

L'écriture romanesque d'Annie Ernaux

Florence de Chalonge, François Dussart

DANS **LITTÉRATURE** 2022/2 N° 206 , PAGES 7 À 17

ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200934378

DOI 10.3917/litt.206.0007

Date de mise en ligne : 01/07/2022

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litterature-2022-2-page-7?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

L'écriture romanesque d'Annie Ernaux

Annie Ernaux se défie du genre romanesque parce que, comme le dit Bruno Blanckeman, pour elle « la fiction trahirait [...] la vérité des êtres évoqués et des rapports de société analysés¹ ». Dès 1983, l'auteur de *La Place* abandonne le roman « pour non pas “le récit” comme genre, mais [...] plutôt le « non-roman » ou plutôt la « non-fiction novel » comme disent les Anglo-Saxons² ». Ce « non-roman » – marqué par l'expérimentation toujours renouvelée de dispositifs formels, énonciatifs et structurels – correspond globalement à l'ambition de parvenir à une écriture de soi « sans affect exprimé, limitée aux faits et aux signes³ » tout autant qu'à « une forme où le sensible (récit, images personnelles) est mêlé à l'inventaire, au tableau historique⁴ ».

Le romanesque, cependant, loin de se limiter à son sens strictement générique, est aussi une ressource thématique – et psychique – fondamentale. Les aventures que l'on qualifie de « romanesques » – qu'il s'agisse de situations réelles, d'œuvres littéraires ou de films⁵ – sont non seulement extraordinaires et captivantes, mais capables, par les images, les émotions, les jeux qu'elles nourrissent et qui les font vivre, d'ouvrir ce que Winnicott appelle un « espace potentiel ». Dans cette « troisième aire » – entre « la réalité psychique intérieure ou personnelle et le monde effectif où vit l'individu⁶ » – grandit un imaginaire qui, en remodelant l'héritage culturel, apaise

1. Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, PUF, 2011 p. 219.

2. A. Ernaux, entretien avec Philippe Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », *Roman 20/50*, n° 24, décembre 1997, p. 143.

3. A. Ernaux, « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », in Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 177.

4. A. Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Les Busclats, 2011, p. 119 (désormais abrégé en *AtN* et référencé dans le corps du texte).

5. Sur l'articulation qu'opère le romanesque entre le monde réel et celui des œuvres, voir Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 268-269. Pour une typologie du romanesque, on se reportera, dans le même volume, à l'article de référence de Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p. 291-302.

6. Donald Woods Winnicott, « La localisation de l'expérience culturelle », *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, [1971] trad. de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2002, p. 190. Bernard Pingaud (*La Bonne Aventure : essai sur la « vraie vie »*, *le romanesque et le roman*, Paris, Seuil, 2007) se réfère à Winnicott lorsqu'il démontre que, « loin de nous soustraire à la réalité », le caractère positif de l'illusion romanesque « serait le plus sûr moyen de l'affronter » (p. 53).

la tension provenant, pour tout être humain, des contacts avec la « vie extérieure ». Il y a là une puissance dont les thèmes, les symboles et l'énergie créatrice transcendent les genres littéraires et les contraintes de toutes sortes. Comme le dit Northrop Frye, le romanesque est « une forme plus ancienne que celle du roman », « une forme intermédiaire entre le roman, qui nous présente des hommes, et le mythe, dont les personnages sont des dieux⁷ ». Qu'en est-il, dès lors, du romanesque d'Annie Ernaux ? Son œuvre, en dépit de son caractère « factographique⁸ », et de sa réticence à l'égard du fictionnel (qui la conduit à refuser à ses écrits la qualité « autofictionnelle⁹ »), ne comporte-t-elle pas une dimension romanesque, dans son inspiration comme dans son écriture ?

La question peut paraître hétérodoxe. L'auteure du *Journal du dehors*, de *Passion simple* et de *L'Atelier noir* ne cesse en effet de rappeler que « l'ethnotexte est [s]a vérité, qu'il s'agisse de passion ou non » (*AtN*, p. 118), qu'elle « refus[e] [...] la structure romanesque » (p. 117) et « répudie le romanesque dans l'écriture » (p. 118). La « structure romanesque » désigne vraisemblablement certains schèmes topiques éprouvés – par exemple l'emboîtement de l'annonce et de l'événement, de l'énigme et de la résolution, de l'ignorance et de la reconnaissance – mais aussi, plus largement, une grammaire du récit dont s'éloigne Annie Ernaux, bien décidée depuis *La Place* à délaissier toute intrigue, facteur d'intensité¹⁰. Le « romanesque dans l'écriture » semble quant à lui, puisque d'aventures il n'y a pas, faire référence au sentimentalisme, à l'analyse psychologique, à l'anecdote autobiographique ou au souvenir d'enfance dont elle n'a cure (voir p. 111). La répudiation est toutefois ambivalente : Ernaux, loin de vouloir se débarrasser purement et simplement du romanesque, veut plutôt « combiner la vision juste historique [...], et l'éviction du romanesque, en maintenant l'émotion » (p. 97). C'est que le romanesque convenu ne doit pas être confondu avec « l'imaginaire romanesque » qui « travers[e] » « chaque individu » au même titre que « son histoire sociale, sa condition, l'évolution des mœurs » (p. 117).

Cette dernière remarque de *L'Atelier noir* ne se limite pas à un simple constat sociohistorique. Les livres d'Annie Ernaux – dans lesquels, du moins à première vue, l'« héroïne » n'est pas confrontée à des événements hors du commun, ne franchit pas d'espace initiatique, ne rencontre pas de personnages redoutables ou merveilleux – sont pourtant animés par un

7. N. Frye, *Anatomie de la critique*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 372.

8. Voir Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

9. A. Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *RITM*, n° 6, « Autofictions et Cie », Serge Doubrovsky, Jean Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), 1993, p. 221.

10. Sur cette question, voir Florence de Chalonge, « Itérativité et écriture transpersonnelle : Une femme d'Annie Ernaux », colloque Fabula, *Annie Ernaux : les écritures à l'œuvre*, dir. par Aurélie Adler et Julien Piat avec la collaboration de Véronique Montémont, mis en ligne en juin 2020, <https://www.fabula.org/colloques/document6648.php>.

imaginaire romanesque, ou, pour reprendre les termes d'Albert Thibaudet, par ce « romanesque pur, fait d'inattendu, de création et de commencement absolu¹¹ ». De ce point de vue, le « romanesque pur » tel que le conçoit Thibaudet ne se distingue guère de la littérature dont Ernaux, dans l'article « Littérature et politique », définit « [l]a visée la plus haute¹² », celle d'une action ou d'une création révolutionnaire qui doit, « imprégnant l'imaginaire du lecteur, rendre celui-ci sensible à des réalités qu'il ignorait, ou l'amener à voir autrement ce qu'il considérait toujours sous le même angle. Lui permettre de dire (et d'abord de se dire) ce qu'il n'avait jamais dit » (p. 550).

Et c'est, de fait, « en maintenant l'émotion » de lectures telles que *Jane Eyre*, *Anna Karénine*, *Autant en emporte le vent*, *Le Bel Été*, *Vie et Destin*, que les narratrices ernausiennes font l'expérience de cette conversion « romanesque » de la pensée et du regard et réinventent leur vie. *Anna Karénine* donne forme et intensité au vide passionnel de *Se perdre* ; *Jane Eyre* accompagne de son romanesque incendiaire et hallucinatoire la traque obsessionnelle d'une rivale inconnue que raconte *L'Occupation*.

La passion amoureuse, cette « branche maîtresse du romanesque occidental¹³ » se trouve ainsi, dans l'œuvre d'Annie Ernaux, aussi bien liée au désir et à la peur, aux scènes fantasmatisques et au refoulement, voire à la hantise de la folie – non loin d'un romanesque tel que le conçoit Bernard Pingaud, après Frye, lorsqu'il l'assimile à ce qui, dans un récit, « ressemble davantage à nos rêves qu'à la réalité¹⁴ ». C'est que la réinvention de soi, inhérente chez Annie Ernaux au transfert social¹⁵, laisse entrevoir un vaste arrière-plan fantasmatisque qui lui donne aussi sa couleur et son sens. Le romanesque du *devenir-autre* – on le voit par exemple dans *La Femme gelée* – remonte à l'enfance et à l'adolescence : « Vite, venez à moi mon apparence imaginaire, celle que je me fabrique [...] en prenant les longs cheveux

11. Albert Thibaudet, « La psychologie romanesque », *NRF*, n° 19, 1924 ; repris dans le dossier du *Bal du comte d'Orgel* de Raymond Radiguet, éd. Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 232.

12. A. Ernaux, « Littérature et politique » [1989], *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011, p. 551. Pour les références à l'œuvre d'Ernaux qui renvoient à cette édition, nous utiliserons les sigles suivants : *An* : *Les Années* (2008) ; *AV* : *Les Armoire vides* (1974) ; *Év* : *L'Événement* (2000) ; *F* : *Une femme* (1987) ; *FG* : *La Femme gelée* (1981) ; *H* : *La Honte* (1997) ; *HC* : « Hôtel Casanova » (1998) ; *JD* : *Journal du dehors* (1993) ; *Ph* : *Le « photojournal »* (2011) ; *PS* : *Passion simple* (1991) ; *SP* : *Se perdre* (2001) – tous titres parus chez Gallimard.

13. J.-M. Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cit., p. 300.

14. B. Pingaud, « Le romanesque comme fantasme », *Revue française de psychanalyse*, janvier 1974, p. 21.

15. Le désir – ou la hantise – de devenir une autre est étroitement et romanesquement lié à la problématique de l'ascension sociale : pour changer de monde, il faut changer d'identité. Comme l'explique A. Ernaux dans sa communication « Ceci n'est pas une autobiographie » au séminaire d'Antoine Compagnon au Collège de France, où elle a été invitée le 3 mars 2009, durant ses études, seule une demi-heure de train la séparait de la cité universitaire de Rouen et du café-épicerie d'Yvetot et pourtant, dit-elle, « j'avais l'impression d'être deux personnes différentes, sans rapport l'une avec l'autre » (<https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2009-03-03-17h30.htm>).

blonds de Roseline, [...] la finesse d'allure de Jeanne [...] », s'animait l'enfant, et la narratrice d'ajouter : « En sourdine déjà l'étrange feuilleton que je me raconte pour effacer la fille réelle et la remplacer par une autre, pleine de grâce et de fragilité » (*FG*, p. 352). *Mémoire de fille*, d'une manière comparable, développe l'intrigue du remplacement de la « fille » délurée et « rejetée » de l'été 58 par une jeune femme « intouchable [...], radicalement autre, presque irreconnaissable¹⁶ ». Chez Ernaux, comme dans les grands romans d'apprentissage, l'ambition de s'affirmer et la sensation de disparaître sont en dernière instance l'avertissement et le revers d'une même médaille : cette impression d'être « submergée par un sentiment d'étrangeté » (*JD*, p. 499) et de se dissoudre « dans la substance de la ville, rêve blanc et lointain de schizophrène » (p. 517) participe – tout autant que la sensation inverse, récurrente, d'être « hors de la fête, séparée de quelque chose d'antérieur¹⁷ » (*An*, p. 966) – de ce cinématographique et inquiétant romanesque de soi-même comme une autre¹⁸.

Tous les romanesques fantasmatiques, cependant, ne se valent pas. Ainsi, la jeune Anne de *Ce qu'ils disent ou rien* délaisse-t-elle la romance moralisatrice des feuilletons de *Femmes d'aujourd'hui* dont l'éphémère exaltation imaginaire n'aboutit à aucune conversion du regard, mais au contraire à une sorte de désobjectivation dépressive : « Qu'ils se jettent enfin l'un sur l'autre, ça ou la mort, qu'on en finisse. Après j'étais atrocement mélancolique, tac, terminé, il n'y a plus d'histoire et moi j'étais encore passée à côté, baisée¹⁹ ». La tentative du personnage d'écrire à son tour un roman à l'eau de rose tourne court pour les mêmes raisons : « Finalement, [...] ça me barrait, je m'étais laissé entraîner par je ne sais quoi et j'étais à côté de la plaque, hors sujet, hors des mots mêmes » (p. 65). En revanche, la lecture de *L'Étranger* – « ce genre de livre, qui vous poursuit après, pas comme les feuilletons » (p. 34) – révèle à Anne qu'une autre matière romanesque est possible, subversive et paradoxale, qui lui donne envie, à son tour, de dire le rien, « [s]a vie conne » (p. 64), « la pluie ici, [l]es carrés de jardins, [...] l'histoire enfermée quelque part dans [s]es murs » (p. 65)²⁰.

16. A. Ernaux, *Mémoire de fille* [2016], Paris, Gallimard, « Folio », 2018, p. 106.

17. Voir Élise Huguéy-Léger, « “En dehors de la fête” : entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans *Les Années* d'Annie Ernaux », *French Studies*, vol. 66, Issue 3, July 2012, p. 362-375.

18. Dans le film *L'Autre* (2008) – avec Dominique Blanc – Patrick-Mario Bernard et Pierre Trividic libèrent, en adaptant *L'Occupation*, la violence onirique du romanesque ernausien. Les scènes violentes et dissociées des rêves dont *Se perdre* tient le journal appartiennent au même domaine.

19. A. Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien* [1977], Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 32 (désormais abrégé en *CQD*). Voir Lynn Thomas, « Influences illégitimes : la revue *Confidences* comme intertexte des *Armoires vides* », in Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2004, p. 145.

20. Les histoires sentimentales et les faits divers horribles constituent souvent, pour ces narratrices, les deux types de récits désirables. Alors que les premières s'épuisent dans « la dérive imaginaire suivant la lecture des romans » (*H*, p. 265), les seconds sont, dans une certaine

La démarche d'Annie Ernaux est empreinte du romanesque inspiré du surréalisme : profondément marquée par *Nadja*²¹, l'écrivaine souhaite, comme André Breton, non pas faire de sa vie une œuvre d'art, mais saisir les « signes » du littéraire dans le quotidien – « (Je m'aperçois que je cherche toujours les signes de la littérature dans la réalité) », dit-elle dans le *Journal du dehors* (p. 517) – et explorer les interactions entre la littérature et la vie²². Que les déambulations dans les rues et les hypermarchés – dont *La Vie extérieure* ou *Regarde les lumières mon amour* consignent des fragments – témoignent d'une « attention flottante », d'un « regard [...] à la fois critique et empathique » ou d'« une immersion [...] radicale »²³ dans le « dehors », elles sont en tout cas représentatives d'un « romanesque du quotidien » – comme l'entend Michael Sheringham relisant Breton, Perec, et Barthes²⁴ – qui n'interdit pas l'approche historique et sociologique, celle entreprise par Lefebvre et Certeau, mais avec laquelle il ne saurait néanmoins se confondre.

Il est donc loisible de rapporter cette acception du romanesque à l'écriture que le dernier Roland Barthes définit précisément comme une « écriture de la vie », pour ce « mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie »²⁵. Les motifs de l'univers ernausien – ceux, par exemple, de la femme seule dans le RER (*Ph*, p. 20 ; *PS*, p. 683 ; *SP*, p. 707-708), de la carte postale (*H*, p. 251-252 ; *SP*, p. 865), de la chambre d'hôtel (*HC*, p. 482 ; *PS*, p. 678), du miroir (*FG*, p. 359 ; *M*, p. 151), de la robe vide (*Ph*, p. 45 ; *M*, p. 87-88), ou des mots griffonnés sur des « protège-cahiers » (*PS*, p. 683-684), des « bouts de papier » (*JNS*, p. 608) ou un livre (*Oc*, p. 909) – sont comparables, dans cette perspective, aux morceaux ayant « vocation de fétiche » – « [l]a coupe d'un ongle, une dent un peu cassée en biseau, une mèche, une façon d'écarter les doigts en parlant, en fumant »²⁶ – que l'amoureux barthésien retient de l'être aimé. Comme le dit Marielle Macé, les uns et les autres forment, loin des

mesure, plus proches de la réalité quotidienne et de cet indicible dont Camus, entre autres, a découvert le romanesque paradoxal.

21. Voir notamment A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, postf. inédite de l'auteur [2003], Paris, Gallimard, « Folio », 2011, p. 66-67 (désormais abrégé en *ÉC*), *AtN*, p. 29, et la séquence-clef du pèlerinage sur les pas de Nadja, dans *Journal du dehors* (p. 532-533) – ainsi que Mark D. Lee, « Ernaux, Breton, *Nadja* : Dis-moi qui tu hantes... », in Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Toronto, Legas, 2009, p. 159-166.

22. Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, trad. de l'anglais par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2013, p. 340.

23. A. Ernaux, « Entretien avec Pierre-Louis Fort », in P.-L. Fort et Violaine Houdart-Merot (dir.), *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 202.

24. M. Sheringham, *Traversées du quotidien*, op. cit.

25. R. Barthes, « Vingt mots clés pour Roland Barthes [1975] », *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, t. III, Paris, Seuil, 1995, p. 327.

26. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* [1977], *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 476-477.

idées d'« invraisemblance », d'« exagération » et même d'« idéalisation » habituellement associées à la notion, les linéaments d'un romanesque à la fois ténu et dense que l'on peut trouver dans cet art du détail, prosaïque, mais « poignant²⁷ ». Ces fragments s'imposent comme des éclats de vie, important par l'irruption d'un vécu condensé et scénographié un romanesque à la saveur mélancolique, à la manière des dix-sept « anamnèses » de l'autobiographie intellectuelle du *Roland Barthes par Roland Barthes* :

Au goûter, du lait froid, sucré. Il y avait au fond du vieux bol blanc un défaut de faïence ; on ne savait si la cuiller, en tournant, touchait ce défaut ou une plaque du sucre mal fondu ou mal lavé.

[...]

Une chauve-souris entra dans la chambre. Craignant qu'elle ne s'accrochât dans les cheveux, sa mère le prit sur son dos, ils s'ensevelirent sous un drap de lit et pourchassèrent la chauve-souris avec des pincettes²⁸.

Ce « romanesque sans le roman²⁹ », ce romanesque du fragmentaire et de l'émotion fugitive se conjugue chez l'auteure des *Années*, comme chez l'auteur du *Roland Barthes par Roland Barthes*, avec le désir pour ainsi dire structurel d'écrire ce qu'Ernaux appelle un « roman total » (*AtN*, p. 32). Certaines remarques de *L'Atelier noir* éclairent la nature de ce romanesque qu'elle veut en quelque sorte prélever dans *Madame Bovary* et surtout dans les romans-mondes de Proust et de Grossman : « « [J]'imagine » la recherche de mon histoire sous la forme d'un roman, malgré tout (dont je suis le personnage). Avec [le pronom] « elle » encore plus. Susciter l'émotion de *Vie et Destin* » (*AtN*, p. 108). « Il n'y en a pas [d'émotion] chez Proust, c'est ce qui lui nuit par rapport à Flaubert » (p. 97). Ce que le journal d'écriture appelle le « RT » pour le « Roman Total » – cet idéal du roman ou l'archétype imaginaire dont *Les Années* ne constituent finalement qu'une réalisation possible – n'est ni un roman au sens strict, ni une autobiographie, ni non plus une autofiction, mais une fresque épique et romanesque qui – en dépit de son caractère fragmentaire ou précisément grâce à lui – parviendrait à lier le sentiment de l'Histoire à « l'attente » et à « un je qui ne serait pas [elle] » (p. 109). La narratrice de *Passion simple* compare les « lambeaux décolorés » que deviendra la mémoire de son histoire d'amour aux « fresques à demi effacées de Santa Croce » à Florence (*PS*, p. 675). *Les Années* sont ainsi faites d'une écriture par blocs, par pans de fresques à moitié détruites, où la matière du mur et de la vie commence à apparaître. C'est parce qu'il veut saisir à la fois la totalité et le vide que le romanesque ernausien est fondamentalement lacunaire, comme le suggère également cette note de *L'Atelier noir* : « J'ai envie de faire ci et ça, par ex. un grand

27. Marielle Macé, « Barthes romanesque », in M. Macé et Alexandre Gefen (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères-Nota bene, 2002, p. 176-177.

28. Roland Barthes par Roland Barthes [1975], *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 177 (l'italique est de l'auteur).

29. Roland Barthes, *S/Z, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 558.

roman fresque, mais il n'est pas sûr que je puisse, au sens où ce n'est pas ainsi que je ferai passer ce que j'ai à dire » (*AtN*, p. 50)³⁰.

On comprend, dans ces conditions, que l'imaginaire romanesque – à la fois intime et collectif, élitiste et populaire, fragmentaire et total, autrement dit « transpersonnel³¹ » – se révèle indispensable à qui veut trouver un style « moins lourd et plus émotif aussi, moins direct et glacé » (*AtN*, p. 79), « pour faire un livre d'amour aussi beau que *Les lettres de la religieuse portugaise*, de nos jours » (p. 78). La référence n'est pas anodine. Au-delà de la thématique romanesque de la passion malheureuse et de la femme abandonnée dans quelque obscure solitude, à laquelle fait écho *Se perdre*, c'est par le style que ce court roman à la première personne de Guilleragues – dont la sobriété classique vibre, pour emprunter à Barthes son vocabulaire, de « l'envolée du grand tragique romanesque³² » qu'elle retient sans l'étouffer – fait penser à « ce jeu distance/émotion » (p. 79) si caractéristique de l'auteure de *Passion simple*.

Car « [d]ire la passion », c'est en définitive dire « son rapport à l'écriture » (*AtN*, p. 78-79). La « passion » dont il est ici question n'est pas « simple » : le substantif renvoie non seulement à l'intensité érotique et amoureuse, mais aussi à la souffrance et à toutes les connotations de sacrifice salvateur³³ et de sublimation esthétique³⁴ qu'il est susceptible de comporter. En réalité, Annie Ernaux tend à présenter d'une manière coextensive le saisissement d'une épreuve déterminante et la remontée aux origines de l'écriture. Cela est particulièrement net avec *L'Événement*, dont le titre désigne aussi bien le chemin de croix solitaire de la jeune femme qui veut avorter que l'écriture éprouvante et cathartique du livre qui en rend compte,

30. Sur la fresque romanesque et le côté « roman russe » de *Se perdre* et des *Années*, voir les articles de Nathalie Froloff, « *Se perdre* : un roman russe ? » in Francine Best, B. Blanckeman, F. Dugast-Portes (dir.), *Annie Ernaux : Le Temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2012 ; « *Vie et Destin* : “le livre impossible à écrire” ? » in Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015.

31. A. Ernaux, « Vers un je transpersonnel », art. cit. On discerne, dans *Ce qu'ils disent ou rien*, à propos de la scène du meurtre dans *L'Étranger*, l'esquisse d'un lien entre le romanesque d'Ernaux et son écriture transpersonnelle : « J'aurais bien voulu écrire des choses comme ça, ou bien vivre de cette façon-là, mais pour pouvoir l'écrire ensuite, que ce soit tout fait, facile à raconter et que tout le monde puisse le savoir » (*CQD*, p. 33).

32. R. Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 645.

33. Dans *La Honte*, Ernaux reprend à son compte la liturgie du sacrifice christique : « prenez et lisez car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous » (*H*, p. 224). *Les Années* s'ouvrent sur « [t]outes les images [qui] disparaîtront » (*An*, p. 927) et se referment sur l'injonction messianique de « [s]auver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » (p. 1085).

34. On lit ainsi, dans le « photojournal » d'*Écrire la vie* : « *La Passion selon saint Matthieu* de Bach. Je suis bouleversée, c'est toute ma vie ici, l'art et la mort. Je suis si sûre qu'en février 1964 a eu lieu pour moi une expérience unique. Je ne sais pas si les mots sont à la hauteur, dire cela est vouloir dire l'au-delà. En même temps, quelle joie profonde, comme d'être sauvée, en entendant cette *Passion*. Rien ne compte plus, c'est le temps retrouvé, la vraie vie » (*Ph*, p. 57).

à quelque trente-cinq ans d'intervalle. Ce croisement de sens est indiqué d'emblée par l'épigraphe empruntée à Michel Leiris : « Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement » (*Év*, p. 270). *L'Écriture comme un couteau* décrit ce lien essentiel entre la « passion » et l'écriture à travers l'« image indélébile » (p. 15) d'« une femme » que l'on « enferme hermétiquement » dans une « grande boîte » que « [d]es hommes se mettent à transpercer [...] de part en part avec de longues piques », et qui finalement « ressort de la boîte, intacte » (p. 16). Il est dit que cette scène est apte à « dévoile[r] » « une expérience d'écriture somme toute immontrable » (p. 15)³⁵. Les échos polysémiques de la « passion » fusionnent alors dans une certaine mythologie de l'écriture qui a besoin du volume de l'œuvre entière – cette autre forme du « roman total » – pour résonner pleinement : rien n'est plus « romanesque » que cette « immersion dans quelque chose d'originel » (*AtN*, p. 108) que provoquent la brusque juxtaposition du présent et du passé, de l'écriture et de la vie, le court-circuit de fragments d'observation et de mémoire que l'on croyait sans rapport les uns avec les autres. Les bombardements américains de 1991 en Irak, par exemple, font ressentir « la même angoisse, le même désir – et impossibilité – de savoir la vérité que dans le temps de la passion » (*PS*, p. 684), tout en faisant ressurgir la peur archaïque des bombardements en Normandie pendant la petite enfance de l'auteure-narratrice (*Ph*, p. 18). Le retour sur les lieux de l'avortement permet de « renou[er] avec une déréliction dont l'origine était aussi un homme » (*PS*, p. 681). L'ouverture de *Se perdre* noue brusquement l'annonce téléphonique du départ de l'amant pour Moscou et celle de la mort de la mère, « trois ans et demi auparavant » : « Ce n'était pas les mêmes mots, mais le même sens, avec le même poids d'horreur et la même impossibilité d'y croire » (*SP*, p. 699)³⁶.

Si le romanesque ernausien procède, pour une grande part, de cet art du montage qui relance l'imagination et l'interprétation par l'usage de la parataxe elliptique et de l'herméneutique associative³⁷, il advient aussi dans la mise en regard de versions différentes, voire opposées, d'une même histoire. Le diptyque contradictoire de la passion « russe » est à cet égard exemplaire. Dès lors, chacun de ces ouvrages donne sa version du romanesque, à moins que l'attrait de celui-ci ne se trouve, entre romance et critique, dans l'espace qui sépare les deux livres, dans leur conjonction divergente qui relance

35. La scène, qui a eu lieu « juste après la guerre, à Lillebonne », alors que l'auteure était âgée « de quatre ans et demi environ » (*ÉC*, p. 16), apparaît également dans le texte d'A. Ernaux, « Première enfance » (*in* Clarisse Cohen (dir.), *Jardins d'enfance*, Paris, Le Cherche-Midi, 2001, p. 79-88), où elle est appelée « le martyr d'une femme » – et dans *AV*, p. 130.

36. « Le deuil et l'amour sont pour moi une seule et même chose dans ma tête, mon corps » (*SP*, p. 707).

37. « [C]ette technique de juxtaposition invite à penser, encore que le mot "penser" soit trop fort tant le contenu de vérité entraperçu reste intuitif, dense, enveloppé » (Dominique Barbéris, « La parataxe dans l'écriture d'Annie Ernaux », *Tra-jectoires*, n° 3, 2006, p. 63).

indéfiniment l'interprétation sans permettre d'attribuer à l'aventure un sens ultime.

Annie Ernaux, tout en se démarquant de la « structure romanesque » et du « romanesque de l'écriture », cultive donc « l'imaginaire romanesque » d'une écriture densément elliptique, capable de transmuter le matériau autobiographique en une « aventure » que Derrida – parlant d'Antonin Artaud – décrit comme « une totalité antérieure à la séparation de la vie et de l'œuvre³⁸ ».

La figure maternelle catalyse en quelque sorte cette aventure romanesque totale qui traverse l'œuvre d'Ernaux. Si le romanesque est, comme le dit Schaffner, « le double sublimé du roman, dont l'ombre portée apparaît dans celui-ci, ou dans les autres genres qu'il lui plaît d'habiter³⁹ », l'image archaïque de la mère étend, de même, « une ombre large et blanche » (*F*, p. 596) au-dessus de la narratrice d'*Une femme* – ou de celle de *L'Usage de la photo* qui invoque le temps à la fois historique et mythique où la fille et la mère n'étaient pas séparées, « un temps où je pouvais la voir, entendre sa voix, la toucher, où je n'étais pas sans elle au-dessus de moi⁴⁰ ».

*

On ne s'étonnera guère que la question de l'écriture romanesque d'Annie Ernaux soit ici traitée selon des perspectives diverses, quoique les contributeurs aient tous souhaité prendre un certain contrepied des affirmations actoriales. C'est donc naturellement que ce dossier commence par l'examen de ce qui dans la posture d'auteur d'Annie Ernaux pourrait, en dépit des dénégations de l'écrivaine, ressortir à un certain romanesque. À partir des ethnotextes, ces journaux « extimes » avant tout préoccupés d'observer et de transcrire des faits au plus loin des tonalisations romanesques du réel, Maryline Heck examine comment l'écrivaine engagée qu'Ernaux revendique être révèle un imaginaire où intervient ce qu'on peut appeler une certaine « mythologisation de soi ». En effet, bien qu'elle écrive dans la solitude, Annie Ernaux se dit « traversée par les autres » et emprunte en définitive pour décrire sa condition aux figures couplées et convenues de la prostituée et de la sainte. À la suite de Maryline Heck, François Dussart s'intéresse à ce qui fait d'« Annie Ernaux » dans *Écrire la vie* un « personnage romanesque ». « Celle qui nous parle et [...] se montre », toujours en butte avec « l'épaisseur imaginaire de la mémoire », met en avant un « je » qui, au lieu de réaffirmer la suprématie et la permanence du moi, emprunte les chemins de l'altérité. À travers la conception de l'écriture défendue par Deleuze dans *Critique et clinique* (Paris, Minuit, 1993), François Dussart affirme que le « devenir autre » mené par l'écriture chez Annie Ernaux

38. Jacques Derrida, « La parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Points essais », 1979 [1967], p. 261.

39. A. Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », art. cit., p. 281.

40. A. Ernaux, *L'Usage de la photo* [2005], Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 46.

la conduit à un « devenir imperceptible », un désir de disparaître dont le « on » des *Années* est l'un des symptômes. Un « Narcisse négatif » apparaît alors comme le sceau de ce « romanesque dissocié ». Regardant elle aussi vers le personnage de l'auteure, Élise Hugueny-Léger mène son étude de l'imaginaire romanesque de la « fille de 58 » dans *Mémoire de fille* à partir des références cinématographiques. « Puissant vecteur de diffusion du romanesque comme thématique », le cinéma, medium populaire, a le pouvoir de projeter brutalement la spectatrice dans le passé, comme savent encore le faire cinq films qui placent en leur cœur des femmes « absentes à elles-mêmes » : « *Wanda, En cas de malheur, Sue perdue dans Manhattan, La fille à la valise et Después de Lucía* ». Mais le cinéma est aussi le moyen scriptural par lequel le passé d'Ernaux est réanimé : son pouvoir hypnotique de ravissement est conjugué avec celui de la mise à distance de ce « elle » mis en scène par un dispositif qui est aussi celui d'un contrôle sur le romanesque.

Si c'est toujours un personnage qui intéresse Aurélie Adler, cette fois il s'agit du personnage de la mère, dont l'importance est pour l'œuvre « matricielle ». Parce qu'il traverse l'œuvre, il est aussi le lieu des ambiguïtés du romanesque chez l'auteure : la comparaison de la figure maternelle dans *Les Armoires vides, Une femme* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » témoigne exemplairement de la manière dont Ernaux s'est détournée du genre romanesque. Toutefois, pour sa fille, la mère est restée à bien des égards un personnage romanesque, notamment pour ses lectures de romans, mais aussi pour son tempérament « de feu » et ses élans religieux. Enfin, au moment où Annie Ernaux est confrontée à la disparition de sa mère et à une écriture du deuil, le romanesque lui est apparu dans sa dimension cognitive comme un instrument de « vérité » pour restituer la femme qu'elle fut.

Cette capacité qu'a le romanesque à se faire le vecteur d'une connaissance de soi et du monde est aussi ce qui a motivé les études de Bruno Blanckeman et Morgane Kieffer. Pour Bruno Blanckeman, c'est « l'œuvre de l'œuvre » que représente *Les Années*, à la fois « mémorial littéraire », lieu de la mémoire intime et collective, mais aussi animée par la dimension prospective des livres encore à faire, qui est étudiée comme creuset du romanesque. Romanesque, le livre l'est sur le « double plan, énonciatif et évocatoire », mais il l'est aussi par sa réaffirmation du « pouvoir mythique dont il crédite l'écriture » : l'évocation des 14 images absentes de l'auteure sur lesquelles il construit sa mémoire vivante réaffirme la puissance du littéraire relativement aux discours des sciences humaines et sociales où s'abreuve le biographisme. Pour Morgane Kieffer, c'est en raison du fait que le romanesque est ici « l'une des modalités de l'élargissement transpersonnel de l'expérience » qu'il est retenu par l'auteure. En effet, par leur stéréotypie, les *topoi* romanesques permettent une certaine intelligibilité du vécu, tant pour l'écrivaine que pour le lecteur, mais établissent aussi le

lien qu'Ernaux recherche entre le singulier et le collectif ; à l'image des chansons, ce romanesque de la notation, qu'appelait Barthes de ses vœux, « produit » l'émotion en donnant à la chose vécue son « moment de vérité » dans sa propension au partage. Ce romanesque par éclats, animant l'« écriture plate » d'Annie Ernaux reste cependant tenu à distance, ne serait-ce que pour préserver la dimension « ethnotextuelle » du projet littéraire.

Les modalités de la coexistence du romanesque et du trivial dans l'œuvre d'Annie Ernaux sont au cœur des deux dernières études. Si Anne Wattel met en évidence comment l'auteure fait du romanesque une modalité de « ré-enchantement du réel » au sein d'une écriture placée sous le signe de la « désillusion », pour Yves Baudelle, l'écrivaine nous confronte avec brutalité au « désenchantement du monde », un certain romanesque ne subsistant qu'à la faveur de la composition, indépendamment de sa thématique. Dans son étude, Anne Wattel s'accorde avec Morgane Kieffer pour penser que le romanesque d'Annie Ernaux est « un romanesque du *punctum* » (Barthes). Elle montre, dans *Passion simple* et *Se perdre*, dont le sujet est éminemment romanesque, que ce « supplément de vue » appartient à une esthétique du détail : les petits riens, érotiques ou amoureux, qui font signe à la passion ont ce quelque chose de romanesque qui déclenche l'émotion, ou la rêverie. Il reste que le détail y est aussi « mauvais signe », « fâcheux présage » : il retrouve alors sa dimension « obscène », anti-romanesque par excellence. Parcourant l'ensemble du volume *Écrire la vie*, Yves Baudelle met en avant le fait que l'« écriture de la consignation » que pratique Ernaux obère tout romanesque pour promouvoir un riche « répertoire naturaliste » (dont témoignent les études de milieux, mais aussi l'importance accordée à la vie physiologique, qui réduit l'amour à la sexualité). S'il est chez l'auteure un romanesque résiduel, il serait pour Yves Baudelle celui des moyens narratifs mis en œuvre (qui sont aussi ceux du roman). Toutefois, puisque l'écriture atonale n'est jamais qu'asymptotique, conformément à ce « nouveau naturalisme », *Écrire la vie* alimente un romanesque qu'il faut dire « noir ».