle bien ambiguë. »<sup>32</sup> Écrit Michel Maillard dans son ouvrage dédié à la littérature (auto)biographique. Nous avons déjà dit que la frontière entre réalité et fiction reste difficile à établir dans le cas de la littérature personnelle. L'avènement de l'autobiographie et son développement allant jusqu'à détruire des tabous sociaux ont été accompagnés par le développement d'une littérature pseudo autobiographique où réalité et invention s'entremêlent étroitement, où les auteurs utilisent leur propre vie comme toile de fond ou comme source d'inspiration pour créer des romans et récits fictionnels.

---

<sup>32</sup> Michel Maillard, *L'autobiographie et la biographie*, p. 19.

La biographie avait déjà connu ce type de création, avec des récits de vie de diverses personnes, des biographies fictives, racontant dans le détail une existence purement inventée. Cette confusion s'avère parfois très gênante pour la réception générale de l'œuvre, parce qu'on transgresse alors facilement les limites d'une bonne interprétation, pour reprendre les théories de la lecture. Les choses se compliquent un peu plus avec l'apparition des romans autobiographiques et des autofictions. Le lecteur confond souvent le « je » de l'autofiction et la personne de l'auteur, mais en réalité, les différences sont assez nettes, à commencer par la situation d'énonciation.

## **Le roman autobiographique**

Dans son étude sur les différents types d'écriture intime, Philippe Lejeune donne sa propre définition du roman autobiographique :

*«Ces textes entreraient dans la catégorie du 'roman autobiographique' : j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits 'impersonnels' (personnages désignés à la troisième personne) ; il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. La 'ressemblance' supposée par le lecteur peut aller d' 'un air de famille' flou entre*

*le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui tout craché »<sup>33</sup>.*

Il y a dans l'histoire de la littérature beaucoup d'exemples d'écrivains qui ont écrit leurs œuvres de fiction à partir des éléments de leur propre vie, en construisant leurs personnages avec des traits d'eux-mêmes ou de leurs proches. On pourrait dire que le roman autobiographique présente une certaine ambiguïté, puisqu'il peut être perçu par les lecteurs comme un déguisement de l'autobiographie, une tentative de cacher le vécu derrière la fiction romanesque.

Le roman autobiographique est un autre genre hybride, tout comme l'autofiction qui prouve que les limites entre la fiction et la réalité sont franchissables et que la référentialité et la fictionnalité sont des concepts qui peuvent très bien se rencontrer dans une même œuvre, sans que cela lui nuise. Milan Kundera est l'un des critiques qui défendent l'opinion selon laquelle la vie de l'auteur transparaît entre les lignes de l'œuvre, tout en insistant sur la transposition qui constitue l'écart entre le roman autobiographique et l'autobiographie pure. Kundera reconnaît le droit de l'auteur à utiliser son expérience personnelle comme source d'inspiration pour son œuvre mais il n'est pas d'accord avec la limitation force de la littérature à une simple transcription du vécu. La fonction référentielle n'est pas niée, mais elle n'est pas suffisante, la vraie littérature suppose

---

<sup>33</sup> *Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique. Op cit, p. 25*

un travail de transformation de la réalité en fiction. Les éléments référentiels sont présents presque dans toute la littérature, sous diverses formes : la description d'une ville ou d'un endroit, les noms des personnages renvoyant à des personnalités réelles, la relation d'événements « historiques ». L'intrusion du réel dans les récits fictionnels est beaucoup plus prégnante qu'on ne le pense à une première vue et cette intrusion va jusqu'au caractère autobiographique de certains faits relatés. Alain Robbe-Grillet considère qu'un écrivain parle toujours de soi, en ce sens qu'il utilise son expérience pour son travail de création.

L'intérêt du roman autobiographique réside justement en ce que le récit est travaillé par l'imagination, pour devenir transposition des éléments réels dans une fiction. On doit revenir ici à Philippe Lejeune qui atteste de l'existence de la référentialité dans une œuvre de fiction (fiction autobiographique, selon ses termes) et écrit :

*« Une fiction autobiographique peut se trouver 'exacte', le personnage ressemblant à l'auteur; une autobiographie peut être 'inexacte', le personnage présenté différent de l'auteur : ce sont là questions de fait [...], – qui ne changent rien aux questions de droit, c'est-à-dire au type de contrat passé entre l'auteur et le lecteur. »<sup>34</sup>*

Les critiques ont beaucoup parlé du roman autobiographique, les uns le défendant, d'autres le considérant comme un « véritable fléau du discours critique » à cause du caractère disons duplice de cette forme littéraire. Il

---

<sup>34</sup>Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 26.

est vrai que cette perméabilité des limites entre les genres présente quelques risques surtout pour les lecteurs profanes : on peut voir dans toute autobiographie un récit fictionnel, ou bien l'extrême inverse : chercher dans tout récit des ressemblances souvent forcées avec la réalité référentielle de la vie de l'auteur. Mais à notre avis ce danger ne doit pas conduire à une dénégation de l'existence des références véridiques dans un récit fictionnel ou bien de la possibilité de créer son autobiographie en la transposant en autofiction (que Lecarme reconnaît d'ailleurs comme forme de frontière entre roman et autobiographie). Ce qu'on reproche au roman autobiographique est une sorte d'indécision, de confusion que le lecteur ne peut résoudre qu'en optant soit pour une lecture romanesque soit pour une lecture autobiographique. On l'a accusé aussi d'être une forme littéraire artificielle, fausse, littéralement une contradiction dans les termes, parce qu'il essaie de réconcilier deux genres qui ont été considérés traditionnellement comme distincts, voire opposés : le roman et l'autobiographie.

Yves Baudelle propose de revenir à l'opinion de Lejeune qui considérait que l'adjectif *autobiographique* renvoyait non pas au genre littéraire de l'autobiographie, mais à la matière première utilisée par l'auteur. De là, Baudelle conclut :

« [...] dans l'expression courante de roman autobiographique, le mot autobiographique n'a jamais voulu dire 'qui concerne l'autobiographie (en tant que genre)', mais: 'qui renvoie à la vie de l'auteur' [...] »<sup>35</sup>

Ce qu'un lecteur doit comprendre en premier lieu est le fait qu'il ne doit pas chercher à reconnaître et à discerner le réel et le fictionnel dans un tel roman. Il doit le lire comme un tout unitaire, où le vécu et l'inventé se complètent l'un l'autre, la réalité servant de fondement pour l'édifice de la fiction. Le roman et l'autobiographie sont d'ailleurs des genres vastes, multilatéraux et complexes, ce qui leur permet plus que pour les autres genres encore des rapprochements et des phénomènes d'hybridation. Les formes hybrides et la rupture d'avec les anciennes lois et principes littéraires sont avant tout une marque de l'évolution dans le domaine de la littérature.

## **L'autofiction**

L'autofiction est une autre forme de la littérature autobiographique, qui est parfois matière à confusion avec le roman autobiographique précédemment décrit et qui mérite donc que nous nous attardions un peu pour en faire une très brève étude. Le terme *autofiction* a été employé pour la première fois par Serge Doubrovsky après la publication de son roman *Fils* en 1977 ; il l'employait pour désigner son projet qui était une

---

<sup>35</sup> Yves Baudelle, *Du roman autobiographique : problèmes de transposition fictionnelle*, p. 17, consulté sur le site <http://id.erudit.org/iderudit/008498ar> le 19-9-2016

mise en scène d'un personnage portant le nom Serge Doubrovsky. Il précisait d'ailleurs qu'il ne s'agissait pas d'une autobiographie, puisque pour lui ce genre était réservé aux personnalités plus importantes du monde :

*« Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir », écrit-il en quatrième de couverture pour expliciter sa démarche.<sup>36</sup>*

L'autofiction est donc pour le critique Doubrovsky une forme dérivée de l'autobiographie, mais qui serait à la portée de tous les gens, qui, pour raconter leur vie plus ou moins ordinaire, peuvent trouver un refuge dans la catégorie du roman, en gardant en même temps les caractéristiques référentielles de la littérature autobiographique. Il a d'ailleurs déclaré que tout ce qui est raconté dans son roman est extrait de sa propre vie : les noms, les lieux, les événements, et pourtant son livre est lu et perçu comme un roman. Pour l'ouvrage de Doubrovsky, l'élément le plus important est *« d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage »*. Le rôle du langage dans ce récit de vie est essentiel ; c'est le langage qui structure le récit et non pas la chronologie des faits, comme

---

<sup>36</sup> Serge Doubrovsky. *Fils*. Paris: Gallimard, 1977, P.537.

ce serait habituel dans une autobiographie. L'aventure de sa vie est transposée dans le langage, mais en même temps il se laisse entraîner dans une aventure du langage en cherchant la littéralité, les assonances, les allitérations, une matérialité du langage qui interpelle à chaque pas le lecteur ; l'écriture et la vie entretiennent dans son livre une étroite liaison d'interdépendance : la vie est structurée à partir des procédés d'écriture attentivement choisis, mais en même temps le langage est en quelque sorte organisé par la vie, pour reproduire les événements réels. Dans l'autofiction de Doubrovsky, il s'agit donc d'un carrefour entre la référentialité pure d'une autobiographie et le caractère fictionnel du genre romanesque. Si l'on repart de la théorie du pacte autobiographique de Lejeune, on peut dire que Doubrovsky a voulu créer une oeuvre qui se réclame aussi de ce pacte romanesque puisqu'elle présente une identité entre l'auteur et le personnage ; dans le tableau présenté par Lejeune, ce type de récit ne pouvait pourtant pas exister, or c'est justement cette impossibilité d'existence que Doubrovsky a voulu contourner à travers son projet d'écriture ; ce n'est pas une autobiographie masquée, mais une autobiographie romanesque, qui avoue l'identité auteur-narrateur-personnage. L'autofiction englobe maintenant des textes souvent sans aucune liaison avec l'autobiographie, dans lesquels la fiction l'emporte sur la référentialité, une sorte de fictionnalisation de soi, selon le terme de Vincent Colonna. La caractérisation de Doubrovsky était stricte et ne

donnait pas lieu en apparence à des débordements. Pour Gérard Genette, l'exemple-phare de l'autofiction se retrouve bien avant le livre de Doubrovsky, dans « *A la recherche du temps perdu* » de Marcel Proust. Combien de lecteurs ont-ils pris l'oeuvre de Proust pour une autobiographie ? Et pourtant, elle n'en est pas une. La référentialité du récit s'arrête à la simple identité onomastique qui, à son tour, n'est que très rarement inscrite dans le texte. On n'a aucune preuve matérielle que ce qui est raconté dans les romans de la *Recherche* soit la réalité de la vie de Proust. Cela n'empêche pas le lecteur d'avoir la forte sensation de lire un récit autobiographique. Vincent Colonna propose une autre définition de l'autofiction, en prenant en compte l'élargissement du sens de ce terme, qui peut maintenant trouver des prédécesseurs dans des oeuvres et des auteurs très divers : « *une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout un conservant son identité réelle (son véritable nom)* »<sup>37</sup>. Ce critique trouve des exemples d'oeuvres autofictionnelles dans toutes les littératures nationales et même dans d'autres domaines artistiques, ce qui rend ce genre d'autant plus hétérogène et composite.

Comme nous l'avons déjà dit concernant l'histoire de l'autobiographie, c'est une erreur d'insérer maintenant un récit ancien dans tel ou tel genre,

---

<sup>37</sup>Vincent Colonna, *L'autofiction - essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, p. 30.

sans tenir compte des caractéristiques et des exigences littéraires de l'époque de sa parution et de l'intention de son auteur. L'autofiction a été pendant longtemps méconnue ou ignorée en raison d'une classification qu'on pourrait nommer aujourd'hui simpliste qui consistait à établir une limite tranchée entre roman et autobiographie, sans donner la moindre possibilité d'existence à un genre hybride comme l'est l'autofiction. Les récits qui se présentaient comme étant dans un « entre-deux » étaient souvent vus comme des œuvres singulières, sans qu'on essaie de les mettre en relation avec d'autres écrits du même genre. Les textes relevant de l'autofiction étaient classés soit dans la catégorie des romans (si la part de l'autobiographie était moindre que celle de la fiction et était lue tout simplement comme une source d'inspiration) soit dans la catégorie de l'autobiographie, lorsqu'on pensait pouvoir prouver la véracité des faits racontés et remplir ainsi le critère de référentialité. Bien sûr, cette vision conduisait à une mauvaise lecture du texte et sa réception était incontestablement viciée. Le danger inverse serait de voir de l'autofiction là où il n'y a pas lieu et de changer l'interprétation et la réception d'une œuvre en lui attribuant une référentialité inexistante. Cette situation est due en grande partie à une double causalité : d'une part, il s'agit d'un silence des auteurs eux-mêmes, qui n'ont défini leurs projets d'écriture que de manière très évasive et souvent, en se considérant eux-mêmes comme des pionniers, ne rattachaient leurs récits à aucune tradition.

D'autre part, on peut parler d'une « lacune » de la critique littéraire, qui n'a pas su donner un nom à cette pratique et qui a préféré ne pas en parler. L'autofiction a un caractère paradoxal et a été longtemps considérée comme impossible dans la pratique (voir l'opinion de Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*), mais cela ne l'a pas empêchée de se développer et de voir finalement son existence reconnue. Tout comme pour le roman autobiographique, l'autofiction a eu à dépasser une vision simpliste des genres littéraires et à s'imposer comme forme distincte de la littérature tant dans la conception critique que dans la perception du public.

## **DEUXIÈME CHAPITRE**

### **Le moi dichotomique**

## **1 – l'échec de l'amour**

Lorsqu'on vit soit dans une famille, soit en couple, et brusquement, on se sépare, ou bien c'est le partenaire qui part pour toujours, l'état d'âme se brise, se déchire, se démantèle et on se sent selon une créature différente. Le monde n'est plus comme jadis, la psychologie vit un bouleversement, la névrose n'est pas exclue et la paranoïa de même. Au cours de ce chapitre nous entendons traiter la psychologie de la séparation. Notre référence de base seront les ouvrages de Sigmund Freud.

Il s'agit d'une sorte d'angoisse due à la séparation. Freud fait la distinction entre deux types d'angoisse: l'angoisse des objets qui est pour lui le fait de s'angoisser des objets qui constituent un danger comme une bête féroce, de l'incendie ou de la noyade. Cette angoisse n'est pas pathologique, car, il est habituellement compréhensible qu'on ait peur des

choses dangereuses et subites. Le deuxième type d'angoisse est celui ayant rapport avec la névrose: il s'agit d'une peur patente, incompréhensible, celui qui en sent n'arrive point à en connaître les causes. Cette angoisse est à l'affût de n'importe quel objet ou idée intrinsèque pour s'y lier et prendre pour motif.

La première théorie freudienne de l'angoisse ne s'est bien cristallisée qu'en 1926, surtout dans l'ouvrage "inhibition, symptômes et angoisse"<sup>38</sup>. Cette angoisse se caractérise par être une crainte et peur dues soit à la perte d'une personne qu'on chérit (père, mère, frère, amant; ami, etc) ou la séparation d'une personne soit volontairement, unilatéralement, soit d'une manière forcée de la part du partenaire même. Freud présente cette angoisse sous le titre de "angoisse de séparation". La séparation en est le catalyseur et le leitmotiv.

Le mal est persistant et la douleur s'aggrave dans les deux cas de cette séparation: la séparation due à un coup de destin et celle dont l'action humaine est à l'origine. Une sorte de morcellement de l'âme se produit, à tel point que l'on sente sous la merci d'une tristesse, voire une mélancolie sans issue.

---

<sup>38</sup> *Sigmund Freud, Inhibition, symptôme et angoisse, Paris, PUF, 1978*

On ne pourrait pas reprocher à ce sentiment d'angoisse d'une manière absolue; c'est l'excès pathologique qui en est reprochable et abominable. À partir de la naissance et de la tendre enfance, l'homme est toujours entouré par ses semblables humains. Il mène une vie sociale d'abord au sein de sa famille, puis avec ses collègues et amis et finalement avec la famille qu'il fonde avec son partenaire. Alors, supporter la solitude comme fait ordinaire est loin d'imaginer, surtout lorsqu'il s'agit de quelqu'un très cher et très attaché à lui.

Pour Annie Ernaux, la séparation était prévisible en quelque sorte. Elle grandit dans une famille ouvrière et campagnarde sans ambition, ni tendance de changer de milieu, alors qu'Annie est intelligente, si ambitieuse, d'une aspiration susceptible de l'éloigner de ses parents. Elle supporte avec amertume la mort de son père, elle se soumet au destin bon gré mal gré. Mais lorsque dans *Passion simple*, son amant se sépare d'elle, elle se sent blessée, torturée, délaissée, pourquoi décide-t-il de l'abandonner? Question ennuyeuse susceptible d'invalider sa dignité. Elle était consciente que tôt ou tard cette séparation aurait inévitablement lieu. Donc, pourquoi s'en angoisser! Il s'agit, nous semble-t-il du sentiment d'isolement de solitude et d'être abandonné après la compagnie, délaissée après la vie avec partenaire.

*Passion simple* est la représentation parfaite de l'angoisse de la séparation. Annie tombe amoureuse pour A. il s'agit d'un jeune homme

russe qui travaille du temps en temps en France. Il est marié. Le fait d'avoir des relations amoureuses avec Annie lui est éphémère dès le départ, preuve à l'appui est le fait qu'il n'ait jamais l'intention de quitter son épouse. À la manière des romantiques, Annie accepte de partager un homme avec une autre femme sans trop réfléchir sur l'avenir d'une telle relation. On y ajoute qu'A est plus jeune qu'elle. Qui cherche-t-elle chez cet homme? Peut-être le frère qu'elle n'a eu jamais! Peut-être d'être initiée en expérience amoureuse extra maritale. Il lui était l'amour, pure, limpide et sincère, mais également irrégulier et sans avenir. Lors de la séparation qui lui est imposée, l'angoisse s'empare d'elle, à tel point qu'elle souhaitât être attaquée par un voleur qui arriverait à sa maison, la tuerait et volerait tout.

Soucieuse de maintenir la relation amoureuse avec son amant, Annie évite de lui écrire, de peur que la lettre tombe aux mains de son épouse. Elle s'efforce de ne rien laisser des traces sur son corps, ni ses habits. Elle fait semblant de ne pas le reconnaître lorsqu'il est avec sa femme, ce « *pour ne pas encourir de sa part une rancune qui l'aurait conduit à [la] quitter* »<sup>39</sup>. Elle est consciente qu'un moindre geste, naïf soit-il, pourrait ébranler cette relation fragile éphémère de principe. Elle veut l'allonger autant que cela lui est faisable.

---

<sup>39</sup>*Passion simple*, p. 37

À chaque fois qu'A tarde à lui déterminer un rendez-vous, elle a peur qu'aucun nouveau rendez-vous n'aurait lieu, elle est presque « certaine d'être quittée », écrit-elle à la page 22 de *Passion simple*. « D'attendre un appel, avec de plus en plus de souffrance et d'angoisse au fur et à mesure que s'éloignait la date de la dernière rencontre »<sup>40</sup>. Les rendez-vous s'éloignent, l'angoisse s'empare d'Annie, tout retard lui fait indice qu'il s'agirait peut-être du dernier rendez-vous. De plus en plus, elle se sent au seuil d'une éventuelle séparation.

Annie est obsédée par l'idée de l'éventualité de perdre son amant, à tel point que « son appel cent fois espéré ne changeait rien, [elle restait] dans la même tension douloureuse qu'avant [et] même la réalité de sa voix n'arrivait pas à [la] rendre heureuse »<sup>41</sup>. Cette angoisse est persistante et désespérante, rien n'est susceptible d'y remédier, ni la voix de l'amant par téléphone, ni même sa présence tardive. S'il ne la quitte pas aujourd'hui, il le ferait certainement demain.

Lorsqu'Annie imagine son amant aux bras de sa femme ayant des rapports charnels, cela lui cause une sorte de torture. Elle se sent délaissée, car son amant va avec une autre, même s'il s'agit de femme. En plus, elle se croyait un simple catalyseur sexuel duquel se sert A pour

---

<sup>40</sup>*Ibid.*, P. 22

<sup>41</sup>*Passion simple*, P. 45

bien accomplir ses rapports avec sa femme, une sorte de stimulus érotique. Le résultat ne tarde pas à s'affirmer, A n'est plus comme jadis. Lorsqu'elle constate que son amant est entouré par des jeunes femmes, ceci excite la jalousie. Elle se sent déçue et perdue; puisque l'épouse légitime est protégée aussi bien juridiquement que socialement. D'autre part, les jolies filles autour de son amant pourraient l'attirer.

*Son poste, ses fonctions en France me semblaient très élevés, susceptibles d'attirer l'admiration de toutes les femmes, Je me dépréciais [...] ne me trouvant aucun intérêt qui puisse le retenir auprès de moi.*<sup>42</sup>

L'« *angoisse de séparation* » freudienne se trouve saillante dans l'état d'Ernaux pendant cette période. « *Tout était manqué sans fin, sauf le moment où nous étions ensemble à faire l'amour* », écrit la narratrice à la page 45. Elle se rassure momentanément lorsque A. arrive et se trouve avec elle, laissant tout le monde. Mais il ne s'agit qu'une sérénité provisoire, car, Annie a « *la hantise du moment qui suivrait, où [A.] serait reparti* »<sup>43</sup>. Le plaisir est ainsi vécu « *comme une future douleur* »<sup>44</sup>. Le temps devient un supplice, il s'écoule sans égard pour son angoisse. Lorsqu'elle fixe ses yeux sur la pendule en se disant : « *'Plus que deux heures', 'une heure' ou 'dans une heure je serai là et il sera reparti'* »<sup>45</sup>. La relation amoureuse arrive à son terme, le « *nous* » dans

---

<sup>42</sup> *Passion simple*, P. 43

<sup>43</sup> *Ibid.*, P. 45

<sup>44</sup> *Ibid.*, P. 45

<sup>45</sup> *Ibid.*, P. 19

l'expression « *nous avions fait l'amour* » (p.20), est remplacé par deux pronoms personnels: « *je* » et « *il* » pour désigner non plus deux amants, mais plutôt deux personnes distinctes.

La manière avec laquelle s'habillait A à la suite d'une relation sexuelle, horrifie et angoisse Annie, plus il est en train de terminer son habillement, plus l'heure de son départ s'approche: « *Je le regardais boutonner sa chemise, enfiler ses chaussettes, son slip, son pantalon, se tourner vers la glace pour nouer sa cravate. Quand il aura mis son veston, tout serait fini* », raconte la narratrice à la page 20. Chaque pièce enfilée équivaut à une minute perdue qui rapproche le moment de la séparation. « *Cette cérémonie me brise. Elle est le départ, infiniment ralenti* »<sup>46</sup>, écrit Ernaux; « *je n'étais que du temps passant à travers moi* »<sup>47</sup>, poursuit-elle.

Lorsque l'amant finit de mettre une pièce, cela est une prémices de départ. Raison pour laquelle le veston est pour Annie l'ennemi acharné. Porter le veston veut dire finir la toilette et s'apprête à partir. Le passage de la nudité à l'habillement est pour Annie semblable au passage de l'intimité à la solennité. Lorsqu'A est nu, il est encore avec elle, juste pour elle, attaché à elle, lorsqu'il porte son veston, cela signifie qu'il se

---

<sup>46</sup>Annie Ernaux, *Se Perdre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 151

<sup>47</sup>*Passion simple*, p. 20

transforme en homme de société qui fréquente tous les milieux, rencontre des autres femmes ou bien retourner chez son épouse. La nudité de A est pour Annie le Paradis alors que ses habits lui incarnent l'Enfer.

La comparaison entre l'état de A lors de son arrivée et celui de son départ, est très symbolique. Il est impatient d'assouvir son désir, ce qui montre le caractère sensuel de cette relation, au moins de la part d'A. Il « *aper[çoit] à peine cinq minutes [le] chemisier [d'Annie] ou [ses] escarpins neufs qui seraient abandonnés n'importe où* »<sup>48</sup>, lui avoue parfois avoir « *roulé comme un fou pour venir* »<sup>49</sup>. Par contre, « *avant de partir, il se rhabillait posément* »<sup>50</sup> sous le regard de la narrée. Elle remarque qu'il se rhabille avec lenteur, s'enfile les pièces une à une, si calmement que possible, une sorte de pause de militant après la bataille, point d'ardeur comme lors de son arrivée, désir bien assouvi, retour au rythme ordinaire, ce qui pousse la narratrice à se demander à la page 28: « *Qu'est-ce qui prouve que ce n'est pas la dernière fois?* ». Son angoisse s'accroît en attendant l'instant fatal, celui de l'ultime séparation.

Dans son *Abrégé de psychanalyse*,<sup>51</sup> Freud appréhende l'âme torturée et démantelée qui subit une grande souffrance. Cette âme emprunte deux voies quasiment contradictoire: dans la première, on se

---

<sup>48</sup> *Passion simple*, p. 22

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>51</sup> *Sigmund Freud, Abrégé de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1955, p. 78

trouve dans l'obligation de se soumettre à la réalité, douloureuse et amère soit-elle; dans la seconde, on cherche à la nier dans le cadre d'une tentative de s'affirmer et se présenter comme une personne ferme et incontournable. Il s'agit ici de l'image d'un lion blessé. Tel est le cas d'Annie : d'une part, elle est consciente de la fragilité de cette relation dont la fin « *viendrait bien un jour en dehors de [sa] volonté, quand il partirait ou [la] quitterait, lui* », écrit-elle à la page 46. D' autre part, elle retient certaines péripéties qu'elle considère soutenir cette relation, elle s'illusionne et se trompe; elle nie la réalité annonçant la rupture si proche de cette relation. Parmi ces péripéties: « *enregistre les phrases [qu'elle prend] pour des signes de jalousie, seule preuve selon [elle] de son amour* »<sup>52</sup>. Cette séparation de laquelle Annie était longtemps obsédée a lieu, il s'agissait simplement d'une question de temps, A repart à son pays et quitte la France, il revient à sa nature qui est tellement différente de celle d'Annie :

*Cela m'était égal de vivre ou de mourir. Le corps entier me faisait mal. J'aurais voulu arracher la douleur mais elle était partout.*<sup>53</sup>

Cette scène est très expressive et riche d'interprétations. La vie est la mort sont égales pour Annie, la vie sans le bien-aimé est insensée, la mort y prévaut. La vie c'est la douleur, l'angoisse et la souffrance. Cette douleur n'est point à dissiper, même s'elle veut l'arracher avec la force,

---

<sup>52</sup>*Passion simple*, p. 35

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 52

elle est partout. Cela signifie que pour se débarrasser de la douleur, il faut mettre fin à la vie même, car la douleur court dans les veines et les nerfs.

Comment continuer la vie après le départ du bien-aimé? C'est la préoccupation majeure de la narratrice. Aucun projet n'est utile, il n'y a plus d'ambition, ni enthousiasme. Pour bien mener la vie il faut de l'espoir, même une lueur d'espoir. Elle décide de s'appliquer à son travail jusqu'à s'épuiser de fatigue et se livre à se reposer si profondément comme ce qu'elle faisait après chaque relation charnelle avec A. « *Mais là, c'était une fatigue vide, sans souvenir d'un autre corps, et qui [lui] faisait horreur* », écrit-elle à la page 60. Mais, hélas, rien n'est susceptible de remplir le vide laissé par son amant. Tout travail est inutile, elle regrette cette séparation, les yeux abondent des larmes et le cœur est brisé.

Dans la journée, Annie s'efforce de travailler arduement pour prendre la fatigue et par conséquent elle peut s'endormir si facilement. Mais la nuit est plus dure que le jour. C'est bien la vie onirique. D'ailleurs le rêve occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Freud qui lui a consacré un ouvrage intitulé *l'interprétation des rêves*. Sa thèse principale est basée sur le fait que l'onirisme est une expression spontanée des désirs refoulés dans la réalité vécue. La libido en est un grand leitmotiv. Dans le cas d'Annie dans *Passion simple*, elle fait un rêve

érotique en partie. Elle se trouve dans la maison, cherche à préparer sa valise pour voyager. C'est-à-dire qu'elle s'apprête à changer de vie et la reprendre d'une manière différente. Elle n'arrive pas à le faire et rate son train. Le fait de rater le train lui indique que c'est trop tard pour récupérer son amant. Tout d'un coup, elle le rencontre, cela signifie qu'elle retrouve le passé, désir refoulé dans la vie ordinaire. Mais, le passé ne revient guère, si hypothétiquement, il revient, il n'est plus comme jadis. A éprouve de l'inertie vis-à-vis d'elle. Lorsqu'elle essaie de lui redresser la verge, celle-ci ne répond pas. Une métamorphose totale! Elle se réveille horrifiée, se déçoit et se frustre.

Selon Pierre Drachline « *l'insomnie est une amante au sexe carnassier. Les draps sont des suaires de solitude* »<sup>54</sup>. Les termes qu'il emploie sont soigneusement choisis et représentent fidèlement la vie onirique. Le carnassier qui est un oiseau féroce nous évoque l'idée de la dévoration. Cette dévoration prend dans la littérature deux formes: le cannibalisme et le vampirisme. Le premier est bien présenté dans le théâtre d'absurde de Beckett, alors que l'autre est bien dessiné par Théophile Gautier dans "*la morte amoureuse*". L'insomnie est l'apanage de cet onirisme. Cette femme vampire prend s'épuise dans son travail, d'où le terme "suaires". Le mot "amante" reflète une relation durable et incessante et non pas une simple relation éphémère. À travers ce rêve, on

---

<sup>54</sup>Pierre Drachline, *Autopsie à vif* in [www.evene.fr](http://www.evene.fr)

découvre que le désir refoulé d'Annie est de s'approprier de nouveau d'A, non pas pour vivre avec lui, mais plutôt pour le dévorer et s'assurer ainsi qu'il n'ira pas ailleurs.

L'aspect macabre est significatif. La présence des mots: sexe, amante et carnassier nous évoque l'idée de cette insecte qui tue son mâle après l'accouplement. Dans le cycle de vie des animaux, l'abeille meurt tout de suite après avoir fécondé la reine. La métaphore des draps et de l'insomnie est très significative. Au lieu d'être un lieu de repos et de tranquillité, le lit se transforme en lieu de la peine et de la mort. Cet aspect funèbre nous révèle la douleur d'Annie qui fuit la réalité pour aller mener une vie macabre dans le rêve.

Passons maintenant à un autre aspect de la psychologie de la séparation. Il s'agit de l'activité de la vie d'Annie, cette activité qui dépendait essentiellement sur la présence d'A dans sa vie. Elle se préparait, s'habillait et se maquillait pour lui plaire. Après son départ, elle cesse de faire des achats, des habits, du whisky etc. Tous ces objets lui deviennent « *des fringues sans signification, juste pour être à la mode* »<sup>55</sup>. Tout est devenu insensé, car les choses sont jugées en fonction de leur utilité, comme il n'y a plus l'homme pour qui elle faisait tout cela, alors, ce n'est pas la peine d'y procéder!

---

<sup>55</sup>*Passion simple*, p. 55

De nouveau, « *tout était manqué sans fin* »<sup>56</sup>, mais cette fois, manque définitif « *de l'homme dont je n'entendais plus la voix, l'accent étranger, ne touchais plus la peau* », écrit la narratrice à la page 62. « *Je ne le reverrai sans doute jamais* », se plaint-elle à la page 52. La perte est foncièrement pénible à assumer.

Le retour inattendu de A choque et terrifie la narratrice. Il est revenu quelques mois après son départ, une durée très longue qui engendre le désespérer. Il a juste passé une après-midi chez elle, comme dans un hôtel ou chez une prostituée. Puis, il part sans lui dire: adieu. Lorsqu'elle lui en reproche, il lui affirme l'avoir téléphonée sans réponse. Elle ne s'efforce pas de vérifier son propos, elle dit: « *Je n'attends plus rien* »<sup>57</sup>. Elle réalise qu'il s'agit de la dernière rencontre et que tout est fini. Il ne lui reste que le désespoir.

À l'inverse de *Passion simple* où Annie se trouvait obligée d'accepter une séparation forcée de la part d'A, *l'occupation* est un cas quasiment différent et unique. Annie connaît un homme qu'elle désigne par W, passe avec lui six ans dans une relation. Puis elle se lasse de cette vie et décide de la rompre. Elle en informe son partenaire et ils se mettent en bonne entente de se séparer tout en gardant des contacts téléphoniques et de se rencontrer souvent comme amis. Le point crucial commence

---

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 45

<sup>57</sup>*Passion simple*, p. 74

lorsqu'un soir W l'informe qu'il a trouvé déjà une autre femme avec qui il continuera sa vie. Elle décrit ainsi sa réaction: « *À la sensation de débâcle qui m'a envahie, j'ai perçu qu'un élément nouveau avait surgi* », raconte la narratrice à la page 13. Mais comment expliquer cette réaction de la part d'une femme qui, volontairement a décidé de se séparer de son partenaire, mais elle s'inflige lors de s'informer que celui-ci est allé avec une autre femme? Nous croyons que la jalousie féminine est l'origine de cette attitude plus que l'amour propre.

Si Annie a volontairement choisi cette séparation, W ne la désirait. Il préférerait continuer. La preuve c'est qu'il est resté célibataire quelques mois après la séparation sans femme. Tout était calme pour Annie, consciente à l'époque qu'elle pourrait à n'importe quel moment récupérer son ancien amant, encore libre. Le changement vient la bouleverser avec l'entrée d'une autre femme dans la vie de W. du point de vue psychologique et en vertu de la théorie de Freud, il ne s'agit pas ici de la crainte de la séparation, car, d'une part, il n'y a rien d'indice que W était sur le point de quitter Annie, d'autre part, la séparation a déjà eu lieu par la volonté unilatérale d'Annie. Il s'agit plutôt d'une crainte de perdre à jamais l'objet aimé et désiré..

*Hors de ma vue, un processus de domestication, lent et sûr, avait commencé de l'enserrer.*<sup>58</sup>

Annie est bien convaincue qu'elle est déjà remplacée dans la vie de W par une autre femme et que cette dernière a donné à W. ce qu'Annie est incapable de lui donner: la vie conjugale dans le sens plein du mot. Elle revient de l'école dans des horaires bien déterminées, prépare à son partenaire les repas et les partage avec, ils regardent ensemble la télé et s'harmonisent bien dans la vie sexuelle. « *La force de cette sédimentation silencieuse des habitudes [...] me paraissait inexpugnable* », raconte Ernaux à la page 67.

Le moi dichotomique cité par Freud dans son *Abrégé de psychanalyse*, se met en évidence dans *L'Occupation*: d'une part, Annie reconnaît avoir perdu la bataille et que W. ne reviendra jamais

« *plus jamais [...] amoureuse et sûre de son amour à lui* »<sup>59</sup> ; d'autre part, elle se livre à une concurrence pour « *le ravoir* »<sup>60</sup>. D'un côté, elle dit sa « *déréliction de femme qui n'est plus aimée* »<sup>61</sup>, mais ne cache pas, d'un autre côté, son « *désir de l'être encore* »<sup>62</sup>.

Annie se trompe et retient la lueur d'espoir que W. lui reviendra un jour. Lorsqu'elle rêve il lui fait cadeau de lingerie, elle se console par se

---

<sup>58</sup>*L'Occupation*, p. 66

<sup>59</sup>*L'Occupation*, p. 25

<sup>60</sup>*Idem.*

<sup>61</sup>*Ibid.*, p. 47

<sup>62</sup>*Idem.*

dire qu'il garde toujours les souvenirs de leurs relations intimes, jamais un homme n'offre de la lingerie qu'à une femme avec qui il a envie de faire l'amour. Mais elle se réveille de ses illusions sur la réalité amère: W ne revient plus! Elle cherche à se consoler par revivre leurs souvenirs communs, les scènes de « *rues, cafés, chambres d'hôtels, trains de nuit et plages* »<sup>63</sup> Si bien qu'il lui «*semblait devenir folle de douleur* », avoue-t-elle à la page 23.

*Comme les gens fragilisés par la maladie ou la dépression, j'étais une caisse de résonance de toutes les douleurs.*<sup>64</sup>

Cette image représentée par Annie est si révélatrice. Elle se fait comparable à ceux que la maladie et la dépression rendent fragiles. Il s'agit ici de la maladie psychique qui arrive jusqu'à la névrose. Déprimée par ses fautes à elle, d'abord parce qu'elle a refusé de donner à son amant ce qu'il attendait d'elle, et ensuite, car c'est elle qui a décidé la séparation, elle se découvre fragile et incapable d'assumer la responsabilité de sa décision. Il s'agit, nous semble-t-il, d'une sorte de culpabilité plutôt d'une angoisse. Elle se ressemble à un réservoir de toutes les douleurs: douleur de regret, de remords, de jalousie et de perte.

*Il y avait d'un côté la souffrance, de l'autre, la pensée incapable de s'exercer sur autre chose que le constat et l'analyse de cette souffrance.*<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 22

<sup>64</sup>*L'Occupation*, p. 24

<sup>65</sup>*Ibid.*, p. 15

Connaitre sa rivale est devenue l'obsession inlassable d'Annie, « *une obsession, un besoin à assouvir coûte que coûte* »<sup>66</sup>. C'est grâce au peu d'indices qu'elle obtient si péniblement de W. qu'elle commence à faire l'enquête. Cette femme a quarante-sept ans, elle est divorcée et mère d'une fille, elle habite avenue Rapp et enseigne à Paris III. Mais les efforts échouent et la rivale lui reste inconnaissable.

L'obsession qu'Annie eut pour A et son épouse lors de la séparation se répète envers W. et sa femme. Un homme qui partage le bonheur avec sa femme contre une amante déçue, déprimée, frustrée et seule. Elle observe que W. ne s'intéresse plus à ses nouvelles, ne lui raconte pas de sa vie, alors que leurs souvenirs anciens sont rarement évoqués. C'est sa deuxième, ou nouvelle femme qui est au vif de ses préoccupations. La dernière rencontre avec A et la lueur d'espoir qu'il pourrait revenir se répète avec W. Annie se fait une nouvelle toilette pour lui plaire, mais en vain! Elle ne connaît pas sa rivale, ne sait pas si elle est plus jolie ou non, n'est pas au courant de sa manière de s'habiller ou de se toiletter, comment pouvoir alors la concurrencer. Elle est bien consciente que la mission est accomplie, mais elle garde toujours un espoir illusoire. Le morcellement du moi d'Ernaux est tel qu'à certains moments, la narrée semble ne pas se rendre compte de l'impasse dont elle s'obstine à vouloir

---

<sup>66</sup>*Ibid.*, p. 30

sortir; « *seul son regard imaginaire me rendait à moi-même* », écrit la narratrice à la page 21.

En outre, si W. remplace Annie par une femme quarantaine, plus âgée qu'elle, alors, cela veut dire qu'il ne cherchait pas la beauté. Donc, beaucoup de femmes pourraient être à la place d'Annie qui dit elle-même: je suis une femme « *interchangeable dans une série* »<sup>67</sup>. En dépit de l'absence d'informations relatives à cette rivale, on sait qu'elle est matériellement indépendante et a le sens de la mère tendre. On sait que tout homme, majeur soit-il, a toujours le cœur d'un enfant, une vérité si tardivement conçue par Annie.

Annie est attentive à tout ce que dit W pour l'interpréter en sentiments soit pour elle, soit vis-à-vis de sa rivale: « *son amour à lui pour elle ou pour moi* », avoue la narratrice à la page 56. Elle est consciente de l'échec de toute tentative de le séduire, ni par les paroles douces, ni par les propos sensuels, ni non plus par les abstractions juridiques qu'il déteste de tout son cœur. Il lui répond: « *je n'aime pas qu'on me mette la pression* »<sup>68</sup>. Elle se retient pour ne pas lui lancer des insultes, mais ses larmes l'envahissent. Elle réalise qu'il lui est impossible de récupérer son amant. Sa crainte de perdre l'objet aimé et désiré pourrait se résumer dans la citation suivante:

---

<sup>67</sup>*L'Occupation, P. 51*

<sup>68</sup>*L'Occupation, p. 58*

*Il n'avait plus rien à me demander, sinon peut-être que je lui fiche la paix.*<sup>69</sup>

Cette expression qui traduit la résignation l'agitation montre qu'Annie se sent un fardeau duquel W. veut si prochainement s'en débarrasser. Il veut mener tranquillement sa vie avec la femme mise en bonne entente avec lui. La narratrice est consciente qu'elle n'a plus et ne doit plus avoir de place dans la vie de W, mais, dichotomique, elle cherche à mettre cette vérité en négation par revivre des petits détails des souvenirs du passé. Cette double attitude névrotique se met en évidence dans la scène où Annie revoit W dans un café. Voilà comment elle décrit la scène:

*J'avais mis des chaussettes trop courtes et le pantalon relevé découvrait une bande de peau blanche.*<sup>70</sup>

Annie procède à la dernière tentative de séduire W, ce par découvrir une bande de peau blanche. Mais veut-elle le récupérer comme amant qui lui partagerait la vie, ou bien le séduire à la manière des femmes publiques? Étant donné que W a déjà plusieurs fois savouré de cette chaire blanche! Est-elle sûre de pouvoir avoir avec lui un nouveau

---

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 57

<sup>70</sup>*L'Occupation*, p. 69

rendez-vous? C'est la dichotomie par excellence. Vient tout de suite à l'esprit le propos de Roland Barthes:

*L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille? [C'est] l'intermittence [...] de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit [...].*<sup>71</sup>

On n'est sûr qu'Annie s'est habillée ainsi ce jour-là, exprès pour séduire W. il a certainement contemplé ses jambes et peut-être a-t-il évoqué les souvenirs de sa chaire. Mais, voulait-il rendre visite encore une fois à ce corps d'Annie? Annie nous dit qu'il se montre « *évasif et prudent* »<sup>72</sup>, comme n'importe que tout autre homme à la vue d'une femme dénudée en partie. Il est évident que son attitude reflète en quelque sorte son étrangeté vis-à-vis d'elle.

L'indifférence de W vis-à-vis à sa beauté, sa parure et sa séduction la déçoit. Elle se souvient de ses souvenirs d'amour et de cette ancienne histoire de tout amour où se mêlent joie et tristesse, rires et larmes, espoir et dépression. « *C'était tous les cafés de ma vie où j'avais été triste à cause d'un homme* », raconte Ernaux à la page 69 de *L'Occupation*.

*Il faisait un froid glacial et la salle était mal chauffée.*<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Evreux, Seuil, 1973, p. 19

<sup>72</sup>*L'Occupation*, p. 69

<sup>73</sup>*Idem.*

Cette citation montre quelques aspects romantiques dans l'œuvre d'Annie Ernaux. L'auteur romantique se sert des éléments de la nature pour une double finalité: d'une part, il cherche la sympathie de la nature en absence de celle des êtres humains, d'autre part, il projette le climat sur son état d'âme. La froideur représente la tristesse et les couleurs montrent ses joies et angoisses.

Annie et W. se séparent au métro. C'est la fin du trajet, le métro symbolise la vie qui ne s'arrête pas et n'attend personne. Lui, il retourne à sa femme "chez lui", à sa maison bien animée, alors qu'elle retourne à sa solitude. « *C'est trop destroy* », écrit Ernaux à la page 70. Cette expression « *dit et prouve l'excès de souffrance* »<sup>74</sup> ressentie en l'an 2000, lors de cette liaison.

Du retour chez elle, Annie passe la nuit sous l'effet « *de souffrance et de folie* »<sup>75</sup>. Elle procède à rédiger une lettre à W lui disant qu'elle ne veut plus le revoir. Une lettre qui met en évidence encore une fois la dichotomie; elle s'est séparée déjà de lui, c'est elle qui l'a demandé, c'est elle aussi qui lui a demandé un rendez-vous et maintenant c'est elle qui lui demande de lui fiche la paix! Elle lui laisse un message sur le répondeur lui disant qu'elle n'attend point de réponse. Pensait-elle que cela le provoquerait et il procéderait à lui contacter pour lui dissiper le chagrin!

---

<sup>74</sup>Annie Ernaux, *Frédéric-Yves Jeannet, Op. cit., p. 130*

<sup>75</sup>*L'Occupation, p. 70*

Peut-être, mais, au contraire, il a saisi l'occasion pour rompre officiellement avec elle. La finalité de cet envoi est, en fait, de « *maintenir [...] un lien* »<sup>76</sup>, quel qu'il soit, même douloureux.

Même si les contacts subsistent de temps en temps entre Annie et W comme entre les collègues ou les amis, leur séparation ne fait que s'affirmer. Pendant leur contacts ils ne font aucune allusion à leur ancienne relation, et ne dépasse quelques formules banales. Malgré le déploiement des efforts davantage pour identifier sa rivale, Annie perd l'espoir de plus en plus et sa rivale reste anonyme et « *une réalité indestructible et atroce* »<sup>77</sup>

Un parallélisme s'établit entre la situation de W et sa femme, qui mènent une vie conjugale heureuse et celle d'Annie qui vit seule dans la douleur, nous montre qu'elle est sur le point de perdre tout lien avec la vie. On retrouve dans *L'Occupation* qui se trouve en 76 pages, le mot "souffrance" répété 12 fois et le terme "douleur" 6 fois, ce qui montre cette hantise et cette obsession qui s'empare d'Annie. Mais cette angoisse due à la perte de l'objet aimé ne l'empêche pas de vivre s'inspirant de la chanson interprétée par Gloria Gaynor, « *moi aussi, il le faudrait, I will survive* », se dit-elle à la page 27.

---

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 60

<sup>77</sup>*L'Occupation*, p. 32

## 2 – Les relations familiales brisées

L'étude des figures parentales: la mère dans "une femme" et le père dans *La Place*. Les deux personnages finissent par quitter leur fille, ce qui pourrait nous permettre de mettre en application la théorie de l'angoisse de la séparation de Freud. Annie commence la biographie de son père dès sa naissance. Nous sommes à la fin du XIXe siècle. Un enfant né dans une famille nombreuse à la campagne. Trouver une "place" au sein de cette famille qui se compose d'un père charretier et une mère tisserande en plus d'un bon nombre de frères et sœurs, est difficile. Raison pour laquelle le père d'Annie se trouve forcé de quitter l'école à l'âge de 12 ans. Il travaille pour gagner sa vie et par conséquent, acquiert un caractère ferme et une bonne volonté. S'ajoute à sa fermeté le service militaire qu'il effectue pendant la première guerre mondiale. Son service militaire, surtout à la lumière des conditions difficiles et les déplacements des soldats d'un pays à l'autre est pour le père la sortie du microcosme au macrocosme. Du retour à son village, il change de métier, délaisse l'agriculture en faveur de l'industrie, un petit passage trajectoire de la basse classe à la petite bourgeoisie ou bien au prolétariat. À l'usine où il travaille, il rencontre sa future épouse qui lui ressemble en caractère: sérieuse, pratiquante et d'une éducation provençale.

Annie est née en 1940, non pas dans le village natal, mais à Lillebonne où ses parents étaient les patrons d'un café-épicerie (petite

bourgeoisie), ainsi, elle menait une vie de confort en quelque sorte, où elle a « *autant que les filles de cultivateurs ou de pharmaciens en poupées, gommés et taille-crayons, chaussures d'hiver fourrées, chapelet et missel vespéral romain* »<sup>78</sup>. À son entrée à l'école, Annie observe les différences qui s'établissent entre elle et ses collègues et connaît pour la première fois, que les gens ne sont pas assez égaux en fortune. Après la deuxième guerre mondiale les conditions de vie se dégradent, par conséquent, les différences s'aggravent entre ses parents. Cet état devient plus aigu lorsqu'à l'université, Annie prend conscience la différence radicale entre sa situation et celle de ses amies et collègues.

« *Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses* », écrit la narratrice à la page 58. La première différence est d'ordre linguistique et surtout idiomatique. À la maison, son père s'exprime en langue hybride, alors qu'à l'école on parle le français standard. Une sorte de dichotomie linguistique et une polyphonie difficile à réconcilier chez une petite fille, comment agir? Et pour quel accent doit-elle opter? Elle considère que l'école a toujours raison, elle essaie de corriger les fautes de son père, mais celui-ci refuse et entre « *dans une violente colère* »<sup>79</sup>. « *Je pleurais. Il était malheureux* », se rappelle Ernaux à la page 58. En famille, ils se parlent

---

<sup>78</sup>La Place, p. 51

<sup>79</sup>La Place p. 58

« *d'une manière râleuse* »<sup>80</sup>, avec un ton brutal. Elle commence à apprendre se taire en face de ses parents à titre de politesse comme elle fait vis-à-vis de ses instituteurs et institutrices.

Si comme Pascal l'affirme, "les mots font penser", la différence langagière n'est qu'un indice d'une longue série de différences entre Annie et ses parents. Elle fait toujours comparaison entre ce qu'elle apprend en école et la manière d'agir de son père; elle lui blâme la manière de laver les légumes, le fait de cracher dans la cour avec nonchalance, l'hypocrisie sociale, surtout vis-à-vis des visiteurs importants, où on se précipite à leur faire un grand festin, alors qu'ordinairement, on ne cesse de parler de l'importance de l'argent dont chaque sou est le fruit de la sueur du front. On lui toujours ordre de se taire, alors qu'on râle toujours. Ce paradoxe accentue le sens de critique chez Annie.

En dépit de l'amour qu'elle a pour ses parents, Annie se sent solitaire parmi eux. Elle résiste à leur manière de vivre et de raisonner, leurs idées lui semblent archaïques. L'angoisse de la séparation à cette époque est plutôt morale que matérielle, car, c'est Annie qui choisit de se distancier. Son adolescence est « *le temps où tout ce qui [la] touche de près [lui] est étranger* »<sup>81</sup>. Aspiratrice, ambitieuse et se sentant différente, elle s'éblouit du monde de la bourgeoisie. Ainsi, Annie « *émigre*

---

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 64

<sup>81</sup>*La Place*, p. 71

*doucement vers le monde petit-bourgeois* »<sup>82</sup>. Dédaignant ce qui lui a naguère semblé digne d'intérêt, « *Louis Mariano, les romans de Marie-Anne Desmarets, Daniel Gray, le rouge à lèvres et la poupée gagnée à la foire* »<sup>83</sup>, elle se plonge dans un autre monde qui n'a rien à voir avec son ancienne vie, ses anciennes traditions qui lui « *paraissent ridicules* »<sup>84</sup>, « *L'univers pour moi s'est retourné* », explique la narratrice à la page 72.

Le père d'Annie lui paraît de « *la catégorie des gens simples* »<sup>85</sup>, il l'était toujours, mais c'est la prise de la conscience! Se dialoguer avec lui est devenu protocolaire, rien de sujets d'intérêt commun à traiter. « *On n'avait plus rien à se dire* », avoue-t-elle à la page 75. Elle n'éprouve aucune peur, ni angoisse de séparation. Elle procède à changer de peau, à s'émanciper et choisir sa nouvelle vie. Elle se marie avec un étudiant des sciences politiques et se déplace pour vivre avec lui à côté des Alpes, une ascension à la fois symbolique et matérielle. Lorsqu'il veut rendre visite à ses parents, elle va seule sans son mari. Cette navette entre son logement et la maison de ses parents la fait se découvrir morcelée. Elle s'exprime : « *J'ai glissé dans cette moitié du monde pour laquelle l'autre n'est qu'un décor* », la page 87. Est-elle cependant satisfaite, elle qui a

---

<sup>82</sup>*Idem.*

<sup>83</sup>*Idem.*

<sup>84</sup>*Idem.*

<sup>85</sup>*La Place, p. 72*

délibérément choisi cette voie? Pas tout à fait, puisqu'elle avoue à la page 88 : « *je me sentais séparée de moi-même* ».

En pleine de ce monde toujours mouvementé, des capitalistes montent et des petits commerçants s'écroulent sous la machine du mercantilisme, le père se trouve hésitant entre son ancien métier d'ouvrier et celui du propriétaire d'un café-épicerie, il dit: « *Mi- commerçant, mi- ouvrier, des deux bords à la fois, voué donc à la solitude et à la méfiance* »<sup>86</sup>. Il ne cesse de se mettre en colère contre les nouvelles boutiques et les grands supermarchés qui s'ouvrent à côté de lui et sapent son café, propriétaire oui, mais riche non, il éprouve encore « *la peur continue de manger le fond* »<sup>87</sup>, la « *peur d'être roulés, de tout perdre* »<sup>88</sup>. Annie se souvient des « *soirs repliés à compter la recette* »<sup>89</sup>, il s'énerver contre les clients qui font leurs commissions ailleurs. Son père « *ne sortira pas du monde coupé en deux du petit commerçant* » (p. 67).

Tout a changé dans la vie du père; jadis, il vivait plus ou moins tranquillement, surmontait les difficultés d'une manière ou d'une autre, maintenant, il est en inquiétude continue. Si on passe à ses relations avec sa fille, on réalise que lorsque celle-ci était encore petite, il la « *conduisait à la foire, au cirque, aux films de Fernandel, [lui] apprenait*

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>87</sup> *La Place*, P. 36

<sup>88</sup> *Ibid.*, P. 35

<sup>89</sup> *Ibid.*, P. 76

à monter à vélo, à reconnaître les légumes de son jardin »<sup>90</sup>, etc. Grandie, Annie commence à s'ennuyer de ces divertissements banals, son père s'en inquiète et a le pressentiment que sa fille se sépare de plus en plus de lui. L'angoisse de la séparation à cette époque est l'apanage du père. Il se trouve impuissant de convaincre sa fille qui semble chercher effectivement une autre voie.

*Il n'osait plus me raconter des histoires de son enfance. Je ne lui parlais plus de mes études.*<sup>91</sup>

Cette citation met en évidence cette relation qui a commencé à être conflictuelle entre deux parties inégales: le père n'ose plus raconter sa vie! Pourquoi? Sent-il que sa vie ne mérite plus d'être racontée à une jeune fille qui ne s'enchant plus? Se sent-il de la honte? Ou bien s'établit-il entre eux le dialogue des sourds. De son côté, Annie ne fait que creuser davantage le fossé qui la sépare de son père. Il s'agit d'une séparation mentale et psychologique effective qui angoisse de plus en plus le père.

Ce qui aggrave la précarité de la situation du père est son gendre. Il s'agit d'un jeune homme qui appartient à une grande famille. Le père s'efforce à gagner l'affection de son gendre mais il n'arrive pas à le faire. L'absence de la culture le scandalise du premier abord et l'oblige à se taire

---

<sup>90</sup>*Une femme*, P. 58

<sup>91</sup>*La Place*, P. 72

ou à s'exprimer dans un cadre très limité. L'arrogance de son gendre le fait se sentir inférieur. Il ne s'agit pas d'une simple différence.. Il se sent différent et même inférieur : « *devant les personnes qu'il jugeait importantes, [il] avait une raideur timide* »<sup>92</sup>. Il espérait trouver une consolation, affection et reconnaissance auprès de sa propre fille, ce qui le récompenserait et consoliderait dans sa solitude, mais il est déçu de cette ingratitude. S'ajoute à son isolement dans la société, un autre isolement au sein même de sa famille. L'angoisse de la séparation se met en exergue de jour en jour.

Dans *Une femme*, Ernaux raconte la vie de sa mère. À l'instar de ce qu'elle fait dans *la place*, elle commence par parler de ses grands-parents et leurs six enfants. Exactement comme son père, sa mère quitte l'école à douze ans. Elle travaille dans une usine de migraine, puis dans une corderie où elle a connu le père d'Annie, avec qui elle fera un couple. Il s'agit d'une femme sérieuse, travailleuse et facile à changer de mode de vie. C'est elle qui a encouragé le père de quitter la classe ouvrière pour le commerce. Ils achètent un café-épicerie pour améliorer leurs conditions de vie. C'est elle aussi qui encourage sa fille, se soumet à ses remarques et corrections, va en sa compagnie au cinéma, essaie de lui partager ses intérêts et préférences. Elle accepte de changer et se développer dans la

---

<sup>92</sup>*Ibid.*, P. 54

mesure du possible. Avec le temps, elle devient plus attachée à sa fille que le père.

Cette relation complice entre Annie et sa mère, en excluant le père, cesse de se développer tant que la conscience de la fille s'élargisse. « À l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux », se rappelle la narratrice à la page 60. « Elle a cessé d'être mon modèle », poursuit-elle à la page 63. Lorsqu'elle s'applique à lire les revues des modes, les magazines de la nouvelle vie, rencontre les mères de ses collègues, si différentes de la sienne, femmes gracieuses, de la haute classe, instruites, jolies et mondaines, elle commence à faire la comparaison de leur modèle et celui de sa mère, une comparaison inévitablement défavorable pour cette dernière. La conscience aussi bien livresque que pratique est à l'origine de cette métamorphose. Elle s'ennuie alors, se révolte contre « *les conventions sociales, les pratiques religieuses, l'argent* »<sup>93</sup>, et ne rêve que de partir.

La mère, après cette courte période de paix et de bonne entente avec sa fille, commence à subir la même souffrance que le père. Annie se distancie de plus en plus, l'angoisse de la séparation dévore la mère. La crainte de perdre sa fille la pousse à chercher à la garder coûte que coûte. Elle ne fait que se soumettre à ses désirs.

---

<sup>93</sup>*La Place*, P. 64

*Elle a accepté de me laisser aller au lycée de Rouen, plus tard à Londres. Prête à tous les sacrifices [...], même le plus grand, que je me sépare d'elle.*<sup>94</sup>

Laisser libre cours à sa fille de partir à Rouen, puis à Londres est un grand sacrifice de la part de la mère. Annie l'apprécie, mais momentanément, le conflit ne tarde à se renouveler entre elles et extermine toute opportunité d'une éventuelle bonne entente, « *mais il n'y en aura plus entre nous* », avoue Ernaux à la page 70.

L'alliance avec une famille bourgeoise excite la comparaison entre deux mondes différents: Annie compare entre sa mère et sa belle-mère. Sa mère est sérieuse et de modeste condition, mais elle aime sa fille, c'est sûr. La belle-mère est méfiante et réservée. Annie n'est pas sûre qu'elle l'aime et respecte ou bien elle la méprise en cachette! L'hypocrisie bourgeoise se montre en évidence. Pour sa mère, « *craignant de ne pas être aimée pour elle-même, elle a espéré l'être pour ce qu'elle donnerait* »<sup>95</sup>. Le père, lui aussi, « *a voulu que ses économies servent à aider le jeune ménage* »<sup>96</sup>. L'amour paternel n'a pas besoin d'une preuve, pourtant, les deux parents essaient autant qu'ils puissent, de gagner l'amour de leur propre fille et le respect de leur gendre et sa famille. Tentative échouée, la mère n'arrive pas à se tenir au courant des confidences de sa fille. « *En tête à tête toutes les deux, elle semblait*

---

<sup>94</sup>*Une femme*, P. 65

<sup>95</sup>*Une femme*, P. 71

<sup>96</sup>*Ibid.*, P. 86

*désireuse que je lui fasse des confidences sur mon mari et mes relations avec lui, déçue à cause de mon silence* », raconte la narratrice à la page 72.

L'angoisse de la séparation de la mère se concrétise et se transforme en cauchemar. En 1967, elle perd son mari. Elle se plaint auprès de sa fille et lui confie que « *c'est dur de perdre son compagnon* »<sup>97</sup>. Lorsqu'en 1979 la mère s'expose à un accident de voiture et perd la connaissance pour une semaine, Annie commence à avoir pour la première fois, l'angoisse de la séparation. Elle s'inquiète pour la vie de sa mère et a peur de la perdre. « *Avec stupeur, je réalisais qu'elle pouvait mourir* », avoue Ernaux à la page 85. La mère se guérit et continue de vivre avec sa fille. L'angoisse se dissipe mais pas pour longtemps. Elle tombe malade d'Alzheimer. C'est à ce moment-là que l'angoisse de la séparation s'empare d'Annie. Elle est toujours à l'assistance de sa mère, celle-ci meurt à l'hôpital et l'angoisse de la séparation devient effective et plus dure.

*Je ne voulais pas qu'elle meure. J'avais besoin de la nourrir, la toucher, l'entendre.*<sup>98</sup>

Cette phrase subit une double interprétation: d'une part, elle reflète l'angoisse de la séparation chez Annie à la suite de la mort de sa mère; elle devient sans protection, ni affection maternelle. D'autre part, il s'agit

---

<sup>97</sup>Idem.

<sup>98</sup>Une femme, P. 101

du remords et du sens de culpabilité. Elle voulait, nourrir, entendre et toucher sa mère, c'est trop tard! C'est la mère qui voulait plutôt que sa fille la touche et l'entende, mais Annie lui refusait tout cela!

Cette angoisse est un retour à l'angoisse infantine lorsqu'Annie avait à peine 4 ans et du retour d'un pique-nique il y avait un bombardement. Annie, enfant innocent et pur s'inquiétait pour sa mère. « *J'ai peur des obus et qu'elle meure* », raconte la narratrice à la page 46. Dans une autre occasion, à l'église, Annie s'inquiète pour le sort de sa mère lorsqu'elle l'entend réciter un cantique à la Vierge intitulé *J'irai la voir un jour, au ciel, au ciel*, « *cela me donnait envie de pleurer et je la détestais* », se rappelle Ernaux à la page 49. Cela pourrait s'expliquer par le fait que l'angoisse de la séparation est forte possible à ressentir pendant la tendre enfance et la maturité, alors qu'elle est patente dans l'inconscient pendant la phase transitoire de la jeunesse ardente.

Informée de la mort de sa mère à l'hôpital, Annie se précipite à sa chambre, mais la porte est close. C'est un symbole de la clôture de la porte de la vie devant la pauvre mère. Annie se trouve en situation dichotomique, d'une part, elle accepte la réalité de la séparation. D'autre part, elle s'efforce de la mettre en négation. Son âme est morcelée, son cœur est blessé. « *Par moments, il me semble que je suis dans le temps où elle vivait encore à la maison [...]. Fugitivement, tout en ayant*

*clairement conscience de sa mort, je m'attends à la voir descendre l'escalier [...] »*, explique justement la narratrice à la page 104.

À la fin de "*Inhibition, symptôme et angoisse*", Freud analyse le moment où la séparation de l'objet aimé produit la douleur, où elle produit l'angoisse et puis le deuil. Pour lui, « *la douleur est la réaction propre à la perte de l'objet* »<sup>99</sup>, alors que l'angoisse est « *la réaction au danger que comporte cette perte* »<sup>100</sup>. Le deuil, lui, « *apparaît sous l'influence de l'épreuve de réalité, qui exige d'une manière impérative que l'on se sépare de l'objet, qui n'est plus* »<sup>101</sup>.

Toutes les notions freudiennes trouvent leur application sur l'œuvre d'Ernaux d'une manière ou d'une autre. La douleur et l'angoisse se trouvent saillantes dans *Passion simple* et *L'Occupation*, car, le protagoniste est un objet de l'angoisse de la séparation de l'objet aimé, lorsque cette angoisse se concrétise, elle se plonge dans la douleur. Dans *La place*, il n'y a que la douleur due à la perte effective du père, alors que dans *Une femme*, le triangle freudien se réalise dans son ampleur. Si le triangle s'amplifie ou un seul élément est présent, le résultat en est toujours un cœur blessé, un moi déchiré et une âme morcelée.

---

<sup>99</sup>Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Op cit p. 100

<sup>100</sup>Idem.

<sup>101</sup>Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Op cit p. 102

La narratrice fait recours à son journal intime pour faire le portrait de son amant dans *L'Occupation* où elle dit :

*Je me rappelais par-dessus tous les premiers temps de notre histoire, l'usage de la 'magnificence' de son sexe, ainsi que je l'avais écrit dans mon journal.*<sup>102</sup>

Mais aussi sa colère et sa souffrance de femme seule :

*Je notais dans mon journal, « je suis décidée à ne plus le revoir ».*<sup>103</sup>

Dans *Passion simple*, la narrée utilise une feuille pour écrire :

*Souvent, j'écrivais sur une feuille, la date, l'heure, et 'il va venir' avec d'autres phrases [...]. Le soir, je reprenais cette feuille, 'il est venu', notant en désordre des détails de cette rencontre.*<sup>104</sup>

Sous l'effet du sentiment de la solitude, Annie Ernaux s'applique à écrire dans le but de dissiper l'angoisse. À force d'écrire et de noter les événements et souvenirs, le cahier cesse d'être des feuilles pour y écrire et devient un ami cher à Annie. C'est lui qui l'entend, c'est à quoi qu'elle confie ses confidences.

Ernaux se refuge dans le journal intime à titre de soupape, pour se sortir de ses angoisses et soucis. Elle dit à la page 22 de *L'Écriture comme un couteau*, que le journal fut son « *premier mode d'écriture, [comme] confident et aide-à-vivre* ». Elle a commencé le premier journal

---

<sup>102</sup>*L'Occupation*, p. 25

<sup>103</sup>*Ibid.* p. 45

<sup>104</sup>*Passion simple*, p. 18

à seize ans, « *un soir de chagrin [...] pour [se] libérer d'émotions secrètes* », sa plume coulant spontanément au gré des sentiments, ajoute-t-elle à la même page.

La solitude d'Annie se présente dans son œuvre d'une façon épisodique: elle ouvre la place sur la scène de la mort de son père lorsque sa mère l'informe que tout est fini. Elle fait une narration vers l'arrière où elle raconte le moment où elle a eu le Capes, elle est consciente que c'est le temps pour se séparer.

Le début et la fin *d'Une femme* empruntent le même schéma, où Annie débute le roman par la scène de la mort de sa mère, juste comme le début de "l'étranger" d'Albert Camus: « *ma mère est morte* » et « *elle est morte* ».

Même si le schéma épisodique circulaire ne se trouve pas dans *Passion simple* et *L'Occupation*, il y a quand même un rappel de souvenirs. L'auteur revient du temps en temps aux lieux où elle avait des souvenirs avec son amant. Elle se rappelle avec précision de tous les endroits, rues, cafés, restaurants, comme si elle s'y trouvait juste hier. Elle se rappelle de la scène de son avortement il y a vingt ans. Cela signifie que les souvenirs passent très vite de l'inconscient au conscient pour revenir très frais et ravivés. À la manière de Lamartine dans "le lac", de son recueil "Méditations poétiques", Annie revient seule aux lieux de sa rencontre avec son amant après le départ à jamais de celui-ci.

Le schéma circulaire de l'écriture est si fréquent chez Annie Ernaux. L'angoisse s'encercle sur lui à tel point qu'elle ne soit pas en mesure d'y sortir. Si la forme circulaire est une expression de la perfection, où il n'y a pas de début, ni de fin, la situation d'Annie dans ses romans est loin d'être ainsi interprétée. Il s'agit d'une femme angoissée, torturée par la séparation, souffrante, mal comprise. La forme ovale et circulaire lui représente plutôt une sorte d'autoprotection par se plier sur soi de peur d'être encore une fois envahie par l'angoisse de la séparation.

La forme circulaire de la narration d'Annie Ernaux représente un cas à part entière. Au lieu de représenter l'autosuffisance d'un groupe d'êtres humains qui se trouvent dans un endroit et veillent à se consoler et se protéger contre les autres, Annie se trouve seule, sans compagnie, isolée, délaissée et mal comprise. Même lorsqu'elle cherche la protection auprès la classe bourgeoise, le clan qu'elle a choisi et préféré sur le sien, elle découvre qu'il ne s'agit que l'illusion et la tromperie. Elle échoue également de trouver l'amour et la protection aussi bien chez A que chez W. Le premier l'a trahie, alors que c'est elle qui a perdu l'autre et l'a regretté après son départ. On pourrait dire qu'elle a choisi la forme circulaire à titre d'autoprotection et d'enfermement sur soi-même. Elle cherche à clore la porte devant toute nouvelle angoisse. On pourrait

ajouter que la forme ovale est celle de l'embryon. Annie veut retourner au début, aux racines, à la pureté et à la vie dans l'utérus où on est naturellement protégé. Une troisième interprétation est possible: Annie Ernaux semble dire que le trajet de sa vie la fait retourner au début comme si rien ne s'est passé. Elle a fait un long parcours en quête du bonheur, mais elle n'est pas arrivée à l'atteindre; c'est l'échec. Veut-elle dire que la vie est illusoire? Que c'est la fatalité qui est la condition humaine?

Quoi qu'il en soit, Annie Ernaux est franche, sincère, transparente, elle a réussi à bien figurer l'angoisse féminine par excellence.

## **La deuxième partie**

### **Techniques de l'écriture autobiographique**

## **Introduction**

Lorsqu'on a un livre parmi les mains pour la première fois, on retient d'abord certains éléments considérés comme clés de lecture. Il y a le titre, le portail du livre, le nom de l'auteur, parfois il y a un sous-titre. On tombe également sur une éventuelle dédicace, sans oublier la quatrième de couverture. Ces paratextes sont très utiles pour connaître premièrement de quoi s'agit-il. Au deuxième chef, ces éléments sont significatifs qui servent pour indices qui dévoilent une partie des secrets de l'œuvre. L'ouvrage littéraire prend la forme du roman, journal intime, mémoires, souvenirs, à chacun de ces genres sa façon de lire et comprendre.

L'œuvre d'Annie Ernaux est dépourvue de l'indication du genre. On ne sait pas si elle écrit un roman ou un ouvrage autobiographique. Le lecteur se trouve perplexe et dérouté devant ce qu'elle écrit. Ce déroutement est dû au fait qu'elle fait amalgame entre sa vie réelle et

l'imaginaire. Parfois, elle raconte des souvenirs et des faits qu'elle a réellement vécus et que la véritable histoire de sa vie en témoigne l'authenticité, parfois elle a recours à la fiction. Elle adopte ce que Louis Aragon appelle "Mentir / vrai". Les livres d'Annie Ernaux ne présentent, eux, aucune indication concernant leur nature.

Annie Ernaux estime que son réel ne lui suffit pas, car il s'agit d'une réalité lamentable et malheureuse. Elle a beaucoup souffert de la solitude même parmi les autres. C'est pourquoi elle a recours à l'imaginaire pour compenser les lacunes de la réalité. L'imaginaire lui est une soupape. Si elle ne trouve pas le bonheur, elle l'invente. Comme le dit la narratrice des *Armoires vides*, « je me satisfais par l'imagination »<sup>105</sup>, pour compenser les lacunes engendrées par les autres ou par la vie, pour combler les failles laissées par une absence, une mort, pour panser les blessures causées par l'indifférence, l'opportunisme, l'incompréhension ou au moins, pour tenter de le faire puisque le résultat n'est pas toujours garanti.

Dans les œuvres de notre corpus, *La Place*, *Une femme*, *Passion simple*, *L'Occupation*, Annie Ernaux cherche à remédier au vide de ses armoires qui sont un symbole d'un cœur vide, d'une vie vide sans la personne aimée ou sans la communion avec les autres, la confiance et l'entente avec eux. Pour le faire, elle vogue sans cesse entre le réel et

---

<sup>105</sup> Annie Ernaux, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974, P.69

l'imaginaire, le vrai et l'inventé, le possible et l'impossible. On pourrait dire la même chose Cela s'applique également pour le récit concernant ses parents, sans toutefois atteindre le même degré d'intensité.

Comment classer alors les quatre œuvres sur lesquelles porte notre étude? La mention « Autobiographies » serait-elle appropriée? Celle de « Roman » conviendrait-elle davantage? Est-il possible de coller une étiquette définitive sur ces livres? Galilée, lui, prétend qu' « *un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance* »<sup>106</sup>. Quelle est la part de réel chez Ernaux? Quelle est celle de fiction? Comment les deux se mêlent-elles dans l'esprit puis sur les feuilles d'Ernaux? Quel en est le résultat? La présente partie tentera d'y répondre en étudiant les ouvrages cités qui paraissent se détacher, par leur singularité, des œuvres littéraires traditionnelles.

---

<sup>106</sup> Galilée, *Parages*, p. 264, cité par Yves Stalloni, *Op. cit.*, p. 113

## **Chapitre premier**

### **L'Autobiographie et L'identité**

## **L'auteur, le narrateur et le personnage principal**

A travers la définition de l'autobiographie donnée par Philippe Lejeune<sup>107</sup>, on pourrait retenir une triade-modèle, en l'occurrence: auteur/ narrateur / personnage principal. L'auteur raconte sa vie. Il est narrateur dieu qui connaît toutes les péripéties de l'histoire dans laquelle il joue le premier rôle. Il impose sa présence à tel point que tous les autres personnages deviennent ses assistants et s'articulent sur la narration de sa vie.

Le corpus qu'on étudie remplit la première condition, à savoir, la forme d'écriture. C'est-à-dire la langue même de l'auteur. On entend ici: *La Place, Une femme, Passion simple et L'occupation*. Il s'agit dans tous ces récits d'une narration rétrospective en prose dans laquelle l'auteur parle de sa vie personnelle.

Dans *La Place*, l'auteur évoque le souvenir de l'agonie de son père en disant: « *dans la nuit de vendredi, la respiration de mon père est devenue*

---

<sup>107</sup> *Infra*, p. 12.

*profonde et déchirée [...] c'était horrible parce qu'on ne savait pas si cela venait des poumons ou des intestines, comme si tout d'intérieur communiquait»<sup>108</sup>*

La narratrice a achevé *La Place* en 1982, 83. Ce texte est consacré au récit de vie de son père. Elle relate l'histoire de sa mort, elle dit: « *en 1967, mon père est mort d'un infarctus en quatre jours* »<sup>109</sup>. Une différence de 16 ans sépare la mort du père et l'achèvement de *Une femme*, dans une rétrospection la narratrice raconte les événements qui l'ont marquée d'une manière définitive.

Dans *Une femme*, Ernaux évoque la maladie de mort de sa mère, elle décrit les derniers moments de sa mère à l'hôpital de Pantoise, « *je lui ai nettoyé les mains, la bouche, elle avait la peau tiède. A un moment, elle a essayé de saisir les branches de forsythia [...] elle est morte le lendemain* ».<sup>110</sup> Ernaux publia son récit en 1986- 87. La différence temporelle entre le temps de l'action et celui d'écriture ne dépasse pas six mois.

Dans *Passion Simple*, l'auteur évoque son amour pour ce jeune russe symbolisé par A. disant: « *un après-midi, où il était là, j'ai brûlé le tapis du living jusqu'à la trame en posant dessus une cafetière bouillante [...]*

---

<sup>108</sup> *La place*, p 107

<sup>109</sup> *Une femme*, P. 64

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 91

*j'étais en me rappelant cet après-midi avec lui »*<sup>111</sup>. Cet ouvrage fut écrit en février 1991.

Dans *Occupation*, elle évoque le souvenir de la jalousie qui l'a envahie de la part de sa rivale. Ce chagrin d'amour a été la cause d'une souffrance et une douleur; chagrin d'amour. « *L'existence de cette autre femme a envahi la mienne. Je n'ai plus pensé qu'à travers elle »*<sup>112</sup>. Cet ouvrage paraît en 2001 et il raconte les souvenirs de ces jours amers lors de la séparation des corps entre l'auteur et son conjoint.

ces ouvrages sont reconnus de la part de l'auteur aussi bien dans la première page que sur la couverture, ce qui constitue la preuve que les récits lui appartiennent. Or, ce qui nous pousse à considérer ces récits comme des autobiographies, c'est le fait que les événements qui y sont racontés s'accordent bien à la biographie d'Annie Ernaux. Dans *La Place*, elle fait allusion à son prénom et son nom de famille (Annie Duchesne) en disant: « *elle a fait poser un beau monument de marbre sur la tombe A...D... 1899- 1967*»<sup>113</sup>, dans le même sens s'inscrit sa parole de sa mère à qui il fait symbole de Mme D: « *allez, Madame D .... Prenez un bonbon, ça fait passer le temps*»<sup>114</sup>. Devenue épouse de M. Ernaux,

---

<sup>111</sup> *Passion simple*, p. 29

<sup>112</sup> *L'occupation*, p. 14

<sup>113</sup> *La place*, p 100

<sup>114</sup> *Une femme* p 97

Annie signait ses ouvrages de A Ernaux, attitude qu'elle gardait même après le divorce à l'instar de Nathalie Sarraute.

Le fait que la narratrice fait de ses parents des personnages principaux, se trouve en opposition avec la théorie de Philippe Lejeune qui exige que l'auteur doive être en même temps le narrateur et le personnage principal à la fois. Cela revêt les quatre ouvrages de qui constituent notre corpus d'une complexité théorique qui pourrait être dénouée en partie par deux éléments techniques: d'une part, les pronoms personnels largement employés et d'autre part, l'intervention de la narratrice par à travers son commentaire et l'agencement des événements. Il s'agit d'une narratrice. Toutefois, lorsqu'elle raconte la vie de son père, sa vie même est indissociable la sienne, du fait qu'elle vise à décrire son milieu familial.

*"il m'a semblée, je me demande, <sup>115</sup>", "je devais, il venait chez moi"<sup>116</sup>, "je suis arrivée, je m'attends"<sup>117</sup> " il est venu me chercher, j'ai fini"<sup>118</sup>*

On remarque également que dans l'œuvre d'Annie le narrateur n'est autre que l'auteur, qui expose ses angoisses et ses craintes vis-à-vis de son projet d'écriture et sa souffrance pour achever son ouvrage; cela indique clairement que l'auteur et le narrateur ne font qu'un:

---

<sup>115</sup> *Passion simple*, pp 12-65

<sup>116</sup> *L'occupation*, pp 19-45

<sup>117</sup> *Une femme*, pp 15-104

<sup>118</sup> *La place*, pp 70-100

*"C'est une entreprise difficile..... Au début, je croyais que j'écrivais vite. Enfin, je passe beaucoup de temps à m'interroger sur l'ordre des choses à dire."<sup>119</sup>*

*"La dignité ou l'indignité de ma conduite, de mes désirs, n'est pas une question que je me suis posée en cette occasion, pas plus que je ne me la pose ici en écrivant"<sup>120</sup>*

Un autre élément nous montre que Ernaux est la narratrice, il s'agit de la manifestation de son état d'âme où elle dit: « *naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus près des mots et des phrases entendus*». <sup>121</sup>

Nonobstant ce qu'on vient d'affirmer en termes de l'incompatibilité de l'œuvre d'A Ernaux avec les règles posées par Lejeune relativement à l'autobiographie, on retient une vérité éclatante, en l'occurrence, le fait que l'auteur ait consacré entièrement *La Place* à la vie de son père. Elle commence le récit sous forme de flash-back, où elle nous expose les funérailles de son père, puis elle remonte au début de la vie du défunt. Deux éléments conformes à la théorie de Lejeune existent: d'une part, le récit rétrospectif et d'autre part, la vie de l'auteur avec son père. Hormis ces deux éléments, le reste de l'ouvrage a des rapports faibles avec l'écriture autobiographique.

---

<sup>119</sup> *Une femme*, pp 22-43

<sup>120</sup> *L'Occupation*, p 40

<sup>121</sup> *La place*, p 41

Dans la même perspective s'inscrit *Une femme* consacrée à la vie de la mère de l'auteur dès l'enfance jusqu'à la mort, ce qui y intéresse l'autobiographie est la période que l'auteur avait passée en compagnie de sa mère.

De son père elle dit: « *j'ai commencé un roman dont il (son père) était le personnage principal* ». <sup>122</sup>

Pour sa mère elle a écrit: « *je vais continuer d'écrire sur ma mère* ». <sup>123</sup>

Par ailleurs, Philippe Lejeun élabore (caractéristiques) le concept du pacte autobiographique: ce contrat explicite entre l'auteur-narrateur et ses futurs lecteurs, où il s'engage de raconter sa vie aussi franchement que possible. Cet engagement se formule à travers des énoncés explicites qui ne sont point susceptibles de subir d'autres interprétations. Annie Ernaux, tente dans tous ses livres pour d'affirmer cet engagement.

*"Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie et cette distance venant de l'adolescence entre lui et moi"* <sup>124</sup>

*"J'ai surmonté la terreur d'écrire dans le haut d'une feuille blanche comme un début de livre, non de lettre à quelqu'un, (ma mère est morte [...]) Je vais continuer d'écrire sur ma mère"* <sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> *La place* p 23

<sup>123</sup> *Une femme*, p. 18

<sup>124</sup> *La place*, p 20

<sup>125</sup> *Une femme*, pp 21, 22

Même si le pacte est relatif à ses parents, cela n'empêche pas qu'il s'agit d'un pacte, ce pour deux raisons: Ernaux, lorsqu'elle raconte la vie de son père et celle de sa mère, insiste sur la narration de son adolescence au sein de sa famille, on y ajoute l'authenticité, la sincérité et la narration des choses véritables, éléments exigés dans le pacte autobiographique.

En revanche, le pacte autobiographique remplit amplement ses conditions requises par Lejeune aussi bien dans *Passion simple et L'Occupation* et les remplit en partie dans *La Place* et *Une femme*. Un simple regard nous montre que *La Place* raconte la vie du père à partir de sa généalogie lointaine passant par sa naissance, jeunesse, carrière, maladie et terminant par sa mort. *Une femme* raconte la vie de la mère avec les péripéties de sa maladie de mort. Quant à *Passion simple et L'Occupation*, le personnage principal n'est autre qu'Annie Ernaux, ce qui s'accorde bien aux exigences de Lejeune. En voici des citations:

- « *Mon père manquait la classe à causes des pommes à ramasser du foin, de la paille à botteler, de tout ce qui se sème et se récolte* »<sup>126</sup>, puis, l'auteur reprend la narration de la vie de son père, sa jeunesse et sa carrière, où elle dit:
- « *Il s'est mis à traire les vaches le matin à cinq heures, à vider les écuries, panser les chevaux, traire les vaches le soir* ». <sup>127</sup> Il en touchait à titre de rémunération « *blanchi, nourri, logé, un peu d'argent* »<sup>128</sup>. L'auteur

---

<sup>126</sup> *La place*, p 29

<sup>127</sup> *Ibid.*, P.31

<sup>128</sup> *Ibid.*, P. 31

évoque la souffrance de son père à son jeune âge où il croyait que « *la maison de ses parents, un lieu maintenant interdit* »<sup>129</sup>

- L'auteur passe ensuite à la vie militaire de son père, l'entrée du père à cette carrière lui était un affranchissement du sommeil dans l'écurie. « *par le régiment mon père est entré dans le monde* »<sup>130</sup>. Or, l'armée a ancré l'égalité des classes sociales, « *un uniforme qui les faisait tous égaux, des compagnons venus de partout* »<sup>131</sup>
- Dans *La Place*, l'auteur met l'accent sur la carrière de son père après la firme et l'armée en disant: « *mon père est entré dans une corderie qui embauchait garçons et filles dès l'âge de treize ans* »<sup>132</sup>. C'est dans cette corderie qu'eut la rencontre de son père et sa mère pour devenir un couple plus tard.
- Ensuite, l'auteur passe à la narration de la jeunesse de son père commençant par lui tracer les traits physiques, surtout vu les transformations physiques dues à l'âge, où elle dit: « *il était sérieux, c'est-à-dire, pour un ouvrier, ni feignant, ni buveur, ni noceur.... Bien vu des chefs, ni syndicat, ni politique* »<sup>133</sup>
- Elle passe par le passage de son père d'un simple ouvrier à un propriétaire, « *ils ont acheté le fonds à crédit* »<sup>134</sup>

Ainsi, l'auteur adopte le même schéma faisant de son père le personnage principal tout en montrant les détails de sa vie sans négliger pour autant les difficultés qu'il rencontrait et les travaux durs qu'il menait, pour présenter une sorte de témoignage sur cette époque du début du XXe siècle. Il est à noter que la dimension du témoignage est bien considérée dans le récit autobiographique. « *Il est entré aux raffineries du Pétrole*

---

<sup>129</sup> *Idem.*

<sup>130</sup> *Ibid.,P. 34*

<sup>131</sup> *La Place, P.34.*

<sup>132</sup> *Ibid.,P. 35*

<sup>133</sup> *Idem*

<sup>134</sup> *Ibid.,P. 40*

*Standard, dans l'estuaire de la Seine [...] Il n'arrivait pas à dormir à cause des clients»<sup>135</sup>*

L'écrivain ne néglige pas le rôle social et caritatif que jouait le père en faveur des familles pauvres et des vieillards sous la Deuxième Guerre Mondiale:

*"Chaque semaine, mon père rapportait d'un entrepôt, à trente kilomètres de L [...] dans carriole attachée derrière son vélo, les marchandises que les grossistes ne livraient plus.... Qu'émendant des suppléments pour les vieux, les familles nombreuses, tous ceux qui étaient au-dessus du marché noir."<sup>136</sup>*

A travers les citations susmentionnées, l'auteur met en exergue l'époque de la stagnation économique entre 1929-1939 que le monde entier vivait en général et la société française en particulier, ainsi que le rôle héroïque que jouait son père au cours de la Deuxième Guerre Mondiale.

D'ailleurs, l'auteur accorde une place prépondérante à sa vie personnelle, où elle note précisément la date de sa naissance, son enfance et sa jeunesse au sein du foyer familial et comment était ses rapports avec son père jusqu'à la mort de ce dernier.

Dans *Une femme* Ernaux reprend ce qu'elle fit dans *La Place*, elle présente sa mère comme personnage principal tout en traçant in *extenso* la vie de la mère dès la naissance jusqu'au trépas. En outre, elle ne

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, PP. 43- 44

<sup>136</sup> *La Place*, p. 49

négligea guère son enfance, sa jeunesse et son conflit constant avec sa mère. Elle note la date de naissance de sa mère comme suit: « *ma mère est née là, en 1906* »<sup>137</sup>. Elle nous raconte la mort de son grand père du côté mère lorsque sa mère avait à peine treize ans. « *Elle (sa mère) l'adorait (son père)* ».<sup>138</sup>

Puisque l'auteur passe aux attributs de sa mère pendant la jeunesse en disant: « *avec les mêmes savoir faire que les garçons, scier du bois, locher les pommes et tuer les poules d'un coup de ciseau au fond de la gorge* ».<sup>139</sup>

La narratrice nous souligne que l'école ne voulait rien dire pour sa mère: « *elle est allée à l'école communale, plus ou moins suivants, les travaux de saisons et les maladies des frères et sœurs* ».<sup>140</sup>

Ernaux n'oublie guère le côté moral qui nourrit sa mère en disant: « *ma mère a montré de bonne heure un goût très vif pour la religion. Le catéchisme est la seule matière qu'elle a apprise avec passion, en connaissant par cœur toutes les réponses* ».<sup>141</sup>

Elle n'a négligé non plus la vie de misère que menait sa mère à l'âge de 12 ans, où elle travaillait dans une crèmerie: « *elle a souffert du froid et*

---

<sup>137</sup> *Une femme* p 21

<sup>138</sup> *Ibid.* p 31

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, P.25

*de l'humidité, les mains mouillées attrapant engelure qu'on gardait tout l'hiver »<sup>142</sup>*

Ensuite, l'auteur nous signale que sa mère se révoltait contre la vision en vertu de laquelle on appréciait les gens à cette-époque-là, à savoir, mesurer les gens selon le degré de la richesse et de la pauvreté. « *L'une de ses réflexions fréquentes à propos des gens riches, on les vaut bien* ». <sup>143</sup>

Elle décrit la conduite morale de sa mère à cette époque: « *ma mère s'est efforcée de se conformer au jugement le plus favorable porté sur les filles travaillant en usine [...] N'allant jamais au bois, seule avec un garçon* ». <sup>144</sup>

Comme le père de l'auteur n'était ni buveur, ni connaisseur des femmes, il était plutôt calme, sérieux et épargnait son argent et ne le gaspillait guère en jeu et divertissement, ces bonnes qualités attirèrent la mère de l'auteur pour choisir cet homme pour partenaire. « *J'étais très courtisée, on m'a demandée en mariage plusieurs fois, c'est ton père que j'ai choisi [...] Il n'avait pas commun* » <sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> *Une femme*, p. 26

<sup>143</sup> *Ibid.*, P. 28

<sup>144</sup> *Ibid.*, P. 29

<sup>145</sup> *Ibid.*, P.31

Elle passe au portrait de sa mère à l'âge de 50 ans: « *toujours vive et forte, généreuse, des cheveux blonds ou roux, mais un visage souvent contrarié quand elle n'était plus obligée de sourire aux clients* »<sup>146</sup>.

Finalement, l'auteur clôt la biographie de sa mère avec ce qu'elle a fait au début du livre: « *ma mère est morte le lundi 7 avril....* ».<sup>147</sup>

Cette narration nous porte à croire avec certitude que les deux parents sont les personnages principaux dans *La Place* et *Une femme*. Par contre, dans *Passion simple*, l'auteur s'impose comme personnage principal où elle parle de ses propres sentiments à la première personne du singulier, alors qu'elle parle de son partenaire en utilisant le pronom:

*"Aussitôt après son départ, une immense fatigue me pétrifiait. Je ne rangeais pas tout de suite. Je contemplais les verres, les assiettes avec des restes, le cendrier plein, les vêtements, les pièces de lingerie, éparpillées dans le couloir, la chambre, les draps pendant sur la moquette."*<sup>148</sup>

Dans *L'Occupation*, l'auteur nous décrit les sentiments de jalousie qui l'envahissaient. Elle suivait sa rivale qui avait alors 47 ans et voyait son visage à travers celui de toute femme ayant le même âge. « *Dans le métro, n'importe quelle femme dans la quarantaine portant un sac de cours était (elle), et la regarder en souffrance* »<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> *Une femme*, P. 52

<sup>147</sup> *Ibid.*, P.9

<sup>148</sup> *Passion simple*, p 20

<sup>149</sup> *L'occupation*, p 17

C'est à travers ce que l'auteur raconte, surtout dans ces deux ouvrages, qu'on peut conclure avec certitude que l'auteur est bien le narrateur, facteur essentiel qui sert à considérer ces œuvres comme écriture autobiographique.

## **Le pacte référentiel:**

Philippe Lejeune établit la notion de « pacte référentiel», il écrit « *la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels exactement comme le discours scientifique, ils prétendent apporter une information sur une 'réalité' extérieure au texte [...] »*<sup>150</sup>. Lorsque l'auteur procède à écrire un récit autobiographique, il s'éloigne des abstractions pour se livrer à la réalité.

Ce pacte référentiel se manifeste dans l'authenticité à la fois des propos de l'auteur, aux noms propres des personnages et des lieux qui doivent correspondre honnêtement à la réalité.

Contrairement aux romans où les personnages et les lieux fictifs, surtout dans le roman d'aventures, Ernaux ne décrit que des lieux réels et connus à travers une description minutieuse. C'est Paris, avec ses monuments et, le quartier latin, boulevard St Michel et d'autres endroits concrets.

---

<sup>150</sup>Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, op.cit., p.36.

*J'ai pu regarder des photos d'elle. Sur l'une, au bord de la Seine, elle est assise, les jambes repliées.*<sup>151</sup>

L'auteur se livre l'identification des arrondissements parisiens avec le nom des avenues:

*Cet après-midi, je suis retournée passage Cardinet, dans le XVII<sup>e</sup>.*

Pas mal de villes sont nommées, nous en citons à titre d'exemple:

Yvetot<sup>152</sup>, Rouen<sup>153</sup>, Bordeaux<sup>154</sup>, Lisieux<sup>155</sup> et Annecy<sup>156</sup>. Ernaux évoque

aussi, à la page 52 de *La Place*, les châteaux de La Loire :

*Quand je disais, 'il y a une fille qui a visité les châteaux de La Loire', aussitôt fâchés [...].*

Dans *Passion simple*, elle cite le Bois de Vincennes (p. 44), de la forêt de Fontainebleau (p. 47) et du tunnel de La Défense (p. 74) :

*Sous le tunnel de La Défense, en revenant, je pensais, 'où est mon histoire?'*

Dans *L'Occupation*, une bonne partie des rues, quartiers, boulevards, avenues et places parisiens sont cités par Ernaux et dont les nous sont conformes à la réalité géographique, on en cite à titre d'exemple: le panthéon, le quartier latin, la rue Condorcet parmi d'autres.

*Un après-midi, j'ai suivi un étudiant en médecine, Gérard H., dans sa chambre de la rue Bouquet.*<sup>157</sup>

---

<sup>151</sup> *Une femme*, p. 21

<sup>152</sup> *Ibid.* pp. 17-18-24-47

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 24-65 ;; *La Place*, pp. 23-31-78-80

<sup>154</sup> *La Place*, pp. 69-72

<sup>155</sup> *Une femme*, p. 13 ; *La Place*, pp. 43-69

<sup>156</sup> *Ibid.* pp. 13-72-75-81

<sup>157</sup> *Ibid.* P. 119

C'est grâce aux voyages qu'elle a effectués qu'Ernaux a pu nous citer des noms de pays, de capitales, villes, monuments, quartiers et rues, surtout dans *Une femme* lorsqu'elle raconte que sa mère lui permit de faire des tels voyages dont voici des exemples tirés des divers pays:

*Elle a accepté de me laisser aller au lycée de Rouen, plus tard à Londres.*<sup>158</sup>

Il est normal qu'Ernaux cite et énumère plusieurs noms de lieux français qu'étrangers, c'est en France qu'elle séjourne perpétuellement, même si elle va à l'étranger du temps à autre, c'est dans son pays natal qu'elle a eu ses joies, souffrances, bonheurs et malheurs, elle y est habituée aux lieux, rues et endroits; comme elle raconte sa vie, c'est logique qu'elle parle de son pays.

En outre les noms de lieux, Ernaux nous met devant des événements historiques véritables, soit s'agit-il de ceux vécus par son père dans *La Place* à partir de la première guerre mondiale, où il avait à peine 15 ans, la deuxième guerre mondiale, où son père aidait les nécessiteux et les vieillards, jusqu'à la libération et la création des partis politiques d'après la guerre, sans oublier de parler de certaines personnalités politiques dont les noms sont historiquement véritables, sans faire recours à la fiction, ou s'agit-il des événements qu'elle a vécus, elle-même.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, P. 51

Elle nomme, ensuite, deux partis politiques de l'époque : les « *Croix-de-Feu* » et les « *Rouges* » (p. 38). Trois députés français sont également cités : Blum, à la page 93 d'*Une femme* :

*Il y a eu les années noires de la crise économique, les grèves, Blum, l'homme 'qui était enfin pour l'ouvrier' [...].*

André Marie, à la page 44 de *L'Événement* :

*Impossible de dire pourquoi je m'étais rabattue dans ce beau quartier, où habitait le député de droite, André Marie.*

Et Poujade, à la page 68 de *La Place* :

*Il a voté Poujade, comme un bon tour à jouer, sans conviction [...].*

Sans oublier « *le grand Charles* »<sup>159</sup>, « *la visite de Gorbatchev à Paris* »<sup>160</sup> et l'assassinat de Kennedy à Dallas :

*Une semaine après, Kennedy a été assassiné à Dallas.*<sup>161</sup>

On y ajoute son propos de la guerre d'Algérie, la chute du mur de Berlin parmi d'autres. On remarque également l'exactitude des dates, la précision des événements et la description de l'état d'âme de l'écrivain vis-à-vis des tels événements.

En outre, Ernaux n'oublie de citer quelques noms des hommes de lettres et artistes dont Salvador Dally et François Mauriac sont en tête.

---

<sup>159</sup>*La Place*, p. 80

<sup>160</sup>*Passion simple*, p. 58

<sup>161</sup>*L'Événement*, p. 24

*J'ai pensé que je venais de traverser la « Nuit du Walpurgis classique », bien que je ne sache pas ce que veut dire au juste ce titre d'un poème de Verlaine, dont j'ai oublié le contenu.*<sup>162</sup>

Ernaux nous parle également de certains journaux connus tels le Monde, des revues qui s'intéressent aux affaires féminines comme la Mode, de la musique qu'elle préférait et de certains sculpteurs qu'elle admirait beaucoup dont en tête David Michel-Ange.

*Je n'arrivais pas à m'éloigner du David de Michel-Ange, étonnée jusqu'à la douleur que ce soit un homme et non une femme, qui ait manifesté sublimement la beauté du corps masculin.*<sup>163</sup>

Au niveau du cinéma, nous retrouvons *L'Empire des sens* dans *L'Occupation* (p. 25), *Autant en emporte le vent* dans *Une femme* (p. 45), etc. Et comme acteurs, Alain Delon à la page 32 de *Passion simple*, Bourvil à la page 54 de *La Place*, etc. Pour la peinture, Ernaux parle des fresques de Santa Croce<sup>164</sup>, du Louvre<sup>165</sup> et de Van Gogh :

*Ma mère avait besoin du dictionnaire pour dire qui était Van Gogh [...].*<sup>166</sup>

On remarque que l'expérience culturelle d'Ernaux est assez vaste, cela est dû d'abord à sa formation, puis à sa carrière universitaire comme professeur et finalement à son mariage et le cercle d'artistes auquel son mari la fit entrer. La dernière citation met en exergue cet écart socio-culturel qui la sépare de sa mère qui n'était qu'une simple ouvrière.

---

<sup>162</sup> *Une femme* p 49

<sup>163</sup> *Passion simple*, p. 104

<sup>164</sup> *Passion simple*, P. 49

<sup>165</sup> *Une femme*, p. 88

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 63

Cette authenticité s'étend sur le domaine médical où elle cite les noms des hôpitaux comme Hôtel-Dieu, les médicaments, les départements thérapeutiques parmi d'autres.

Les divers noms des magasins renvoient à leur tour à la réalité : Benetton<sup>167</sup>, Monoprix<sup>168</sup>, la Coop<sup>169</sup>, le magasin du Printemps<sup>170</sup>, etc.

Deux célèbres marques de vêtements, relatifs à l'amant de *Passion simple*, sont nommées aussi : « *les costumes Saint-Laurent* » et « *les cravates Cerruti* » (p. 32). Sont également une marque du réel la « *victoire de Chang à Roland Garros* » dans *Passion simple* (p. 58), l'« *Orangina* » à la page 81 de *La Place* et le « *Nescafé* » à la page 99 de *L'Événement* :

*Comme d'habitude, j'avais emporté du Nescafé et du lait concentré [...].*

Cette diversité des noms propres des magasins montre clairement l'authenticité d'Ernaux qui s'accorde parfaitement aux exigences du pacte référentiel de Philippe Lejeune.

La religion est à son tour omniprésente dans l'œuvre d'Ernaux, surtout lorsqu'elle parle de sa mère pratiquante, c'est avec les titres des livres de credo et de catéchisme qu'elle étudiait pendant son enfance.

---

<sup>167</sup>*Passion simple*, p. 87

<sup>168</sup>*L'Événement*, p. 110

<sup>169</sup>*La Place*, p. 37

<sup>170</sup>*Une femme*, p. 156

*Une dizaine de jours avant Noël, quand je n'y comptais plus, L. B. a frappé à la porte de ma chambre.*<sup>171</sup>

Vient enfin ce que nous appelons le domaine de la vie urbaine, dans lequel nous relevons l'Internet (aux pages 31-34 de *L'Occupation*), l'annuaire téléphonique du Minitel (aux pages 32-38 de *L'Occupation*), le métro<sup>172</sup>, le RER<sup>173</sup> et la Nationale 15 :

*Un soir de décembre 79, vers six heures et demi, elle a été fauchée sur la Nationale 15 par une CX qui a brûlé le feu rouge [...].*<sup>174</sup>

On pourrait dire qu'Ernaux, lorsqu'elle cite des noms propres, des lieux, des noms d'artistes et écrivains, des événements, des dates précises, elle fait ce mariage entre sa propre vie et la vie publique, car, elle raconte des événements qu'elle n'a pas véritablement vécus comme ceux produits pendant l'enfance ou la jeunesse de son père, bien avant qu'elle soit sortie à la vie. C'est pourquoi on pourrait dire que *La Place* et *Une femme*, en dépit du respect du pacte référentiel, sont des autobiographies décalées, ce en raison de l'absence du narrateur des événements, alors que *L'Occupation* et *Passion simple* sont plus conformes aux exigences de Philippe Lejeune.

Dans tous les cas, le statut autobiographique demeure fortement présent dans les cinq livres; Ernaux l'avoue clairement dans un numéro (qui lui

---

<sup>171</sup> *L'Événement*, p. 66

<sup>172</sup> *La Place*, p. 30 ; *L'Occupation*, p. 17

<sup>173</sup> *L'Occupation*, p. 24

<sup>174</sup> *Une femme*, p. 84

est consacré) d'*Histoires d'écrivains*. Elle y explique qu'elle a « commencé par écrire des romans autobiographiques »<sup>175</sup> qui sont *Les Armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) et *La Femme gelée* (1981). Mais à partir du quatrième livre, c'est-à-dire *La Place*, « il y a eu une rupture totale »<sup>176</sup>. Le roman entamé lui avait paru une trahison, aussi a-t-il été écarté pour céder la place à un nouveau livre dont Ernaux dit :

*Cela ne pouvait pas être le roman, ça ne pouvait être que la réalité. Fuir tout ce qui ressemblait à la fiction et depuis, je suis dans cette voie-là. C'est la recherche de la vérité [...].*<sup>177</sup>

Pour conclure, on pourrait affirmer que, même si Annie Ernaux parle dans ses livres des personnages et des événements qu'elle n'a connus qu'à travers d'autres comme son père et sa mère, il subsiste important de signaler qu'elle est une femme qui noue des rapports et relations avec plusieurs personnes qu'elle ne peut pas négliger; en revanche, elle respecte le pacte référentiel en parlant d'eux sous forme d'auteur / narrateur, sans leur donner occasion de s'exprimer.

## **Comment écrire l'autobiographie?**

---

<sup>175</sup> Timothy Miller, *Annie Ernaux in Histoires d'écrivains* (vidéo en couleur, 13 minutes), *Cinéma documentaire*, Production de La Cinquième, MK2 TV, avec la participation de la Direction du livre et de la lecture, Distribution de France Télévision, Cergy, 200

<sup>176</sup> Timothy Miller, *Op. cit.*

<sup>177</sup> Timothy Miller, *Op. cit.*

A l'instar du pacte de Philippe Lejeune, pour qu'un livre soit méritoire d'être autobiographique, il faut s'arrêter devant les modalités employées dans son écriture et le degré d'authenticité qui le caractérise.

Ernaux s'intéresse à rédiger ses livres sans trop se livrer au fictif, sans rien inventer d'événement, lorsqu'elle fait recours aux figures de style, c'est tout simplement pour rapprocher l'image aux lecteurs. Mais, il ne faut pas oublier que, toujours dans l'œuvre d'Ernaux, comme chez presque tous les écrivains, il y a cette dualité de personnage, en l'occurrence, la personne telle qu'elle est et le portrait ce que lui fait l'auteur. Ce décalage ne constitue pas un paradoxe, du fait que l'écrivain nous représente l'authenticité de ses propres sentiments et impressions.

Annie Ernaux réunira par l'écriture les deux figures de sa mère : « *la femme de [s]on imaginaire* »<sup>178</sup> et celle « *qui a existé en dehors d['elle]* »<sup>179</sup>, dans un projet « *nature littéraire* »<sup>180</sup> qui reste toutefois « *au-dessous de la littérature* »<sup>181</sup>.

Ce qui renforce cette approche d'authenticité est le fait que l'auteur n'ait rien préparé avant d'écrire. Elle hésite entre les événements, du fait qu'elle

---

<sup>178</sup> *Une femme*, p. 22

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> *Idem.*

<sup>181</sup> *Idem.*

se laisse se souvenir des événements, même sans ordre chronologique. Trop souvent, elle raconte un fait, puis s'arrête à force de se rappeler d'un autre auquel elle un flash-back, ce qui montre sa spontanéité, sa véracité et sa véridicité.

Frédéric-Yves Jeannet explique que « *La Place pourrait être qualifié de récit autobiographique parce que toute fonctionnalisation des événements est écartée et que, sauf erreur de mémoire, ceux-ci sont véridiques dans tous leurs détails* »<sup>182</sup>.

Consciente qu'il y a des lecteurs qui pourraient chercher à vérifier l'authenticité des faits racontés et faire cette comparaison entre le raconté et le vécu, Annie Ernaux a pu déclarer: « *tout ce qu'on pourrait vérifier par une enquête policière ou biographique – ce qui revient au même souvent! – se révélerait exact* »<sup>183</sup>.

Cette moquerie de la part d'Ernaux met en évidence son indifférence vis-à-vis des lecteurs malicieux qui cherchent à mettre ses propos en cause. Il s'agit d'après lui, d'un lecteur qui se fait un enquêteur, un magistrat ou un historien! Peu importe pour elle. C'est elle-même qui s'est dénudée en parlant de sa mère dans *Une femme*, où elle parle de son alcoolisme qui

---

<sup>182</sup> Annie Ernaux, Frédéric-Yves Jeannet, *Op. cit.*, p. 21

<sup>183</sup> Annie Ernaux, Frédéric-Yves Jeannet, *Op. cit.*, p. 21

obligea Abbie de surveiller sa mère de peur qu'une crise ne l'atteigne ou qu'elle, en pleine ivresse, ne commette de bêtises.

Quant à son père dans *La place*, elle n'hésite pas de raconter le jour où elle l'a surpris en train de lire un livre obscène, choses que n'importe quel auteur prudent ou moins sincère n'ose déclarer.

Il est à signaler que lorsque, sous pression des us, coutumes et traditions sociales, l'écrivain se contente de raconter ce qui lui est positif et renonce à tout ce qui pourrait l'intimider, il ne s'agit point d'un récit autobiographique, faute de l'authenticité. Mais pour Annie Ernaux qui emprunte deux voies d'écriture: l'écriture neutre, c'est-à-dire de raconter les événements comme si elle y est étrangère, et l'écriture plate dépourvue d'embellissement et de broderies stylistique, n'hésite pas à déclarer des faits et choses parfois inadmissibles à dire.

*"Mais j'aurais préféré tenir complètement secrète cette histoire vis-à-vis de mes enfants de la même façon que j'avais toujours caché. Autrefois mes flirts et mes aventures à mes parents. Désir, sans doute, d'éviter leur jugement."*<sup>184</sup>

Si les parents et les enfants d'une personne sont les gens qui détestent les plus de connaître des choses obscènes de celle-ci, pourtant, Ernaux, même consciente de cette réserve, n'hésite pas à dévoiler ses caprices! Cela pourrait être dû au fait qu'elle a écrit *Passion simple* après la mort

---

<sup>184</sup> *Passion simple*, p 26

de ses parents et l'émancipation de ses enfants, alors, il s'agit d'un récit destinée par une libérale à un public qui respecte l'authenticité.

À la première page de *Passion simple* Ernaux apparaît assise devant l'écran en train de regarder un film érotique qu'elle commente par affirmer que cela ne doit pas être ni anormal, ni immoral et que toutes les jeunes filles éprouvent du désir et veulent l'assouvir. Si des tels actes lui étaient intimidants au début, elle n'a pas tardé à s'y habituer. Puis, elle se livre à se rappeler de ses aventures intimes avec son ancien amant à qui elle donne le symbole A.

*"Je calculais combien de fois nous avons fait l'amour. J'avais l'impression que, à chaque fois quelque chose de plus s'était ajoutée à notre relation."*<sup>185</sup>

*"Dans le RER, au supermarché, j'entendais sa voix murmurer: caresse-moi le sexe avec ta bouche."*<sup>186</sup>

Dans la première citation, Ernaux ne s'intimide point d'avouer ses rapports sexuels avec son partenaire, elle va plus loin en déclarant que des nouvelles techniques et positions ne cessaient de s'ajouter à cette relation intime. Dans la deuxième citation, elle recourt aux propos obscènes que certaines femmes n'osent pas énoncer même aux moments intimes avec leurs partenaires, il s'agit de "cunnilingus" dont la citation ne se trouve que dans les récits pornographiques. Quoi qu'il en soit, ces phrases grossières soient-elles, met en évidence l'authenticité de l'auteur.

---

<sup>185</sup> *Passion simple*, PP. 20-21

<sup>186</sup> *Ibid.*, p 21

Dans *L'Occupation*, lors de sa séparation de son mari, l'auteur dit: « *je me suis fait jouir* »<sup>187</sup>, une allusion à la masturbation. Cet acte de se masturber se répète à chaque fois qu'elle est frustrée: lors de sa séparation de son amant russe, lors de son divorce volontaire, etc. Cela pourrait s'expliquer comme un acte évasif, une quête d'autonomie ou bien une sorte de volonté de se contrarier à la fatalité, on cite à ce propos l'histoire d'Onan dans l'Ancien-Testament, de lui s'est dérivé le terme "onanisme"; celui-ci, par refus de donner progéniture à la mémoire de son frère défunt, s'éjacule loin de l'utérus de sa partenaire. Alors, se masturber, c'est se faire jouir, c'est, s'évader et c'est protester.

Se trouve parmi les exigences de la vie sentimentale la jalousie. Qui est "Littéraire. Vif attachement à quelque chose : Garder un secret avec une extrême **jalousie**. Sentiment fondé sur le désir de posséder la personne aimée et sur la crainte de la perdre au profit d'un rival : Être torturé par la **jalousie**. Dépit envieux ressenti à la vue des avantages d'autrui" <sup>188</sup>

Partant de cette définition polyvalente de la jalousie, on pourrait affirmer que la jalousie d'Ernaux se situe largement dans la manifestation relative au désir de posséder un aimé et la crainte de le perdre. Pourtant, elle ne fait son apparition qu'après s'être séparée de lui. Il s'agit alors plutôt d'une autre manifestation, à savoir, envier les qualités de l'autre, mais quelles

---

<sup>187</sup> *L'occupation*, p 70

<sup>188</sup> *Dictionnaire de La Rousse*

qualités? Ce sont bien les qualités de sa rivale qui lui ont attiré le cœur de son ex-mari.

Dans *L'Occupation*, l'auteur expose sa jalousie de sa rivale d'une façon détaillée, où le lecteur y trouve ces futilités que la personne normale élude de pratiquer; elle insiste auprès de son mari, de lui faire connaître l'identité de sa rivale ou au moins la première lettre de son prénom. Les peu d'informations qu'elle réussit à connaître sur sa rivale lui conduit à une sorte d'imagination.

*"Dans le métro, n'importe quelle femme dans le quarantaine portant un sac de cours était (elle)".*

### **La narratrice recourt à l'espionnage:**

*« Je me suis précipité sur l'internet pour consulter le site de l'Université»<sup>189</sup>*, elle surfe sur l'internet et consulte celui de l'université après avoir su que sa rivale y travaille. Elle va plus loin par consulter l'annuaire des téléphones.

*"L'annuaire téléphonique du Minitel...."<sup>190</sup>*

---

<sup>189</sup> *L'Occupation*, p 31

<sup>190</sup> *Ibid.*, P. 32

Sa jalousie débridée va jusqu'à penser si un jour elle arrivera à connaître le numéro de téléphone de sa rivale, elle aura lui dire: "alors, ma grosse, elle va mieux ta vésicule de merde"<sup>191</sup>

Un autre élément va dans le sens de nous porter à croire que *Passion simple* et *L'Occupation* sont des récits autobiographiques: il s'agit de deux journaux intimes du même auteur qui contiennent presque les mêmes informations contenues dans les deux livres en question. D'abord, il y a *Je ne suis pas sortie de ma nuit* en 1992 et *Se perdre* en 2001, où s'impose cette ambiance douloureuse et mélancolique due à l'échec amoureux.

*Le journal parallèle aux visites que je faisais à ma mère, à l'hôpital, pendant sa maladie d'Alzheimer, m'inspirait une telle terreur – comme si de le tenir avait conduit ma mère à la mort – que je ne l'ai pas relu avant la fin d'Une femme.*<sup>192</sup>

Lorsqu'elle publia ses deux journaux intimes ce n'était pas dans le but de recopier ce qu'elle avait écrit dans ses livres, mais juste pour maintenir vifs et frais les souvenirs de son passé.

On remarque également dans *Passion simple* que Annie Ernaux se dévoile, non pas du point de vue identitaire, mais plutôt professionnel; un écrivain inquiet pour l'éventuelle réaction vis-à-vis de la réception de son œuvre.

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>192</sup> Annie Ernaux, Frédéric-Yves Jeannet, *Op. cit.*, p. 38

*Ce sont les jugements, les valeurs 'normales' du monde qui se rapprochent avec la perspective d'une publication.*<sup>193</sup>

Nous estimons que cette inquiétude est justifiable surtout pour le récit autobiographique. D'abord, et en vertu d'un pacte référentiel, tacite soit-il, le lecteur n'attend de l'auteur que l'authenticité et la sincérité. Puis, lorsqu'un auteur narre un récit autobiographique et y cite des noms propres de ses connaissances le jugement de valeur sera inévitablement prononcé, on y ajoute la réaction des parents et proches parents, surtout vis-à-vis des faits obscènes et honteux.

Annie Ernaux exprime et explique les causes de cette inquiétude en disant:

*"Il est possible que l'obligation de répondre à des questions du genre 'est-ce autobiographique?', d'avoir à se justifier de ceci ou de cela, empêche toutes sortes de livres de voir le jour, sinon sous la forme romanesque où les apparences sont sauves.*  
„<sup>194</sup>

Pour affirmer son omniprésence dans ses livres, même ceux dont le père est le personnage principal, Ernaux dit la page 21 de *La Place* :

*Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie [...].*

Alors, le père ne se présente lui-même, il n'apparaît que sous la plume de sa fille.

---

<sup>193</sup> *Passion simple*, p. 69

<sup>194</sup> *Passion simple*, PP. 69-70.

Enfin, nous relevons le présent de l'indicatif à valeur de futur, « *ce que j'espère écrire* », à la page 23 d'*Une femme* :

*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.*

Elle peut, de même, présenter sa manière de narrer en cours d'écriture, c'est-à-dire en l'intégrant au récit lui-même : nous citons, ici, deux gérondifs indiquant la continuité de l'écriture, à la page 41 de *L'Occupation*, « *en traquant et accumulant* » :

*J'écris d'ailleurs la jalousie comme je la vivais, en traquant et accumulant les désirs, les sensations et les actes [...].*

Puis, à la page 31 de *Passion simple*, les trois verbes au présent de l'indicatif, « *je ne fais pas* », « *je ne raconte pas* » et « *j'accumule* » :

*Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire avec une chronologie précise [...]. J'accumule seulement les signes d'une passion [...].*

L'auteur n'a pour source d'inspiration, ni fiction, ni documentation, elle fait recours à ses souvenirs passés, ses désirs refoulés, sa jeunesse, son enfance, son mariage, en outre, ce qu'elle entendit de ses parents. Son attitude renforce son authenticité.

*Il me faut la sensation (ou le souvenir de la sensation), il me faut ce moment où la sensation arrive, dépourvue de tout, nue. Seulement après, trouver les mots. Cela veut dire que la sensation est critère d'écriture, critère de vérité.<sup>195</sup>*

Ernaux compte largement sur sa mémoire qui a beaucoup capté, les dates ne sont pas toujours précises, juste les événements trajectoires dont en

---

<sup>195</sup> Annie Ernaux, Frédéric-Yves Jeannet, *Op. cit.*, p. 41

tête le décès de son père et celui de sa mère. Elle ne manque pas de citer certains détails, ce quoi prouve qu'il s'agit des expériences vécues. Elle a déclaré:

*J'insiste sur le fait qu'il y a toujours un détail qui 'crispe' le souvenir, qui provoque cet arrêt sur image, la sensation et tout ce qu'elle déclenche. Un objet – la serviette de table que ma mère tient dans sa main quand mon père meurt. Une phrase, 'il a repris de la force', dite par l'avorteuse en parlant du fœtus dans mon ventre.<sup>196</sup>*

Ernaux évoque également son statut d'écrivain lorsqu'elle déclare à la page 69 d'*Une femme* :

*Dans ces conditions, 'sortir' un livre n'a pas de signification, sinon celle de la mort définitive de ma mère. Envie d'injurier ceux qui me demandent en souriant, 'c'est pour quand votre prochain livre?*

L'auteur attire l'attention du lecteur à sa sincérité en citant l'événement du décès de son père, où elle ne se souvient pas exactement si la scène du lycée de Lyon s'est produite avant ou après le décès:

*"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 droit précédé ou suivre le mois de juin étouffant de sa mort"<sup>197</sup>*

En écrivant *L'Occupation*, elle se réfère deux fois à son journal : « *Je me rappelais par-dessus tout, les premiers temps de notre histoire, l'usage de la 'magnificence' de son sexe, ainsi que je l'avais écrit dans mon journal intime* », dit-elle une première fois à la page 25. L'auteur utilise donc,

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>197</sup> *La place*, p 13

d'une part, la mémoire « immatérielle », c'est-à-dire les traces que son cerveau garde de la relation entretenue avec W. ; et elle emploie, d'autre part, la mémoire « matérielle », c'est-à-dire les notes qu'elle a écrites au cours de cette relation.

De ce qui précède, on conclut que les modalités de l'écriture dans les ouvrages en question d'Annie Ernaux s'accordent bien aux exigences de l'écriture autobiographique, renforcent l'authenticité et acquièrent la persuasion des lecteurs de se trouver en présence d'un récit autobiographique.

## **DEUXIÈME CHAPITRE**

### **L'INVENTION D'UNE VIE**

## **1 – La quête du bonheur perdu : comment combler une passion boiteuse ?**

Les relations avec les parents, durant la jeunesse, ne sont pas toujours harmonieuses; celles avec les hommes non plus dans l'âge adulte. Insatisfaite dans son milieu de vie, tout comme dans ses relations infructueuses avec autrui, Annie Ernaux essaie de combler ce manque en se réfugiant dans un monde fictif répondant à ses besoins. Parfois, ses parents adoptent eux aussi une attitude similaire. Nous proposons d'analyser chaque cas à part, dans chaque livre de notre corpus. Nous nous appuyons sur les travaux de Philippe Hamon<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup>Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile-Zola*.

«Pour un statut sémiologique du personnage » in Roland Barthes et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

Dans *Passion Simple*, Ernaux, en parlant de A, écrit : « *Je ne savais pas de quelle nature était sa relation avec moi* »<sup>199</sup>. Parfois, le jeune homme paraît aussi passionné qu'elle, mais à d'autres moments, il est distant et réservé. « *Je me demandais souvent ce que signifiaient pour lui ces après-midi passés à faire l'amour. Sans doute rien d'autre que cela justement, faire l'amour* »<sup>200</sup>. Alors que pour elle, ces moments sont plus importantes que tout. Les attitudes des deux amants sont d'ailleurs nettement différentes. Pour Annie, rien ne compte en dehors de A., elle ne calcule pas, et ne compte pas le temps, elle se donne entièrement, corps et âme, dans cette passion. Alors qu'A., lui, se prête plutôt qu'il ne se donne, il compte ce qu'il accorde à son amante, quelques heures de plaisir de temps en temps, pour poursuivre ensuite le cours sa vie. Nous le voyons souvent retourner normalement à son travail et à son épouse. Dans le texte, cela est explicitement montré par ce détail : durant leurs rencontres, Annie retire sa montre avant l'arrivée de son amant, alors que lui garde la sienne à son poignet et la narrée craint le moment où il la consulterait discrètement. En enlevant sa montre, la narrée tente d'arrêter le temps pour prolonger et éterniser ces quelques heures de bonheur, elle veut que ces moments ne finissent pas, comme si nier la fuite du temps pouvait empêcher Chronos de poursuivre sa marche. A. demeure par

---

<sup>199</sup> *Passion simple*, p. 34.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 35.

contre rationnel, sachant que leur rencontre ne peut durer longtemps et que les affaires – familiales ou bureaucratiques – l'appellent :

*« il ne m'offrait plus rien, écrit-elle, quand je recevais des fleurs ou un livre de la part d'amis, je pensais aux attentions que lui ne jugeait pas nécessaires d'avoir à mon égard »<sup>201</sup>.*

Ce qui laisse entendre qu'A. n'était pas seulement égoïste, mais aussi il était certain de posséder son amante Annie, sans jamais craindre de la perdre. Il ne fait aucun effort pour alimenter leur amour ou prouver son attachement. Il vient et part au gré de sa fantaisie et de son désir, ses coups de fil sont imprévisibles et ses questions concernant l'emploi de temps de la narrée ne sont nullement dictées par la jalousie, mais pour savoir simplement si une rencontre est possible pour assouvir son « désir » :

*« De toute façon [...], je ne serais jamais sûre que d'une chose : son désir ou son absence de désir. La seule vérité incontestable était visible en regardant son sexe ».<sup>202</sup>*

Mais cette preuve n'est pas suffisante. Dans cette passion, la narrée constitue, en fait, la principale protagoniste. Elle se dépense pour animer et faire durer cette relation boiteuse. Les critères d'héroïté montrés par Philippe Hamon ne correspondent pas tous à A. puisque celui-ci ne remplit pas le facteur de fonctionnalité. Annie est donc obligée de combler ce manque qui lui pèse lourdement, en vivant cette passion

---

<sup>201</sup> *Passion simple*, P. 34.

<sup>202</sup> *Passion simple*, P. 35

boiteuse, sa passion « *sur le mode romanesque* »<sup>203</sup>. Les moments passés avec l'être aimé sont une fête qui mérite d'être minutieusement préparée. Chaque toilette est un costume qu'Annie endosse pour une nouvelle apparition sur scène, et cela pour éloigner la routine. Ainsi, son amant a l'impression d'avoir à chaque rencontre une nouvelle personne devant lui. C'est une véritable mise en scène où tout est savamment organisé : maison nettoyée, collation prévue, lieux propices à l'amour, ongles vernis, visage maquillé et nouveaux habits étrennés. L'espace est ainsi le reflet du personnage, il reflète l'implication du personnage dans sa relation amoureuse. Transfigurées, l'amante et sa demeure se parent de leurs plus beaux atours. La garde-robe est même renouvelée chaque fois de fond en comble. Il faut atteindre l'idéal, sinon ce serait « *une faute, un relâchement dans l'effort vers une sorte de perfection* »<sup>204</sup>, à laquelle la narrée tend. Nous voyons clairement la transformation de la narrée en personnage théâtral dans ces quelques lignes où Annie raconte comment elle s'apprête avant l'arrivée de son amant A. : « *j'ai attendu [...] dans le couloir, enveloppée dans le châle qu'il n'avait jamais vu. Je regardais la porte avec stupeur* »<sup>205</sup>. Le couloir serait les coulisses où la narrée en costume attend le lever du rideau symbolisé par la porte. L'entrée de A. déclenche l'action et le personnage d'Ernaux entre en scène pour jouer

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, P. 30

<sup>204</sup> *Ppassion simple*, PP. 22-23

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 73.

son rôle. Elle ne laisse rien au hasard, elle prépare tout et se prépare pour entretenir le plus longtemps possible cette passion et d'éviter la routine fatale. *Les Techniques de l'amour physique* sont censées contribuer en assurant la nouveauté. Ernaux l'explique ainsi : « *souvent, j'avais l'impression de vivre cette passion comme j'aurais écrit un livre : la même nécessité de réussir chaque scène, le même souci de tous les détails* »<sup>206</sup>. Ce qui affirme l'idée d'une pièce de théâtre soigneusement montée de laquelle toute spontanéité est omise, car pouvant effriter une relation déjà fragile : « *Je veux la perfection de l'amour* »<sup>207</sup>, avoue-t-elle dans *Se Perdre*. Et cela, pour faire durer sa relation avec son amant, pour tout assurer à A. et ne pas l'inciter à chercher ailleurs ce qu'il n'aurait pas trouvé avec elle. Cette perfection « *ne peut être que dans le don, la perte de toute prudence* »<sup>208</sup>. Annie Ernaux est l'actrice principale dans le récit, elle est présente dans les moments les plus importants de l'intrigue. Elle répond donc aux critères d'héroïté montré par Philippe Hamon, beaucoup plus que A. Toujours dans *Se Perdre*, nous lisons l'avoue d'Annie : « *J'ai voulu faire de cette passion une œuvre d'art dans ma vie, ou plutôt cette liaison est devenue passion parce que je l'ai voulue œuvre d'art* »<sup>209</sup>. La relation entre la littérature ou l'art en général, et l'amour, apparaît à plusieurs reprises dans le texte. Ainsi l'avoue-t-elle : « *J'écris*

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>207</sup> *Se Perdre*, p. 22.

<sup>208</sup> *Idem.*

<sup>209</sup> *Ibid.*, P. 281

*mes histoires d'amour et je vis mes livres* »<sup>210</sup>. Fiction et réalité vont de pair<sup>211</sup>, et la littérature est souvent « *ce redoublement du plaisir et de la douleur* »<sup>212</sup>.

Dans *Passion simple*, l'auteure a l'habitude de noter sur une feuille ses pensées avant l'arrivée de son amant, puis de refaire la même chose après son départ, dans le but de « *fixer* »<sup>213</sup> par l'écriture les beaux instants de leur rencontre, si prompts à finir. De cette façon, la narratrice cherche à affirmer qu'il lui serait égal de mourir après avoir été au bout de sa passion, comme après avoir fini d'écrire ce roman. Même si elle mourrait, elle aurait pleinement vécu son amour par deux moyens, la réalité et l'écriture. Pour elle, coucher les détails de sa rencontre avec son amant sur papier les sauve du néant et retarde leur oubli ; c'est aussi une façon de revivre scripturairement ces merveilleuses heures. « *J'ai parfois l'impression de vivre sur deux plans à la fois, celui de la vie et celui de l'écriture* »<sup>214</sup>, écrit-elle ; « *peut-être, au fond, l'écriture fait partie de ces moyens* ».<sup>215</sup> Pour Annie, si vivre « réellement » n'assure pas le bonheur,

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, P. 269.

<sup>211</sup> *Réalité et fiction sont l'envers et le revers d'une même médaille, elles ne sauraient exister l'une sans l'autre. Car, lorsque le réel déçoit, l'imaginaire devient l'échappatoire. Et quand dans une relation, le partenaire fait défaut physiquement ou intellectuellement, la personne doit se suffire à elle-même. Gérard Genette, Fiction et diction, Paris, Edition du Seuil, coll. "Point- essais", 2004, P.236.*

<sup>212</sup> Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, p. 73

<sup>213</sup> *Passion simple*, p. p. 19.

<sup>214</sup> Annie Ernaux, Frédéric-Yves Jeannet, *Op. cit.*, p. 119

<sup>215</sup> *Passion simple*, p. 63

autant vivre « virtuellement » pour compenser la réalité. En effet, « *écrire est devenu une façon d'exister* »<sup>216</sup>.

Pour la narrée, écrire n'est pas juste possible à l'aide d'un crayon et d'une feuille. Les yeux peuvent, eux aussi, imprimer son histoire partout où elle va. Ainsi, en revenant d'un voyage en Italie, à Florence, elle a « *l'impression d'avoir écrit littéralement [s]a passion* »<sup>217</sup> dans cette ville parce qu'elle y était constamment hanté par la personne de A. Rien n'a plus sa signification particulière, tout reflète sa relation avec son amant<sup>218</sup>, et cela lui apparaît « *comme une épreuve qui perfectionnait encore l'amour. Une sorte de dépense supplémentaire, cette fois de l'imagination et du désir dans l'absence* »<sup>219</sup>.

Puisque la passion, contrairement à l'amour, se consomme et se déconstruit, il faut sauver cette passion que le temps finira par effacer, en la transposant partout et surtout dans des œuvres d'art destinées à durer, mais aussi à être admirées par des milliers de personnes. La narrée se transforme ainsi en artiste pour conférer l'immortalité à son histoire. Si

---

<sup>216</sup>*Se perdre*, P. 147

<sup>217</sup>*Passion simple*, P. 50

<sup>218</sup> Le seul lien tissé avec le monde extérieur est de retrouver sa propre passion dans les chansons (*C'est fatal*, *animal* de Sylvie Vartan), les films (*La Femme d'à côté*), *l'église de la Badia* où Dante avait rencontré Béatrice, les musées où les statues d'hommes nus lui rappellent le corps de A., etc.

<sup>219</sup>*Ibid.*, p. 51

elle revenait un jour, elle pourrait facilement la lire, là où elle l'avait gravée.

Face à cette implication dans la relation amoureuse de la part d'Annie, A. apparaît plus que jamais inactif et absent. Annie doit compenser seule. Cette passion secrète et solitaire, vécue dans l'espace clos d'une maison, est maintenant « présentée » ouvertement, dans une ville touristique visitée par les gens. La narrée n'est plus la maîtresse qu'on doit cacher, elle peut au contraire étaler sa passion au monde. D'ailleurs, que des dragueurs l'accostent la surprend, « *n'auraient-ils pas dû voir [son amour pour A.] en transparence dans [s]on corps?* »<sup>220</sup>. C'est le désir vif d'être vue en compagnie de son amant, d'être reconnue publiquement par lui, quoique impossible à réaliser véritablement.

La rêverie constitue, d'autre part, un moyen d'évasion pratiquée dans, le métro, les salles d'attente ou le supermarché. « *Plongée* »<sup>221</sup> dans ses rêves, la narrée ne prend plus conscience de ce qui l'entoure, entièrement livrée à son imagination. « *J'entrais dans une rêverie de A.* »<sup>222</sup>, comme si elle se sauvait du temps et de l'espace où son amant est absent pour se réfugier dans le temps et l'espace où il est présent avec elle. Cette transformation est un moyen pour soulager sa peine et atténuer

---

<sup>220</sup> *Passion simple*, p. 51

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 41.

sa déception. Le résultat ne se fait pas attendre : « *A la seconde juste où je tombais dans cet état, il se produisait dans ma tête un spasme de bonheur. J'avais l'impression de m'abandonner à un plaisir physique, comme si le cerveau [...] pouvait jouir [comme les organes sexuels]* »<sup>223</sup>.

Annie revit en pensée les moments perdus, ce qui l'aider à compenser et combler la passion boiteuse dans sa relation amoureuse et à chasser la tristesse et reproduire le même effet qu'avant. « *De même, se souvenir de tous les gestes de l'amour pour jouir dans la tête encore plus* ».<sup>224</sup>

Les traces matérielles cultivent, d'ailleurs, l'illusion que la joie dure encore. Ainsi, A. parti, la narrée ne range pas immédiatement sa cendriers pleins et d'habits éparpillés, chaque « *objet signifiait un geste, un moment, qui composait un tableau dont la force et la douleur ne seront jamais atteintes pour [elle] par aucun autre dans un musée* »<sup>225</sup>.

Le vide se fait déjà, mais ce désordre qu'elle aurait voulu garder tel quel prolonge quelque peu la présence de A. et témoigne de son passage trop bref. Ne pas se laver pour garder le sperme de l'aimé contribue aussi à préserver en soi, ne serait-ce que pour quelques heures, un souvenir de l'absent. Un jour, elle conserve même, sans le laver, un verre dans lequel il avait bu. Chaque fois, elle tente donc de sauver l'instant en lui

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, PP. 41-42

<sup>224</sup> *Journal du dehors*, P. 73

<sup>225</sup> *Passion simple*, P. 20

accordant la pérennité. Aussi publie-t-elle, en 2005, un roman, en collaboration avec son dernier amant, Marc Marie, dont le titre est en lui-même significatif *L'Usage de la photo*. Le « tableau » dont parle Ernaux dans *Passion simple*, est réalisé mais en photos, puisqu'elle photographie ses habits emmêlés à ceux de Marc, tels qu'ils les ont jetés n'importe où en faisant l'amour. Les commentaires de ces photos constituent le sujet de ce livre. La narratrice y évoque<sup>226</sup> avec tendresse les compositions, belles et insolites de leurs vêtements, si porteuses de sens et différentes des « entassements anonymes » et insipides des marchandises dans les magasins. La même sensation a ainsi subsisté en elle depuis 1992, mais surtout la même peur : « je me demande si contempler et décrire nos photos n'est pas pour moi une façon de me prouver l'existence de [l'amour de Marc], et devant l'évidence, devant la preuve matérielle qu'elles constituent, d'esquiver la question, à laquelle je ne vois aucune réponse, 'est-ce qu'il m'aime?' »<sup>227</sup>. Rien ne semble avoir changé durant toutes ces années : la même angoisse et la même incertitude caractérisent la relation amoureuse d'Annie Ernaux.

En outre, nous pouvons constater que les différences de culture et de langue entre Annie et son amant étranger, dans *Passion simple*,

---

<sup>226</sup> Voir surtout la page 139 de *L'Usage de la photo*. Paris, Gallimard, 2005

<sup>227</sup> Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, pp. 121-122

déroutent d'abord la narrée<sup>228</sup>. Ensuite, elle admet que cela lui épargne « *l'illusion de croire à une parfaite communion, voire fusion* »<sup>229</sup> entre eux. Même au plus intime de leur relation, une certaine distance demeure. Annie se livre donc « *aux récits imaginaires* »<sup>230</sup> qu'elle fabrique sans cesse, poursuivant du matin jusqu'au soir, et partout, les « *multiples scénarios* »<sup>231</sup> qui lui viennent à l'esprit. Parfois, elle répond même « *à des paroles qu'il n'avait pas dites, à des mots qu'il n'écrira jamais* »<sup>232</sup>. La solitude et la tristesse sont si dures à supporter qu'Annie se met à jouer deux rôles pour suppléer l'absence de son amant. Elle fait parler A. et se répond elle-même, sans que lui n'y prenne aucune part. « *Une fois, à plat ventre, je me suis fait jouir* », avoue Ernaux à la page 54. Ce qui signifie que l'insatisfaction atteint tous les niveaux : social, culturel, sexuel, sentimental.

Des plans érigés dans l'esprit d'Ernaux, voilà ce que tout cela est ; A., lui, n'y pense pas. Mais envers et contre tout, Annie vit dans « *la répétition d'avant [et veut] forcer le présent à redevenir du passé ouvert sur le bonheur* »<sup>233</sup>. Le passé n'est pas complètement dénué de douleur,

---

<sup>228</sup> La narrée considère les goûts comme des différences culturelles puisque A. est étranger. Il « n'était pas attiré par les choses intellectuelles et artistiques, malgré le respect qu'elles lui inspiraient. À la télévision, il préférait les jeux et Santa Barbara » (*Passion simple*, p. 33).

<sup>229</sup> *Passion simple*, p. 36

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>231</sup> *Passion simple*, p. 49

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>233</sup> *Ibid.*, P. 58

mais il reste mieux que le présent après la rupture. « *Je voulais à toute force me rappeler son corps, des cheveux aux orteils* »<sup>234</sup>, écrit-elle, arrêtée au stade de la présence de A., refusant d'assumer sa perte et de dépasser cette étape.

Cet homme n'a jamais été réellement présent. Son nom est réduit à une initiale, A., connotant peut-être justement son peu de présence aux côtés de la narrée. La voyelle [a] est en outre ouverte, sur le vide peut-être, c'est-à-dire le peu de consistance intellectuelle et de profondeur chez cet amant. A. est d'ailleurs doublement étranger : d'abord, parce qu'il vient d'un pays de l'Est et connaît donc une autre civilisation et une autre culture; puis, et cela découle de la première cause, parce que l'échange de paroles entre eux obéit à une équation boiteuse : lui parle assez bien le français, mais elle ne connaît guère sa langue. La communication n'est pas toujours aisée entre eux et Annie doit parfois opérer un véritable déchiffrement. La seule langue que tous les deux connaissent et qui ne prête à aucune confusion, est celle des corps. Mais ce n'est pas suffisant. « *L'homme qu'on aime est un étranger* »<sup>235</sup>, dit amèrement la narratrice de la *Passion simple*. Si cela pouvait susciter l'envie de la découverte (exotisme rimant avec érotisme), ce ne serait pas pour longtemps. Le besoin de choses tangibles se ferait, tôt ou tard, sentir :

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, P. 54

<sup>235</sup> *Passion simple*, P. 36.

*L'être que j'attends n'est pas réel. [...] je le crée et je le recrée sans cesse à partir de ma capacité d'aimer, à partir du besoin que j'ai de lui [...] Et s'il ne vient pas, je l'hallucine : l'attente est un délire.*<sup>236</sup>

En l'absence de son amant, la narrée se demande « où est [s]on histoire »<sup>237</sup>. Ratée dans la réalité, celle-ci l'est aussi dans l'imaginaire, puisqu'Annie avoue sans détour : « Je n'attends plus rien »<sup>238</sup>. Pourrait-elle réussir, au moins scripturairement ? Le texte de la passion renvoie par ricochet à A., et le récit de cette liaison revient par glissement à cet amant. L'un devient le métonymie de l'autre dans l'esprit d'Ernaux. « Je n'arrive pas [...] à [quitter ce texte], pas plus que je n'ai pu quitter A. l'année dernière »<sup>239</sup>, explique-t-elle, la narratrice. L'échec apparaît dans ce cas aussi, puisqu'Ernaux écrit qu'elle n'a « rien à espérer de l'écriture, où il ne survient que ce qu'on y met »<sup>240</sup>. Or, qu'y-a-t-il à y mettre, sinon quelques fugaces heures de joie et plusieurs longs jours de solitude cruelle et de tristesse ? Beaucoup de fiction aussi, mais qui, à l'instar de toutes les « drogues », n'a qu'un effet limité.

Dans *L'Occupation*, Annie Ernaux essaie encore une fois de réaliser son objectif : découvrir l'identité de la femme de W. et renouer avec celui-ci. Seule, en proie à la jalousie et à la souffrance, elle multiplie les efforts pour atteindre son but. Les échecs répétés lui font de plus en

---

<sup>236</sup> Winnicott, *Jeu et Réalité*, p. 21 in Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 49

<sup>237</sup> *Passion simple*, p. 74

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>239</sup> *Passion simple*, p.69.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 69.

plus enrager. Indifférent et même embêté par le comportement de la narrée, W. remarque le silence et entoure de mystère sa vie avec sa nouvelle compagne, se laissant à grand peine arracher quelques renseignements. Annie se caractérise ainsi par l'action, W. par l'inaction, dans le sens où elle se déchaîne follement alors que lui poursuit tranquillement sa vie. Le paramètre de la fonctionnalité établi par Hamon s'applique donc à la narrée uniquement.

Nous observons une fois de plus la réduction du nom à une seule initiale, W., connoterait justement l'inertie de cet homme. D'ailleurs, Annie a elle-même réduit son importance dans sa vie en le dépourvoyant de sa qualité d'amant, lorsqu'elle l'a quitté; sans oublier le coup qu'elle a dû porter à son égo masculin diminué quand il s'est vu repoussé. Le spectacle de la souffrance de son ancienne amante le réjouit peut-être, d'une façon ou d'une autre, ce serait une juste « vengeance ».

Annie est ainsi entièrement livrée à sa « Cause », dans un réel décevant, nécessitant l'échappatoire par l'imagination. Aussi coquette que dans *Passion simple*, elle ne se sent joyeuse « *qu'en essayant la robe ou le pantalon [qu'elle vient] d'acheter en prévision de [s]a prochaine rencontre avec W.* »<sup>241</sup>. Elle est animée par le même désir de paraître différente à chaque rendez-vous, pour créer l'illusion d'un nouveau personnage. W. serait peut-être influencé par son apparence belle et

---

<sup>241</sup> *L'Occupation*, p. 21

soignée, et aurait envie de renouer. Dans ce cas aussi, la narrée ne laisse rien au hasard, elle se prépare d'avance à ses rencontres. Elle anticipe mentalement sa beauté et l'impact qu'elle exercerait sur son ancien amant. « *Son regard imaginaire me rendait à moi-même* »<sup>242</sup>, avoue la narratrice. L'ouvrage ne rapporte aucune réaction positive de la part de W., la narrée doit donc éprouver, chaque fois, l'inutilité de ses efforts.

Pour se calmer, Annie imagine, en outre, que l'autre femme découvre que W. la rencontre encore, et qu'il vient surtout de lui offrir de la lingerie pour son anniversaire. « *Je baignais dans la béatitude* »<sup>243</sup> en imaginant la douleur de cette femme. Mais ces rares moments « *de jouissance* »<sup>244</sup> sont fabriqués par un cerveau rongé par la jalousie, pour se détendre, ne serait-ce que « *provisoirement* »<sup>245</sup>. Ils n'ont rien de naturel, ni surtout, de véridique.

D'ailleurs, cela arrive fréquemment : « *en marchant, ou en me livrant à un travail ménager répétitif, j'échafaudais des raisonnements destinés à lui démontrer qu'il s'était mis dans un piège, qu'il devait revenir à moi* »<sup>246</sup>. La métaphore du verbe « *échafauder* » suggère bien l'aspect fragile et temporaire de ces réflexions semblables justement aux

---

<sup>242</sup> *Idem.*

<sup>243</sup> *L'Occupation*, p. 53

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> *Idem.*

<sup>246</sup> *Ibid.*, P. 57

échafaudages provisoires construits autour d'un bâtiment. Pour décrire ce bouillonnement de l'esprit, la narratrice recourt à plusieurs mots à divers domaines : architectural (« *j'échafaudais* »), littéraire (« *dissertations* », « *délibérations* »), militaire (« *stratégies* ») et même médical (« *fiévreuses* », « *fièvre* »).

Pareille à l'architecte qui étudie le plan d'une maison, à un professeur préparant son cours, à un général étudiant une stratégie guerrière ou à un médecin analysant le cas d'un patient, Annie, auteure, forme savamment ses arguments, pèse chaque mot et chaque tournure et construit son texte patiemment.

*« J'étais satisfaite du choix des mots, de la formulation concise et j'aurais voulu préférer sur le champ ma phrase 'qui tue', transporter ma réplique travaillée, parfaite, du théâtre de l'imaginaire à celui de la vie ».*<sup>247</sup>

La narrée se transforme donc en auteure dramatique, rédigeant sa pièce de théâtre, puis en personnage théâtral jouant son rôle et déclamant sa « *réplique* » souvent répétée mentalement. Il ne manque que le public, c'est-à-dire W. Mais la pièce ne reçoit pas toujours l'accueil escompté. Et Annie ne récolte que la froideur de cet homme.

Tous ses casse-tête qui laissent flamboyer la réussite de son projet se transforment un « *un stérile et aride discours de la persuasion* »<sup>248</sup>.

---

<sup>247</sup>*L'Occupation*, P. 59

<sup>248</sup>*Ibid.*, P.59.

Les deux métaphores employées illustrent l'échec : la stérilité médicale connotant l'absence d'enfant, et l'aridité végétale connotant l'absence de plante, sachant qu'enfant et plante sont le symbole de la vie et de la joie.

D'un autre côté, les clichés figurant dans les revues attirent l'attention d'Annie. Elle avoue se les être appropriés sans vergogne. Par exemple, elle se persuade que la fille de l'autre femme ne supporterait pas ce jeune amant et que les disputes feraient jour et éclateraient. Un simple détail lu dans un magazine déclenche des histoires aussi folles que fictives, nées d'un esprit s'acharnant à détruire le couple W./ femme inconnue. Le pire, c'est qu'elle risque de croire vraiment ses affabulations, quitte à devenir mythomane.

Comme c'est souvent le cas dans ce genre de situations, les chansons, les films, les publicités et les problèmes des autres personnes, perdent leur caractère public pour revêtir un aspect individuel. Le chanteur déclamant sa chanson parle ainsi au nom de milliers qui se retrouvent dans son œuvre musicale, et l'acteur devient le porte-parole de tant d'hommes, si bien que chacun voit par son imagination, sa propre histoire dans celle des autres, que ceux-ci soient réels (des gens personnellement connus) ou fictifs (des personnages de films, de chansons) : « *Entendre l'll be waiting, Juste quelqu'un de bien [...] me serrait aussitôt la gorge. N'importe quelle évocation de séparation ou de*

départ [...] suffisait à me bouleverser ». <sup>249</sup> Annie est complètement bouleversée, après avoir assisté à un film japonais en noir et blanc. Tout, l'absence de couleurs, l'atmosphère d'une après-guerre avec le climat hivernal, concourt à rappeler à Annie sa solitude amère, à sa vie sans amour, donc de couleurs et de lumière : « *Quelque soit le scénario, si l'héroïne était dans la souffrance, c'était la mienne qui était représentée* » <sup>250</sup>.

La narrée vit ainsi la même situation dans *Passion simple*, ne supportant plus, après le départ de A., les publicités ni les films où une femme attend un homme. Ce qui montre combien l'imagination est fertile. La fiction sert d'échappatoire certes, mais parfois, elle fait encore plus mal que le réel, parce que ces chansons ou ces films risquent de passer plus d'une fois, donc de remuer le couteau dans la plaie assez souvent. Ainsi écrit-elle : « *Un soir, sur le quai du RER, j'ai pensé à Anna Karénine à l'instant où elle va se jeter sous le train, avec son petit sac rouge* ». <sup>251</sup> Dans ce sens, les mots de Philippe Hamon évoquant le procédé appelé « *la référence à certaines histoires connues* » <sup>252</sup> sont explicatifs. D'après lui, cela « *fonctionne comme une restriction du*

---

<sup>249</sup> *L'Occupation*, p. 24. De même, « si je désirais regarder *L'École de la chair*, c'était à cause du rapport entre ce que je savais de l'histoire du film [...] et celle que j'avais eue avec W. », poursuit Ernaux aux pages 25-26, consciente de cette transposition qu'elle effectue systématiquement.

<sup>250</sup> *L'Occupation*, p. 26.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>252</sup> Roland Barthes, *Poétique du récit*, p. 164

*champ de la liberté des personnages, comme une prédétermination de leur destin* »<sup>253</sup>. Le parallélisme est évident entre les deux héroïnes Anna et Annie : les deux femmes vivent une liaison tourmentée, elles souffrent et souhaitent en finir une fois pour toute en mettant fin à leurs jours. L'analogie entre leurs prénoms les rapproche encore plus. Annie pense à l'héroïne de l'écrivain russe Tolstoï parce qu'elle se trouve, elle aussi, sur le quai d'un train, sans doute en proie à des pensées douloureuses, et peut-être même suicidaires. Si ce n'est pas une prémonition d'un tel extrémisme frappant la narrée, ce sont au moins les prémises d'un échec<sup>254</sup>.

Chez certains, la rage trouve un défolement dans le fait de planter des aiguilles dans des figurines de pain, en s'imaginant qu'elles sont le corps de la personne haïe. L'ancienne femme de W. l'a fait, Annie ne voit pas d'inconvénient à l'imiter. « *Le geste d'écrire, ici, n'est peut-être pas si différent de celui de planter des aiguilles* »<sup>255</sup>. La feuille devient l'équivalent de la pâte et elle symbolise, à son tour, W. ou l'autre femme dont Annie voudrait se venger.

La fusion entre les deux amants n'existe donc plus et l'homme est absent de la vie d'Annie. Il lui manque certes, mais elle doit dorénavant

---

<sup>253</sup> *Idem.*

<sup>254</sup> Il est à noter que *Le rouge* connoterait le sang et la mort d'Anna dans l'œuvre de Tolstoï, mais signifierait la colère et la violence d'Annie dans l'œuvre d'Ernaux.

<sup>255</sup> *L'Occupation*, p. 36.

jouer les deux rôles et se suffire à elle-même<sup>256</sup>. D'ailleurs, les fantasmes qui entrent en jeu en pratiquant l'auto-érotisme, aident la personne à imaginer son amant et à se replonger dans leur passé amoureux. Si cela apporte un plaisir immédiat, la souffrance qui en résulte est immense, car on se rend compte qu'on est seul et que tout n'est qu'illusion. Le cercle se referme, plus infernal que jamais. Ernaux le constate dans *L'Occupation* : « *L'étendue de douleur avant le matin était infinie* »<sup>257</sup>.

Si la recherche solitaire de la satisfaction sexuelle, l'auto-érotisme, n'aboutit qu'à l'insatisfaction, nous nous demandons si l'acte sexuel avec un partenaire réel pourrait-il satisfaire ou guérir la narrée ? Elle essaie avec L., de passage en France, et perdu de vue depuis longtemps. Il la complimente et apparaît content, mais elle en sort encore plus bouleversée qu'avant. « *Ce n'était pas suffisant pour me délivrer* »<sup>258</sup>, explique-t-elle. Une relation réelle, avec un homme, échoue à chasser les images fictives où la narrée se voit avec W. « *'La purgation des passions' que j'ai souvent espérée de l'acte sexuel [...] ne s'était pas produite* »<sup>259</sup>. Celui-ci a été mécanique et automatique, dans une simple répétition des

---

<sup>256</sup> « Une fois, à plat ventre, je me suis fait jouir », *Passion simple*, p.54. Ce serait une compensation à la solitude et à la frustration vécues après le départ de A. Ce pourrait être aussi un remède contre l'insomnie, quand la jouissance libère la tension et soulage les nerfs : « [en espérant l'apaisement], je me suis fait jouir », *L'Occupation*, p. 70

<sup>257</sup> *L'Occupation*, p. 70

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>259</sup> *Idem.*

gestes d'autrefois. Le remède n'a pas rempli sa fonction. L'acte sexuel, sans passion échangée, n'apporte aucune satisfaction pour elle. L'adverbe « *souvent* » prouve, d'ailleurs, qu'Annie s'est déjà trouvée dans de telles situations auparavant et même à plusieurs reprises. Chaque fois, l'acte sexuel n'est consommé qu'en vue d'une finalité précise : être guérie d'un homme, délivrée de son image qui la hante. Il semble que cela n'ait pas réussi.

Il ne lui reste alors que se réfugier dans les pages d'un journal intime, comme dans les bras d'un ami. Cela permet, peut-être, d'y verser sa souffrance, mais aussi de sauver cette histoire de l'oubli. La fiction panse quelque peu les blessures, distillant une certaine joie dans la souffrance quotidienne. Dans *L'Occupation*, on peut lire ces lignes expressives :

*« Écrire a été une façon de sauver ce qui n'est déjà plus ma réalité, c'est-à-dire une sensation me saisissant de la tête aux pieds dans la rue, mais est devenue 'l'occupation', un temps circonscrit et achevé ».*<sup>260</sup>

Ce lexique « *ma réalité* » montre qu'Annie est parfaitement consciente que la réalité objective vécue par tout le monde est différente de la sienne qui se réduit à W. et sa compagne. À présent, cet adjectif possessif « *ma* » peut céder la place à l'article général « *la* ». En outre, le temps, considéré comme infini et illimité, se présente sous une forme circulaire limitée et

---

<sup>260</sup> *L'Occupation*, p. 74

fermée sur elle-même, comme le montre l'adjectif qualificatif « *circonscrit* ». Cela correspond à l'état dans lequel la narrée se trouve, sans issue salvatrice. Enfin, elle finit par briser cette ronde pour assurer qu'il s'agit uniquement d'une boucle dans la chaîne de sa vie. Elle s'érige, alors, en écrivain et en personnage pour écrire et jouer son histoire. Comme dans *Passion simple*, réel et littérature sont liés, Ernaux l'avoue ainsi : « *J'écris [...] la jalousie comme je la vivais* ». Elle craint même « *toujours de laisser échapper quelque chose d'essentiel* »<sup>261</sup>, comme l'écrivain qui raterait un détail dans son récit pour dérouter le lecteur, et lui donner à réfléchir.

Annie va même jusqu'à donner un titre à cette période de sa vie : « *L'Occupation* »<sup>262</sup>. D'ailleurs, « *donner un titre aux moments de sa vie, comme on le fait à l'école pour des passages littéraires, est peut-être un moyen de la maîtriser* »<sup>263</sup>, laisse entendre la narratrice. Une fois de plus, littérature et réalité se mêlent. Annie écrit sa vie et la remanie en choisissant les titres, les mots, le ton, comme un écrivain le ferait pour un texte littéraire dont il est l'auteur, ou comme un étudiant devant une composition dont il est l'artisan. Le caractère fictif apparaît, selon nous, deux fois dans ce texte *L'Occupation* : la première, quand la narratrice avoue qu'elle a « *fini de dégager les figures d'un imaginaire livré à la*

---

<sup>261</sup> *L'Occupation*, p. 42

<sup>262</sup> *De même, elle intitule la nuit pendant laquelle elle écrit la lettre de rupture, La Nuit du Walpurgis classique, titre emprunté à un poème de Verlaine. (Ibid., p. 71).*

<sup>263</sup> *L'Occupation*, p. 72

*jalousie* »<sup>264</sup>. La seconde fois est une déclaration plus franche. La voilà : « *la seule chose vraie, et je ne la dirais jamais, c'était : 'Je veux baiser avec toi et te faire oublier l'autre femme'. Tout le reste était, au sens strict, de la fiction* »<sup>265</sup>.

## **2 – COMPENSER LE MALAISE SOCIO-FAMILIALE : le conflit familial**

En se référant aux critères d'héroïté analysées par Hamon, nous pouvons dire que le père et la mère d'Annie Ernaux paraissent d'une certaine façon opposés, dans ces deux textes : *Une femme* et *La Place*. Ils sont cependant tous deux poussés par la même volonté d'améliorer leur situation, « *mais chez lui, plus de peur devant la lutte à entreprendre [...], chez elle, la conviction qu'ils [...] devaient tout faire* »<sup>266</sup> pour ne pas rester des ouvriers. Passer à l'acte s'impose quand le père de la narrée tombe d'une charpente qu'il est en train de réparer. Le rôle déterminant de la mère apparaît par le présentatif emphatique : « *c'est elle qui a eu l'idée [de] prendre un commerce* »<sup>267</sup>, « *il l'a suivie, elle était la volonté sociale du couple* »<sup>268</sup>. Ainsi, le principe de fonctionnalité

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>265</sup> *L'Occupation*, p. 58

<sup>266</sup> *Une femme*, p. 39

<sup>267</sup> *La Place*, p. 34

<sup>268</sup> *Une femme*, p. 39

s'applique à la mère plus qu'au père, et les deux livres le confirment. La mère travaille « *avec passion* »<sup>269</sup>, « *force et rapidité* »<sup>270</sup> dans son magasin d'épicerie, le père se contentant de servir au café voisin, oubliant graduellement, par « *crainte de se lancer encore* »<sup>271</sup>, son rêve d'avoir un café au centre-ville. La mère s'occupe seule des achats, des ventes et des impôts, rencontre les fournisseurs et les commerçants, élargissant ainsi ses affaires et son monde, ce qui l'aide à évoluer considérablement. « *Elle désirait apprendre* »<sup>272</sup>, si bien que toute nouvelle connaissance la comble de joie. Alors que le père de la narrée, « *n'évoluait pas aussi vite qu'elle* »<sup>273</sup>; timide et honteux, il « *admirait* »<sup>274</sup> son épouse courageuse et ambitieuse. Pour lui, il faut toujours être satisfait de ce qu'on a et « *apprendre à toujours être heureux de son sort* »<sup>275</sup>, tel qu'il l'a appris sur les bancs de l'école. Dans son milieu, le courage ne lui manque pas; la différence apparaît quand il doit sortir de son mode de vie habituel, il se sent alors mal à l'aise et y renonce souvent. Le refuge du père est son jardin « *toujours net* »<sup>276</sup> et bien arrangé. Il y travaille avec plaisir tous les jours, oubliant le monde et ses injustices, les gens et leurs différences sociales, sa timidité et sa gêne devant ceux qu'il lui sont supérieurs. Son

---

<sup>269</sup>*Ibid.*, p. 40

<sup>270</sup>*Une femme*, p. 54

<sup>271</sup>*La Place*, p. 67

<sup>272</sup>*Une femme*, p. 56

<sup>273</sup>*Ibid.*, p. 41

<sup>274</sup>*La Place*, p. 39

<sup>275</sup>*Ibid.*, p. 26

<sup>276</sup>*Ibid.*, p. 60

jardin est ainsi son monde végétal qu'il ne l'échangerait pour rien au monde. Son hésitation dans les affaires et la société sont compensées par un dur labeur et une volonté sans pareille au jardin. Il façonne cette parcelle de terre à sa guise, s'y adonnant totalement pour en faire un petit chef-d'œuvre. C'est dans cet espace qu'il se sent vraiment lui-même. Il se sent à l'abri de l'hypocrisie de la société. Il n'a nullement besoin de se surveiller comme devant les gens, et peut agir en toute spontanéité. Chaque récolte réussie est comme une « vengeance » des échecs sociaux.

D'ailleurs, la construction est également un moyen de compensation adopté par le père d'Annie. C'est un monde qui lui permet de s'éloigner du commerce et des relations sociales qu'il n'apprécie pas beaucoup. A l'exemple des plantes, les pierres, le bois et les outils ne l'intimident aucunement, il les manipule avec facilité, contrairement au langage de bois et aux manières châtiés et épurés dans lesquels il s'empêtre. « *La disposition de la cour s'est modifiée souvent au gré de ses désirs* »<sup>277</sup>. Nous remarquons que le père a « *toujours l'envie de démolir et de reconstruire* »<sup>278</sup>. C'est une image d'un pouvoir qu'il s'attribue, et d'un art qu'il forge personnellement, même si c'est à une petite échelle.

---

<sup>277</sup> *La Place*, P.60.

<sup>278</sup> *Idem*.

Il est vrai que le père ne peut, comme les gens aisés, déménager souvent, cependant il est capable de créer cette illusion de changement en donnant chaque fois un nouvel aspect à son espace, à sa demeure. Cela constitue une fierté, d'autant plus qu'il démolit et construit de ses propres mains, selon ses propres goûts, selon son propre plan, contrairement aux bourgeois qui ont recours à des ouvriers pour bâtir une pièce ou une maison d'apparat. C'est pourquoi nous le voyons s'empresse de montrer son espace, – son jardin et son garage, ses deux belles œuvres –, à son futur gendre dès la première visite du jeune homme chez eux. Le père d'Annie croit susciter ainsi son intérêt et surtout son admiration.

Quant à La mère de la narrée, elle, s'échappe autrement de la réalité quotidienne, ou plutôt de son réel : la lecture des livres et des revues lui offrent un monde fictif dans lequel elle aime se trouver et se réfugier. Comme le dit Julien Green, « *un livre est une fenêtre par laquelle on s'évade* »<sup>279</sup>. Elle aime beaucoup la lecture et touche les livres délicatement, sans doute par respect pour le savoir qu'ils contiennent, et peut-être aussi par gratitude pour les beaux « lieux » où ils la conduisent en imagination. Animée d'un vif désir d'apprendre, de connaître et de découvrir, elle retient toujours les nouveaux mots, les nouvelles expressions, les nouvelles règles de savoir-vivre, se délectant de leur son

---

<sup>279</sup> [www.evene.fr](http://www.evene.fr)

et de leur prononciation, se les appropriant et les utilisant un peu timidement, mais fièrement.

Jeune fille, « *elle voulait copier la mode des journaux, s'était fait couper les cheveux parmi les premières, portait des robes courtes et se fardait les yeux, les ongles des mains* »<sup>280</sup>, transposant ainsi le nouveau style trouvé dans les revues, dans sa réalité quotidienne. Ressembler aux belles femmes photographiées dans les journaux et suivre leur exemple, donnent l'illusion à cette jeune fille de s'éloigner de son mode de vie éreintant. Être l'une des premières à suivre la mode indique, d'ailleurs, sa hardiesse dans un milieu conservateur, et déjà son refus de suivre les pas de son milieu et de rester toujours la même : jeune, elle commence par modifier son apparence; plus tard, elle bouleverse le train de vie de son couple et se lance dans le commerce. Le premier changement annonce certainement le second, plus décisif. Mais le travail commercial est un besogne exigeant, ce n'est pas une tâche reposant. La mère d'Annie se démène dans tous les sens à longueur de journée. Ses seuls moments de détente, mais aussi d'évasion, sont lorsqu'elle lit des journaux, des livres, des revues ou lorsqu'elle visite les monuments historiques, les cathédrales ou les musées. Elle y va, admirant ces merveilles et s'assimilant, le temps de quelques heures, aux gens savants et cultivés qu'elle y rencontre. Oubliés, pour une journée, l'épicerie et le labeur du matin au soir. En

---

<sup>280</sup> *Une femme*, p. 32

compagnie d'un livre, elle se sent différente, elle « s'élève », dit-elle. A ses yeux, chaque nouvel acquis constitue une réussite, selon la même logique que son mari, mais dans d'autres domaines. En cela, elle ressemble à la mère fictive de la narratrice dans le roman *La Femme gelée*, épicière qui a, elle aussi, un « visage de plaisir devant les journaux et les livres [et qui s'offre] sa petite part de folie hebdomadaire en s'enfermant loin des conserves et des clientes à crédit »<sup>281</sup>.

En plus, la mère d'Annie se considère même supérieure à ces dames qui agissent spontanément, puisqu'elles ont appris les bonnes manières et le beau langage dès le berceau. Elle se félicite ainsi : « *Fière, même, de conquérir sur le tard ce savoir inculqué dès la jeunesse aux femmes bourgeoises de sa génération* ». <sup>282</sup>

En ce qui concerne Annie, elle est entièrement tiraillée, écartelée entre ces deux mondes : son milieu parental et le milieu scolaire. Ce conflit intérieur s'accroît et s'exaspère à l'adolescence. Se sentant incomprise à la maison comme à l'école, honteuse et ne pouvant confier sa peine à personne, la jeune fille se réfugie dans un monde imaginaire qu'elle se crée à la mesure de ses rêves déçus : « *Je vivais ma révolte*

---

<sup>281</sup> *La Femme gelée*, 1981, p. 26

<sup>282</sup> *Une femme*, 79-80

adolescente sur le mode romantique comme si mes parents avaient été des bourgeois »<sup>283</sup>, dit la narratrice dans *Une Femme*.

Peut-être s'invente-t-elle aussi un « roman familial »<sup>284</sup> où elle place un père et une mère, une maison et un mode de vie, plus conformes à ses désirs<sup>285</sup>. Annie imagine ainsi avoir des parents bourgeois, et elle transpose cette fiction dans sa vie réelle, vivant comme l'aurait fait une jeune fille bourgeoise, ou comme le font ses camarades bourgeoises de l'école<sup>286</sup>. Sa jeunesse triste et mouvementée trouve écho chez Rimbaud, jeune poète à la vie tumultueuse, aventureuse et aux écrits osés. La célèbre idole, James Dean, alimente également l'imagination et la naissance de l'amour dans l'âme de la narrée, avec sa beauté et son charisme. Les chansons, telles celle de Brassens, peuvent servir aussi de projection pour un esprit révolté, dédaignant les traditions et les habitudes de la cellule familiale et d'un milieu figé, conservateur : « *Je m'identifiais aux artistes incompris* »<sup>287</sup>, ceux qui veulent changer le monde parce qu'ils y voient des injustices ou qu'ils y sont insatisfaits, mais qui se

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, pp. 64-65

<sup>284</sup> Cette notion, analysée par Sigmund Freud dans *Névrose, psychose et perversion*, est reprise par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*. Voir Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés » in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973 et Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

<sup>285</sup> Annie désigne une sorte de fiction dans laquelle une personne s'invente des parents idéaux, une famille dotée de meilleurs attributs que la sienne, une généalogie plus prestigieuse et dont elle serait fière si elle existait vraiment. Cette personne se berce d'illusions pour combler sa frustration et échapper à un réel considéré décevant.

<sup>286</sup> Elle se met à recopier des poèmes de Rimbaud et de Prévert, à coller des photos de James Dean sur ses cahiers, à écouter *La Mauvaise réputation* de Brassens, etc.

<sup>287</sup> *Une Femme*, p. 65

heurtent aux critiques des autres et aux obstacles érigés par ceux-ci. Annie est incapable de changer vraiment sa vie, aussi le fait-elle en imagination. En fait, ce phénomène d'identification est fréquent chez les adolescents; ceux-ci rejettent, dans la plupart des cas, les figures parentales (qu'ils avaient admirées avant) pour se rapprocher des idoles, des chanteurs, des vedettes de cinéma ou des héros de roman<sup>288</sup>. Durant cette période d'adolescence, le modèle féminin de la jeune narrée n'est plus sa mère comme avant, mais les belles femmes gracieuses et coquettes des revues, figures retrouvées dans les mères des amies bourgeoises de l'école.

Dans *La Honte*, Annie Ernaux évoque, à ce sujet, deux jeux auxquels elle aime s'adonner pour combler le malaise qu'elle vit dans son milieu. N'ayant guère d'amies, la jeune fille puise des noms et des prénoms dans les journaux, et les revues, puis les inscrit au dos d'anciennes cartes postales destinées à « *des dizaines de destinataires* »<sup>289</sup> fictifs qu'elle invente pour se tenir compagnie.

Le dramaturge écrit une pièce de théâtre, l'artiste dessine un tableau, ou compose une chanson pour exprimer librement ses pensées, ses idées et ses aspirations ; Annie, à sa manière, crée un monde fictif, elle projette les siennes dans des écrits intimes ou des récits fictifs qu'elle

---

<sup>288</sup> Ces personnes deviennent leurs modèles, nourrissent leurs rêves et comblent leurs attentes; elles constituent un support qui aide les adolescents à grandir, un exemple qu'ils veulent imiter et auquel ils aimeraient ressembler.

<sup>289</sup> *La Honte*, P. 106

confie à ses cahiers, fidèles compagnons de « voyage ». Étrangère dans sa propre maison, là où elle a pourtant grandi, elle s'enferme dans sa chambre pour se cultiver, étudier, lire la poésie, écouter la musique, ou tout simplement, pour se réfugier dans son monde à elle et s'éloigner de tout ce qui lui est devenu insupportable. Annie, baignant dans les mots et les lettres, bercée par la musique, brise les barrières de sa prison. Sa chambre devient de ce fait un microcosme construit sur mesure, un refuge où elle aime s'isoler et d'où elle ne sort que pour manger. Cela ressemble à un voyage dans le temps et l'espace, fait par l'imagination, entre les notes d'une symphonie, les paragraphes d'un livre ou les traits d'un visage : « *Je lisais la « vraie » littérature, et je recopiais des phrases, des vers, qui, je croyais, exprimaient mon 'âme', l'indicible de ma vie* »<sup>290</sup>. Ce sont bien une compensation indispensable et un besoin incontournable de se créer un monde imaginaire pour fuir la médiocrité du réel. Les vers et les phrases copiés appartiennent à la « vraie » littérature des professeurs, ceux-ci réussissent à traduire, selon la jeune Annie, ce que le vocabulaire simple et ordinaire, celui des parents d'Annie et de sa classe, échoue à exprimer. Denise, la narratrice des *Armoires vides*, exprime ainsi cette même idée que nous pouvons appliquer à Annie comme à sa

---

<sup>290</sup> *La Place*, p. 72

mère : « *la littérature [...], c'est un symptôme de pauvreté, le moyen classique pour fuir son milieu* »<sup>291</sup>.

Cependant, tout cela devient insuffisant pour contrecarrer l'insatisfaisante réalité de la narrée. Les conflits augmentent entre elle et ses parents, puisque l'incommunicabilité domine petit à petit au sein de la famille. Personne ne comprend l'attitude de l'autre. Elle cherche à échapper. D'où découle son désir de partir : « *Je ne rêvais que de partir* »<sup>292</sup>; elle passant des heures à rêvasser d'un là-bas, d'un ailleurs, différent où tout serait meilleur. Enfin, elle part à Rouen, puis en Angleterre, à Londres. Là-bas, en plein dans le monde auquel elle aspire, dans son rêve devenu réalité, elle se plaît à modifier quelque peu sa mère. La narrée ne s'invente pas une nouvelle mère, elle garde la sienne mais la transforme en insérant, sur une base réelle, un ajout fictif. « *J'avais d'elle une image épurée, sans cris ni violence* »<sup>293</sup>. Elle ne veut donc pas une autre mère; elle garde la sienne, mais l'embellit d'une certaine douceur pour la rendre plus adaptée à ses souhaits. L'éloignement aide à cultiver cette illusion. Annie fait la paix avec elle-même alors, elle oublie les conflits et vit avec l'image d'une mère qu'elle s'est créée.

Dans *Passion simple*, *L'Occupation*, *Une femme*, ou *La Place*, le refuge dans le monde fictionnel est le plus souvent dicté par un réel

---

<sup>291</sup> *Les Armoires vides*, pp. 169-170

<sup>292</sup> *Une Femme*, p. 56.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 66.

décevant, une solitude cruelle, un départ douloureux, une absence ou une lourde incompatibilité. Dans tous les cas, le but est de « *vivre dans un monde plus beau, plus pur, plus riche que le [s]ien* »<sup>294</sup>, comme le dit la narratrice des *Armoires vides*. Cette pratique apparaît habituellement dans la vie et dans les œuvres d'Anne Ernaux, pour compenser une réalité dure, et pour combler un vide difficile à supporter, retenir un souvenir trop prompt à disparaître ou faire d'une personne (soi ou autrui) un personnage en la protégeant de l'oubli, du néant.

---

<sup>294</sup> *Les Armoires vides*, p. 72.

# **TROISIÈME PARTIE**

## **Étude stylistique**

## Introduction

Pour quiconque connaît même mal les œuvres d'Ernaux, un projet de recherche sur les métaphores de son écriture pourrait paraître une entreprise douteuse. Après tout, l'auteur elle-même a prétendu avoir évité l'utilisation de la métaphore et d'autres figures de style littéraire: « *Je ne connaîtrai jamais la jubilation du style, l'enchantement de la métaphore* »<sup>295</sup>. Siobhán McIlvanney a noté le caractère quelque peu coercitif de certaines remarques Meta narratives<sup>296</sup>. Dans l'écriture d'Ernaux, qui semblent servir à contrôler les réactions des lecteurs à ses textes, mais ces intrusions auto-réfléchies pourraient aussi délibérément écarter les interprétations des lecteurs de son travail. Ernaux ne serait pas le premier écrivain à faire des allégations fausses d'intention autoritaire. En outre, on pourrait soupçonner que, comme quelqu'un qui est aussi agrégé ès lettres, elle aurait des aspirations littéraires, malgré ses prétentions contraires. Son auditoire critique - formé à apprécier les aspects artistiques des textes - pourrait éventuellement discerner ces

---

<sup>295</sup> Annie Ernaux, *La Honte*, Paris, Gallimard, 1997, P.14.

<sup>296</sup> Siobhán McIlvanney . “Annie Ernaux : un écrivain dans la tradition du réalisme.” *Révue d’Histoire Littéraire* 98.2 (1998): 247-66. Print, P. 14.

qualités. Dans cette étude, on va examiner l'attitude de l'auteur à l'égard de la métaphore, et l'évolution de son approche de la métaphore dans son œuvre. Dans les travaux ultérieurs, qui sont écrits dans son style plat signature et donc contiennent très peu d'embellissement stylistique, je vais montrer que l'auteur arrange, néanmoins artificiellement, des mots et des images qui produisent des effets métaphoriques sophistiqués. Les lecteurs familiers avec toute l'œuvre d'Ernaux sont bien placés pour percevoir les liens intertextuels et les modèles qui les séparent, créant ainsi un ensemble plus complet et multidimensionnel. Cette analyse montrera également l'attention aux détails que l'auteur a pris en créant son propre style littéraire unique, et osons le dire.

## **CHAPITRE PREMIER**

### **La rhétorique de la douleur**

## Introduction

Dans ce premier chapitre, on entend traiter l'utilisation du langage métaphorique par Ernaux dans son ouvrage, *l'Occupation*. La présence du langage figuré dans cet œuvre dépeint presque toujours des images laides, négatives, des angoisses mentales ou des pensées dysfonctionnelles.

Dans *L'occupation*, Ernaux établit une corrélation provocatrice entre le processus créatif d'écriture d'un roman et la pensée troublée des petits voleurs et des pervers. Ernaux a fait des affirmations tout au long de son œuvre en ce qui concerne la métaphore et d'autres figures de style.

Son écriture aidera à expliquer pourquoi il s'agit d'un sujet qui est toujours lié à des sentiments d'inconfort, de discorde et de «maladie». La métaphore, et son association étroite avec le style littéraire traditionnel, a toujours été, et sera toujours, une question problématique pour Ernaux déploie ses efforts dans le but de représenter sa vision du monde et ses expériences de vie, qui semblent toujours en conflit avec le style littéraire classique. Dans un récent entrevue avec Karin Schwerdtner, Ernaux a déclaré: « *J'ai vécu dans les modèles littéraires, dans leur admiration - que ce soit Proust ou, plus tard, Nizan - mais aussi, et en*

*même temps, dans la certitude que j'ai autre chose à dire qu'eux et qu'il me faut prendre le risque de dire autre chose».*<sup>297</sup>

Des métaphores explicites, des comparaisons et d'autres figures de style se produisent dans l'écriture d'Ernaux plus fréquemment dans ses trois premiers ouvrages, tous les romans, même quand ils se produisent de manière explicite, au niveau de la phrase, véhiculent presque toujours des images douloureuses et / ou négatives. Cela peut être vrai dans ses œuvres ultérieures, quand elle utilise occasionnellement le langage figuré. Des exemples de cette tendance sont particulièrement perceptibles où Ernaux écrit dans un style plus littéraire, et utilise donc des figures rhétoriques si fréquemment. On pourrait soutenir qu'Ernaux n'a jamais été soulagé de la figuration littéraire. Tandis que *l'Occupation* parle de la jalousie extrême, elle parle également du besoin de l'auteur en matière de débarrasser son esprit des multiples types de figures et le langage figuré qui la hante.

---

<sup>297</sup> Karin Schwerdtner. "Le dur désir d'écrire": entretien avec Annie Ernaux. ,p.763

## **Des caractères inertes et affligés dans *l'occupation***

L'Occupation raconte une période de la vie d'Ernaux pendant laquelle elle se reconnaît émotionnellement instable et troublée à tel point qu'elle puisse penser à se suicider. Le récit décrit la période trajectoire de sa descente puis son retour d'une obsession pathologique de jalousie. Cette frustration émotionnelle a eu lieu quand un homme amoureux d'elle dont elle ne mentionne pas le nom mais qu'elle désigne par la lettre « W » a décidé de partir avec une autre femme sans le prévoir, Ernaux s'est trouvée submergée dans des sentiments de jalousie intense en dépit de son refus de dévoiler son amour à cet homme. Ernaux réussit à exprimer ses sentiments de troubles et d'anxiété à travers les métaphores et les figures de la rhétorique. Parmi tous les ouvrages d'Ernaux, c'est le seul livre où l'auteur se sert d'une variété de figures de style (comparaisons, métaphores, expressions toutes faites, figures de style, etc.). Ces figures de style reflètent fidèlement les moments difficiles qu'elle a passés lors de sa séparation de (W).

Annie a introduit les comparaisons dans son style relativement tôt. Elle a fait ceci en donnant un rapport explicite concernant l'utilité des comparaisons et des métaphores comme étant un moyen pour décrire ce qu'elle ressentait à l'époque. En passant par ces conditions émotionnelles délicates, elle a constaté que ces genres de métaphores étaient

insignifiantes, conventionnelles, banales, ou des abstractions hyperboliques pour elle, mais les moyens plus efficaces pour exprimer ses sentiments sont les métaphores :

*« Pour la première fois, je percevais avec clarté la nature matérielle des sentiments et des émotions, dont j'éprouvais physiquement la consistance, la forme mais aussi l'indépendance, la parfaite liberté d'action par rapport à ma conscience. Ces états intérieurs avaient leur équivalent dans la nature : déferlement des vagues, effondrements de falaises, gouffres, prolifération d'algues. Je comprenais la nécessité des comparaisons et des métaphores avec Léau et le feu. Même les plus usées avaient d'abord été vécues, un jour, par quelqu'un.<sup>298</sup>*

Elle a trouvé une sorte de consolation en ayant recours à des métaphores conventionnelles ou désuètes qu'elle ressuscite et en perçoit la fraîcheur pour la première fois, étant donné qu'elle n'ait jamais vécu des émotions aussi violentes pouvant menacer sa stabilité psychologique. Elle considérait des telles expressions archaïques qui remontaient à des époques lointaines, mais voilà, elle les réactualisent et les juge d'une valeur artistique. Ces expressions étaient des preuves, surtout vu les lieux communs existants qui décrivent, qu'elle ressentait dans un état de surexcitation, ce qui est une expérience humaine fréquente. Ces expressions lui prouvent que la représentation de ses cruelles souffrances est pavée d'un code métaphorique signifiant parcouru par beaucoup d'autres qui ont eu aussi recours à ces mots et à ces images pour exprimer l'effet des émotions accablantes. L'épigraphe du travail lui-même, cité

---

<sup>298</sup> *L'Occupation, P P.23-24.*

par « Jean Rhys », nous indique l'importance de comprendre la source des sentiments de chaque personne afin d'en découvrir non seulement leurs vérités mais les vérités suprêmes et la nature d'expériences récurrentes et douloureuses : « *Sachant pourtant que si j'avais le courage d'aller jusqu'au bout de ce, que, je ressentais, la vérité de toutes ces choses qui n'en finissent pas de nous surprendre et de nous faire mal* ». <sup>299</sup>

Le drame représenté dans l'œuvre a débuté quand Annie a subi une réaction aigüe: de jalousie après l' « entrée sur scène » abrupte d'une autre femme qui l'a remplacée dans sa relation, avec la douleur d'Ernaux, cette douleur amplifiée par la sensation d'avoir perdu sa position de première, confidente et amoureuse, elle s'est imaginée avoir été réduite à un simple auditoire aux regards de W : « *ma fonction d'oreille occasionnelle* » <sup>300</sup>.

Etant donné que « l'oreille occasionnelle » est une synecdoque une forme spéciale de métonymie, cette métonymie particulière revêt une harmonie métaphorique. Celle – ci est allusive, ironique et périphrastique. Certains indices cités dans la narration indiquent une relation physique permanente avec W, et, par la suite, la métonymie euphémistique fait allusion ironiquement à une synecdoque concernant une autre partie du corps. En n'étant qu'un individu, elle était devenue indiscernable de toutes les autres

---

<sup>299</sup> *L'Occupation*, P.9.

<sup>300</sup> *Ibid.*, P.50.

femmes de son type : « *Je me constatais interchangeable dans une série* »<sup>301</sup>. En accord avec beaucoup d'usages explicites de la figuration, elle illustre sa situation en termes d'une image négative et peu attirante : « *je n'étais plus libre de mes rêveries. Je n'étais même plus le sujet de mes représentations. J'étais le squat d'une femme que je n'avais jamais vue. Ou, comme m'avait dit un jour un sénégalais à propos de possession dont il se croyait l'objet de la part d'un ennemi, j'étais « maraboutée* »<sup>302</sup>. Son esprit et son corps étaient une sorte « d'accroupissement », ou une demeure illégalement habitée que l'autre femme a usurpée malgré Ernaux. La narratrice se sentait comme si elle était possédée par un démon qui hantait ou occupait son corps.

Sa jalousie intense vis-à-vis de l'autre femme était plus difficile à comprendre parce que ses sentiments ambivalents vis – à vis de W à cette époque étaient comme suit : « *C'est pourtant moi qui avais quitté W quelques mois auparavant, après une relation de six ans. Autant par lassitude que par incapacité à échanger ma liberté, regagnée après dix-huit ans de mariage, pour une vie commune qu'il désirait ardemment depuis le début* »<sup>303</sup>. Plus loin, le changement de l'autre femme est remis en question dès que « Ernaux » s'est rendue compte qu'elle a été remplacée par une enseignante et, pour cette raison, était une autre

---

<sup>301</sup> *L'Occupation*, P.51.

<sup>302</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>303</sup> *Ibid.*, P.13.

version de sa personne : « *Je me suis aperçue que je détestais toutes les femmes profs – ce que j’avais pourtant été, ce qu’étaient mes meilleures amies [...]* ». <sup>304</sup>

La réaction jalouse d'Annie l'accable et la rend impuissante face à ses émotions intenses. Pendant la période où elle rédigeait *l'occupation*, la narratrice n'est jamais allée assez loin pour atteindre l'autre femme, mais elle a pris beaucoup de temps pour essayer de rassembler des informations personnelles la concernant pour essayer d'établir une image mentale de ce qu'était cette femme« *Il me fallait à toute force connaître son nom et son fils, son âge, sa profession son adresse. [...] [Ces données] seules allait me permettre d'extraire de la masse indifférenciée de toutes les femmes un type physique et social, de me représenter un corps, un mode de vie, d'élaborer l'image d'un Personnage* »<sup>305</sup>. Elle reconnaît que sa façon de découvrir l'identité de l'autre femme a été dans le meilleur des cas, manque de sophistication intellectuelle, et au pire des cas, on peut la qualifier d'une enquête figée et insensée. Elle compare ses efforts en termes de cette enquête, à la méthode d'un romancier: «*On peut voir dans cette recherche et cet assemblage effréné de signes un exercice dévoyé de l'intelligence. J'y vois plutôt sa fonction poétique, la même qui*

---

<sup>304</sup> *L'Occupation*, P.16.

<sup>305</sup> *Ibid.*, P.15.

*est à l'œuvre dans la littérature, la religion et la paranoïa*»<sup>306</sup>. Cette comparaison suggère que le fait de mélanger la réalité avec une interprétation poétique et littéraire de ses circonstances était un symptôme d'un état d'âme malsain, qu'elle essaie de comprendre en utilisant les instruments auxquels les auteurs empruntent pour créer des personnages imaginaires.

Dans *l'Occupation* l'autre femme qui vivait "l'histoire d'Ernaux" avec W a provoqué un bouleversement émotionnel qui a menacé de faire dérailler son auto portance. Le style qu'Ernaux emploie pour communiquer son anxiété très est si différent du "ton du constat" habituel de son écriture plate qui repose en premier lieu sur l'usage des faits matériels: photographies, transcriptions de phrases prononcées par des gens, des gestes, tout ce peut être documenté pour la narration des expériences qu'elle a vécues et qu'elle partage avec ses lecteurs<sup>307</sup>. Au lieu de tout cela, elle a recours à une variété de métaphores et de comparaisons pour décrire le tourment causé par des souvenirs impitoyables qu'elle a vécus avec son amant précédent, W.

---

<sup>306</sup> *L'Occupation*, P.41.

<sup>307</sup> *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 aussi partagée* (La Place 24).

Dans *L'Occupation*, elle essaie de comprendre sa situation en recourant à ce qu'on appellerait "langage transit de masse". Au lieu de se servir consciemment des métaphores ayant un seul sens et un style littéraire pour narrer son drame, Annie, emploie un langage composé impunément de clichés:

*"Soudainement apparaissaient dans ma mémoire, sans relâche et à une vitesse vertigineuse, des images de notre histoire, telles des séquences de cinéma qui se chevauchent et s'empilent sans disparaître. Rues, cafés, chambres d'hôtel, trains de nuit et plages tournoyaient et se télescopaient. Une avalanche de scènes et de paysages dont la réalité était à ce moment-là, effrayante, « j'y étais ». J'avais l'impression que mon cerveau se libérait à jets continus de toutes les images engrangées dans le temps de ma relation avec W sans que je puisse rien faire pour stopper l'écoulement. Comme si le monde de ces années-là, parce que je n'en avais pas apprécié la saveur unique, se vengeait et revenait, résolu à m'engloutir. Parfois, il me semblait devenir folle de douleur. Mais la douleur était le signe même que je ne l'étais pas, folle. Pour faire cesser ce carrousel atroce, je savais que je pouvais me verser un grand verre d'alcool ou avaler un comprimé d'Imovane.<sup>308</sup>*

C'est précisément parce que ces comparaisons banales, ces analogies et ces clichés ont souvent été utilisés par d'autres qui ont vécu des expériences similaires qu'elles sont significatives. Sa redécouverte de l'utilité des associations métaphoriques communes aurait pu lui être utile dans son drame personnel, et où elle n'était pas la seule éprouvée par des émotions douloureuses pouvant engendrer des actes irrationnels. Dans d'autres œuvres, Ernaux a prouvé qu'elle est une personne sensible et qu'elle a décelé des significations des mots et phrases citées par d'autres,

---

<sup>308</sup> *L'Occupation*, PP.22-23.

des mots dont elle se souvient ou qui ont été cités par les membres de sa famille. Dans deux œuvres antérieures intitulées *Journal du dehors* et *La vie extérieure*, elle s'est mise à amasser et à enregistrer les mots et les comportements des gens lors de rencontres publiques comme étant une manière de divulguer certains secrets de la société. Les connexions de mots répétés, des phrases puis d'un langage commun la rendent capable de recontacter à ses origines.

Comme le carrousel d'un projecteur de diapositives, ou d'une scène d'un film, elle est continuellement hantée par des scènes que sa mémoire projette sur les souvenirs de sa vie antérieure. C'est comme si son fond intérieur était une sorte de machine tombée en panne ou "un carrousel atroce", fonctionnant sous son contrôle. Des comparaisons combinés à des phénomènes naturels aident Ernaux à trouver une équivalente à la sensation provoquée par sa jalousie, disons une avalanche ou un geyser "à jets continus". Elle admet aussi avoir conçu l'univers d'une manière anthropomorphe sous la forme d'un monstre ayant la capacité de juger et qui pourrait se venger en l'engloutissant à titre de châtiment pour ne pas avoir apprécié complètement ses années de cohabitation domestique avec W. La seule manière à sa disposition pour arrêter les attaques féroces menées par sa mémoire, consistait à se livrer aux drogues et/ou l'alcool.

Ainsi la narratrice parvient à décrire seulement ce qu'elle ressentait grâce aux métaphores étant donné qu'elle était submergée et torturée par ses souvenirs. Lors de l'écriture de *l'Occupation* étaient nées, Annie Ernaux nous informe qu'elle a largement compté sur l'usage d'autres formes d'un langage non-littéral: comme des platitudes, des métaphores conventionnelles, des clichés qui constituent une sorte de «*rhétorique intérieure* »<sup>309</sup> involontaire. Dans plusieurs passages de la narration, elle mentionne ce discours rhétorique qui semble fonctionner au-delà de son contrôle et qui a augmenté l'acuité de la sensation d'avoir été "occupée", ou "possédée". Sa pensée ébranlée et sa tendance à localiser des faits réels à travers un filtre romanesque et littéraire qu'elle qualifie comme étant une démence temporaire étaient la cause – et la manifestation – de son état émotionnel troublé.<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> *L'Occupation*, P.74.

<sup>310</sup> Un autre exemple d'association de la pensée métaphorique comme un symptôme de trouble mental est la phrase et le titre du journal: «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*». Le journal documente les dernières années de la vie de sa mère pendant laquelle elle a eu la maladie d'Alzheimer. Ernaux trouva une lettre inachevée que sa mère commençait à écrire à un membre de la famille qui lui disait, avec cette métaphore, qu'elle ne s'améliorait pas: «*J'ai trouvé une lettre qu'elle avait commencée: « Chère Paulette, je ne suis pas sortie de ma nuit »(18). Plus tard dans le journal d'Ernaux se rend compte que ce sont les derniers mots que sa mère a jamais écrit: "Je me rappelle la dernière phrase qui a écrit:« Je ne suis pas sortie de ma nuit. »(45).*

## **Imbéciles, alcooliques, drogués, pervers et clochards**

Si les comparaisons et les métaphores sont relativement peu fréquentes dans les œuvres récentes d'Ernaux, dans *l'Occupation*, elle a recours à une série de comparaisons non seulement pour décrire ce qui s'y déroule, mais elle se compare à une variété d'individus qui ont un contrôle d'impulsion assez faible. Elle nous illustre l'état de sa détérioration mentale en décrivant plus de parallèles gênants entre sa conduite et celle d'une variété de types dangereux et antisociaux, un genre de peuple dont les drames apparaissent dans la rubrique des « *faits divers* »<sup>311</sup> dans les journaux.

Dans une des premières comparaisons, Ernaux avoue qu'elle pensait à n'importe qui pourrait épingler une effigie pour simuler métaphoriquement – ou provoquer magiquement – la mort d'un ennemi, ce qui lui semblait être une chose ridicule. Mais ce comportement lui paraît moins bête lorsqu' elle s'est trouvée dans les affres d'une jalousie empoisonnante « *Cette possibilité de faire des figurines en mie de pain et de planter des épingles ne me semblait plus si débile* »<sup>312</sup>. Elle a toujours pressenti que c'était un penchant malsain dans sa manière de penser, elle compare alors sa dégringolade vers ce niveau de désespoir à celui d'une spirale descendante "attirante" d'un suicide : « *la tentation d'y descendre*

---

<sup>311</sup> *L'Occupation*, P.37.

<sup>312</sup> *Ibid.*, P.36.

avait pourtant quelque chose d'attirant et d'effrayant, comme se pencher au-dessus d'un puits et voir trembler son image dans le fond»<sup>313</sup>. Ceci est la seconde image suicidaire qu'Ernaux évoque; elle y a déjà fait une référence. Mais il est moins clair à ce point anticipé au lecteur qu'elle était elle-même susceptible de mettre un terme à sa propre vie: « *Un soir, sur le quai du RER, j'ai pensé à Anna Karénine à l'instant où elle va se jeter sous le train, avec son petit sac rouge* »<sup>314</sup>. Ernaux n'analyse pas sa propre personne. Elle nous explique ce que veut dire le rappel de l'héroïne tragique de "Tolstoï". Elle n'a peut-être pas réalisé consciemment qu'elle avait l'intention de se suicider; elle a fréquemment déterminé dans son œuvre intitulée *L'Occupation* que ses propres pensées la surprenaient et que souvent elles fonctionnaient sans qu'elle puisse les contrôler. Elle évoque pour la deuxième fois le suicide lorsqu'elle nous raconte le drame d'Anna Karénine, à tel point qu'elle compare la hantise de suicide de celle-ci à celle qui s'empare d'elle-même.

La raison sérieuse du suicide a été motivée par une autre – humoristique – comparaison de son incapacité à renoncer à sa quête de l'autre identité de la femme à cause du manque de contrôle de soi-même: « *C'était une récompense que je m'offrais pour m'être "bien conduite" aussi longtemps,*

---

<sup>313</sup> *L'Occupation*, P.36.

<sup>314</sup> *Ibid.*, P.24

à la manière des obèses qui observent scrupuleusement un régime depuis le matin et s'octroient le soir une plaquette de chocolat»<sup>315</sup>. Déjà dans un autre portrait tragi-comique, elle se compare à un voleur de sacs quand elle pense se sauver avec la valise de "W" alors qu'il était dans la salle de bains dans l'espoir d'y trouver des informations concernant l'autre femme: « Je me voyais m'enfuyant avec au fond du jardin, l'ouvrant et en extirpant une à une les pièces qu'il contenait, les jetant n'importe où, jusqu' à ce que, comme les voleurs de sacs à la tire, je trouve mon bonheur». <sup>316</sup>

En plus d'autres comparaisons moins drôles, comme suit:

Lorsque son comportement a dépassé la limite entre la contemplation d'une tactique et la poursuite de son idée, elle a déduit qu'elle était dans un territoire dangereux. Le style d'Annie était tout à fait loin du suspense. Dès le début de son enquête, elle nous a prouvé que la violence envers son prochain était une «*idée révoltante*»<sup>317</sup>. Mais l'ensemble de comparaisons suivantes implique que Ernaux en tant qu'intelligente, raisonnable et fidèle à la loi était capable d'identifier les individus qui avaient «*pété les plombs*»<sup>318</sup>. Ce sont des individus qui ont permis à la logique persuasive-quoi qu'elle fût erronée de mener à faire du tort à une

---

<sup>315</sup> *L'Occupation*, P.38.

<sup>316</sup> *Ibid.*, P.46

<sup>317</sup> *Ibid.*, P. 29.

<sup>318</sup> *Ibid.*, P.37.

autre personne, ou à eux-mêmes. Annie a admis ce processus précédent pendant qu'elle hésitait à obtenir plus d'informations concernant l'autre femme. Elle compare son raisonnement informel à celui d'une personne perverse:

*"A mon insu, les premiers mots d'une entrée en matière auprès de F se formaient dans ma tête. En quelques heures, la stratégie d'un désir impatient de se satisfaire est venue à bout de ma peur de m'exposer: le soir, dans l'état du pervers qui finit par se persuader que non seulement il n'y a aucun mal à faire ce qu'il va faire, mais qu'il y est obligé, j'ai composé avec détermination le numéro de F [...]."*<sup>319</sup>

Come une psychopathe, elle a senti que ses actions échappaient à son contrôle: "à mon insu". Au fur et à mesure que le récit progresse, elle commença à manifester des signes pour surmonter son obsession. A un certain point durant sa relation ambiguë avec "W", elle s'est arrêtée de faire des propositions d'une prostituée: « *Et quand j'avais envie d'échanger avec lui au téléphone des phrases du genre de celles qu'on se murmurait avant [...] j'y renonçais. Ce serait pour lui des obscénités refroidies, [...] puis que, comme cet homme marié accoste par une pute, il aurait pu me répondre, "merci bien, j'ai ce qu'il me faut à la maison"* »<sup>320</sup>. Presque vers la fin de son enquête naïve, elle compare son état d'âme à celui d'un toxicomane en état de réhabilitation: « *J'ai parfois*

---

<sup>319</sup> *L'Occupation*, P.44.

<sup>320</sup> *Ibid.*, P.67.

*le sentiment d'avoir perdu quelque chose, à peu près comme celui qui s'aperçoit n'a plus besoin de fumer ou de se droguer».*<sup>321</sup>

A travers cette série de comparaisons, Ernaux mène graduellement le lecteur à voir comment pourrait-on perdre son domaine intellectuel et moral. Elle partage son propre drame consistant à savoir: comment se trouver si près de devenir une histoire relatée par la presse en se comparant aux gens se situant entre la catégorie des naïfs et celle des criminels. Quoiqu' elle ait aussi trouvé prématurément certains comportements ridicules, elle a aussi constaté qu'elle était capable de comprendre les autres suivant une nouvelle perspective: *«D'une manière générale, j'admettais les conduites que je stigmatisais naguère ou qui suscitaient mon hilarité. "Comment peut-on faire ça!" était devenu "moi aussi je pourrais bien le faire»*<sup>322</sup>. La plupart des gens ne sympathisent pas avec les personnages auxquels Ernaux se compare. La majorité des gens n'évalue pas leur propre comportement contre n'importe qui leur ressemblant, ou les laissant tous seuls. *L'Occupation* pourrait être en quelque sorte une de ses plus audacieuses confessions.

---

<sup>321</sup> *L'Occupation*, P.73.

<sup>322</sup> *Ibid.*, P.37

Cependant, le roman n'a pas suscité la même réaction violentée de la presse littéraire comme la *Passion simple*. Les étudiants des belles-lettres se réfèrent souvent à *L'Occupation* en discutant d'autres œuvres rédigées par Ernaux, mais à présent deux articles lui ont été consacrés exclusivement. Lola Bermudez Medina mentionne que ce roman, *L'Occupation* a été « malmené par la critique et délaissée en partie par les lecteurs habituels»<sup>323</sup>.

Dans le *Journal du dehors* et *La vie extérieure*, Ernaux rassemble une série de portraits qui représente le spectre entier des parisiens, et dans *L'Occupation*, la narratrice nous relate sa situation en se déplaçant d'une couche sociale pour s'installer dans une autre. Comme l'illustre *L'Occupation*, la bourgeoisie éduquée a changé totalement pour se transformer en "caractères déplorables" mentionnés dans la rubrique des faits divers dans le récit d'un journal. Ernaux a toujours côtoyé des marginaux dont l'oppression pourrait se manifester par la violence, l'abus de la drogue, la démence, les mères adolescentes et le crime. Elle ne tente de prouver que la maîtrise de soi caractérise ceux qui appartiennent à une classe supérieure dans l'échelle sociale; le comportement asocial et les maladies mentales se trouvent dans toutes les classes, mais Ernaux veut prouver sans aucun doute que la pauvreté en plus d'autres excitants se trouvant dans l'environnement, multiplient les effets de la susceptibilité

---

<sup>323</sup> *L'Occupation*, P.56.

de la récidive, de devenir toxicomane par exemple. Dans *Une femme*, elle signale que dans le voisinage des ouvriers de l'usine (nommée "La Vallée") où elle a vécu avec ses parents jusqu'à l'âge de cinq ans, les signes et les symptômes d'une pauvreté extrême et d'une marginalisation sociale sont encore légendaires: « Encore aujourd'hui, dire la Vallée d'avant-guerre, c'est tout dire, la plus forte concentration d'alcooliques et de filles mères [...]»<sup>324</sup>. Lorraine Day indique dans son propos critique traitant sur *Passion simple*, que l'expérience d'une émotion violente, mais pas une jalousie ou plutôt une passion, ont eu une influence directe sur l'attitude d'Annie envers les autres: Elle s'est trouvée prodigue et généreuse, elle a acquis une nouvelle sympathie pour les pauvres, au profit de sa société et une nouvelle tolérance pour les croyances (musique populaire, astrologie et pratiques superstitieuses).

Lyn Thomas fait allusion à la pénétration par sympathie pour la classe des marginaux: "Les œuvres d'Ernaux tiennent à soutenir la partie dominée; on peut noter une manifestation prochaine dans l'attention soutenue qu'elle confère à tous ceux qui sont marginalisés par la pauvreté ainsi que les sans-abris."<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> *L'Occupation*, P.40

<sup>325</sup> *Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness.* " *Journal of Gender Studies* 15 (2006). PP.159-162.

Le soutien d'Annie Ernaux pour tous ceux qui sont moins chanceux dans la société peut être retracé dans ses souvenirs d'enfance où elle a vu comment ses parents traitaient les autres qui étaient dans le besoin. Sa mère a fréquemment visité d'anciens clients qui étaient incapables de quitter leurs demeures à cause de leur âge avancé ou leur état de santé, pour délivrer de la nourriture bénévolement. Sa mère n'était pas seulement charitable, mais elle payait pour la seconde fois une dette aux clients qui l'ont aidée à toucher un meilleur salaire pendant la seconde guerre mondiale, son père prenait son vélo jusqu' à un village assez près du sien pour procurer des vivres à ses voisins: « *Il fut considéré dans la Vallée comme le héros du ravitaillement* ». <sup>326</sup>

En fait la réception de *L'Occupation* peut étonner certaines personnes. A quels lecteurs cette œuvre est-elle livrée adressée? Il semble que cet ouvrage pourrait vraiment plaire à des personnes qui ont fait de la prison ou qui ont séjourné dans des hôpitaux psychiatriques plutôt qu'un étudiant de littérature ou un lecteur intéressé par d'autres thèmes abordés par Ernaux. Elle a mentionné en fait que son style n'est pas adressé aux classes cultivées. Dans *Se perdre*, elle exprime son hostilité dans ses mémoires vis-à-vis d'un groupe de femmes courtoises après avoir assisté à une conférence en Suède: « *Hier pour la première fois, envie d'insulter les gens venus là, au Centre culturel, pour m'écouter. Leur dire: "Qu'est-*

---

<sup>326</sup> *La Place*, P.49.

*ce que vous attendez? Que venez-vous faire ici? La messe culturelle? Bande de cons, il n'y a rien à voir et je n'écris pas pour vous, vieilles mêmes cultivées de Suède*<sup>327</sup>. Sans tenir compte des lecteurs auxquels cette œuvre est adressée, Schwerdtner reconnaît que les œuvres d'Annie essaient d'avoir un effet direct sur la perspective de ses lecteurs à l'égard du monde: « [...] *L'Occupation aurait alors pour rôle "d'agir" sur eux ou, du moins, de leur faire mieux comprendre l'être et le monde*». <sup>328</sup>

Quand Ernaux songe- entre parenthèses- que son récit a la même fonction que la rubrique des faits divers se trouvant dans les journaux –« *Il se peut que ce récit ait, à mon insu, la même fonction d'exemplarité*»<sup>329</sup> – il n'est pas clair de savoir ce qu'elle veut dire par le terme "exemplarité. Veut – elle nous dire que les faits choquants de son histoire sont censés être un avertissement? Elle se demande comment usurper les pensées raisonnables par l'intermédiaire d'émotions violentes? A la lumière de la sensibilité d'Ernaux, il est fort possible qu'elle ait opté pour les deux en même temps. Peut-être Ernaux nous offre son œuvre *L'Occupation* comme une sorte de fable apocryphe, une œuvre qui n'a pas d'équivalent,

---

<sup>327</sup> Annie Ernaux, *Se Perdre*, Paris, Gallimard, 2001, PP.122-123.

<sup>328</sup> Karin Schwerdtner. "Endurance et écriture: une étude de *L'Occupation* d'Annie Ernaux." *Annie Ernaux: Perspectives critiques*. 2009, PP. 271-281.

<sup>329</sup> *L'Occupation*, P.37.

pour ceux qui n'ont personne pour venir à leur secours, tel Denise Lesur dans son premier ouvrage, ses «*sales moments*»<sup>330</sup>.

Suivant sa pulsion de "supprimer" l'autre femme, avait pu la purifier de sa jalousie intense: «*Et j'enviais les mœurs primitives, les sociétés brutales où l'on enlève la personne on l'assassine même, résolvant en trois minutes la situation*»<sup>331</sup>. Au lieu de le faire, Ernaux opte pour une autre solution en exprimer ses pensées et ses sentiments. De cette manière, le titre de l'œuvre prend encore une autre signification, mais cette fois – la démente entraînant *L'Occupation* a été transfigurée vers une chose positive. Ernaux est capable de dépasser le fait de se sentir "occupée" ou "possédée" par l'intermédiaire de son occupation comme écrivain.

### **Métamorphose et catharsis:**

Dans son œuvre *L'événement*, Ernaux nous informe que son objectif était de faire un compte-rendu de ce qu'elle a subi de manière à ce que les expériences qu'elle a vécues pénètrent dans la perception et la vie des autres: «*Le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci: que mon corps mes sensations et mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon*

---

<sup>330</sup> *Les Armoires vides*, P.12.

<sup>331</sup> *L'Occupation*, P.35.

*existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres*»<sup>332</sup>. On pourrait considérer de ce point de vue, que le fait que l'écrivain "occupe" les autres soit une chose normale, mais pas comme les effets corrosifs d'être hanté par la jalousie. L'intention d'Ernaux en tant qu'auteur consistait à habiter l'esprit de ses lecteurs afin d'améliorer leur bien-être mental. Tous ses ouvrages peuvent être considérés comme l'expression d'une douleur émotionnelle, elle essaye de soulager les lecteurs qui ont vécu des expériences similaires, ceux qui ne peuvent pas raconter leur souffrance. Dans un sens, l'expérience passe d'un esprit à l'autre à travers la lecture. Dans *La Honte*, elle a recours à une allusion biblique des mots que le Christ a prononcés pour comparer son style à un cadeau auto-sacrifié du salut: « *prenez et lisez car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous*»<sup>333</sup>. Elle expose sa vie privée à tout le monde pour voir comment les autres pourraient bénéficier de son sacrifice.

Certains lecteurs trouvent que les œuvres d'Ernaux sont une sorte de cadeau offert par elle, dans lequel ils sont capables de comprendre leurs propres histoires "qui ne peuvent pas être racontées". Certains critiques attribuent le processus d'identification au "je transpersonnel" cité par la narratrice qui agit comme s'il avait une sorte de public.

---

<sup>332</sup> *L'événement*, P.112.

<sup>333</sup> *La Honte*, P.41.

Dans une interview, Ernaux définit ce concept: « *Le je que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi": une forme transpersonnelle, en somme* »<sup>334</sup>. Élise Hugueny-Leger indique que l'identification "transpersonnelle" que beaucoup d'individus peuvent ressentir en lisant les œuvres d'Ernaux est un phénomène qui arrive non seulement aux lecteurs mais à l'auteure en personne spécifiquement dans

#### *L'Occupation:*

*En 2002, avec "L'Occupation", Ernaux évoque sa jalousie et son obsession pour la femme qui l'a remplacée après sa rupture avec Philippe Vilain. Le rôle que joue cette femme est particulièrement intéressant: cette rivale est en effet placée au même niveau que les amants les plus significatifs, dans la mesure où la narratrice déclare l'avoir elle aussi "dans la peau" (LO 74). Le choix de cette expression pour désigner à la fois l'amant et la rivale souligne le fait que chez Ernaux, les possibilités d'interchangeabilité entre soi et les autres dépassent les barrières de sexe.*<sup>335</sup>

En fait, en rédigeant *L'Occupation*, et en ayant recours à des séries de comparaisons pour s'associer avec plusieurs genres d'individus hésitants, Ernaux étend potentiellement la largeur de son audience pour inclure d'autres groupes marginalisés qui pourraient s'identifier à elle et, de profiter ainsi de la qualité du "je transpersonnel" de son style. Sur plus d'un niveau, *L'Occupation* est un livre concernant le "transpersonnel" de

---

<sup>334</sup> *Vers un je transpersonnel.* "Cahiers de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes: Autofictions et cie 6 (1993): 219-21.

<sup>335</sup> Hugueny-Léger, Élise - Annie Ernaux, *une poétique de la transgression*, P.65.

l'expérience d'une personne à l'esprit et au corps d'une autre. La "transfiguration" dans le sens du transfert d'une figure ou d'un corps vers l'esprit et le corps d'une autre personne pourrait être appliquée. Le mot "figure", les variantes et les significations s'y rapportant apparaissent régulièrement à travers son œuvre contre l'autre femme. L'autre femme remplace Ernaux dans sa relation avec W comme un corps double qui a profondément marqué l'auteur en causant une rupture dans son identité.<sup>336</sup>

Vu le désespoir de savoir qui était cette autre femme, Ernaux a eu recours aux méthodes appropriées et légales pour rassembler les pièces de son identité de manière à "se représenter" ou "se figurer" une image de l'aspect de cette femme. En considérant la possibilité que l'autre femme pourrait être en réalité complètement différente de la réincarnation de la personne qu'elle a composée mentalement, elle reconnaît que si elle est confrontée à une femme qui n'a pas été assortie à l'image qu'elle a composée, elle serait facilement incapable de croire que c'était actuellement elle: *«Il y avait autant de chances que l'autre femme soit*

---

<sup>336</sup> Dans une interview avec Karin Schwerdtner, Ernaux a déclaré qu'elle ne croyait pas à «l'identité», mais elle reconnaît néanmoins le phénomène de l'identité en elle-même: *La troisième personne, c'est pour moi une découverte, peut-être aussi en avais-je assez du "je"... La plongée dans un livre comme Les années a été extrêmement dépersonnalisante. Je n'ai jamais cru à l'identité mais, dans ce texte, je fais acte de non-identité. Il est certain que je ne suis pas sortie indemne de ce livre. Retourner au "je" dans L'autre fille a été très étrange* (Interview "Le dur désir" 765). et dans *La Place* Ernaux écrit: *"À chaque fois, je m'arrache du piège de l'individuel"* (45).

*timide, blonde et frisée, [...] mais je ne pouvais pas tout simplement le croire, celle-là n'avait jamais existé dans ma tête».*<sup>337</sup>

Tout en rédigeant *L'Occupation*, Ernaux devient capable de refouler le corps/la figure qui la hante. En fin de compte, elle rassure elle-même son lecteur: « *J'ai fini de dégager les figures d'un imaginaire livré à la jalousie, dont j'ai été la proie et la spectatrice, de recenser les lieux communs qui proliféraient sans contrôle possible dans ma pensée, de décrire toute cette rhétorique intérieure [...]*»<sup>338</sup>. En rédigeant *L'Occupation*, Ernaux transfigure l'expérience négative et destructive de la jalousie et trouve la maîtrise de soi en voyant son projet aboutir à sa fin. Il est plausible qu'Ernaux cherche à nous transmettre une idée particulière à travers l'expression: "dégager les figures". Elle est toujours obsédée par des images de femmes entrant et quittant sa perception. Elle a arrêté de tenter de séduire "W" et de le leurrer par "une rhétorique intérieure". Elle abandonnera aussi ses associations figuratives pour expliquer sa propre situation. Puisqu'elle n'est jamais parvenue à évoquer le véritable aspect de sa rivale dans son imagination; elle sera finalement capable de transfigurer ses pensées dans son for intérieur afin qu'elles deviennent réelles. Elle décrit la composition de la lettre annonçant sa

---

<sup>337</sup> *L'Occupation*, P.65.

<sup>338</sup> *Ibid.*, P.74.

rupture avec "W" en transformant les mots et les phrases en objets concrets:

*Couchée sur le ventre, j'ai commencé d'halluciner sous moi des mots qui avaient la consistance des pierres, des tables de la loi. Les lettres, cependant, dansaient et s'assemblaient, se disloquaient, comme celles qui flottent dans le potage de pâtes appelé "alphabet". Je devais absolument saisir ces mots, c'étaient ceux qu'il me fallait pour être délivrée, [...] tant qu'ils ne seraient pas écrits, je resterais dans ma folie [...]. J'ai rallumé et je les ai griffonnés [...]. J'avais rédigé ma lettre de rupture.<sup>339</sup>*

En rédigeant la lettre dans un langage concret, elle risquait de faire des fautes d'orthographe. En effet, elle s'est tout à fait éloignée des métaphores et a évité de se représenter d'une manière défectueuse en excluant la figure gênant de l'autre femme ainsi que les autres figures gênantes auxquelles elle a souvent pensées.

## **L'état pathétique: nouvel optique**

Après avoir fini la rédaction de "*L'Occupation*", Ernaux s'est mise à écrire et à décrire sa jalousie obsessionnelle. Karin Schwerdtner a noté une certaine correspondance sentimentale entre la phase émotionnelle où elle s'est arrêtée et les bâtiments vénitiens mentionnés dans le dernier extrait:

---

<sup>339</sup> *L'Occupation*, P.71.

*N'oublions pas non plus que la narratrice de "l'épilogue" semble aussi désaffectée que les édifices vénitiens (les lieux occupés autrefois avec W) dont elle fait la description. En fin de récit, la narratrice retourne à Venise, et aux lieux, maintenant vides, où elle est passée avec W, ce qui semble pointer quelque chose d'une nostalgie où d'un regret. On devine, chez elle, un besoin de renouer avec un passé, de retourner aux origines, et, par-là, de confirmer pour elle-même une vague sensation de manque<sup>340</sup>*

Ce dernier passage est caractéristique, bien qu'il soit un peu déconnecté du reste de la narration et semble être ajouté à une explication ultérieure – "une sorte d'épilogue"<sup>341</sup> comme Schwerdtner y fait allusion. L'autre aspect indiqué par Schwerdtner est l'opinion pathétique évoquée par les sentiments d'Ernaux avec le ton émotionnel du paysage. Ce qui est étonnant est le fait qu'Ernaux aboutisse à une fin d'ordre pathétique dans un récit qu'elle a écrit exprès pour dissiper les tendances malades ! Elle devrait plutôt nous présenter une fin qui comprend une lueur d'espoir. Ernaux utilise l'espace narratif de *L'Occupation* pour illustrer que cette manière de penser métaphorique est un symptôme des limites de sa pensée qualifiée par une jalousie malsaine. Les remarques citées par Schwerdtner qui suppose la présence d'un lien émotionnel avec le panorama mais pas un lien de nostalgie ni de regret. Selon Schwerdtner Annie a échoué en fin de compte à oublier ses relations romantiques avec "W", et a échoué à changer ses manières malsaines de penser. Toutefois

---

<sup>340</sup> Karin Schwerdtner. "Endurance et écriture: une étude de *L'Occupation* d'Annie Ernaux." *Annie Ernaux: Perspectives critiques*. Ed. Sergio Villani. 2009. PP.271-281.

<sup>341</sup> *Ibid.*, P.280.

la lecture des œuvres de Schwerdtner, Ernaux détermine catégoriquement l'absence d'affection en ce qui concerne la re-narration de son drame au moment de sa rédaction de "*L'Occupation*", mais elle a formulé cette déclaration au milieu de son œuvre, et non pas à la fin où on souhaiterait trouver le dernier mot émotionnel de l'auteur: *«je n'éprouve aujourd'hui aucune gêne – pas davantage de défi – à exposer et explorer mon obsession. A vrai dire je n'éprouve absolument rien»*.<sup>342</sup>

Il est fort probable que le dernier fragment pourrait être interprété de deux manières suivant la perspective de chacun: une interprétation consisterait, suivant les suggestions de Schwerdtner, à s'interpréter comme étant une instance d'opinion erronée pathétique dans laquelle les bâtiments "désaffectés" représentent les sentiments persistants d'amour non-échange d'Ernaux. Mais on croit qu'il y a une seconde lecture qui apparaît dans l'union des "places communes" qu'ils ont fréquentées ensemble ainsi que les banalités auxquelles ils ont souvent songées. Ernaux retourne à ces banalités et emprunte l'itinéraire d'un touriste: Hôtels, églises, cafés et différents sites dignes d'être visités. Mais ces anciens lieux fréquentés sont actuellement vacants, en train d'être battis, fermés ou abandonnés. Si Annie s'est complètement débarrassée de sa jalousie, le dernier passage peut être interprété comme étant une représentation de sa catharsis et par conséquent comme un triomphe de son procédé réfléchi d'écrire. Les

---

<sup>342</sup> *L'Occupation*, PP.47-84.

banalités linguistiques qui ont accablé et déformé ses procédés de réfléchir sont devenues inertes et dépourvues de ses effets fascinants. Par la suite, on trouve un revirement métaphorique en marche dans ce dernier passage. Au lieu de maintenir ces sentiments négatifs d'avoir perdu W pour l'autre femme, Ernaux ne ressent rien actuellement, sauf de l'assistance. Ernaux n'est plus hantée ou préoccupée comme les bâtiments inhabités. Elle a eu recours à *L'Occupation* en tant qu'écrivain pour l'aider à démystifier ses pensées troublées. A travers "*L'Occupation*", Ernaux utilise des clichés anciens et "fatigués" pour représenter ses expériences "occupées", mais à la fin de l'œuvre, elle est alors "guérie", elle est capable de les renvoyer une autre fois à la position des figures "mortes". Cette interprétation exige une perspective différente et une lecture alternative. L'état d'âme de certaines personnes peut changer leur opinion vis-à-vis du monde. "Ernaux" fait allusion à ce phénomène à travers la narration en tenant compte de la manière de percevoir la signification de la chanson de "Gloria Gaynor" antérieurement, et par la suite, pendant l'écriture de *L'Occupation*.

*Entendre par hasard "I will survive", cette chanson sur laquelle [...] je me déchaînais certains soirs en dansant dans l'appartement de W, me pétrifiait. À l'époque où je virevoltais devant lui, seuls comptaient le rythme de la musique et la voix âpre de "Gloria Gaynor", que je ressentais comme la victoire de l'amour contre le temps. Dans le supermarché où je 'entendais entre deux annonces publicitaires, le leitmotiv de la chanteuse prenait un sens nouveau, désespéré: moi aussi, il le faudrait, "I will survive".<sup>343</sup>*

---

<sup>343</sup> *L'Occupation*, PP.26-27.

La narratrice a survécu, et elle n'est plus désespérée ou en perdition quand le rythme de cette chanson est soudainement apparu pour représenter la résurrection de la femme coquette au lieu de la survie de son amour.

## DEUXIÈME CHAPITRE

Le patrimoine rhétorique dans *Une femme et La*

*Place*

## Acculturation et métaphore

Avec la publication de *La Place* en 1984, Annie Ernaux a introduit un style prosaïque remarquablement différent de ses trois premiers romans (*Les Armories vides*, 1974 *ce qu'ils disent ou rien*, 1977; *la femme gelée*, 1981). *Une femme* était le deuxième ouvrage dans lequel les critiques voient l'empreinte du style d'Ernaux. Les deux romans *La Place* et *Une femme* décrivent l'amélioration des conditions socio-économiques de ses parents menant un mode de vie rustique vers des ouvriers travaillant dans une usine, et en fin de compte vers une classe moyenne plus modeste désignée par le qualificatif autre qu'un café-épicerie à "Yvetot" en "France". Ce qui distingue *Une femme* et *La Place* des autres œuvres d'Ernaux est le fait que ces deux récits abordent le problème de la culture. En déployant ses efforts pour combiner les détails de la vie de ses parents pour en faire des histoires cohérentes par le biais du processus créatif de l'écriture, Ernaux nous interpose les thèmes de la culture, de l'horticulture, des classes sociales et de l'art. D'un bout à l'autre de ces deux ouvrages, "Ernaux effectue des comparaisons implicites entre les différences culturelles caractérisant les classes huppées et les celles de condition modeste. L'association de ses parents appartenant à une culture "inférieure " avec les éléments naturels et agraires, est un modèle que l'on trouve fréquemment dans ses œuvres. Les comparaisons nous rappellent

la primauté et la légitimité d'une élite culturelle. Annie Ernaux utilise des procédés habiles créant des effets métaphoriques servant à transformer la vie de ses parents en un corps textuel qui lui aussi, est digne de son rapport artistique et son partage du capital culturel dans la littérature française.

Les deux romans *Une femme* et *La Place*, comme la plupart des ouvrages d'Ernaux, sont courts, mais ils exigent une sorte de lecture lente, ou plutôt une lecture inoubliable. L'autre facteur qui intensifie l'appréciation du lecteur de ces menus volumes est sa connaissance de ses autres œuvres. En ce qui concerne l'analyse de ce chapitre se rapportant aux métaphores culturelles, "Ernaux" a publié son journal intime "*Je ne suis pas sortie de ma nuit*" qui sont particulièrement utiles. Les échos intertextuels échangés par ces œuvres créent une toile de relations entre des détails dépourvus de sens et sans liens.

Au début de son livre *La Place*, Annie Ernaux son objectif afin d'éviter un style plus ornemental: « *Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles* »<sup>344</sup>. Le fait d'utiliser un style plus soutenu pour décrire ce qui se passait chez elle pourrait passer par être affecté et non sincère à l'égard de ses parents ayant leur franc-parler. "Lorraine Day" et "Michael

---

<sup>344</sup> *La Place*, P.24.

Sheringham"<sup>345</sup> indiquent que le style d'Ernaux est un moyen de décrire la vie de ses parents, ce qui semble plus objectif du point de vue historique. Cependant son écriture plate est aussi une arme à double tranchant. On pourrait interpréter ce style d'écriture "plat" comme étant un héritage acquis de ses parents et non pas de celui qu'elle a acquis du lycée. Dans *"Une femme"*, Ernaux revendique d'adopter une écriture particulière. Elle utilise le mot "au-dessous" pour décrire son projet: « *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. [...] Mais je souhaite rester, d'une certaine façon au-dessous de la littérature* »<sup>346</sup>. Le désaveu d'Ernaux de n'importe quelles aspirations littéraires pourrait encourager certains lecteurs (qui ont des préjugés contre Ernaux vu son sexe et sa classe sociale) à avoir des accusations contre ses œuvres sous prétexte qu'elles sont sans valeur esthétique ou artistique ou littéraire<sup>347</sup>.

---

<sup>345</sup> Day explique: «[La mère] n'aurait jamais pu espérer pour correspondre à la sophistication linguistique que sa fille a acquise par l'éducation. Dans ces circonstances, un récit de sa vie qui employait les traits stylistiques habituellement associés aux modes d'expression «littéraires» (imagerie et symbolisme, description lyrique, utilisation du passé historique pour raconter le passé) fausserait inévitablement l'expérience de la mère et accentuerait l'écart entre le langage et la réalité »(68). Et Michael Sheringham souligne que: «Le changement a été partiellement dicté par le sentiment que l'embellissement littéraire constituait une trahison non seulement de son père, mais aussi de son passé. Si la compréhension de son père devait servir comme un moyen de se comprendre, il importait d'enregistrer la réalité de son monde aussi objectivement que possible, en substituant une écriture plate [style plat] à l'art littéraire [...] »(196).

<sup>346</sup> *Une femme*, P.23.

<sup>347</sup> Comme plusieurs critiques ont remarqué, Ernaux utilise des commentaires méta-discursifs, parfois dans le texte, ou dans une note de bas de page, avec un effort pour maintenir le contrôle des réactions des lecteurs à ses œuvres. Ces remarques de l'auteur peuvent également servir à tromper certains lecteurs.

Mais en dépit de ses revendications du dénuement de ses œuvres d'art, elle utilise son écriture plate afin de déguiser une œuvre d'art sophistiquée. Ce mode d'expression qui dépeint sa classe sociale est aussi une stratégie pour renverser les modes traditionnels de littérature. La tension créée entre des représentations d'une culture bourgeoise dominante, et l'horticulture des parents nous ramène à une nouvelle représentation littéraire de la vie de ses parents. Annie tente d'éviter les vanités d'un style littéraire traditionnel, cependant elle crée des figures de style comme les métaphores et les métonymies.

La seule technique aidant le lecteur à percevoir des significations nuancées consisterait à considérer attentivement les détails qui semblent être périphériques dans le texte. Le fait de faire cas des marges est une chose importante, spécialement en tenant compte des photographes décrits par Ernaux. Une photo en particulier montrera comment déplacer l'attention de certains ainsi que leur perspective pendant que la lecture d'Ernaux puisse révéler de nouvelles significations. Il y a des détails dans une photographie qui pourraient être insignifiants vu leur marginalité produisant des effets analogues aux types des sens métaphoriques que l'on trouve dans la peinture, la photographie, l'architecture et la musique. Ces formes d'art ne peuvent pas avoir recours à des paroles pour créer des métaphores (ou d'autres figures de style), mais comme les artistes le

savent, les métaphores ne dépendent que sur les paroles. Ainsi, tous les éléments artistiques sont au service de l'idée qu'Ernaux se soucie de transmettre: écriture plus au moins abondante de figures de style, photos qu'elle décrit si soigneusement, musique et peinture, grosso-modo: littérature et paralittérature.

Dans "*Une femme*", Ernaux crée des associations métaphoriques à travers des relations implicites qui surviennent d'une manière naturelle et qui pourraient être qualifiées de "latentes". Le potentiel de formation des relations associatives est présent dans le texte, mais il exige une réflexion profonde. L'auteur n'invente pas des tournures rhétoriques de phrases dans son atelier psychique à partir de combinaisons imaginatives du langage avec des idées afin d'élaborer un texte plus "littéraire"<sup>348</sup>. Les associations métaphoriques inertes sont comparables aux pièces d'un puzzle et sont éparpillées dans son œuvre. Dans ce sens, les possibilités métaphoriques du travail peuvent être qualifiées de "disjointes". Il appartient au lecteur de découvrir les associations et de connecter les deux pôles pour combiner une métaphore, pour repérer les états latents poétiques dans ces œuvres. Ainsi, les effets métaphoriques produits par le

---

<sup>348</sup> Dans *L'Atelier noir* Ernaux dit: "Je trouve belles, lumineuses, les métaphores de Proust et pourtant je m'interroge sur leur nécessité pour moi : elles ne me paraissent pas indispensables pour rendre un sentiment, un paysage. Ce qu'il y a seulement, c'est qu'une odeur, un paysage renvoient à quelque chose de déjà vécu, même différemment, mais les deux membres d'une comparaison sont rarement évidents à la conscience quand on vit. Ce n'est qu'ensuite qu'on établit parfois des rapports. La comparaison, bref, c'est le mode de pensée exceptionnel sauf si on s'y applique" (24-25)

style ne pourraient pas être aisément perceptibles au lecteur passif qui accepterait les revendications d'Ernaux pour une écriture plate.

Toutefois, l'œuvre d'Annie Ernaux, une lecture approfondie, la langue et le style nous révèlent une richesse fascinante à découvrir. De temps à autre, Ernaux a recours à des métaphores et d'autres figures de style dans *Une femme* et *La Place*. Elle commente d'une manière auto-réfléchie l'approche non-littéraire qu'elle adopte en écrivant: « *Il me semble que je cherche 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 style*», écrit à la page 70 de *La Honte*.

Par ailleurs Ernaux a recours à une métaphore explicite, elle a ses raisons spécifiques. Quand elle se penche vers un style de langage symbolique "plus luxueux", celui-ci n'est ni lyrique ni trop travaillé, mais entravé et très simple, comme cet exemple décrivant son enfance et les sentiments protecteurs de l'amour que ses parents avaient pour elle: « *Souvenir d'être entre eux, dans un nid de voix et de chair, de rires continuels*»<sup>349</sup>, De même la description des bras de sa mère, « *La peau de l'intérieur de ses*

---

<sup>349</sup> *Une Femme*, P.46.

*bras froissée comme le dessous des champignons*»<sup>350</sup>. Le comparaiso  
peut être qualifiée "d'organique" parce qu'elle est fondée sur des  
exemples copiés de la nature. D'autres figures de style sont empruntées au  
réel et à la quotidienne.

Le symbole floral, l'horticulture et les autres éléments organiques  
desquels se sert Ernaux, ne sont pas tous liés forcément à certains faits de  
la vie de ces parents. Certes, parfois il y a cette liaison comme la scène de  
la mort de son père, mais les roses et les fleurs ont une symbolique à part  
entière. Elles représentent par exemple, la différence qui s'établit entre les  
classes sociales: les pauvres ont leur tradition en matière des fleurs, aux  
riches la leur.

## **Les arbres fruitiers**

Un couple de pommiers procure un arrière-plan spectaculaire pour une  
photo instantanée des parents d'Ernaux lors de leurs noces. Cette  
photographie n'est pas reproduite dans l'œuvre; au lieu de le faire, Ernaux  
se contente de la décrire par des paroles. Ce n'est pas la première fois où  
Ernaux décrit cette photo. "Ernaux" la mentionne dans son roman *La  
Place* de la même manière, mais les mots accompagnant les photos sont

---

<sup>350</sup> *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, P.29.

assez différents: « *Sur la photo du mariage, on lui voit les genoux. Elle fixe durement l'objectif sous le voile qui lui enserre le front jusqu'au-dessus des yeux. Elle ressemble à Sarah Bernhardt. Mon père se tient debout à côté d'elle, une petite moustache et "le col à manger de la tarte". Lis ne sourient ni l'un ni l'autre* »<sup>351</sup>. Michèle Bacholle-Bošković a mis l'accent aussi sur deux "illustrations" distinctes de la même photo de noces: « contrairement à la photo de mariage figurant dans "La Place", la description de celle-ci est très détaillée et comprend la description physique et ce qui les entoure. Contrairement à "La Place", ici il y a contact entre les époux et ce contact est partagé (elle lui tient l'épaule) ».<sup>352</sup>

L'analyse de "Pierre-Louis Fort" de la description d'Ernaux met l'accent sur la manière avec laquelle elle orchestre prudemment le choix de ses mots. En particulier, il a noté la répétition du pronom "elle" qui, comme la photo de noces sans cérémonie, fait étalage de la position centrale et converge vers sa mère au travail.

*Le cliché du mariage de ses parents fait l'objet d'une description détaillée et très structurée, sur le mode d'un zoom arrière. La narratrice commence par décrire sa mère, puis elle élargit le champ en parlant de son père; continue en évoquant leur posture commune et termine en donnant le cadre sur lequel se découpent ses parents, en deux temps ("derrière eux" puis "au fond"). Le paragraphe consacré à cette photographie s'ouvre sur la mère et se termine sur elle, chaque fois au moyen du*

---

<sup>351</sup> *La Place*, P.37.

<sup>352</sup> Michèle Bacholle-Bošković. *Annie Ernaux: De la perte au corps glorieux*, P.71.

*pronom personnel "elle" [...]. La mère est au cœur du passage consacré à la photographie, tout comme elle est le centre de l'œuvre.*<sup>353</sup>

La description des images et leur transcription par des mots ne représente pas le centre de l'œuvre qui s'appuie sur la vie de sa mère. Ernaux évoque la posture de ses parents spécialement par ces mots: « *Il la tient par la taille et elle lui a posé la main sur l'épaule. [...] Derrière eux, les feuillages de deux pommiers qui se rejoignent leur font un dôme. Au fond, la façade d'une maison basse* »<sup>354</sup>. Les époux qui venaient de se marier étaient debout côte à côte, la main de la mariée posée sur l'épaule de l'époux, et le bras de l'époux autour de la taille de la mariée. Les deux pommiers se trouvant dans l'arrière-plan, qui ont poussé ensemble côte à côte, leurs branches entremêlées miment d'une manière coïncidente les gestes de ses parents. Les similitudes se trouvent entre le couple et la paire de pommiers produisent une image originale. On pourrait dire que les pommiers s'embrassent parfaitement comme le jeune couple. L'idée de produire des fruits survient dans le jeu-littéralement dans les arbres et leur promiscuité. Cela soutient le processus de la pollinisation et figurativement pour le couple qui aura deux filles à son tour. Plus tard, le dôme formé au-dessus du couple par les branches des pommiers d'une manière métonymique-et métaphorique-ressemble au toit protecteur d'une

---

<sup>353</sup> Pierre-Louis Fort. *Ma mère, la morte: L'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, P.130.

<sup>354</sup> *Une femme*, P. 32.

maison, tout à fait comme le couple choisira éventuellement une demeure pour leur future famille.

"Ernaux" ne décrit pas la photo de ses parents en utilisant des métaphores ni à tel point d'alerter le lecteur de la présence de comparaisons ou d'associations métaphoriques explicites se trouvant dans la photographie avec des morceaux de phrases comme "c'est comme ça" ou "ça ressemble à ça". C'est seulement quand le lecteur imagine une représentation visuelle de la photographie dans la mémoire où les relations concernant la similarité- pouvant produire des effets métaphoriques- commencent à émerger du texte. Les métaphores d'Ernaux sont plutôt visuelles, comme celles d'un peintre ou d'un photographe. Le lecteur qui n'arrive pas à "voir" l'image qu'évoquent les mots ratera évidemment les effets métaphoriques.

Elle n'a fait aucune affirmation impliquant une comparaison directe. Les effets métaphoriques pouvant être perçus des pommiers enchevêtrés miment d'une manière coïncidente le couple humain s'étreignant, insinuant que les deux arbres pourraient ressembler à un couple. L'image des arbres "s'étreignant" suggère nécessairement leur proximité. Aussi la ressemblance de la pollinisation qui mènera à l'idée reproduction ce qui à son tour nous rappelle que le couple qui vient de se marier se reproduira lui aussi. Les deux pôles rassemblés (dans l'esprit du lecteur) créent une

image rassemblant tous les détails de l'image. En d'autres termes, si les éléments de la photo décrite sont considérés séparément, ses parents ne sont pas plus qu'un couple nouvellement marié et en train de se faire photographier devant un beau jardin le jour de leurs noces. Mais les caractéristiques du couple comme des pommiers sauvages nous fournit un arrière-plan théâtral, mais elles simulent aussi la vie du nouveau couple.

Un second sens peut être déduit de la similitude de la photographie de mariage en la comparant à la manière où les pommiers sauvages produisent des fruits, une comparaison qui produira des associations analogues avec le couple, et leur future fille. Dans la nature, les pommiers poussent facilement à partir de graine, mais la majorité de ces pommes sauvages n'est pas comestible étant donné que leurs fruits sont acides. La plupart des variétés de pommiers ne s'autofécondent pas. Un pommier sauvage doit être fécondé de pollen par un autre afin de produire des fruits. C'est-à-dire que quoique les fleurs ne peuvent pas produire leur fruit par l'intermédiaire de leur propre pollen, les pommiers doivent être fécondés par le pollen d'un autre arbre.

Comme le fruit unique produit par le mélange du pollen de deux pommiers sauvages, Ernaux ne ressemblera jamais à ses parents, qui est une nouvelle espèce de fruit, parlant d'une manière métaphorique. *Les*

*Années*, se référant apparemment à la troisième personne, Ernaux réfléchit sur le fait que son propre train de vie ne ressemble nullement à celui de ses parents: « [...] rien dans sa manière de vivre et de penser ne ressemble à la leur elle les ferait "se retourner dans la tombe" [...] ». Contrairement à ses parents, "Ernaux" ira à l'université et fera les belles lettres françaises; qui, au meilleur des cas -ou au pire des cas-qui l'aideront à dépasser son statut de petite bourgeoise que ses parents ont difficilement atteint, et dépasser les limites séparant les classes sociales pour passer de "dominée" à "dominante", et ce, dans la terminologie de "Bourdieu" afin d'être un membre de la « bourgeoisie à diplômés ».<sup>355</sup>

On pourrait étendre l'analogie de la reproduction des pommiers dans les projets littéraires d'Ernaux. C'est aussi une variété nouvelle et unique, le résultat de la greffe du franc-parler du langage de ses parents avec les techniques littéraires acquises à travers ses études de littérature.

On peut faire plus d'associations entre le couple et les pommiers étant donné les différences de propagation entre des pommes murissant naturellement, et d'autres pommes produites par l'intermédiaire de techniques industrielles de culture. Les pommiers sauvages se trouvant

---

<sup>355</sup> *La Place*, P.96

dans l'arrière-plan de la photo des noces de ses parents auraient pu produire des pommes extrêmement aigres pouvant donner du cidre. Le cidre était la boisson appartenant au milieu géographique et démographique de ses parents. Le père d'Ernaux a éventuellement augmenté le revenu de la famille par l'argent qu'il a obtenu en transformant le cidre en bière produit par les pommes poussant dans la cour de leur demeure à "Yvetot": « *Tout en servant au café, mon père cultivait son jardin, élevait des poules et des lapins, faisait du cidre qu'on vendait aux clients* »<sup>356</sup>. Les relations de similarité dans la photo décrite par des paroles entre le couple jeune qui venait de se marier et les pommiers qui produisent ainsi à peu près plusieurs effets métonymiques à savoir: "la procréation, les abris et la subsistance de ses parents qui gèreront un modeste bar-épicerie (résidence)-les affaires que dirigeaient la famille étaient aussi leur demeure.

"Ernaux" nous décrit l'enfance de sa mère de cette miniature: « *toute une existence au-dehors de petite fille de la campagne, avec les mêmes savoir-faire que les garçons, scier du bois, locher les pommes [...]* »<sup>357</sup>.

Les pommes sont associées non seulement à l'avenir de sa mère, mais aussi à son enfance. La paire des pommiers est ainsi au cœur de la vision de l'œuvre: L'intention de l'auteur pour décrire la vie de sa mère et la

---

<sup>356</sup> *Une femme, PP.47-48.*

<sup>357</sup> *Ibid., P.28.*

culture de la classe sociale à laquelle elle appartient ainsi que le questionnement de différences culturelles se trouvant entre les classes dominées et dominantes englobées par la société française.

La photo de leurs noces est une représentation en miniature de la vie de sa propre mère. Les effets métaphoriques dans la photographie décrite par des paroles concernant les pommiers renforcent ce que nous savons déjà de ses parents qui étaient des paysans et des prolétaires, qui avaient plus à faire avec l'agriculture plutôt qu'une idée élitiste de la culture.

Il est probable que la création oblique de métaphores par "Ernaux" dans cette photo décrite par des paroles, élude la perception de beaucoup de lecteurs. Un facteur qui complique la difficulté de percevoir ces subtilités métaphoriques qui consiste dans la tendance culturelle envers la sympathie pour les milieux rustiques. De cette manière, "Ernaux" impose une sorte de vengeance littéraire contre la classe de l'élite lettrée. L'auteur a recours à l'horticulture pour transmettre un argument aux lecteurs. Ce passage illustre un effet analogue à l'expérience vécu par une personne "inculte" qui aurait pu lire n'importe quelle quantité de textes littéraires célèbres. Pour arriver à comprendre et à apprécier des œuvres pareilles, il faut maîtriser certains types de savoir culturel. Une incapacité à comprendre les plus profonds niveaux d'une œuvre littéraire apparaît spécialement parmi des étudiants appartenant à des cultures étrangères

et/ou à des arrière-plans déshérités parce qu'ils ne possèdent pas le bagage culturel nécessaire pour arriver à comprendre des allusions littéraires et décoder les significations symboliques enrichissant ces textes. Ceux-ci sont les étudiants des examens standardisés.

Deborah Reed-Danahay résume l'explication de Bourdieu concernant ce processus: Les enfants échouent à l'école et intériorisent ces échecs résultant de leur négligence – carence d'intelligence et de labeur. Un enfant est destiné à échouer à l'école et par là "choisit" soit la médiocrité ou le l'abandon des études. Ceci est une évidence, suivant la théorie, à la violence symbolique déployée par le système éducatif. L'enseignement à l'école par l'intermédiaire de l'autorité pédagogique, est investie dans l'enseignant mais s'infiltré aussi dans l'environnement éducatif en entier, œuvre pour marginaliser les enfants issus de prolétaires. Ce qu'on enseigne aux élèves à l'école n'est pas seulement des informations qui leur seront utiles mais aussi la valeur de la légitimité de la culture dominante.<sup>358</sup>

L'échec académique est simplement un aspect de la manière où l'expérience éducative peut être particulièrement humiliante pour des enfants appartenant au prolétariat (ou à n'importe quelle classe sociale). Durant une conversation avec "Deborah Reed-Danahay", "Bourdieu" a

---

<sup>358</sup> Deborah Reed -Danahay. *Locating Bourdieu*. Bloomington, P.49.

mentionné "[...] les paysans français préféreraient leur vie sexuelle que de leurs expériences éducatives. Et, certainement, ils ne vous parleront jamais de leur vie sexuelle!"<sup>359</sup>

Dans *La Place*, quand Ernaux nous décrit la décision de son père d'abandonner son métier de paysan après avoir terminé son service militaire. Elle met l'accent sur le fait que l'usage du mot "culture" était une chose singulière; selon lui, il n'y a pas d'autre signification: « *Au retour, il n'a plus voulu retourner dans la culture. Il a toujours appelé ainsi le travail de la terre, l'autre sens de culture, le spirituel, lui était inutile* »<sup>360</sup>. La manière avec laquelle "Ernaux" a secrètement inséré des effets métaphoriques penchants dans ce passage, et d'ailleurs dans *Une femme* elle suggère qu'elle avait l'intention de rédiger une œuvre excluant potentiellement les lecteurs éduqués appartenant à la classe huppée ou bourgeoise, tout comme la littérature traditionnelle tend à éviter les basses classes non éduquées. Pour un lecteur horti-cultivé, celui-ci n'appréciera pas certains aspects de l'œuvre.

Les associations métaphoriques qui peuvent être perçues dans la photo de noces sont explicatives en ce qui concerne un modèle qui se manifestera

---

<sup>359</sup> Deborah Reed -Danahay. *Locating Bourdieu. Bloomington P. 9.*

<sup>360</sup> *La Place, P.34.*

dans certains passages de *Une femme*: "Ernaux" n'embellit pas ses métaphores en ayant recours une prose élégante ou d'autres figures de style pour embellir sa prose. Elle profite des incidents qui apparaissent accidentellement ou naturellement (organique) dans sa propre vie pour les présenter, comme des objets trouvés, comme un lecteur aurait recours à un interprète. Au contraire, "Ernaux" range attentivement les détails de sa narration dans un ordre et suivant une manière fournissant au lecteur les moyens d'assembler des associations métaphoriques.

En outre, les pommiers sauvages se trouvant dans la photo décrite par des paroles insinuent une préférence de la part d'Ernaux à citer des éléments naturels et des évènements survenant naturellement aussi comme étant un moyen pour rédiger la biographie de sa mère. Vu le style plat et le ton prosaïque employé par "Ernaux", il pourrait apparaître à un lecteur non avisé que les éléments composant ces effets métaphoriques apparaissent spontanément, sans songer à leur emplacement ou leur signification. De multiples réseaux de références horticulturales ainsi que leurs connexions avec les thèmes dans *Une femme* prouveront que l'écriture plate d'Ernaux n'est pas si plate que ça.

## La symbolique florale

En fait, la première œuvre autobiographique d'Annie Ernaux portant la signature de significations symboliques créées en rapport avec les fleurs dormantes. Des allusions aux fleurs dans le texte apparaissent afin de les dénuer d'importance, comme le fait de divulguer des remarques dont la fonction consiste simplement à présenter un arrière-plan descriptif. "Ernaux" applique la valence symbolique potentielle des fleurs en insérant fortuitement des mentions d'elles parmi des bribes de conversations, des gestes habituels et d'autres faits concernant la vie de tous les jours. Mais les étayages de leur présence récurrente, et ce, quand on les montre du doigt, nous expose un réseau d'associations pareil à un rhizome duquel un code émerge: un nouveau langage de fleurs communiquant en silence avec les vérités poignantes de la vie de sa mère. La mission d'exprimer un profond chagrin est particulièrement défiante dans le cas d'Ernaux. "Son œuvre" "éducation sentimentale" n'avait pas le vocabulaire nécessaire pour exprimer ses sentiments convenablement. Dans la «*langue matérielle* »<sup>361</sup> concernant son enfance, « *il n'y avait presque pas de mots pour exprimer les sentiments. [...]. La langue du sentiment était celle des chansons de Luis Mariano et de Tino Rossi, des*

---

<sup>361</sup> *La Honte*, P.75

*romans de Delly, des feuilletons du "Petit Echo de la mode" et de "La Vie en fleurs »*<sup>362</sup>. Étant donné que le langage codifié des fleurs dans la culture française est souvent étrange à la réalité sociale d'Ernaux, elle semble avoir compensé celle-ci en inventant son propre "langage des fleurs" avec lequel: elle dépeint l'aspect naturel et l'authenticité de la culture rustique de ses parents; puis elle montre du doigt le matérialisme et l'artifice de ses affaires funéraires lucratives; elle décrit le déclin de la vitalité de sa mère, elle attire l'attention sur la routine inventée et l'ambiance régnant dans les crèches; et, expose le caractère arbitraire des codes bourgeois concernant le comportement social. Ernaux a recours aussi aux fleurs pour présenter un compte-rendu du langage en tant que tel.

Les significations que véhicule "Ernaux" par l'intermédiaire des fleurs, qu'elles soient réelles ou artificielles, sont évidentes efficacement dans la scène au début de *Une femme* dans lequel "Ernaux" relate les détails des préparatifs des funérailles de sa mère. L'exposition des fleurs artificielles chez les pompes funèbres préfigure une réunion d'affaires avec un membre de l'équipe l'assistant en passant par tous les détails de la cérémonie:

*Mon ex-mari m'a accompagnée aux pompes funèbres. Derrière l'étalage de fleurs artificielles, il y avait des fauteuils et une table basse avec des revues. Un employé nous a conduits dans un bureau, pose des questions sur la date du décès, le lieu de*

---

<sup>362</sup> *La Honte*, P.74.

*l'inhumation, une messe au non. Il notait tout sur un grand bordereau et tapait de temps en temps sur une calculette. Il nous a emmenés dans une pièce noire, sans fenêtres, qu'il a éclairée. Une dizaine de cercueils étaient debout contre le mur. L'employé a précisé : «Tous les prix sont t.e.». Trois cercueils étaient ouverts pour qu'on puisse choisir aussi la couleur du capitonnage. J'ai pris du chêne parce que c'était l'arbre qu'elle préférait et qu'elle s'inquiétait toujours de savoirs devant un meuble neuf s'il était en chêne. Mon ex-mari m'a suggéré du rose violine pour le capiton. [...] Ils `occupaient de tout, sauf de la fourniture des fleurs naturelles.<sup>363</sup>*

La maison funèbre prend soin de tous les différents détails sauf les fleurs naturelles. Les fleurs se trouvant dans l'étalage sont simplement une autre manifestation de l'expérience non- sentimentale: *«Pièce noire, sans fenêtres, qu'il a éclairée, » «Calcullette, » «toutes taxes comprises, » «bordereau »<sup>364</sup>*. Ces détails se contredisent clairement avec les propres rapports d'Ernaux concernant la commémoration du décès de sa mère en choisissant un coffret en bois de son arbre favori; et en choisissant des étoffes de soie ayant la couleur favorite de sa mère-dérivée du nom d'une fleur «rose violet ». Quand "Ernaux" revient plus tard à cet endroit en compagnie de ses enfants pour faire une inspection, elle apporte quelques branches de cognassier florissant pour les placer à côté du corps dans le cercueil. Cependant, il existe une incompatibilité de la défunte entre le sentiment qu'elle tente d'exprimer, et l'environnement qui l'entoure : *« Nous étions sur des chaises alignées le long du mur, face à des sanitaires dont la porte était restée ouverte. Je voulais voir encore ma mère et*

---

<sup>363</sup> *Une femme, PP.14-15.*

<sup>364</sup> *Idem.*

*poser sur elle deux petites branches de cognassier en fleur que j'avais dans mon sac »<sup>365</sup>. Avec l'indignité d'être obligée d'attendre dans un couloir devant les toilettes dont la porte a été laissée ouverte, elle éprouve le sentiment d'avoir à communiquer dans un environnement artificiel: « c'était dans une grande salle nue, en béton. Je ne sais pas d'où venait le peu de jour. [...] Il m'a semblé qu'il vous avait amenés devant ma mère pour qu'on constate la bonne qualité des prestations de l'entreprise »<sup>366</sup>.*

De plus, c'est la famille en deuil qui se sent pressée de rassurer l'employé qui est préoccupé de savoir si les services de l'entreprise étaient satisfaisants. Le ciment dur et froid et la source de lumière non identifiable semblent faire partie intégrante de l'expérience désagréable. Ainsi, la présence de fleurs artificielles dans l'étalage de la salle funéraire annonce bien leur manière de concevoir la cérémonie et l'objet pécunié du personnel.

Les fleurs artificielles sont plus généralement avec les rites d'enterrement dans le sens qu'elles sont mentionnées dans des cimetières par des gens qui sans aucun doute, souhaiteraient sincèrement manifester leur respect à leurs défunts bienaimés. Il est vrai que les fleurs artificielles sont plus pratiques, un choix économique depuis qu'elles sont devenues moins chères, et parce qu'elles sont plus résistantes aux éléments plus que les

---

<sup>365</sup> *Une femme, PP.15-16.*

<sup>366</sup> *Ibid., P.16.*

fleurs réelles, mais «Ernaux » semble préférer les dernières. Dans *L'autre fille* de la page 10, elle nous explique qu'elle orne les pierres tombales de ses parents avec des fleurs réelles : «*Je repose sur chacune un chrysanthème, dont j'enfonce le pot dans le gravier de la jardinière creusée exprès, au pied de la dalle* ».

Mais dans certaines circonstances, les fleurs réelles peuvent être problématiques de la même manière. Ceci est évident quand «Ernaux » se rend chez le fleuriste pour acheter des fleurs pour les funérailles : «*Je voulais des lis blancs, mais la fleuriste me les a déconseillés, on ne les fait que pour les enfants, les jeunes filles à la rigueur*»<sup>367</sup>. Ernaux découvre alors son ignorance en termes de la culture florale, une culture purement bourgeoise. Elle ne cite aucune émotion se rapportant à cette erreur, mais on peut s'imaginer son embrassement dû à son ignorance des règles de l'étiquette pour le choix des fleurs «appropriées » dans cette situation sociale solennelle – en effet, elle ignore le langage bourgeois des fleurs. Les échanges verbaux entre les deux femmes constituent une scène qui illustre subtilement un heurt des codes entre deux classes sociales différentes. Ce moment chez la fleuriste a une connotation assez marquée...même étant une femme adulte même si elle se avoir réussi à devenir «*vraiment une bourgeoise* »<sup>368</sup>, elle connaîtra jamais entièrement

---

<sup>367</sup> *Une femme*, PP.14-15.

<sup>368</sup> *La Place*, P.23.

les codes secrets de la noblesse. Elle n'assimilera jamais ces règles qui la hanteront.

La scène chez le fleuriste illustre ainsi ce que Bourdieu appelle «l'arbitraire culturel » dans lequel, les codes relatifs à une culture ne sont pas nécessaires, fondés sur la logique, ils sont plutôt arbitrairement formés pour refléter les intérêts des groupes<sup>369</sup>. Ernaux appartient à une classe sociale plus modeste. Elle résiste silencieusement à la douleur d'être invectivée pour son ignorance du langage des fleurs, et les remettre à leur place. Mais en rédigeant *Une femme*, elle devient capable de se venger et de l'échange embarrassant avec le fleuriste afin de rejoindre sa propre réalité sociale. Elle accomplit ceci en utilisant une métaphore pour décrire l'effet de la maladie d'Alzheimer sur son état psychique et mental : «*Elle était une petite fille qui ne grandirait pas* », écrit la narratrice à la page(101) de *Une femme*.

Cette métaphore soit stylistiquement simple, elle est partiellement significative car il n'est pas fréquent de dénicher une métaphore explicite de n'importe quelle sorte des œuvres d'Ernaux. Cette modeste phrase transforme les fleurs de lys qui n'étaient pas appropriées pour le choix de sa mère.

---

<sup>369</sup> Annie Ernaux, "Raisons d'écrire", *Le Symbolique et le social*, 'La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu', *Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle, sous la direction de Jacques Durand et Yves Winkin*, Éd. De l'Université de Liège, 2005, pp. 343-347, in *Tra-jectoires*, p. 85

Ainsi; Ernaux se venge de la noblesse en créant ses propres codes secrets qu'elle camoufle avec son style prosaïque, plat et par conséquent loin de la culture. La vengeance de l'écrivain n'est pas orientée spécifiquement vers le fleuriste en tant qu'individu, mais adressée au pouvoir exercé, à travers des institutions multiples, le contrôle de tous les échanges linguistiques en incluant le langage symbolique des fleurs. La localisation prudente d'Ernaux des références aux fleurs dans *Une femme* décrit une hésitation délicate et nuancée vers la narration de l'œuvre afin d'abolir ce code et d'inventer son propre langage des fleurs.

En outre, les allusions subtiles citées par Ernaux aux fleurs sont orientées d'une manière à éviter ouvertement d'attirer l'attention vers le dédain de la classe dominante qui contrôle un ensemble de valeurs et qui détermine ce qui est digne d'être évalué ou non du point de vue culturel. Le ton neutre du style de l'écriture d'Ernaux est conforme à la précaution de ses parents qui n'ont jamais eu l'habitude d'attirer l'attention des autres, et ont toujours été très prudents pour éviter d'être provoqués par n'importe quel groupe ou n'importe quel individu qui pouvant menacer leur sécurité précaire. Ses parents étaient toujours capables d'éviter le regard critique des autres «*Règle : déjouer constamment le regard critique des autres, par la politesse, l'absence d'opinion, une attention minutieuse aux*

*humeurs qui risquent de vous atteindre* »<sup>370</sup>. De même manière similaire, Ernaux dissimule ses opinions à travers le ton plat de son style.

Annie dans *Une femme* décrit la dernière fois où elle a rendu visite à sa mère avant son admission dans une maison de repos, elle se souvient du moment où elle offrait à sa mère un bouquet de glaïeuls acheté chez un fleuriste, ce qui a provoqué un sentiment similaire de distance sociale les séparant : « *Elle a pris les glaïeuls avec gêne, en me remerciant d'un ton artificiel. J'avais oublié : lui offrir des fleurs du fleuriste lui a toujours paru, venant de ma part, une grimace, un geste de gens qui la froisse. J'avais l'air de la traiter comme une femme étrangère, c; est-à-dire, pas de la famille, avec chichi* » écrit la narratrice à la page(70). Cet échange entre une mère et sa fille provoque un autre heurt. «Ernaux » a adopté les coutumes de la haute bourgeoisie et avoir offensé sa mère qui, sans aucun doute, trouve que le fait d'offrir les fleurs achetées chez un fleuriste est tiré par les cheveux ce qui serait un signe des manières affectées et énorme perte d'argent aussi.

Or, cette expérience chez le fleuriste nous montre comment des simples fleurs peuvent créer des connotations négatives. Mais les fleurs artificielles citées dans l'œuvre sont toujours mal associées. Cela apparaît

---

<sup>370</sup> *La Place*, P.61.

à travers les motifs- floraux décrit les vêtements de sa mère et dans les souvenirs d'Emaux relatifs à une journée d'été en 1952, lorsqu'elles ont visité ensemble la plage d'«Étretat». Sa mère changea ses vêtements de deuil mis pour sauver apparences et revêtit une robe bleue-avec un motif floral:

*Nous sommes venues en car à Étretat passer la journée. Elle grimpe sur la falaise à travers les herbes, dans sa robe de crêpe bleu à grandes fleurs, qu'elle a enfilée derrière les rochers à la place de son tailleur de deuil mis pour partir à cause des gens du quartier. Elle arrive après moi au sommet, à bout de souffle, la figure brillante de sueur par-dessus la poudre. Elle ne voyait plus ses règles depuis deux mois.*<sup>371</sup>

Quoique le motif floral incarne la joie de vivre de la mère, et l'esprit d'occasion- un jour heureux à passer à la plage sans penser à la mort ce ne sont pas de vraies fleurs. Dans *Je ne 'suis pas sortie de ma nuit*, journal intime dans lesquels Ernaux, relate les luttes de sa mère contre la maladie d'Alzheimer. Elle fait une remarque concernant l'ornement de la robe de l'hôpital portée par sa mère ayant la forme d'une fleur : « *Ma mère porte une robe à petites fleurs, comme j'en ai porté, enfant* »<sup>372</sup>. Ce qui signifie que «Ernaux» associe la petitesse des fleurs sur les vêtements de sa mère avant de retomber en enfance à cause de la maladie d'Alzheimer.

---

<sup>371</sup> *Une femme*, PP.59-60.

<sup>372</sup> *Ibid.*, P.70.

Les références aux fleurs sont spécialement centrées dans le contexte des visites d'Ernaux à sa mère dans la maison de repos. Durant ces visites, Ernaux sent cette fois qu'elle s'est essentiellement arrêtée dans cet endroit. Dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, elle note que les horloges sont partout dans la maison de repos, mais aucune entre elles ne fonctionnaient correctement et ce d'une manière ironique. Les saisons sont pratiquement imperceptibles derrière ses: « [M] » *a mère est entrée définitivement dans cet espace sans saisons, la même chaleur douce, odorante, toute l'année, ni temps, juste la répétition bien réglée des fonctions, manger, se coucher, etc.* »<sup>373</sup>.

«Ernaux » décrit ce bouquet de forsythia au début et à la fin d'*Une femme*. L'œuvre débute par un compte-rendu de la période suivant immédiatement le décès de sa mère, quand où Ernaux retourne à la maison de repos pour préparer les pompes funèbres. La narratrice décrit brièvement le vase des branches de forsythia qu'elle a apporté le jour précédant sa visite. En tant que narratrice, elle poursuit son en décrivant les étapes de la vie de sa mère qui a ramené la narration en fin de compte au dernier jour que Ernaux a passé avec elle, et les semaines navrantes,

---

<sup>373</sup> *Une femme*, P.97.

qui ont suivi son décès. De cette manière, cette première référence au forsythia apparaît au début de l'œuvre, mais après le décès de sa mère :

*[Le crucifix] manquait les deux clous fixant les bras de cuivre sur la croix. L'infirmier n'était pas sûr d'en trouver. Cela n'avait pas d'importance, je désirais qu'on lui mette quand même son crucifix. Sur la table roulante, il y avait le bouquet de forsythias que j'avais apporté la veille. L'infirmier m'a conseillé d'aller tout de suite à l'état civil de l'hôpital.<sup>374</sup>*

Cette première indication concernant ces fleurs particulières semble dépourvue de toute signification. C'est comme si cette phrase est arbitrairement insérée dans un cahier de souvenirs.

Dans les dernières pages de l'œuvre, la narratrice raconte les événements qui ont directement précédé le décès de sa mère. Ce qui a semblé être une remarque sans importance sur les forsythias au début de l'œuvre acquiert une valeur particulière lorsqu'elle offre la narration fournit plus de détails concernant son souvenir lorsqu'elle a offert à sa mère les mêmes fleurs la veille de son décès :

*Elle a passé un autre hiver. Le dimanche après Pâques, je suis venue la voir avec du forsythia. Il faisait gris et froid. [...] Elle m'a souri quand je me suis approchée d'elle. [...] J'ai roulé son fauteuil jusqu'à sa chambre. J'ai arrangé les branches de forsythia dans un vase. Je me suis assise à côté d'elle et je lui ai donné à manger du chocolat. [...] À un moment, elle a essayé de saisir les branches de forsythia. [...] Elle est morte le lendemain<sup>375</sup>*

---

<sup>374</sup> Une femme, P.12.

<sup>375</sup> Ibid., PP.102-103

Le souvenir du dernier jour qu'elle a passé avec sa mère et les associations créées par les forsythias n'est pas perceptible dans la première référence faite au début du roman. Mais en voyant les branches des forsythias un jour après le décès de sa mère. Elle a dû sûrement rappeler «Ernaux » du sourire qu'elle lui a causé lors de son arrivée; le fait que sa mère ait tendu la main pour toucher les fleurs – ce qui peut être un présage par l'intermédiaire d'un geste que sa mère était encore attirée par la beauté et les plaisirs de la vie. Sa mère a souri également au moment du départ d'Ernaux, un moment de reconnaissance et d'appréciation.

Le fait d'offrir des fleurs caractérise le calendrier très organisé et structuré de l'institution: «*Des fêtes sans doute : la distribution de gâteaux tous les jeudis par les femmes bénévoles, une coupe de champagne au jour de l'an, le muguet du premier mai. [...] Et cette philosophie régulière des soignantes : «Allez, madame D..., prenez un bonbon, sa fait passer le temps »*<sup>376</sup>. En France, il est d'usage d'offrir un petit bouquet de lis sur la vallée des bien-aimés le premier Mai pour fêter le début du printemps, mais ces fleurs n'ont aucun sens dans l'environnement de la maison se trouvant dans la vallée, car elles proviennent moins des sentiments naturels d'affection, et se rapproche de la formalité et de l'adhérence aux formules de la conduite sociale.

---

<sup>376</sup> *Une femme*, P.97.

Le premier Mai est aussi le jour des Ouvriers en France, mais la «fête du travail» est un sujet de moquerie dans le contexte de la maison de repos, et l'est doublement aussi dans le cas de la mère d'Ernaux qui a perdu tout contact avec la vie à cause de sa maladie. Annie Ernaux nous raconte dans *La Place* que lorsque son père est mort, sa mère a fermé le café-épicerie pour une heure seulement pour que le corps soit transféré à la chambre funèbre : «*Le corps dû être enveloppé dans un sac de plastique et trainé, plus que transporté, sur les marches jusqu'au cercueil posé au milieu du café «fermé pour une heure»*<sup>377</sup>. Le fait atténué à la fin de cette phrase «fermé pour une heure»- indique clairement, une vérité douloureuse : sa mère ne pouvait pas perdre ses affaires en fermant le café-épicerie pour plus d'une heure même pour avoir à faire à ce poignant moment de sa vie<sup>378</sup>. La fête du travail n'était probablement pas un congé, quoiqu'ses parents appartiennent à l'ouvrière. Quoi qu'il en soit, les lis n'étaient pas une fleur qui corresponde à la réalité du monde de sa mère.

Quand la mère d'Ernaux est venue habiter avec elle dans leur demeure dans une subdivision récemment construite près de Paris, il était évident que sa mère n'était pas à l'aise dans ce voisinage. De manière assez

---

<sup>377</sup> *La Place*, PP.18-19.

<sup>378</sup> *Le ton factuel de la plaque d'écriture d'Ernaux pourrait d'abord masquer la douleur émotionnelle de traiter des problèmes familiaux complexes et la mort de chaque parent, Mais comme Warren Motte l'a soutenu de façon convaincante, le style apparemment plat d'Ernaux exploite une économie de mots pour un effet pathétique maximal. "Cette simplicité est au cœur de l'esthétique minimaliste qui anime La Place", dit Motte, et "La Place dépend sur la simplicité formelle pour l'effet" (56).*

surprenant, les rues qu'Ernaux mentionne dans ce compte-rendu portent des noms de fleurs : «*Rue des Roses et des Jonquilles, des Bleuets* »<sup>379</sup>. Ces signes de rue ont faussement affiché une place consacré aux jardins, ou peut-être une communauté appréciant les fleurs, mais il n'y avait rien de naturel dans ce voisinage. Il était sans vie; Une atmosphère de matérialisme et de préoccupations quotidiennes a pénétré dans cette banlieue de Paris. Quand les voisins n'étaient pas occupés à leur travail, ils s'occupaient d'activités banales telles que laver leurs voitures:

*Nous habitons un pavillon dans un lotissement neuf, au milieu d'une plaine. Les commerces et les écoles étaient à deux kilomètres. On ne voyait les habitants que le soir. Pendant le week-end, ils lavaient la voiture et montaient des étagères dans le garage. C'était un endroit vague et sans regard où l'on se sentait flotter, privé de sentiments et de pensée. [...] Quelquefois, [ma mère] poussait jusqu'au centre Leclerc, de l'autre côté de l'autoroute, par des voies défoncées où les voitures en passant l'éclaboussaient. Elle rentrait, le visage fermé.*<sup>380</sup>

Tout comme dans la maison de repos, il y avait dans ce quartier une atmosphère de stagnation, de séquestration et de déconnexion. Les signes de rue avec des noms de fleurs étaient littéralement des signes morts, des clichés, dépourvus de sens, mais peut-être encore imprégnés avec assez de monnaie pour attirer des acheteurs potentiels de maison au voisinage nouvellement développé afin de faire des bénéfices. Les signes de rue ne désignaient pas alors ce qu'ils connotaient.

---

<sup>379</sup> *Une femme*, P.81.

<sup>380</sup> *Ibid.*, PP.80-81.

Ainsi, comme l'indiquent les exemples mentionnés, qu'elles soient naturelle ou artificielle, toutes les références à des fleurs dans *Une femme* sont reliées à la mère d'Ernaux. Ces associations interfèrent avec le désir de cette dernière de s'élever par la lecture, d'imiter le discours de la classe supérieure, d'adopter les règles de l'étiquette sociale et d'apprendre les noms des fleurs : « *Elle désirait apprendre : les règles du savoir-vivre [...] les noms des grands écrivains, les films sortant sur les écrans ( mais elle n'allait pas au cinéma, faute de temps), les noms des fleurs dans les jardins. [...] s'élever, pour elle, c'était d'abord apprendre (elle disait, «il faut meubler son esprit») et rien n'était plus beau que le savoir* »<sup>381</sup>. Connaître les noms des fleurs, entre autres choses, est la preuve d'être cultivée.

Ernaux nous montre implicitement que le désir de sa mère d'apprendre de s'instruire prenait une forme littérale dans son habitude maniaque de s'occuper des fleurs: « [...] en été elle sarclait les plaques-bandes de rosiers, avant l'ouverture»<sup>382</sup>, et quand elle est venue chez Ernaux et sa famille après avoir déménagé de la subdivision à un autre quartier plus ancien, contrairement au quartier où ils vivaient, Ernaux nous rappelle que sa mère a témoigné sans cesse son intérêt pour les fleurs: « *Nous*

---

<sup>381</sup> *Une femme*.P.57.

<sup>382</sup> *Ibid.*, P.48.

*avons quitté le lotissement et nous étions installés dans le vieux village accolé à la ville nouvelle. À peine arrivée, elle sarclait les plates-bandes de fleurs »*<sup>383</sup>.

Dans la place, Annie Ernaux a mentionné le binage de son père, cette référence met en lumière l'opposition entre les occupations culturelles d'Annie et les «occupations culturelles» de son père: « Je pensais qu'il ne pouvait plus rien pour moi. Ses mots et ses idées n'avaient pas cours dans les salles de français ou de philo, les séjours à canapé de velours rouge des amies de classe. L'été par la fenêtre ouverte de ma chambre, *j'entendais le bruit de sa bêche aplatissant régulièrement la terre retournée*».<sup>384</sup>

Le binage de son père est décrit en opposition absolue avec le fait d'être cultivé, dans le sens métaphorique, mais l'amour constant de sa mère pour le jardinage était une manifestation physique, un tic, de son effort continu d'être cultivé; c'est comme si cette impulsion s'est emparée de chaque partie de son corps.

Ainsi, on peut remarquer que les forsythias, comme toutes les références aux fleurs, forment une corrélation et un rapport étroit entre la dernière fois qu'Ernaux a vu sa mère et le jour pénible lorsque sa mère est décédée. Ernaux établit des associations de sens avec les fleurs en ce qui

---

<sup>383</sup> *Une femme*, P.74.

<sup>384</sup> *La Place*, P.83

concerne la vie de sa mère, et à travers ces connexions, elle crée une histoire cohérente. Ceci paraît évident dans les derniers fragments de *une femme* où Ernaux tente de saisir le lien étroit qui peut relier la veille de la mort de sa mère et le jour du décès : «*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*»<sup>385</sup>. C'est comme si le décès de sa mère avait créé une brèche dans sa vie personnelle, bloquant de façon permanente sa capacité à comprendre le fil qui a pu séparer la vie de sa mère et la mort. Puis, la narratrice déclare: «*Maintenant, tout est lié* »<sup>386</sup>. Cette phrase est quelque peu énigmatique. Il n'est pas clair immédiatement que «tout» se rapporte à, mais le fait de dire «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*» pendant les jours qui ont immédiatement suivi le décès de sa mère rend cette phrase plus claire: «*La vie, la mort demeurent de chaque côté de quelque fin peut-être, tout sera lié comme une histoire. Pour écrire, il faudrait que j'attende que ces deux jours soient fondus dans le reste de ma vie* » la narratrice déclare à la page 107. Ce n'est pas avant qu'elle ait atteint la fin de la rédaction *Une femme* qu'elle a senti comme si elle avait sauvée l'histoire de la vie de sa mère de sombrer dans l'oubli. C'est seulement à

---

<sup>385</sup> *Une femme*, P.103.

<sup>386</sup> *Ibid.*, P.103.

travers le fait d'écrire que Ernaux trouve un moyen de joindre les deux jours, et de trouver les connexions qui la rendaient capable de comprendre la vie et le décès de sa mère. Les forsythias sont le seul élément récurrent dans trois passages liés d'une manière significative; le seul décrivant le jour précédant le décès de sa mère quand «Ernaux» l'a visitée; et le passage précédant directement le fragment de la phrase «*maintenant tout est lié*».

Le fragment de la phrase «maintenant tout est lié» suit immédiatement la description des derniers moments qu'ils ont passés ensemble, impliquant que «Ernaux» a senti qu'elle a compris la vie de sa mère en rédigeant son histoire, un effort qui avait l'air d'être désespère au début de l'œuvre : « *C'est une entreprise difficile. Pour moi, ma mère n'a pas d'histoire* »<sup>387</sup>. Mais à la fin de la rédaction du roman, Ernaux a transformé l'essence de la vie de sa mère en une histoire. « *Il fallait que ma mère, né dans un milieu dominée, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées ou' selon son désir, je suis passée* »<sup>388</sup>. Le fait de mentionner les forsythias au début de *Une femme*, et deux fois encore à la fin de la même œuvre, ou 'elle attache l'histoire, de la vie de sa mère. Est pareil à un arc en or,

---

<sup>387</sup> *Une femme*, P.22.

<sup>388</sup> *Ibid.*, P.106.

les forsythias forment un support architectural englobant le début de l'œuvre et sa fin.

Mais un fait concernant la vie de sa mère qu'Ernaux découvre après son décès met en doute son assertion «*Maintenant tout est lié* » et, par conséquent, la cohérence de l'œuvre. Ce doute apparaît quand une tante d'Ernaux divulgue un détail troublant de sa propre mère : « *Il y a quelques semaines, l'une de mes tantes m'a dit que ma mère et mon père, au début ou' ils fréquentaient, avaient rendez- vous dans les cabinets, à l'usine. Maintenant que ma mère est morte, je voudrais n'apprendre rien de plus sur elle que j'ai su pendant qu'elle vivait* »<sup>389</sup>. Cette anecdote décrivant l'amour unissant ses parents avant le mariage fait allusion à une fissure dans l'unité de l'œuvre, et par conséquent la conviction d'Ernaux que sa narration est le secret hermétique qu'elle s'est efforcée de garder. La remarque de sa tante indique d'une manière gênante que la mère d'Ernaux n'était pas toujours la fille catholique sérieuse que Ernaux croyait : « *[...] jamais elle ne s'était laissé toucher dans les toilettes* »<sup>390</sup>, et « *Ma mère s'est efforcée de se conformer au jugement le plus favorable porté sur les filles travaillant en usine : «ouvrière, mais sérieuse» pratiquant la messe et les sacrements. [...] n'allant jamais au*

---

<sup>389</sup> *Une femme*, P.105

<sup>390</sup> *La Place*, P.36.

*bois seule avec un garçon*»<sup>391</sup>. La remarque de sa tante contredit la description d'Ernaux de sa mère. Cet incident l'a incitée à adresser d'une manière plus directe la difficulté d'une histoire cohérente dans la préface à «Je ne suis pas sortie de ma nuit » (Ceci a été rédigée neuf ans après la publication de «*Une femme* ») :

*Longtemps j'ai pensé que je ne le publierais jamais [ce journal]. Peut-être désirais-je laisser de ma mère et de ma relation avec elle, une seule image, une seule vérité, celle que j'ai tenté d'approcher dans «Une femme». Je crois maintenant que l'unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre-quelle que données les plus contradictoires-doivent être mises en danger toutes les fois que c'est possible.*<sup>392</sup>

Comme explique Lyn Thomas, Il y a une intention claire de disloquer la finalité de l'œuvre publiée<sup>393</sup>. C'est une histoire définitive de la vie de sa mère n'est pas possible, le processus d'écriture l'ait probablement aidé à obtenir une paix temporaire qui atténuerait le chagrin qu'elle éprouvait à cause de la perte de sa mère.<sup>394</sup>

Dans «*Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Ernaux évoque une chanson qui l'a toujours émue relatif un enfant qui offre des roses blanches à sa mère prolétaire chaque dimanche : « *Penser à la chanson «Les roses blanches, qui me faisait pleurer enfant. Je pleure à nouveau, à cela, cette*

---

<sup>391</sup> *Une femme*, P.33.

<sup>392</sup> *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, PP.12-13

<sup>393</sup> Lyn Thomas, *Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness.* " *Journal of Gender Studies* 15 (2006), PP. 159- 168.

<sup>394</sup> Pierre-Louis Fort dans le chapitre sur Ernaux dans son livre *Ma mère, la mort: L'écriture du deuil* chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux, considère *Une femme* comme une œuvre de deuil et un hommage aussi.

*chanson*»<sup>395</sup>. Le motif floral dans *Une femme* est comme un bouquet métaphorique en l'honneur de sa mère. Mais on pourrait supposer que les fleurs sont aussi pour l'écrivain, une sorte de consolation dans sa douleur, grâce à l'écriture qui lui permet d'apporter plus de profondeur à l'histoire de sa mère.

### **Une rhétorique funèbre:**

Les références aux fleurs sont également présentes dans *La Place*. Retournant à la maison peu de temps après le décès de son père, Ernaux assimile l'odeur de la mort dans la maison à celle des fleurs qui ont commencé à se faner: «*L'odeur est arrivée le lundi. Je ne l'avais pas imaginée. Relent doux puis terrible de fleurs oubliées dans un vase d'eau croupie* »<sup>396</sup>. Cependant, les quelques mentions de fleurs dans *La Place* ne forment pas un système symbolique assez perceptible comme dans *Une femme*. Mais dans les fragments entourant le récit de la mort de son père, Ernaux utilise un processus qui consiste à parcourir l'axe narratif entre les funérailles de son père et des détails concernant sa relation avec son mari, ce qui suggère la mort de leur mariage et l'enterrement métaphorique de la classe de son mari. La première indication d'un lien entre la mort de son père et son propre mariage fut une allusion au costume dans lequel son père a été inhumé: «*Ma mère a pensé qu'on*

---

<sup>395</sup> *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, P.109.

<sup>396</sup> *La Place*, P. 17.

*pourrait le revêtir du costume qu'il avait étrenné pour mon mariage trois ans avant »*<sup>397</sup>. Ce costume qu'il portait pour la première fois lors de son mariage, puis qu'il portait pour la dernière fois à ses propres funérailles, ce qui constitue un élément de connexion entre les deux événements. Il est probable que ce costume ait été porté seulement à ces deux occasions, étant donné qu'il fut spécifiquement acheté pour son mariage. Ernaux note aussi que son père portait généralement le «bleu» des ouvriers, même en servant dans le café, et qu'il n'a jamais assisté à l'église.

Un deuxième lien explicite se produit le moment de l'arrivée et du départ de son mari. Il est arrivé juste avant les funérailles, et a quitté directement après, de sorte que sa présence soit parallèle à la cérémonie des funéraires: « *Mon mari est arrivé le soir, bronzé, gêné par un deuil qui n'était pas le sien. Plus que jamais, il a paru déplacé ici »*<sup>398</sup>. Le mot deuil est transféré du père au mari qu'elle considère comme un peu agacé du fait qu'il ne soit pas le centre de l'attention. Ernaux établit un rapport entre les funérailles et son mariage pour la troisième fois en notant que les sanglots audibles de sa mère lors de l'abaissement du cercueil au cimetière lui rappellent le jour de son mariage: «*Au cimetière, quand le cercle est descendu en oscillant entre les cordes, ma mère a éclaté en*

---

<sup>397</sup> *Ibid.*; P.14

<sup>398</sup> *La Place*, P. 19.

sanglots, comme le jour de mon mariage, à la messe »<sup>399</sup>. Il existe aussi un parallélisme spatial qui relie inextricablement ces deux événements: l'enterrement et le mariage ont eu lieu dans la même église.

Ernaux élargit encore le cercle de la mort et son association avec leur mariage en racontant ce détail intime: « *On a dormi dans le seul lit à deux places, celui où mon père était mort* »<sup>400</sup>. Le café-épicerie de ses parents était aussi leur maison et la famille dormait au-dessus de leurs affaires dans une chambre à coucher. Le lit de ses parents était le seul lit de la maison assez grand pour Ernaux et son mari. Ce lit est fortement associé à la mort parce que son père y est mort. Son corps est resté là jusqu'au lendemain lorsque les pompiers vinrent le transporter.

### **La symbolique onirique:**

Ernaux affirme que, *Une femme* représente métaphoriquement une grossesse. Ernaux nous alerte de cette métaphore de bonne heure en ce qui concerne sa manière autoréflexive caractéristique de commenter le texte de l'œuvre qu'elle est en train d'écrire : « *Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde* »<sup>401</sup>. Elle n'utilise pas une métaphore poétique, mais évoque l'association sur ton simple et déclaratif avec des paroles suggérant le «C'est comme »en

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, PP.20-21.

<sup>400</sup> *Ibid.*, P. 19.

<sup>401</sup> *Une femme*, P.43.

comparaison avec la phrase «Il me semble » qui annonce l'analogie. Elle considère ce processus d'écrire comme littérale, mais une renaissance métaphorique en la menant vers le monde des belles-lettres. Une autre indication consiste à considérer que le processus d'écriture est une grossesse métaphorique, puisqu'elle nous révèle à la fin du roman, que la période d'écriture sur sa mère date d'avril 1986 à février 1987, un peu plus de 10 mois, à peu près la période équivalente à une vraie grossesse.

Mais cette grossesse métaphorique est compliquée. La période suivant le décès de sa mère est, sûrement, une période difficile du point de vue affectif et sentimental. L'analyse de Pierre-Louis Fort suggère que, *Une femme* met l'accent sur la relation entre l'écriture et le deuil de l'auteur. Dans un état émotionnel fragile, Ernaux sent qu'elle risque d'être submergé par les sentiments de douleur, de colère et d'impuissance, comme on peut le révéler si bien cette réplique : « *Envie d'injurier ceux qui me demandent en souriant," c'est pourtant votre prochain livre?"* »<sup>402</sup>. La question innocente concernant le jour où son prochain livre sera publié imite par inadvertance la question fréquemment posée des femmes enceintes : «Alors quand naîtra le bébé ? », mais au lieu d'être coupable de répliquer avec une fierté et un enthousiasme maternels, l'auteur est dépassée par la colère et le chagrin. Envisagée par

---

<sup>402</sup> *Une femme*, P.69.

une perspective, elle décide de rédiger un livre comme une sorte de long obituaire. «Le fait de produire » ce livre décrirait un échec, et pourrait être équivalent à une seconde mort, dont Ernaux serait responsable : «*Dans ces conditions, «sortir » un livre n'a pas de signification, sinon celle de la mort définitive de ma mère »*<sup>403</sup>.

Un des derniers passages de l'œuvre suggère qu'Ernaux a trouvé un moyen de faire face à ce malheur personnel. Annie qui représente «l'écrivain- mère enceinte », trouve un moyen pour sauver sa «mère-enfant Une solution à son dilemme vient dans le récit d'un rêve énigmatique, mais vraisemblable, un rêve qu'Ernaux avait à un certain moment au cours de l'écriture. Dans ce rêve, Ernaux et sa mère deviennent simultanément une seule personne, couchée dans un ruisseau entre deux eaux avec des plantes jaillissant de leur utérus. Loraine Day et Siobhán McIlvanney ont examiné ce rêve sous l'angle de l'analyse freudienne. Ils ont donné des interprétations riches et intéressantes. Cependant nous pouvons dégager d'autres significations à travers une étude stylistique de certains éléments dans *Une femme*. Une approche textuelle peut aboutir à de nouvelles interprétations sur la signification du rêve. Par ailleurs, cette analyse permet de relier l'image de rêve aux thèmes dominants de la nature, de l'horticulture et de la culture dans *Une femme*, amenant une multitude d'éléments disparates d'une manière

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, P.69.

ostensible. En considérant le rêve d'une perspective différente, non-Freudienne, ceci montre comment une grille complexe d'associations dans l'œuvre est cristallisée dans une seule image contenant beaucoup d'interprétations métaphoriques.

Ce rêve particulier est spécialement significatif pour deux motifs : Tout d'abord, il était un des rêves rares dont Ernaux a beaucoup vu après le décès de sa mère, dont elle pouvait se souvenir. Pendant la semaine qui a suivi les funérailles de sa mère, Ernaux a estimé que quoiqu'elle les ait souvent vues dans ses rêves, elle était incapable de se souvenir de n'importe quels détails spécifiques : « *En me réveillant, je savais que ma mère était morte. Je sortais de rêves lourds dont je ne me rappelais rien, sauf qu'elle y était, et morte* »<sup>404</sup>. Deuxièmement, Ernaux opte pour décrire ce rêve au lecteur seulement à la fin du processus de la rédaction d'*Une femme*. L'endroit où Ernaux a décrit le rêve à la rédaction de à la fin de l'œuvre donne l'impression que le rêve est, dans un sens, connecté à la période de gestation métaphorique, et, par conséquent, semble être le résultat d'un processus créatif de l'écriture décrivant sa mère pour le court espace de temps égal à dix mois :

*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*

---

<sup>404</sup> *Une femme*, P.20.

*flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère.*<sup>405</sup>

Le rêve n'avait aucune sorte de narration et de description d'Ernaux de cette réminiscence d'art surréaliste. A l'exception de l'eau coulante, il n'y a pas de mouvement, mais le corps est vivant dans le rêve, et ainsi apaise la peur de la «mort définitive » de sa mère, et, par-là, renverser le fait accompli; de sa mort. En outre, l'image du rêve est comme le bébé attendu par une mère enceinte, choyée et qui est complètement formé actuellement, mais cette grossesse était à terme à travers un processus de réflexion et d'écritures prolongées.

De nombreux éléments du rêve peuvent se trouver en corrélation aux détails déjà cités dans l'œuvre. Par exemple, dans le rêve, la mère et la fille ne font qu'un; elles représentent le corps d'une fille en train de devenir nubile. A un point antérieur de l'œuvre, «Ernaux » décrit sa mère au commencement : « *La femme de ces année-là était belle [...], rien de son corps ne m'a échappé. Je croyais qu'en grandissant je serais elle* »<sup>406</sup>. Le rêve aide les deux femmes à former un seul corps jeune. Alors, le jeune corps cité dans le rêve représente métaphoriquement sa mère transformée en une fillette en bonne santé en train de devenir nubile, pas une enfant dans le sens métaphorique que la maladie

---

<sup>405</sup> *Une femme*, P.104.

<sup>406</sup> *Une femme*, PP.45-46

d'Alzheimer a courroucée. Les effets progressifs que la maladie a causés sur sa mère l'a rendue dépendant d'une manière croissant de son entourage pour ses plus simples besoins, «comme une petite fille». Dans les semaines précédentes, Ernaux a décidé de lui faire admettre une facilité pour prendre soin d'elle, puis elle s'est sentie inutile et gênée d'une manière croissante « *Je ne voulais pas qu'elle redevienne une petite fille, elle n'en avait pas le «droit»* »<sup>407</sup>. Le rêve ôte l'aspect métaphorique et les qualités propres aux filles concernant le corps de sa mère. Dans les rêves, il n'y a pas de maladies. Le corps en train de devenir nubile est jeune et en bonne santé et n'est plus affligé par les attributs puérils provoqués par les effets de la maladie d'Alzheimer.

Mais les rêves ne concernent pas le corps de sa mère et sa maladie. Les deux femmes ont connu des périodes de leurs vies où elles ont été troublées par les corps de l'autre : Ernaux par le corps de sa mère qui a été progressivement infantilisée par la maladie d'Alzheimer, et sa mère, d'une manière réciproque par le développement du corps de sa fille, et plus précisément par sa maturation sexuelle. "Ernaux" relate ce rapport antérieurement dans l'ouvrage :

*Elle n'a pas aimé me voir grandir. Lorsqu'elle me voyait déshabillée, mon corps semblait la dégoûter. Sans doute, avoir de la poitrine, des hanches signifiait une menace, celle que je coure après les garçons et ne m'intéresse plus aux études. Elle*

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, P.93.

*essayait de me conserver enfant, disant que j'avais treize ans à une semaine de mes quatorze ans [...].*<sup>408</sup>

Ce rêve est une image sûre, quoique peu changeante pour deux femmes. Le rêve d'Ernaux en tant que fille arrivant à l'âge de la puberté est une image qui aurait pu soulager sa mère en satisfaisant ses instincts protecteurs et en gardant sa fille d'une manière permanente.

L'image du rêve pourrait servir d'intermédiaire aux deux femmes en représentant le corps d'une femme en s'appuyant sur un point pivotant du développement physique se trouvant entre l'enfance et l'état d'être une femme adulte. Dans le rêve, le corps n'est ni celui d'une enfant ni celui d'une femme adulte, et, comme tel, la mère n'est plus une enfant inutile. La fille n'est pas encore pubère, et ne pourrait jamais être enceinte, et par conséquent, ceci détruirait tous les efforts déployés par sa mère pour éduquer une fille qui ira à l'université puis atteindre une position sociale plus élevée. La femme enfant dans l'image de ce rêve est la connexion où la mère et la fille peuvent coexister. Ernaux et sa mère sont menacées par un torrent d'événements: qui est dégradation du processus de la maladie de la mère, ou la dégradation sexuelle potentielle de la fille.

«Pierre-Louis Fort» les considère comme une métaphore du processus d'«Ernaux» en rédigeant son œuvre «Une femme»:

---

<sup>408</sup> *Une femme*, P.61.

*Ne serait-il pas possible de voir dans les plantes une métaphore de l'oeuvre ? Dans Une femme déjà, Annie Ernaux écrivait : « Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde » (43). Ici, un même processus d'engendrement est perceptible. « Les plantes en filaments » sortant de ce sexe à l'identité floue, pourraient être l'image de ce texte en cours de création dont l'instabilité, le caractère fluctuant (on le voit dans les réflexions métatextuelles omniprésentes où la narratrice s'interroge sur sa capacité à accomplir son projet et à y répondre) est à l'image de la mollesse des plantes.<sup>409</sup>*

L'image de ces filaments «qui flottaient, moux» nous rappelle non seulement cette oeuvre, comme ces points forts l'indiquent très bien, mais la qualité distinctive du style prosaïque d'Ernaux qui est plus général, en commençant avec l'oeuvre *La Place* ou' des fragments «flottent» sur la page, déconnectés d'une autre en variant des valeurs d'espace et en dépouillant toutes les expressions transitionnelles qui pourraient connecter autrement un fragment, une phrase ou une idée à ce qui suit.

Ce qu'il y a de plus, ces filaments de plantés indiquent le sens littéral de la culture, comme dans le terme «horticulture». L'utilisation de son père du terme «culture», comme nous venons de le mentionner, a mis l'accent sur la différence dans le sens que cette «culture» lui a fourni (aussi bien que n'importe quel parent appartenant à un milieu champêtre) contre le sens que pourrait dire n'importe qui appartenant à une classe sociale plus élevée: «*Au retour [de son service militaire], il n'a plus voulu retourner*

---

<sup>409</sup> Pierre-Louis Fort. *Ma mère, la morte: L'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*. Paris: Imago, 2007. Print.PP.90-91.

*dans la culture. Il a toujours appelé ainsi le travail de la terre, l'autre sens de culture, le spirituel, lui était inutile*»<sup>410</sup>.

Les filaments des plantes en tant que métaphore pour la culture semblent être une réappropriation du premier sens du terme «culture». Dans leur livre intitulée «*Introducing Métaphore*»<sup>411</sup>, Murray Knowles et Rosamund Moon citent le terme «culture» comme un exemple d'un mot qui est intéressant connecté à l'étude des métaphores. Si fréquemment est, la première définition donnée à un mot dans le dictionnaire est son sens littéral. Ainsi, si la définition du terme «culture» devait être du conforme au motif normal, la première définition de celle-ci, la première qui y est mentionnée, aurait du «la culture des plantes». Mais la première signification de la culture a évolué pour être associée à son sens métaphorique, qui est : Les saveurs dans l'art et les manières favorisées par un groupe social». Dans *Une femme*, Ernaux évite un style littéraire «cultive», en effet, elle a dépouillé sa prose des métaphores littéraires. En mettant en pleine lumière les connexions de ses parents à la vie agricole, elle a mis l'accent sur le sens littéral du terme «culture». Et jusqu'à présent, en même temps, le livre d'Ernaux est devenu une partie de la culture dans son sens métaphorique.

---

<sup>410</sup> *La Place*, P.34.

<sup>411</sup> *Murray Knowles, and Rosamund Moon. Introducing Metaphor. New York: Routledge, 2006. P.23.*

De même, l'image des plantes en filaments jaillissant de l'utérus du corps de la mère-fille suggère aussi une autre métaphore: celle de s'auto-cultiver. La mère s'instruit par la lecture, pour se conformer aux valeurs bourgeois, à travers sa fille « *Elle a poursuivi son désir d'apprendre à travers moi* »<sup>412</sup>. Ernaux, qui est devenue écrivain, est l'incarnation de l'ambition de sa mère qui s'est qui a élevé une fille qui dépassera ses origines pour devenir un membre de l'élite cultivée. « *En allant avec moi au musée, peut-être éprouvait-elle moins la satisfaction de regarder des vases égyptiens que la fierté de me pousser vers des connaissances et des goûts qu'elle savait être ceux des gens cultivés* »<sup>413</sup>. Ernaux a remarqué que sa mère avait l'habitude de ratisser les plates-bandes de fleurs. Le rêve mime alors cette activité. La culture de la mère est décrite dans le rêve par des plantes passant de sa matrice. Mais la mère parvient au monde des lettres, en donnant naissance à une fille qui réalisera l'objectif de la mère<sup>414</sup>.

Il y a aussi une connexion entre la notion des «filaments» et du terme «lien », signifiant : lien, chaîne ou connexion. En se référant au décès de sa mère, Ernaux formule : «*J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont*

---

<sup>412</sup> *Une femme*, P.58.

<sup>413</sup> *Ibid.*, P.58.

<sup>414</sup> Dans *La Place*, écrit quatre ans avant *Une femme*, Ernaux utilise une figure de discours, "mettre au jour", qui suggère à la fois la révélation et la naissance. Le mot "cultivé" apparaît également en conjonction avec ce chiffre: "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 entrée" (*La Place* 111).

*je suis issue*»<sup>415</sup>. En rédigeant son œuvre *Une femme*, de quelque manière, Ernaux s'est unie pour la seconde fois avec sa mère. L'image des corps unifiés suggère qu'Ernaux est connectée actuellement d'une manière permanente, ou " liée", à sa mère par un acte littéraire de procréation – la rédaction d'un livre est l'extension de l'existence de sa mère au-delà de la mort.

L'image du rêve de la fille en train de devenir nubile, couchée dans une rivière, entourée de deux canaux d'eau («deux eaux») avec des plantes coulant de sa matrice peuvent la rappeler du terme «enfant naturel». Mais ce terme cité dans le rêve n'implique pas le cauchemar de la génération de sa mère en ce qui concerne une grossesse non-projetée et indésirable. La perspective de mettre au monde «Un enfant naturel» était une source de terreur pour n'importe quelle jeune femme, mais spécialement pour les femmes appartenant à la classe de Ernaux et sa mère. La timidité et le chômage allaient suivre certainement une gestation non-sanctionnée et non-projetée. Ernaux a appris cette leçon depuis son jeune âge grâce à des générations de femmes qui se sont transmises de mère à fille: «*Veuve, ma grand-mère est devenue encore plus raide, toujours sur le qui-vive. (Deux images de terreur, la prison pour les garçons, l'enfant naturel pour les filles.)* »<sup>416</sup>. Le rêve reproduit une représentation

---

<sup>415</sup> *Une femme*, P.106.

<sup>416</sup> *Une femme*, P.27.

littérale d'un «enfant naturel» à travers l'association de plantes et de l'eau, et de cette manière a ôté le caractère métaphorique du terme du sens symbolique de «enfant aimé» vers le littéral afin de créer un «enfant naturel» avec des connotations positives. A travers les processus subconscients du rêve, Ernaux a en effet cassé le sens primaire et symbolique d'un «enfant naturel» et ont réformé sa signification littérale.

Le motif des significations binaires évoqué par le fait de mettre les mots par paires dans «enfant naturel» dont le rêve est aussi présent dans la paire de mots «fille mère ». Dans le rêve, le corps est simultanément composé par la fille et la mère, en représentant littéralement l'expression «fille mère », mais dans le contexte social du passé de sa famille, une «fille mère » (comme un. "Enfant naturel") était encore une autre forme de honte associé à la pauvreté de leur classe sociale- un stigmate dont les résultats persistent: « *Encore aujourd'hui, dire la Vallée d'avant-guerre, c'est tout dire, la plus forte concentration d'alcooliques et de filles mères, l'humidité ruisselant des murs et les nourrissons morts de diarrhée verte en deux heures* »<sup>417</sup>.

Ce rêve mère-fille se trouve entre deux courants d'eau avec des plantes coulant de l'espace procréatif du corps résonant ainsi avec des

---

<sup>417</sup> *Une femme*, P.40.

significations multiples et unifie beaucoup de détails déconnectés et apparemment tirés de son œuvre *Une femme*, et *la Place*. Toutes les associations symboliques que le rêve renferme émergent du processus du rêve subconscient, et en d'autres termes «pas artistique». Le rêve est l'abrégé d'une métaphore dans son état naturel, organique et naissant. Il est né dans le subconscient de processus naturels de réflexion, de rédaction, de désolation et la quête de l'auteur pour une signification de la biographie de sa mère. «Ernaux» ne nous explique pas le rêve, mais toutes les pièces utilisées pour composer la métaphore sont à notre disposition pour être assemblées comme on veut. Quoique les rêves soient des incidents subconscients et involontaires, différents, la dextérité avisée d'une métaphore littéraire, «Ernaux» l'a placée intentionnellement à la fin de l'œuvre comme si c'était un résultat là où était le début, du processus de l'écriture. L'élaboration de son œuvre *Une femme* n'a aucune valeur artistique, mais un résultat obtenu difficilement pour Annie.

### **S'identifier aux excréments**

Un détail de son journal intime *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ajoute des possibilités pour l'interprétation du rêve. Peu après le décès de sa mère, «Ernaux» a noté pour la première fois les mots «eaux vannes»

imprimés sur billet d'utilité : *«Me souvenir ce matin, à partir d'un mot lu dans une facture, "les eaux vannes", que je l'appelais Vanné, quand j'avais six, sept ans. Les larmes me viennent, c'est à cause du temps»*<sup>418</sup>.

Les mots figurant sur la facture de l'eau lui rappellent sa mère, selon elle, à cause de la similarité homophonique entre «vannes » et «Vanné », un surnom qu'elle a attribué à sa mère. «Ernaux » ne le prononce pas, mais il y a autre chose : le terme «eaux » est pareil à la dernière syllabe de son nom, «Ernaux ». Le mot «vannes » rime avec son prénom «Annie ». En transposant les deux mots et en modifiant légèrement les lettres, «eaux vannes », il devient mystérieusement pareil à «Annie Ernaux » c'est en fait, d'une manière coïncidente, une anagramme. En outre, dès que les deux femmes ne se sont unies dans le rêve, les mots «eaux vannes » combinent simultanément des éléments des noms des deux femmes : le surnom de sa mère, le prénom d'Ernaux ainsi que son nom.

En plus de la similarité de «eaux vannes » au propre nom d'Ernaux et le surnom de sa mère, qui est tombée en désuétude, le sens des «eaux vannes » (eaux d'égouts) a dû attirer la perception d'«Ernaux » pour son évocation de l'urine et des matières fécales. C'est le sens des «eaux vannes » qui crée la similitude des noms des deux femmes et même des

---

<sup>418</sup> *Je ne suis pas sortie de ma nuit, P.110.*

incidents plus provocants. L'odeur de l'urine et des matières fécales est omniprésente dans la maison de repos, c'est un fait qu'Ernaux décrit souvent dans son journal intime après avoir rendu visite à sa mère : « [...] *une insupportable odeur de merde m'a suffoquée* »<sup>419</sup>. Mais «Ernaux » associe non seulement l'odeur de l'urine et des matières fécales avec la maison de repos de sa mère, qui est fortement ancrée dans l'esprit d'«Ernaux » en ce qui concerne la classe sociale à laquelle appartient sa famille. L'effluent de la salle de bain de leur café-épicerie dans «la Vallée » se jette directement dans la rivière : « [...] *avec un cabinet qui se déversait directement dans la rivière* »<sup>420</sup>. Une photo prise par son père avec la famille hors de chez eux dont l'arrière-plan rappelle «Ernaux » des origines paysannes de sa famille : «*Une photo prise dans la courette au bord de la rivière. [...] les cabinets et la buanderie qu'un œil petit bourgeois n'aurait pas choisis comme fond pour la photo* »<sup>421</sup>. Il nous semblerait que l'urine et les matières fécales sont connectées aux expériences de la vie d'Ernaux et sont intimement liées à sa perception de l'identité sociale.

L'incapacité d'«Ernaux » de changer les dessous sales de sa mère est une manière parmi d'autres où la présence apparemment constante de l'urine et des matières fécales la hante. Elle exprime sa frustration vis-à-vis de

---

<sup>419</sup> *Je ne suis pas sortie de ma nuit, P.44.*

<sup>420</sup> *La Place, P.40.*

<sup>421</sup> *Ibid., P.47.*

cela pendant sa visite à la maison de repos, «*Je ne peux pas la changer. Je l'asperge d'eau de Cologne* »<sup>422</sup>. Le besoin de sa mère de changer ses dessous et l'incapacité d'Ernaux de l'aider l'a rendue anxieuse. Le fait de voir sa mère dans cet état de dégradation constante intensifie la réalité du déclin de sa mère. Il devient apparent d'une manière croissante pour Ernaux que l'état mental de sa mère est irréversible, et qu'elle ne peut rien faire pour le changer. La frustration d'Ernaux à cause de «changer » sa mère se manifeste dans les événements d'un cauchemar qu'elle subit pendant la période où elle essaie encore de prendre soin de sa mère malade vivant avec «Ernaux » et de ses deux petits-fils en même temps.

La présence de l'urine et des matières fécales dans la maison de repos fait sentir à «Ernaux » elle-même et sa famille qu'elles ne pourraient jamais vivre loin des excréments. Un autre memento de ce signe désagréable est passé dans l'esprit d'Ernaux au cimetière quand ses enfants et elle-même ont reçu un employé qui leur a demandé de s'installer dans le vestibule à l'autre cote des toilettes dont on a laissé la porte ouverte : « *Un employé en blouse blanche qui téléphonait nous a fait signe de nous asseoir dans un couloir. Nous étions sur des chaises alignées le long du mur, face à des sanitaires, dont la porte était restée ouverte* »<sup>423</sup>. Comme nous venons

---

<sup>422</sup> *Je ne suis pas sortie de ma nuit, OP cit, P.87.*

<sup>423</sup> *Une femme, PP.15-16.*

de le discuter, la critique concernant la porte des toilettes ouverte souligne les interactions déplaisantes entièrement que Ernaux a endurées au cimetière, mais les associations produites par la suite par les termes «eaux vannes » grossissent la signification de cette remarque et éclaire la perspicacité aigüe de Ernaux consistant à l'association de sa famille avec sa classe sociale puis avec les excréments.

Le fait d'être constamment entouré par des excréments est non seulement humiliant mais potentiellement nuisible pour la santé. L'environnement composé de racistes et ses effets sont connectés aux souvenirs les plus reculés d'Ernaux.

La rivière qui se trouvait à proximité (où les égouts de la communauté se déversaient) a joué un rôle dans la décision de sa famille pour quitter le ghetto des ouvriers de «La vallée ». Ernaux avait cinq ans à l'époque, où elle avait attrapé une toux chronique : « *J'étais souvent malade, le médecin voulait m'envoyer en aérium. Ils ont vendu le fonds pour retourner à Y... dont le climat venteux, l'absence de toute rivière ou ruisseau leur paraissaient bons pour la santé* »<sup>424</sup>. S'éloigner simplement des miasmes de la rivière infectée était la solution pour quérir la santé d'Ernaux. Similairement, la proximité du cours d'eau semble avoir été la source de la diphtérie qui a été la cause d'un taux élevé de mortalité

---

<sup>424</sup> *La Place*, P.50.

infantile, et qui a été aussi la cause de la mort de sa sœur<sup>425</sup>. Il doit avoir semblé à Ernaux, assise devant les toilettes dont les portes étaient ouvertes au cimetière, que leur famille, comme leur classe sociale, ont toujours été, et seront toujours souillés par les excréments.

Il est possible que le cours soit un des deux (deux eaux) dans le rêve entourant le corps composé par la mère-fille. Quand «Ernaux» est choquée par la similitude se trouvant entre son nom et celui de sa mère aux «eaux vannes» elle constate peut-être que son travail en tant qu'écrivain est de contrôler le cours d'eau comme une vanne. Si le terme «eaux vannes» est un des deux cours d'eau mentionnés dans le rêve, peut-être le second courant / eau est les «eaux vannes» transformé en une eau purifiée que le procédé de l'écriture a nettoyée ? Mais il y a encore une autre explication pour les associations métaphoriques des deux eaux. Etant donné les métaphores les plus explicites de l'œuvre- donnant la naissance à la mère-les deux eaux peuvent aussi être comparées aux deux fluides de la matrice d'une mère, le fluide embryonnaire qui nourrit et maintient le fœtus qui est en train de grandir, et le fluide coulant entre le cordon ombilical transportant la nourriture et les excréments («eaux vannes»). Cette métaphore semble convenir particulièrement aux thèmes horticultures de cette œuvre; les excréments sont à la fois un engrais

---

<sup>425</sup> *“Elle raconte qu'ils ont eu une autre fille que moi et qu'elle est morte de la diphtérie à six ans, avant la guerre, à Lillebonne” (L'autre fille 16).*

organique et une source de combustible dans les milieux agraires.

Pendant que «Ernaux » explique dans plusieurs passages à travers son œuvre, ses raisons pour avoir choisi un style non littéraire, peut-être anticipant la critique, et certains membres de la presse littéraire ont critiqué en dépit de cela, ses œuvres spécifiquement sur les bases que son style est loin d'être littéraire. Dans une étude du changement des réactions des critiques vis-à-vis du style d'Ernaux à travers les années, ainsi «Isabelle charpentier » nous transmet cette idée :

*Si la presse littéraire spécialisée, autorité de consécration (ou de relégation) par excellence, suit assez régulièrement les parutions d'Annie Ernaux depuis le premier récit publié en 1974, Les Armoires vides, et surtout depuis La Place, elle se montre souvent distanciée et affiche d'emblée une certaine réticence face à l'objet « populaire »—parfois considéré comme « trivial » et « laid »—à la crudité de son traitement, mais aussi au « style parlé », « violent » et « provocant » adopté par l'écrivain, toutes caractéristiques qui semblent heurter le sens du « beau » recherché par les lettrés.<sup>426</sup>*

Le lecteur spécialisé de textes littéraires recherche une valeur esthétique dans une œuvre. Ernaux connaît les critères selon lesquels ses textes. Dans une interview avec Isabelle charpentier, elle discute l'impact profond des théories sociologiques de Bourdieu sur son écriture. D'une

---

<sup>426</sup> Isabelle Charpentier. "Anamorphoses des réceptions critiques d'Annie Ernaux: Ambivalences et malentendus d'appropriation." *Annie Ernaux: Une oeuvre de l'entre-deux*. Ed. Fabrice Thumerel. Arras: Artois Presse Université, 2004. P.227.

manière intéressante, Ernaux et Charpentier réfèrent à son écriture comme étant de «la littérature» à travers l'interview : « *Mes lecteurs ne sont pas forcément des lecteurs habituels de sociologie, ils s'attendent à trouver de la littérature, je leur fais un coup (sourire) !* » (“*La littérature est un arme de combat* »<sup>427</sup>).

Tous les éléments horticultures mentionnés dans *Une femme* fournissent les détails par lesquels un motif d'associations crée des effets métaphoriques. Ces effets surgissent d'une manière organique et naturelle des faits mondains et réalistes de l'existence quotidienne d'Ernaux et sont intégralement associés à la nature : «nid de voix», «locher les pommes», «forsythia», «fleurs naturelles», «plantes en filaments», etc. Il est vrai que le style d'Ernaux peut être classifié comme réaliste étant donné son emphase sur des faits observables et matériels : photos, gestes, phrases prononcées, histoires drôles, tâches. Mais c'est dans la répétition de ces faits matériels qu'un lecteur actif pressentira les motifs, et le potentiel métaphorique de son style. A cet égard, les significations métaphoriques d'Ernaux pourraient être décrites comme débutantes et en train d'attendre le catalyseur de la perception attentive du lecteur ou' elles pourraient être développées ultérieurement vers leur plus haut potentiel.

---

<sup>427</sup> Isabelle Charpentier le 19 avril 2002 à Cergy.” *Rencontres avec Pierre Bourdieu*. Ed. Gérard Mauger. Broissieux: Eds. Du Croquant, 2005. P.170.

Tout en réclamant la participation active du lecteur pour trouver le sens de l'œuvre, ceci est en harmonie avec des tendances littéraires et artistiques du vingtième siècle et même du vingt et unième siècle. L'œuvre d'Alain Robbe-Grillet intitulée *La Jalousie* nous passe par la tête – la narration n'est pas du prêt-à-porter, mais nécessite la participation active du spectateur pour construire et reconstruire des incidents afin de comprendre la collection des instantanés. Le risque pris par Ernaux dans ce style d'écriture est que ses œuvres ne seraient pas totalement appréciées au cas où les couches plus profondes de ce qu'elle rédige passeront inaperçues par des lecteurs insoupçonnés qui ne sont pas habitués à la potentialité de la marque infamante d'une prose minimaliste. Mais alors encore, peut-être ceci est exactement le type de gambit qu'Ernaux parie avec l'œil critique discernant de l'élite littéraire. En adoptant ce style apparemment bas, un style «loin» de la littérature, afin de décrire les vies de ses parents, l'auteur crée une œuvre d'art dont les complexités subtiles défient la perspicacité de plusieurs lecteurs cultivés. Ernaux a caché intentionnellement certaines qualités littéraires de son œuvre *Une femme* et *La Place* auxquelles on a recours pour reconnaître les empreintes du style littéraire dans son usage codifié. Effectivement, le style prosaïque et clair d'Ernaux est, ironiquement, son propre genre de littérature exclusive et sa manière d'imposer sa vengeance à la culture dominante qui l'a humiliée elle en personne et sa classe sociale. Le thème

de la vengeance contre la classe dominante apparait dans son œuvre *Une femme*. Ernaux révèle une réalité déplaisante concernant la profondeur du manque d'égard de sa mère vis-à-vis de son directeur- qui appartient à une classe sociale supérieure - dans une usine de margarine où sa mère travaillait" «Un jour, le contremaître a laissé son cache-nez se prendre dans la courroie d'une machine. Personne ne l'a secouru et il a dû se dégager seul. Ma mère était à côté de lui. Comment admettre cela, sauf à avoir subi un poids égal d'aliénation ?»<sup>428</sup>. Le seul recours de la mère pour se venger dans sa lutte des classes consiste en une agression passive. Similairement, Ernaux a recours à l'écriture comme un moyen d'assener un coup sur les médiateurs qui confèrent l'étiquette honorifique «littératures» sur des textes.

---

<sup>428</sup> *Une femme*, P.30.

# Conclusion

Au terme de notre travail nous sommes arrivés à déduire des synthèses susceptibles de nous éclaircir l'œuvre d'Annie Ernaux. Nous sommes donc conscients que la création littéraire subsiste toujours difficile à se soumettre aux exigences rigoureuses de la théorisation. C'est-à-travers notre navigation sur la critique que nous connaissons que c'est la création qui vient d'abord pour être suivie de la critique. Cette dernière n'est guère censée enchaîner la première.

Les œuvres d'Annie Ernaux sont difficiles à classer, elles sont à la fois autobiographiques, sociologiques, politiques, biographiques, linguistiques, auto fictives, etc. De toute façon, il est dur d'étiqueter définitivement une œuvre; Philippe Lejeune lui-même revient sur ses propos du *Pacte autobiographique* et remanie sa définition de l'autobiographie en constatant l'élasticité du genre. « *Je ne suis plus tout à fait d'accord* »<sup>429</sup>, avoue-t-il lorsqu'il remarque par exemple que certaines autobiographies sont sous forme de poésie, telle *Une vie ordinaire* de Georges Perros, rédigée en octosyllabes. Les frontières entre les genres sont donc bien poreuses, après tout « *seul importe le livre, tel*

---

<sup>429</sup> « *Dialogue avec la vie* », Entretien avec Philippe Lejeune in « *Méditations, questions et perspectives* », Argos, la revue des BCD et CDI, n° 23, Le Perreux-sur-Marne, Éditée par le CRDP de l'Académie de Créteil, avril 1999, p. 59

*qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques [...] »*<sup>430</sup>, surtout si l'auteur s'y engage pleinement, comme le fait Ernaux. Celle-ci refuse par exemple d'écrire (ou même de lire) des nouvelles, car le petit format ne l'engage pas assez. Elle a en effet besoin de vivre longtemps avec le texte jusqu'à ce que sa réalisation soit presque une affaire de vie et de mort.

Il est vrai que ses œuvres sont courtes, mais d'une extrême densité. La maison d'édition Les Allusifs cite à titre d'exemple de son répertoire *Passion simple*. Fondée en 2001 par Brigitte Bouchard, celle-ci se consacre exclusivement à la publication de livres miniatures adaptés à notre époque pressée, fervente du zapping, assure-t-elle. Même si l'art d'évoquer y est poussé à sa quintessence, ceux-ci sont d'une grande richesse. Pour avoir trop souvent entendu la question du genre, Ernaux certifie que le label n'a aucune importance; ce qui compte à ses yeux c'est que le livre bouleverse le lecteur, qu'il l'incite à réfléchir, le pousse à rêver ou à désirer et lui donne même envie d'écrire.

Ce travail centré sur quatre œuvres autobiographiques d'Annie Ernaux présente une étude étoffée des multiples aspects dégagés des textes, et fondée sur d'importantes théories forgées par des écrivains appartenant à divers courants littéraires.

---

<sup>430</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971, p. 293

La vie de son père qui était un simple ouvrier, mais un homme de principe qui assistait les nécessités sous la deuxième guerre mondiale et s'écartait de la vie courtisane de ses contemporains pour établir une famille stable et améliorer sa condition, lui était à la fois une source d'inspiration et un trésor d'épistémologie instinctive et naturelle. Honnête, elle n'évoque pas son enfance avec amertume, mais plutôt avec beaucoup de fierté; sa personnalité est le fruit de toute cette mosaïque campagnarde, académique, citadine et mondiale.

On s'étonne parfois de trouver à nos yeux une œuvre marquée d'une dite dichotomie dans le caractère d'Annie Ernaux, mais, en examinant attentivement les différentes étapes de sa vie, pour réaliser qu'on est tout simplement devant une femme polyculturelle et d'une carrière polyvalente.

Lorsqu'elle parle de sa mère, elle choisit pour titre "une femme", c'est-à-dire, une française comme les autres, une femme qui éprouve les mêmes sentiments que les autres vis-à-vis les changements et les bouleversements sociaux; une femme comme sa fille, les deux parmi d'autres, souffrent de la même injustice perpétrée contre les femmes. Le portrait de cette femme nous révèle à la fois la pureté du caractère et le décalage qui la sépare des femmes parisiennes surtout après 1968.

Les événements historiques et sociaux sans oublier les culturels, ont exercé une influence du premier ordre sur l'œuvre d'Annie Ernaux. Ses

voyages aussi bien en Occident qu'en Orient, ont laissé sur elle des empreintes indélébiles.

La polyphonie dans son œuvre est facilement à détecter surtout à l'échelle locale où se manifeste sa vision sur la lutte des classes.

Lorsqu'elle parle de sa propre vie dans "passion simple" et "occupation", elle se dénude complètement devant leurs lecteurs pour chercher à se débarrasser de ses angoisses à la manière des écrivains romantiques qui cherchaient inlassablement la sympathie de leur public.

La biographie d'Annie Ernaux s'accorde bien avec son écriture, ce qui suggère qu'elle ne raconte que sa vie et ses souvenirs, d'enfance, d'adolescence et de jeunesse. Son œuvre, pour être bien comprise, doit être lue grosso-modo, car, ce qu'elle raconte brièvement dans un livre, elle le met in extenso dans un autre.

Même si l'écriture ernalienne semble à courte haleine, pourtant, elle est très riche d'interprétation et chaleureusement accueillie par le lectorat, trop cherché par les éditeurs avec qui elle a noué des amitiés.

L'approche humaine, humanitaire et humaniste est loin de négliger aussi bien dans la vie que dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Si elle se déclare gauche, c'est bien dans un sens à la fois social et économique. Elle ne cache pas son soutien et sa sympathie vis-à-vis des opprimés de toutes les classes, les tendances, les confessions et partout.

Il s'agit d'une femme-écrivain qui aspire, aime et chante la liberté, les droits de l'homme, la justice sociale et la défense des lésés et infligés.

Si on cherche à bien comprendre les femmes, leurs sentiments, comment raisonnent-elles, souffrent-elles, il est impératif de lire attentivement l'œuvre d'Ernaux. Les scènes qui montrent sa jalousie vis-à-vis de sa rivale dans "l'occupation" sont d'une poésie exemplaire. Elle la cherche partout; dans les stations du métro, dans les visages des femmes qui exercent le même métier qu'elle, dans toute femme du même âge.

Dans cette étude, on veut montrer que le style de prose plate, sans enjoliver, simple d'Annie Ernaux est en fait stylistiquement intéressant en soi. Ainsi, on a souligné l'évolution de son utilisation de la métaphore (et des figures connexes) à travers un ensemble d'œuvres qui s'étend maintenant sur quatre décennies. Une lecture attentive, comme je l'ai illustrée, peut révéler une profondeur inattendue dans l'aspect «apparent» de ses récits. L'appréciation de ses innovations artistiques nécessite cependant une familiarité avec son œuvre dans son ensemble et une attitude de réflexion active de la part du lecteur.

L'analyse de *l'occupation* (écrite près de trente ans après le premier roman) et le besoin d'Ernaux pour se débarrasser des «figures» dans sa tête, soutient l'idée de ce qui semble être la relation ambivalente de

l'auteur avec la métaphore et, en fait, avec toutes les formes de figuration littéraire conventionnelle.

Les tensions causées par la vie entre deux réalités sociales opposées, ont finalement conduit Ernaux à abandonner le genre du roman et ses accoutrements de style. Le journal d'Ernaux, *L'Atelier noir*, a commencé en 1982, montre des signes des luttes de l'auteur alors qu'elle travaillait à La Place au début des années 1980 pour trouver de nouveaux modes pour représenter fidèlement sa perspective de réalité. Dans *La Place* (1984), elle affirme spontanément sa rupture avec le genre du roman et annonce un changement radical dans son style et sa technique narrative: « *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 quelque chose de "passionnant", ou de "émouvant"* »<sup>431</sup>. Le récit novateur d'Ernaux sur la vie de son père dans son nouveau style fut bien accueilli; *La Place* a remporté le Prix Renaudot en 1984. Sans doute la réaction positive immédiate à son premier travail l'a encouragée à continuer dans la même veine avec des œuvres comme *Une femme* (1987) et *Passion simple* (1991).

Dans un récent entrevue avec Évelyne Bloch-Dano, Ernaux a précisé que tous ses travaux après 1984 ne sont pas écrits dans son ton du constat et

---

<sup>431</sup> *La Place*, P.24.

d'écriture plate; même si, son écriture continue à paraître stylistiquement simple, fragmentée, relativement exempte de métaphores, de lyrisme, et d'autres marqueurs de style littéraire: « *Mais je ne crois pas que mon écriture soit jamais regardée identique, et la différence est très nette, par exemple, entre celle des journaux intimes que j'ai publiés, *Se perdre et Je ne suis pas sortie de ma nuit*, et les textes qui traitent de la même période, *Passion simple et une femme* ».<sup>432</sup>*

L'étude expose une sorte de métaphores cachées et de la figuration alternative dans l'œuvre d'Ernaux, dont l'appréciation dépend davantage de la capacité du lecteur à visualiser et à corréler les indices intertextuels qu'à comprendre le message dénotatif direct sur la surface de la page. Comme tous les artistes qui exploitent les possibilités de la figuration, Ernaux crée des niveaux de signification qui peuvent ne pas être immédiatement perçus par les lecteurs non-initiés et occasionnels de ses œuvres. D'autres preuves à l'appui que ses livres, et le style dans lequel ils sont écrits, ne sont pas aussi simples et directs comme ils peuvent d'abord apparaître. Son journal, *L'Atelier noir* (2011),<sup>433</sup> est plein de réflexions de l'auteur sur la façon de s'attaquer aux approches techniques et théoriques pour créer un style et une forme d'écriture qui correspond à ses besoins. Elle a souvent déclaré qu'elle consacre beaucoup de temps et d'efforts à la

---

<sup>432</sup> *Il s'agit toujours de cela, de ce qui se passe entre naître et mourir.* "Entretien avec Évelyne Bloch-Dano. *Le Magazine Littéraire* 513 (novembre 2011): 88-92. Print.

<sup>433</sup> *L'atelier noir* est lui-même une métaphore de la «chambre sombre» de son esprit où les idées sont «développées»

composition et à la révision de ses textes, mais que ses journaux sont un flux extemporané de langage: « *Le journal est écrit spontanément, toujours. Il n'y a jamais de ratures. À l'inverse, aucun de mes textes publiés qui ne soient pas mes journaux n'est écrit spontanément. Les manuscrits sont très épais, très raturés, modifiés* ». <sup>434</sup>

Dans *La Place*, Ernaux a déclaré qu'elle voulait écrire un livre que son père pouvait lire, faisant allusion dans un passage à la difficulté que beaucoup de gens comme son père, qui avaient de lire les sous-titres sous les images dans le cinéma muet: "*Tout le monde lisait À haute voix le texte sous l'image [du film], beaucoup n'avaient pas le temps d'arriver au bout*" <sup>435</sup>. Le paradoxe du style plat d'Ernaux vient du fait que de nombreux aspects sont accessibles à un public non académique, mais les complexités cachées restent imperceptibles à tous les lecteurs qui n'ont pas la «boîte décodeur» d'une perspective littéraire alternative qui révèle toute l'œuvre d'Ernaux.

---

<sup>434</sup> Moreau, Gilbert. "Entretien avec Annie Ernaux." *Les Moments Littéraires* 6 (2001): 3-13. Print.

<sup>435</sup> *La Place*, P.33.

# RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

## I – CORPUS

- ERNAUX Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983
- ERNAUX Annie, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987
- ERNAUX Annie, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991
- ERNAUX Annie, *L'Occupation*, Paris, Gallimard, 2002

## ŒUVRES DE L'ÉCRIVAIN ÉTUDIÉ

### Romans autobiographiques

- ERNAUX Annie, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974
- ERNAUX Annie, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, 1977
- ERNAUX Annie, *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981

### Journaux (intimes et extimes)

- ERNAUX Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993
- ERNAUX Annie, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1997
- ERNAUX Annie, *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, 2000
- ERAUX Annie, *Se Perdre*, Paris, Gallimard, 2001

## II – OUVRAGES CRTIQUES SUR ANNIE ERNAUX

- BACHOLLE Michèle, *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi, 2000
- CHOSSAT Michèle, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jalloun. Le personnage féminin à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, New York, Peter Lang Publishing, 2002
- FORT Pierre-Louis, *Ma mère, la morte. L'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007
- THOMAS Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, 2005
- TONDEUR Claire-Lise, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam, Rodopi, 1996
- McIlvanney, Siobhán. "Annie Ernaux : un écrivain dans la tradition du réalisme." *Révue d'Histoire Littéraire* 98.2 (1998): 247-66. Print.
- Interview by Karin Schwerdtner. "Le 'dur désir d'écrire': entretien avec Annie Ernaux." *The French Review* 86.4 (March 2013): 758-71. Print.
- "Vers un je transpersonnel." *Cahiers de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes: Autofictions et cie* 6 (1993): 219-21. Print.

- Hugueny-Léger, Élise. Annie Ernaux, une poétique de la transgression. Oxford: Peter Lang, 2009. Print.
- Schwerdtner, Karin. "Endurance et écriture: une étude de L'Occupation d'Annie Ernaux." Annie Ernaux: Perspectives critiques. Ed. Sergio Villani. New York: Legas, 2009. 271-81. Print.
- Bacholle-Bošković, Michèle. Annie Ernaux: De la perte au corps glorieux. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. Print.
- Fort, Pierre-Louis. Ma mère, la morte: L'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux. Paris: Imago, 2007. Print.
- Reed-Danahay, Deborah. Locating Bourdieu. Bloomington: Indiana University Press, 2005. Print.
- Webb, Jenn, Tony Schirato, and Geoff Danaher. Understanding Bourdieu. London: Sage, 2002.
- Charpentier, Isabelle. "Anamorphoses des réceptions critiques d'Annie Ernaux: Ambivalences et malentendus d'appropriation." Annie Ernaux: Une œuvre de l'entre-deux. Ed. Fabrice Thumerel. Arras: Artois Presse Université, 2004. 225-42.

## OUVRAGES SUR L'AUTOBIOGRAPHIE

- COLONNA, Vincent, *L'Autofiction : essai sur la fictionalisation de soi en littérature* [thèse de doctorat sous la direction de Gérard GENETTE, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, 1989], Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 1990.

CLERC, Thomas. *Les Écrits personnels*, Paris, Éditions Hachette, 2001, 127 p.

- GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

- GUSDORF Georges, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990

- GUSDORF Georges, *Autobiographie*, Paris, Odile Jacob, 1991

- LECARME Jacques, LECARME-TABONE Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997

- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980

- LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986

- LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998

- LEJEUNE Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

-Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture, Nathan, Paris, 1997.

-MAILLARD, Michel. (2001). *L'autobiographie et la biographie*. Paris:  
Ed. Nathan.

May George " *L'autobiographie*", P.U.F, Paris 1979.

- MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*,  
Paris, Nathan, 1996.

- OUELLETTE-MICHALSKA Madeleine, *Autofiction et dévoilement de  
soi*, Montréal, XYZ Éditeur, 2007.

- STAROBINSKI, Jean. (1970). « Le style de l'autobiographie ».  
*Poétique* (3), 257-265.

### **Ouvrages psychanalytiques**

- FREUD Anna, *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris, P.U.F.,  
1978

- FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1940

- FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1955

- FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973

- FREUD Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Vendôme, P.U.F.,  
1978.

- GREER Germaine, *La femme eunuque*, Paris, Robert Laffont, 1970.

- JACCARD Roland, *L'exil intérieur. Schizoïdie et civilisation*, Paris,  
P.U.F., 1975

## Ouvrages narratologiques

-BARTHES, Roland et Maurice NADEAU, *Sur la littérature*, Paris, P.U.G., 1980.

- BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

- BARTHES Roland et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977

Interviews.

-BAWIN-LEGROS, Bernadette et Jean-François STASSEN (coll.)

- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., 1984

- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993

- HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.

- MIRAUX Jean-Philippe, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997.

## Études partielles

-LOUETTE, Jean-François et Roger-Yves ROCHE, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Bruxelles, Champ Vallon, 2003, p. 53.

-MOTTE, Warren, « Annie Ernaux's Understatement », *The French Review*, vol. 69, n°1 (Oct.1995); *Small words: Minimalism in the French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, pp. 54-69.

-CHARPENTIER, Isabelle, « Produire 'une littérature d'effraction' pour 'faire exploser le refoulé social' – Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre autosociobiographique d'Annie

Ernaux » in COLLOMB, Michel (dir) L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980, Montpellier, Centre d'Études du XXe siècle, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2005, pp. 111-131.

## **BIBLIOGRAPHIE GENERALE**

-BARTHES, Roland et Maurice NADEAU, Sur la littérature, Paris, P.U.G., 1980.

-BAWIN-LEGROS, Bernadette et Jean-François STASSEN (coll.)  
Sociologie de la famille : le lien familial sous questions, Paris, De Boeck Université, coll. « Ouvertures sociologiques », 1996.

-BOURDIEU, Pierre, La Misère du monde, Paris, Seuil, coll. « Libre examen. Documents », 1993.

-LÉVI-STRAUSS, Claude, Tristes Tropiques, Paris, Plon, 1993  
[1955].

-LIPOVETSKY, Gilles, L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1983.

-LIPOVETSKY, Gilles, L'Empire de l'éphémère. La Mode et son destin dans les sociétés modernes, Paris, Gallimard, coll.

« Bibliothèque des sciences humaines », 1987.

-JAUSS, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris,

Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1978], trad. fr.

-DEBORD, Guy, Commentaires sur la société du spectacle suivi de

Préface à la quatrième édition italienne de « la Société du Spectacle »,

Gallimard, Paris, 1992 [1988].

-BARTHES, Roland, Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, coll. « Tel quel »,

1973.

### **Autres textes et articles**

-«ERNAUX, Annie (1940-...)» in GARCIN, Jérôme (éd), Dictionnaire

des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes, Paris,

Mille et une nuits, 2004, pp. 160-162.

-« Le diable est venu à mon lit », Libération, 11 mars 2005.

-GARCIN, Jérôme (éd) Le Dictionnaire des écrivains de langue

française par eux-mêmes, Paris, Mille et une nuits, 2004.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE ..... 1

PREMIÈRE PARTIE : ECRITURES DU MOI.....8

CHAPITRE PREMIER : APPROCHE THEORIQUE .....9

Introduction.....10

1-A la recherche d'une définition.....12

-Vérité et sincérité.....21

-L'histoire de l'autobiographie.....22

2-Autobiographie et genre voisins.....28

-Le roman autobiographique.....29

-L'autofiction.....38

DEUXIEME CHAPITRE: LE MOI DICHOTOMIQUE.....39

1-L'echec de l'amour.....40

2-Les relations familiales brisées.....61

LA DEUXIEME PARTIE: TECHNIQUE DE L'ECRITURE

AUTOBIOGRAPHIQUE.....78

Introduction.....	79
CHAPITRE PREMIER: L'AUTOBIOGRAPHIE ET L'IDENTITE.....82	
L'auteur, narrateur et le personnage principal.....	83
2-Le pacte référentiel.....	95
3-comment écrire l'autobiographie?.....	103
4-La narratrice recours à l'espionnage.....	109
DEUXIEME CHAPITRE: L'INVENTION D'UNE VIE.....115	
1-La quête du bonheur perdu: comment combler une passion boiteuse?.....	116
2-Compenser le malaise socio-familiale: Le conflit familiale.....	138
TROISIÈME PARTIE: ÉTUDE STYLISTIQUE.....149	
-Introduction.....	150
CHAPITRE PREMIER: LA RHETORIQUE DE LA DOULEUR.....152	

Introduction.....	153
1- Des caractères inertes et affligés.....	155
2- Imbéciles, alcooliques, drogués, pervers et clochards.....	164
3- Métamorphose et catharsis.....	173
4- L'état pathétique: nouvel optique.....	178
DEUXIÈME CHAPITRE: LE PATRIMOINE RHETORIQUE DANS LA	
PLACE ET UNE FEMME .....	183
1- Acculturation et métaphore .....	184
2- Les arbres fruitiers.....	190
3- La symbolique florale.....	201
4- Une rhétorique funèbre.....	223
5- La symbolique onirique .....	226
6- S'identifier aux excréments: .....	239
CONCLUSION.....	248
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	256