

Université de Montréal

Historicité de l'instant
Étude de la discontinuité narrative chez Annie Ernaux

par
Tu Hanh Nguyen

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts
en Littératures de langue française

Avril 2007

© Tu Hanh Nguyen, 2007



Pd

35

U54

2007

V' 027

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

Historicité de l'instant
Étude de la discontinuité narrative chez Annie Ernaux

présenté par

Tu Hanh Nguyen

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge, présidente-rapporteuse
Marie-Pascale Huglo, directrice de recherche
Catherine Mavrikakis, membre du jury

Résumé

Cette étude tente de saisir l'écriture d'Annie Ernaux dans son caractère fragmentaire. Véhiculant les concepts de rupture, de manque et d'altérité, *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* témoignent particulièrement d'une difficulté à saisir le monde. En faisant ressortir les mécanismes d'écriture liés à la « discontinuité » et à l'« instantanéité » dans ces deux œuvres, nous cherchons à montrer comment la production du sens s'effectue différemment des récits traditionnels fonctionnant par liens de causalité.

En présentant des observations faites sur la scène publique, sous forme de brèves notations, dans une visée avant tout objective et sociologique, les courts récits de ces journaux soulèvent des questions reliées au genre et à l'énonciation. Entre la familiarité ressentie et l'étrangeté observable, l'auteur construit narrativement un quotidien perçu par bribes. Cette narration discontinue s'inscrit dans une temporalité particulière, qui ne se manifeste plus par liens de cause à effet, mais par accumulations stratifiées. À travers le discontinu, qui dérange l'enchaînement narratif, c'est également l'ordre social et les discours d'une hégémonie historique qui sont interrogés. Ce parti pris de raconter, en dehors du récit téléologique, appelle une lecture nouvelle du texte, mais également de la représentation spatiale et temporelle du réel.

Mots-clés :

Littérature française contemporaine — Annie Ernaux — Récits du quotidien — Écriture fragmentaire — Narrativité — Histoire — Mémoire — Journal — Chronique — Photographie.

Abstract

This study attempts to explain the fragmented style of Annie Ernaux's writing. Through their discontinuous nature, sparsity and sense of otherness, *Journal du dehors* and *La Vie extérieure* clearly express a struggle to understand the world we live in. Writing mechanisms in these two works associated with "discontinuation" and "instantaneousness" are explored in order to show how meaning is communicated differently than in traditional narratives based on causal links.

Intended primarily as objective and sociological commentary, the brief public observations recorded in these journals' short chronicles raise questions about genre and discourse. The author's narrative style balances a sense of familiarity with detached observations in presenting a series of glimpses into daily life. This discontinuous approach creates a unique temporal effect, expressed by layered accumulation rather than causal links. Interruptions of the narrative continuity call into question social order and the perspective of historical hegemony. This style of storytelling lies beyond the teleological narrative and calls for a fresh approach both to reading the text and understanding its spatial and temporal representation of reality.

Keywords :

Contemporary French Literature — Annie Ernaux — Everyday writings — Fragmented writings — Narrative — History — Memory — Journal — Chronicle — Photography.

Table des matières

Identification du jury	ii
Résumés.....	iii
Liste des sigles.....	vi
Remerciements	vii
Présentation	1
Chapitre 1— Effets de discontinuité	13
1.1 Figures du rythme.....	13
1.2 Le minimal, le nominal, l'ellipse	16
1.3 L'hétérogène	21
1.4 Réception d'une discontinuité.....	24
Chapitre 2 — Focalisation externe et ouverture spatiale	28
2.1 La place publique : construction d'un espace	28
2.1.1 La ville, entre identité et anonymat	28
2.1.2 La banlieue, entre délimitation et marginalisation	33
2.1.3 Les transports, figure d'un non-lieu	36
2.1.4 Théâtre urbain.....	38
2.1.5 Portrait du consommateur	40
2.1.6 SDF et Marginaux	41
2.2 Le quotidien : usage d'un espace	43
2.3 L'espace médiatique	49
Chapitre 3 — Du fragment textuel au fragment temporel.....	55
3.1 Entre chronique et journal, questions de genre	55
3.2 Une logique de la trace.....	61
3.2.1 Du corps	61
3.2.2 Du langage.....	64
3.2.3 Du texte	69
3.3 Écriture « photographique »	71
3.4 Strates temporelles	76
Chapitre 4 — Constructions mémorielles	81
4.1 Vers une « transsubjectivité »	81
4.1.1 Sujet de l'énonciation	81
4.1.2 Sujet en mouvance	86
4.2 Continuité mémorielle.....	89
4.2.1 Mémoire énonciative.....	89
4.2.2 Mémoire textuelle.....	94
4.2.3 Mémoire quotidienne	98
4.3 Historicité en œuvre	101
Esquisse finale.....	107
Bibliographie.....	114
Annexes.....	viii

Les sigles suivants ont été utilisés pour désigner les deux ouvrages étudiés dans le présent travail :

JD : ERNAUX, Annie. *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1993] 2002.

VE : _____. *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2001.

Parce que la reconnaissance s'exprime aussi par le souvenir,

Je me souviendrai, longtemps, de Mme Marie-Pascale Huglo, de sa généreuse présence, de ses lectures minutieuses, de son grand plaisir pour le « mine de rien » ;

Je me souviendrai de tous ces cœurs de poètes, de leur rayonnement les jours gris, du bien énorme qu'ils me font ;

Je me souviendrai, toujours, de l'amour de mes parents, de leur courage et de leur persévérance, de leur respect pour les livres et la vie ;

Je me souviendrai, enfin, de celui qui a su me ramener chaque jour à l'essentiel.

Je n'oublierai en rien cette année de rédaction, confortable grâce à, entre autres, une bourse accordée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Présentation

L'écriture d'Annie Ernaux est particulièrement marquée par la discontinuité narrative depuis *La Place*. C'est à partir de cet ouvrage, récompensé par le prix Renaudot en 1984, que l'auteur connaît une indéniable notoriété au niveau international. Depuis cette publication déterminante, les traits distinctifs de l'œuvre d'Ernaux ont été établis, à savoir les chroniques d'une vie simple, sans envergure, remémorée au fil de souvenirs sporadiques très personnels, à teneur autobiographique, toujours dans un rapport étroit avec le réel. Ce livre sur la figure du père est suivi par un autre livre sur la mère, *Une femme* (1987), accueilli de manière comparable. Il faut toutefois préciser que, malgré la publication dès 1974 du premier roman d'Ernaux, *Les Armoires vides*, la critique universitaire ne fait partie de l'horizon de cet écrivain, aujourd'hui consacré, que depuis le milieu des années quatre-vingts. D'abord inscrite dans la tradition des récits autobiographiques, cette œuvre a reçu un regard critique quelque peu psychanalysant reconnaissant le thème significatif de la honte par exemple, origine d'un désir de rachat à travers l'écriture. Ces textes, issus d'« une déchirure entre deux mondes¹ », ont aussi été largement abordés sous l'angle sociologique. L'auteur ne nie d'ailleurs pas son attachement profond aux travaux du sociologue Pierre Bourdieu. De plus, les publications de *Passion simple* (1991) et de *L'Événement* (2000), se rajoutant à *La Femme gelée* (1981), ont fait l'objet de plusieurs lectures féministes. Annie Ernaux est sans conteste une figure importante de la scène littéraire contemporaine, ses œuvres² continuent d'intéresser, en plus d'un public considérable, les chercheurs actuels.

Dans ce portrait d'ensemble — très sommaire, faut-il le mentionner — des études sur les récits d'Ernaux, bien des choses sont encore à dire, ne serait-ce que parce que l'auteur continue de présenter une œuvre « in progress » avec,

¹ Préface d'Annie Ernaux dans Fabrice Thumerel [dir.], *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 9.

² Nous renvoyons le lecteur au tableau de l'annexe I pour un aperçu chronologique des œuvres de l'auteur et de leurs rééditions.

notamment, la publication de *L'Usage de la photo* (2005), pratiquement absent de la critique universitaire. D'autre part, deux ouvrages se sont fait plus discrets parmi tous ces récits à la première personne, récits qui ont connu une prolifération marquée depuis les années 1970-1980. Alors que l'énonciation se fait principalement par une focalisation interne chez cet auteur, deux titres posent des questions intéressantes de narrativité, entre autres, par leur focalisation à première vue externe. *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*, publiés à plusieurs années d'intervalle, constituent manifestement un diptyque dans leur continuité stylistique. Ils s'échelonnent sur près de quinze ans ; de 1985 à 1991 pour le premier, et de 1993 à 1999 pour le deuxième. Sous l'apparence d'un journal intime, ils sont pourtant dits extimes. Ce qui distingue ces journaux des autres écrits d'Ernaux, c'est donc ce regard porté vers l'extérieur plutôt que vers soi. Par opposition aux premiers titres, il n'est pas question ici d'un récit où l'auteur raconte son enfance ou ses pensées intimes, même si le texte se déploie dans un désir semblable de garder une trace objective du réel. C'est en raison de leur particularité narrative que nous retiendrons ces deux œuvres pour les comparer avec d'autres du même auteur, hormis les trois premiers romans qui ont précédé *La Place*, dans lesquels le ton qu'Ernaux a développé par la suite et qui a fait sa marque n'était pas encore vraiment perceptible.

La focalisation distinctive des journaux extérieurs s'accompagne également d'une nouvelle approche de la forme. La première personne se faisant très discrète, c'est surtout une énonciation impersonnelle qui déploie les scènes dans une fragmentation plus marquée, en apparence non soutenue par le regard d'un sujet unificateur. Ainsi, les notations se présentent dans une « a-subjectivité » comme si « la narratrice fini[ssait] par se faire transparente et c'est alors la vérité du monde qui nous saisit³ ». Ces journaux appellent donc une nouvelle lecture de l'œuvre d'Ernaux, encore peu étudié sous l'angle de l'énonciation jusqu'à récemment. Il s'agit de voir dans cette perspective comment les fragments notés se lisent, quels liens — si lien il y a — s'y présentent (de causalité, de thèmes et de

³ Marie-France Savéan, *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1994, p. 145.

motifs, de consécration, etc.), quel ordre régit l'œuvre. À partir de ces questions, nous pouvons déjà faire une première constatation : c'est dans une structure diariste que les « chroniques » s'organisent. Le temps règle les entrées du journal, pas toujours régulières, mais nécessairement chronologiques. Le journal n'est pas la forme exclusive à ces deux titres, puisque toute la poétique du journal se situe au cœur des œuvres d'Ernaux. Mais ici, le temps se questionne à travers une fragmentation textuelle, dans son rapport à une logique de la trace, dans son rapport à la petite notation quotidienne, dépourvue d'intrigue, écrite au présent de l'énonciation, dans son rapport, enfin, à la discontinuité narrative.

En raison de l'intervalle entre la publication des deux journaux extérieurs d'Ernaux, les études disponibles à leur sujet portent plus précisément sur *Journal du dehors*, paru sept ans avant *La Vie extérieure*. C'est ainsi le cas pour « Paroles d'autrui, paroles de soi » de Monika Boehringer⁴, où la question du journal intime est traitée sous l'angle de l'énonciation. À partir des fragments, il y a recherche de sens à travers la dichotomie personnel / anonyme et à travers une subjectivité dissimulée derrière la parole rapportée. Toute une exégèse des graffitis de l'incipit du premier journal ouvre sur une interprétation de l'ensemble de l'œuvre. L'objectivité apparente des propos sous-tend un parti pris de l'auteur qui dénonce la tendance à l'exclusion de l'autre. Boehringer observe un *je* « transpersonnel » qui ne se consacre pas à l'introspection.

C'est de manière semblable que Mariana Ionescu aborde ce même écrit dans « *Journal du dehors* d'Annie Ernaux : "je est un autre"⁵ ». Elle y étudie également l'énonciation du sujet, qui se configure souvent dans « un rapport intéressant entre le Même et l'Autre⁶ ». Sa réflexion établit aussi une opposition entre discours ethnographique et discours littéraire, objectivité et subjectivité, opposition qu'approfondit Rosemary Lancaster dans « Writing the City Inside Out or Outside In ? Objectivity and Subjectivity in Annie Ernaux's *Journal du*

⁴ Monika Boehringer, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », dans *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000, p. 131-148.

⁵ Mariana Ionescu, « *Journal du dehors* d'Annie Ernaux : "je est un autre" », dans *The French Review*, vol. 74, n° 5, avril 2001, p. 934-943.

⁶ *Ibid.*, p. 936.

*dehors*⁷ ». L'étude de l'énonciation est nécessaire dans le but de faire la part de l'observation et du commentaire, de l'objectif et du subjectif dans l'écriture moraliste d'Ernaux.

Parallèlement à ces études portant sur l'énonciation, un certain nombre d'articles s'intéressent à l'espace. Lancaster met ainsi de l'avant toute l'hybridité et l'hétérogénéité qui instaurent ce qu'elle nomme « urban poetry ». La scène urbaine est effectivement un trait distinctif des journaux par rapport aux précédents écrits d'Ernaux. Ce dehors dont il est question est surtout la ville, avec ses inscriptions partout, ses foules, ses boutiques, son trafic. Certains critiques rattachent ces textes à la tradition moderne et postmoderne du *flâneur* baudelairien. Dans « Paris and the Autobiography of a *flâneur* : Patrick Modiano and Annie Ernaux⁸ », Marja Warehime relie le *Journal du dehors* avec le « promeneur » de Rousseau ou d'Apollinaire, ou avec « Nadja » de Breton. C'est la figure du citadin qui est examinée, dans la grande fragmentation des scènes rapportées, posant des questions de lecture et de lisibilité. Que la ville soit Paris ou Cergy-Pontoise, une même démarche est reconnue dans « the double movement of alienation and recovery of the self in and through the city as other, or others⁹. » Cependant, cette indifférenciation ne reflète pas l'avis de Laurence Mall dans « L'ethnotexte de la banlieue¹⁰ ». Ce dernier article oppose *Journal du dehors* à une littérature sur Paris dans laquelle auteur et lecteur partageraient une reconnaissance culturelle, une célébration des « lieux de mémoire ». Ici, c'est plutôt la banlieue qui est au premier plan, introduisant avec elle l'imaginaire du voyageur quotidien, du SDF, des marginaux : « C'est cette perte de l'intériorité et de l'antériorité qui sans doute définit la banlieue selon Ernaux : l'absence d'un centre et d'un passé¹¹. » Malgré la différence de point de vue entre ces articles

⁷ Rosemary Lancaster, « Writing the City Inside Out or Outside In ? Objectivity and Subjectivity in Annie Ernaux's *Journal du dehors* », dans *Australian Journal of French Studies*, vol. 37, n° 3, septembre-décembre 2000, p. 397-409.

⁸ Marja Warehime. « Paris and the Autobiography of a *flâneur* : Patrick Modiano and Annie Ernaux », dans *French Forum*, vol. 25, n° 1, janvier 2000, p. 97-113.

⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », dans *Französisch Heute*, vol. 2, juin 1998, p. 134-140.

¹¹ *Ibid.*, p. 138.

mettant la ville au cœur de leur problématique, tous deux introduisent la notion d'espace et de temps. Alors que Mall parle plus haut de « centre » et de « passé », Warehime affirme : « Taken as a whole, the journal suggests instead an accelerated erosion of connections to the past as new connections to the city are being constructed¹². » Toutes ces études présentent *Journal du dehors* comme une œuvre qui n'est résolument plus tournée vers le personnel, le strictement autobiographique, mais qui s'ouvre vers le « transpersonnel », permettant une lecture d'intérêt sociologique, comme pour la plupart des œuvres d'Ernaux. Cependant, ces articles auscultent généralement davantage la sphère spatiale (les lieux, tout ce qu'embrasse la vision) que la dimension temporelle dans l'œuvre.

C'est pourtant à une croisée de l'espace et du temps que cette dernière se situe. Warehime rappelle que le projet d'écrire ce genre de journal est venu d'un désir de se souvenir :

Ernaux associates the project with the progression of her mother's Alzheimer's disease [...]. As her mother's memory failed, her own efforts to focus on exterior events in the journal allowed her to stay in contact with the world that was slipping from her mother's consciousness.¹³

Pour œuvrer contre l'usure du temps, il s'agit de noter les moments furtifs, la banalité quotidienne vite oubliée, les événements qui ne sont plus remarqués. Même s'il y a une problématique évidente du lieu, celui-ci devient espace dans le sens où l'entend Michel de Certeau, parce qu'il y a des « opérations qui l'orientent, le circonstancient, le *temporalisent*¹⁴ ». L'idée d'« opérations » est au cœur d'une interprétation où le sujet serait encore le regard à partir duquel l'espace se déploie, celui dont les parcours inattendus engendrent un point de vue, une perspective. C'est dans cette optique qu'il est possible de lire les fragments des journaux extérieurs comme des clichés photographiques, qui, d'ailleurs, concrétisent également la fixation d'un espace et d'un temps. Ce parallèle théorise autant une phénoménologie de la réalité, sa fragmentation par un certain cadrage, qu'une

¹² Marja Warehime, « Paris and the Autobiography of a *flâneur* », *loc. cit.*, p. 102.

¹³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴ Michel de Certeau. *L'Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2004, p. 173.

logique de la trace. Dans « L'écriture-flash : Ernaux, Brossard, Noël¹⁵ », Steven Wispur examine le montage soigné des fragments du journal en lien avec la photographie, mais il aborde surtout les propriétés de l'*image* photographique. Il est possible de faire un rapprochement très allusif avec la logique de la trace à travers l'établissement d'une relation au vivant : « [...] en tant que support de l'activité mentale de son spectateur, toute image emprunte et intensifie le sentiment de vie que ce spectateur apporte au déchiffrement de l'image¹⁶. » Ainsi, le saisissement sur le vif proviendrait plutôt des effets lumineux que d'un mouvement de la vie, selon lui. Néanmoins, il y a eu la captation d'un instant, d'un *ça-a-été* au sens barthésien de l'expression¹⁷.

Ce rapport au passé est un rapport au temps et à la mémoire. Michael Sheringham parle d'une mémoire collective dans « Cultural Memory and the Everyday¹⁸ ». Dans son article, il présente la recherche de soi d'Ernaux par le biais d'une exploration d'un passé non pas personnel, mais collectif, où les éléments d'une mémoire culturelle dépassent l'individu. Il inscrit cette démarche dans le cadre de *L'Invention du quotidien* de Michel de Certeau et fait également des rapprochements avec le *Je me souviens* de Perec. Son étude met au centre la poétique du quotidien, sa banalité, sa dimension très matérielle, expérimentée au niveau du « corps » : « Social memory is experienced at the level of the body¹⁹. » C'est le corps également qu'aborde « Lived experience at the level of the body : Annie Ernaux's *Journaux extimes*²⁰ » de Robin Tierney, un des rares qui intègre le deuxième journal extérieur à son corpus d'étude. Tierney les considère d'ailleurs comme une entité en raison de l'absence d'épigraphe dans le deuxième journal, pour lequel celui de *Journal du dehors* sied très bien. Cet article est

¹⁵ Steven Wispur, « L'écriture-flash : Ernaux, Brossard, Noël », dans Michael Bishop et Christopher Elson [éd.], *Contemporary French Poetics*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titres », 2002, p. 53-62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

¹⁸ Michael Sheringham, « Cultural memory and the everyday », dans *Journal of Romance Studies*, vol.3, n° 1, 2003, p. 45-57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56

²⁰ Robin Tierney, « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », dans *SubStance*, vol. 35, n° 3, 2006, p. 113-130.

particulièrement intéressant dans la lecture intertextuelle interne qu'il fait des deux journaux, dans son ouverture sur un autre temps que celui inscrit dans ces livres. Des liens se dessinent ainsi entre les fragments, liens mémoriels et liens textuels.

C'est en effet par le biais du matériel, du très prosaïque, que le réel « au-dessous de la littérature » se manifeste dans ces journaux extérieurs. Catherine Douzou écrit à propos d'Ernaux : « En commentant l'attentat à la galerie des Offices de Florence, elle refuse que l'art soit au-dessus des hommes, de leur vie, de leur matérialité : l'art est la chair de l'humain²¹. » Être en dessous de la littérature, c'est n'être pas loin de la sociologie peut-être. Dans la publication qui a suivi le colloque portant exclusivement sur Annie Ernaux à Arras, plusieurs articles portent encore un regard sociologique marqué sur cet œuvre. Souvent comparée à un ethnographe, Ernaux a d'ailleurs suscité, du moins dans l'hexagone, davantage d'intérêt chez les sociologues que chez les littéraires. Avec *Annie Ernaux, à la première personne*, Lyn Thomas fait l'analyse de la réception critique des œuvres de cet écrivain, autant du côté des universitaires que du côté des médias français. Elle souligne la contribution des universités anglophones qui « se sont intéressées à l'auteur en plus grand nombre que leur équivalent français. [...] En effet, l'une des principales manifestations d'intérêt pour son œuvre en France se trouvait parmi les sociologues plutôt que chez les critiques littéraires. » Thomas apparie ce phénomène à l'intérêt et la solidarité de l'auteur avec la sociologie et à « son refus de l'artifice littéraire²² ». Dans ce même ouvrage, elle associe au passage la sollicitude de Philippe Lejeune pour l'œuvre d'Ernaux à l'intérêt qu'il présente pour les « récits de vie autant comme phénomène historique et social que littéraire et [l'aspect démocratique que l']entreprise revêt²³. » Ces éléments sont caractéristiques des journaux extimes et ont leur poids dans l'interprétation politique que nous proposons.

Bien qu'abondamment mis en parallèle avec les sciences sociales, ces

²¹ Catherine Douzou, « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire "au-dessous de la littérature" », dans Fabrice Thumerel [dir.], *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, op. cit., p. 84.

²² Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, 2005, p. 222-227.

²³ *Ibid.*, p. 228.

journaux extérieurs ont cependant été peu étudiés sous l'angle de l'histoire. Pourtant, l'aspect temporel est omniprésent dans la poétique même du journal. C'est l'ordre du temps qui régit l'ordre des fragments. Même s'il y a un travail remarquable de juxtaposition des entrées, créant en soi un discours implicite, chaque fragment n'est pas dans une position anachronique par rapport aux autres. Ce principe d'écriture appartient au journal en dépit de l'absence d'une datation précise, comme c'est le cas dans *Journal du dehors*. Cela nous amènera à nous interroger sur les différents genres impliqués dans ces œuvres, que ce soit la chronique, le récit de voyage ou autre. À partir de là, nous aborderons d'importantes composantes stylistiques mises en pratique, le fragmentaire et la logique de la trace, autant de traits à l'œuvre depuis *La Place* déjà. Catherine Douzou signale à ce sujet : « Annie Ernaux souligne sa différence avec Proust dans le fait qu'elle a conscience de sa fragmentation et de son historicité alors que Proust garantit l'unicité du moi en se réunifiant grâce à l'extase mémorielle²⁴. »

Certaines études ayant pour problématique centrale le fragmentaire nous ont été profitables même si leur corpus diffère beaucoup du nôtre. Ainsi, dans un ouvrage sur la littérature québécoise du XXI^e siècle intitulé *Le Bref et l'instantané*, le complexe, l'analogique et l'intermédial sont évoqués. Marie-Christine Lesage, dans « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique » parle d'une cohérence au-delà du fragment grâce à une reconstruction :

La dramaturgie plus traditionnelle, qui se présentait sous une forme fortement unifiée par des règles strictes, appelait une approche par le morcellement, et donc analytique, afin de décortiquer les étapes du mouvement d'ensemble du récit dramatique. À l'inverse, la dramaturgie contemporaine, qui apparaît sous des dehors fragmentés, déliés en particules autonomes, exige du récepteur de travailler à sa recombinaison d'ensemble, en privilégiant une vision synthétique qui, on le verra, fait appel à un mode analogique de la connaissance²⁵.

C'est également la liaison qu'appelle la lecture du complexe (et non du compliqué), souvent élément du fragment, comme le souligne Patrick Imbert : « L'une des

²⁴ Catherine Douzou, « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire "au-dessous de la littérature" », *loc. cit.*, p. 83.

²⁵ Marie-Christine Lesage, « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Le Bref et l'instantané*, Ottawa, Éditions David, 2000, p. 177.

façons de générer une forme de complexe est de partir d'un cliché facilement lisible et de le transformer, par décontextualisation et recontextualisation, en de l'inattendu²⁶. » Le dérangement du texte bref dans sa logique accrochante, une logique inhabituelle qui relierait des éléments discordants en une construction hétérogène, permettrait alors une prise de conscience devant le figé. La brièveté est également une façon d'atteindre une vérité hors de la fiction, comme le constate Catherine Douzou :

L'effort le plus abouti d'Annie Ernaux pour échapper à l'effet négatif de la représentation semble être l'écriture fragmentaire telle qu'elle la met en œuvre dans des récits adoptant la forme du journal, bon compromis entre le désir d'être engagé dans un travail long et son souci d'être au plus près du réel brut²⁷.

Ce désir de coller au plus près de la réalité est le propre des pratiques qui captent l'épaisseur du moment — la notation du journal ou la photographie, deux aspects constitutifs des journaux extimes —, où l'authenticité du réel passe par une logique de la trace, de ce qui subsiste au passage du temps.

Cette ouverture vers l'archive, vers l'histoire, est aussi réalisée dans un article du collectif *La Narrativité contemporaine au Québec*. Anne-Marie Clément y fait l'analyse de quelques romans québécois des années 1990 pour y montrer « l'intérêt pour le contingent, le "presque rien"²⁸ » qu'elle associe à la petite histoire. La lecture qu'elle fait du roman d'Élise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*, comme un besoin de « tout noter et [d'] être pleinement [conscient] du moment, puisque c'est la seule façon d'habiter le temps, de se l'approprier par la narration²⁹ », s'apparente à notre lecture des journaux extérieurs d'Ernaux. Un autre article de ce collectif, « La narration du sensible dans le récit contemporain », place un minimalisme autant formel, stylistique, que propre au contenu narratif, en rapport avec une « saisie impressionniste », « une suite de *hic et*

²⁶ Patrick Imbert, « La surprise du texte bref », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Le Bref et l'instantané*, op. cit., p. 81.

²⁷ Catherine Douzou, « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire "au-dessous de la littérature" », loc. cit. p. 86.

²⁸ Anne-Marie Clément, « La narrativité à l'épreuve de la discontinuité », dans René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La Narrativité contemporaine au Québec. Volume 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 112.

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

nunc », de « moi, ici, maintenant, je ressens cela³⁰ ». Le récit fragmentaire est ainsi souvent relié à un temps présent, de l'ordre de l'instant et non de la durée, marquant « la simultanéité plutôt que l'antériorité ou la postériorité³¹ ».

Ces dernières études mentionnées établissent incontestablement une corrélation entre fragment textuel et fragment temporel. Une réflexion sur le temps doit donc être menée. Cependant, faire le tour de cette question représente un projet dépassant les objectifs d'un mémoire de maîtrise et risque de mener inutilement à des questions philosophiques éloignées de l'œuvre d'Ernaux. Pour restreindre cette réflexion au temps élaboré dans le récit littéraire, les travaux de Paul Ricœur, dans *Temps et récit* notamment, ont été retenus comme cadre théorique très général. Et pour effectuer une lecture plus attentive des textes, nous emploierons une grammaire des temps principalement appuyée sur les travaux linguistiques de Gérard Genette dans *Figure III*. Cela nous conduira au constat d'une stratification temporelle dont l'article de Tiphaine Samoyault, exposant la dualité d'un temps déplié à mesure et d'un temps sur lequel l'écriture revient, nous donne un bon aperçu. Dans « Agenda, addenda : le temps de vivre, le temps d'écrire », Samoyault fait l'observation suivante :

Le temps comme travail d'écriture et comme œuvre des jours et de la vie est l'hypothèse que je pose pour dire quelque chose de l'écriture d'Annie Ernaux dans son actualité propre. De l'agenda de la notation au présent aux *addenda* qu'une main plus tardive vient apporter à l'événement précédent, l'écriture superpose plusieurs temps auxquels viennent s'ajouter ceux de la publication et de la lecture³².

Sa réflexion sur une grammaire des temps ne porte pas cependant sur les journaux extimes qu'elle distingue du journal *Se perdre* dans son analyse : « Le présent de ce livre est différent de celui de *Journal du dehors* ou de *La Vie extérieure* parce qu'il n'a pas l'universalité de la notation ethnographique. [...] Il est un présent à soi, foncièrement irrécupérable parce qu'en sa place même, il n'est sauvé par

³⁰ Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La Narrativité contemporaine au Québec*, op. cit., p. 196.

³¹ *Ibid.*, p. 177.

³² Tiphaine Samoyault, « Agenda, addenda : le temps de vivre, le temps d'écrire », dans Fabrice Thumerel [dir.], *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, op. cit., p. 72.

rien³³. » Samoyault introduit furtivement ici la dimension socio-historique des journaux extérieurs d'Ernaux. Les études réunies par Fabrice Thumerel au colloque d'Arras nous seront indispensables dans la mesure où toutes les publications d'Ernaux y sont examinées avec attention. La discussion autour des œuvres, des *Armoires vides* à *L'Occupation*, concerne plusieurs éléments qui nous intéressent, même si les journaux extimes y sont peu approfondis.

Ce rapide tour d'horizon de la critique portant plus spécifiquement sur les journaux extérieurs et des essais directement reliés aux questions que posent ces deux titres nous permet d'engager une réflexion qui nous mènera à mieux les situer au sein de l'œuvre d'Ernaux. Nous déterminerons, sur le plan de la narration, de quelle manière la discontinuité observable depuis *La Place* s'est accentuée dans ces journaux, laissant une impression à ses premiers lecteurs d'une quasi absence de narrateur derrière les scènes de la vie. Donnés vraisemblablement dans un désir d'objectivité, les infimes événements se situent hors d'une certaine représentation totalisante en maintenant leur aspect brut, spontané, en-deçà des interminables développements explicatifs, obéissant en quelque sorte à une logique qui voudrait qu'« une image vaut mille mots »³⁴. Ces scènes déploient un espace urbain où les anonymes se côtoient et partagent, sans s'en douter, beaucoup en commun. Malgré l'apparente objectivité des journaux, nous pouvons nettement y trouver l'irruption d'une axiologie résultant parfois de la simple succession des fragments. Une subjectivité y est effectivement discernable à travers des interprétations multiples et surtout ouvertes. L'étude de l'énonciation nous permettra en fait d'observer plusieurs liens entre les fragments textuels, en plus de faire différents rapprochements génériques. La polyphonie relevée nous conduira enfin vers des préoccupations plus larges et nous introduira à un temps, individuel et/ou collectif, à partir duquel la notion d'historicité, de conscience de soi en tant que sujet plongé

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ La première édition de *Journal du dehors* chez Gallimard ne présente pas d'avant-propos dans lequel l'auteur révèle son intention. L'effet fragmentaire du récit provient également d'une démarche photographique de la narratrice et non seulement de l'effacement notée par Denis Fernandez Recatala, qui parle de « silence » (*Annie Ernaux*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Domaine français », 1994, p. 167), et par Marie-France Savéan, qui évoque la transparence d'une narratrice (*La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, *op. cit.*, p. 145). Ces critiques n'avaient pas alors l'édition avec l'avant-propos paru en 1996 dans la collection Folio.

dans la société et dans le temps, sera envisageable. *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* nous semblent être des œuvres particulièrement intéressantes pour examiner un récit « reflet de la réalité³⁵ », distribué en différentes strates temporelles, afin de se demander ensuite, un peu à la manière de Ricœur, quels rapports entretiennent aujourd'hui la mémoire, ici celle d'une narratrice en partie effacée, et l'histoire contemporaine.

³⁵ Plus précisément : « *Journal du dehors* rassemble des morceaux d'écriture et évoque directement l'époque, il la réfléchit. », Denis Fernandez Recatala, *Annie Ernaux, op. cit.*, p. 167.

Chapitre 1

Effets de discontinuité

Nous avons d'abord souligné en introduction une nouvelle orientation dans l'écriture d'Ernaux, à partir de *La Place* (écrit entre novembre 1982 et juin 1983)³⁶. L'auteur ne « [voyait] plus la nécessité d'épargner qui que ce [fût] : son père [était] décédé en 1967, elle s'[était] séparée de son mari, sa mère, encore valide, n'[avait] plus toute sa tête, ses enfants [étaient] en âge de savoir³⁷ ». Dans une étude des premières œuvres d'Ernaux, Marie-France Savéan examine l'évolution stylistique de l'écrivain, que nous détaillerons un peu plus loin, surtout au niveau de « la présentation morcelée, voire fragmentée³⁸ ». À propos de la méthode de travail, dans une comparaison entre le manuscrit de la rédaction et la version publiée, elle observe « [un] récit [...] travaillé dans le sens de la segmentation des phrases [...]»³⁹ ». Ce langage caractérisé par « l'absence de transitions et l'exposé du fait brut sans la cause⁴⁰ » nous mènera vers le constat d'une discontinuité narrative que nous examinerons par le biais du rythme, de l'hétérogène, ainsi que des phrases minimales, nominales et elliptiques qui en résultent.

1.1 Figures du rythme

Aborder le rythme en prose non poétique pourrait sembler étrange, puisque le signifiant du discours prosaïque est surtout produit à partir de signes. Cependant, d'importants travaux sur le rythme, entre autres ceux de Henri Meschonnic⁴¹, ont montré qu'en dehors des signes, le rythme organise tout discours selon une signifiante particulière qui peut déborder la signification dudit discours.

³⁶ Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1984] 1993, p. 114.

³⁷ Marie-France Savéan, *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, *op. cit.*, p. 31-32.

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁰ Jean-Jacques Gibert, « Le silence ou la trahison ? », *Révolution*, n° 260, p. 52, cité par Claire-Lise Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam, Rodopi, « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1996, p. 145.

⁴¹ Nous pensons par exemple à *Critique du rythme*, Lagasse, Verdier, 1982 ; ou encore à *Pour la poétique*, en cinq tomes, Paris, Gallimard, 1970-1978.

Au-delà du sens communément accepté de rythme comme régularité, retour du même, semblable au battement du cœur ou encore au mouvement de la mer et des vagues, ce concept est en fait relié à toute configuration distinctive d'un mouvement, comme le précise Lucie Bourassa :

Nous comprenons le rythme — depuis le sens qu'avait *ruthmos* dans la philosophie ionienne — comme « manière particulière de fluer », ce qui permet de ne pas le subordonner à une métrique et de le considérer en tant que dynamique du mouvement de parole, concomitante de la production du sens⁴².

Dans les journaux extimes, il y a toujours une certaine mesure, celle, temporelle, du quotidien, pour réguler le « mouvement » de l'écriture. Mais étudier le rythme d'un discours repose plutôt sur la détermination d'un « processus de différenciation, la présence de points qualifiés à partir desquels se composent divers niveaux de groupement⁴³ ». Cela implique la comparaison, la mise en rapports de certains groupes, l'instauration d'une dynamique relationnelle. C'est au travers des jeux de différences et de ressemblances qu'il est possible de discuter de ruptures et de liens, de discontinuité, au sein d'une certaine continuité, d'un rythme.

Dans l'écriture diariste, la différenciation est d'abord produite par une distinction entre les jours, uniques et irrécupérables. Chaque entrée représente un jour *différent*, autre temps et autre lieu, autre regard et autres rencontres. Ce découpage ne s'établit pas nécessairement à la page, inévitable coupure matérielle pouvant structurer certaines formes — comme le poème bref, par exemple, ou bien le calligramme. Une notation peut s'étendre sur plus d'une page tout comme elle peut occuper quelques lignes seulement. Ce sont plutôt les multiples blancs, perceptibles d'un simple coup d'œil, qui indiquent le découpage. Néanmoins, les deux journaux mettent bien en évidence les années, ou encore les jours, précisés dans *La Vie extérieure*, mais non dans *Journal du dehors*, et relèvent encore d'un découpage « métrique », d'une mesure extérieure bien déterminée semblable à ce que peut être la versification classique. S'impose ici un examen d'autres figures de

⁴² Lucie Bourassa, « De l'espace au temps, du voir à la voix », dans *Poétique*, n° 91, 1992, p. 346.

⁴³ *Ibid.*, p. 346.

différenciation, instaurant un rythme qui ne relèverait pas seulement du cycle journalier. Il s'agit de spécifier dans ces journaux la dynamique du mouvement, autant celui des divers déplacements spatiaux que celui des espacements dans l'écriture.

Le déplacement physique de la narratrice témoigne d'une pratique de l'espace sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant. Dans ses analyses des pratiques quotidiennes, de Certeau reprend l'analogie faite par Augoyard entre l'usage d'un espace, « art moderne de l'expression quotidienne », et l'usage de la langue :

En analysant à travers les récits de pratiques d'espaces, [...] J.-F. Augoyard y décèle surtout comme fondamentales deux figures de style : la synecdoque et l'asyndète. [...] La *synecdoque* consiste à « employer le mot dans un sens qui est une partie d'un autre sens du même mot ». Essentiellement, elle nomme une partie au lieu du tout qui l'intègre. [...] L'*asyndète* est suppression des mots de liaison, conjonctions et adverbes, dans une phrase ou entre des phrases. De même, dans la marche, elle sélectionne et fragmente l'espace parcouru ; elle en saute les liaisons et des parts entières qu'elle omet. De ce point de vue, toute marche continue à sauter, ou à sautiller, comme l'enfant, « à cloche-pied ». Elle pratique l'ellipse de lieux conjonctifs.

[...] Par ces boursoufflures, amenuisements et fragmentations, travail rhétorique, se crée un phrasé spatial de type anthologique (composé de citations juxtaposées) et elliptique (faite de trous, de lapsus et d'allusions)⁴⁴.

Ainsi, ces deux figures opposées donnent aux lieux fréquentés un aspect fragmentaire, où l'une dilate un détail pour en faire un tout (la synecdoque), alors que l'autre segmente le tout pour ne laisser que des détails sans liens les uns avec les autres (l'asyndète). Ces opérations, bien que contraires, produisent des résultats similaires où il y a une absence de liens. Les éléments sont tels des organes autonomes, parce qu'un seul, amplifié, suffit pour représenter un organisme entier, ou encore parce que l'être complet est désassemblé pour ne donner à voir qu'un amas d'organes distincts, vision surréaliste d'un corps désarticulé.

Cette conception des opérations spatiales, autant dilatations qu'effacements des conjonctions du lieu, se compare à une dynamique temporelle telle que la

⁴⁴ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 152-153.

conçoit Saint Augustin au travers de la *distentio* et du triple présent. Une tension existe pour lui entre l'attention, l'attente et la mémoire. Le présent du présent fait des sauts dans le temps pour aller vers le présent du passé ou le présent du futur, aller de protentions en rétentions, également opérations de dilatation du temps⁴⁵. Ainsi conçu, le temps n'est pas linéaire, il se déploie en retours et en projections, en sauts effectués « à cloche-pied ». Les opérations, autant dans le temps que l'espace, ne peuvent se faire indépendamment d'un sujet énonciateur, puisque c'est celui-ci qui détermine les sauts, leur incidence, leur ampleur, leur fréquence, selon un rythme qui lui est propre. Dans une focalisation externe caractéristique des journaux extimes, ce sujet, qui semble s'effacer intentionnellement, laisse une impression particulière de sauts, dans le temps et dans l'espace, effectués apparemment dans la plus grande autonomie. Différents effets de discontinuité naissent de cette stratégie d'écriture. Nous examinerons ici l'ellipse, en association avec ce qui a été caractérisé d'écriture minimaliste, ainsi que l'ensemble hétérogène qui s'en dégage.

1.2 Le minimal, le nominal, l'ellipse

Comme nous l'avons introduit au début du présent chapitre, des transformations stylistiques ont été observées par Marie-France Savéan depuis *Les Armoires vides*, œuvre qui s'annonce comme roman, à *Passion simple*, les six publications publiées à la première personne qui ont précédé *Journal du dehors*. Elle note un premier changement au niveau de l'introspection : « Les trois premières narratrices sont totalement impliquées dans leur récit. [...] Leur monologue intérieur véhément, agressif même, occupe la totalité du livre qui empoigne alors le lecteur, créant une atmosphère assez étouffante⁴⁶. » En faisant le compte des paragraphes dans les premiers livres, Savéan constate qu'il n'y en a que 68 sur les 172 pages que constitue *Les Armoires vides*. De même, dans *Ce*

⁴⁵ Saint-Augustin, au livre XI, chapitre XXVIII des *Confessions*, traduction, préface et notes de Joseph Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, cité par Jacques Audet, *Figures du rythme dans Le Vierge incendié de Paul-Marie Lapointe*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Mémoire de maîtrise en études littéraires », 1996, p. 39.

⁴⁶ Marie-France Savéan, *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, *op. cit.*, p. 33.

qu'ils disent ou rien, les 17 paragraphes pour 146 pages ne présentent pas ce roman moins volumineux de façon moins dense. *La femme gelée* n'est pas en reste non plus, quoi que moins compact grâce à des « sous-chapitres » segmentés par des lignes blanches. C'est avec *La Place* et *Une femme* que la présentation apparaît clairement morcelée, avec 194 alinéas et 103 blancs pour l'un, et 158 alinéas et 71 blancs pour l'autre. Pour Lucie Bourassa, qui cite Jean-Louis Lebrave au sujet de la page « [coïncidant] souvent [...] avec ce qu'on perçoit intuitivement à la lecture comme une unité de contenu⁴⁷ », une mémoire temporaire s'instaure au fil de l'écriture au travers de cette unité matérielle qui peut être embrassée d'un seul regard. À cet effet, les « blancs intrapaginaux brisent l'avancée du texte et minent cette "mémoire temporaire" qu'est la page, par l'interruption. Les espaces interpaginaux sont *a fortiori* disjonctifs⁴⁸. » De plus, comme le fait remarquer Savéan,

[d]ans *La place* et *Une femme*, l'auteur, prenant du recul, nous incite à « développer » l'image qu'elle nous livre. Les deux œuvres, en effet, font appel à la participation du lecteur, chargé de rétablir l'enchaînement implicite, de mesurer la déception, l'amertume ou la souffrance qu'une brève notation, apparemment isolée, nous révèle.

À la structure compacte et oppressante a donc succédé une architecture plus aérienne, à la fois plus élégante, plus subtile et plus efficace⁴⁹.

La subtilité que remarque Savéan concerne l'écriture de l'émotion ; Ernaux est passée des descriptions provocantes à un ton sans lyrisme ni ironie, le ton dépouillé de la constatation lucide. Elle ne relate plus son passé populaire avec des accents accusateurs. Depuis *La Place*, c'est la compréhension de ce milieu qui se démarque. Comme elle l'expose au cours des entretiens qu'elle a tenus avec Frédéric-Yves Jeannet, le seul moyen de reconstituer la réalité qu'elle voulait montrer sans la trahir, en l'occurrence celle de son père, était de passer par une écriture sans affects, une

« écriture plate, celle-là même qu'[elle] utilisait en écrivant autrefois à [ses] parents pour leur dire les nouvelles essentielles ». [Des lettres] toujours

⁴⁷ Jean-Louis Lebrave, « Lecture et analyse des brouillons », *Langages*, n° 63, mars 1983, p. 18-19, cité par Lucie Bourassa, « De l'espace au temps, du voir à la voix », *loc. cit.*, p. 348.

⁴⁸ Lucie Bourassa, « De l'espace au temps, du voir à la voix », *loc. cit.*, p. 348.

⁴⁹ Marie-France Savéan, *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, *op. cit.*, p. 35.

concises, à la limite du dépouillement, sans effets de style, sans humour, toutes choses qui auraient été perçues par eux comme des « manières », des « embarras ».⁵⁰

D'une écriture tournée vers l'introspection, chargée, Ernaux s'est donc dirigée vers une « écriture plate », dépouillée autant que possible d'agressivité et de jugements, une écriture ne prenant position ni du côté des juges ni du côté des jugés. Ce changement indique une modification de la valeur donnée aux lieux communs, aux paroles rapportées, aux expressions toutes faites de ses parents et d'un certain milieu social, des phrases ordinaires, sans fioritures, dont elle sent finalement la force, comme le signale Michelle Bacholle dans son analyse d'*Une femme* :

Plus que jamais le langage des parents est retranscrit, protégé même par l'utilisation de marqueurs typographiques pour montrer que cette langue faite de banalités n'est pas vide [...] C'est dans *Une femme* que les lieux communs, condamnés dans *Ce qu'ils disent ou rien*, prennent une connotation positive et que la vacuité de la parole disparaît devant la plénitude du discours⁵¹.

C'est dans un souci de fidélité au réel, de justesse, qu'une écriture que certains vont qualifier de minimaliste est devenue une « posture » pour Ernaux :

Ai-je réellement, toujours, la même écriture depuis *La place* ? C'est-à-dire le même rythme de phrase, le même tempo, d'un livre [à] l'autre ? Mais aussi plus de dépouillement ? De cela je ne peux vraiment juger. Tout ce que je sais, c'est que ce livre a inauguré comme je l'ai dit une *posture* d'écriture, que j'ai toujours, exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, en dehors de la fiction. Et l'écriture, « clinique » dites-vous, que j'utilise, est partie intégrante de la recherche. Je la sens comme le couteau, l'arme presque, dont j'ai besoin⁵².

Ainsi, bien que l'étiquette minimaliste soit utilisée avec un certain laxisme, Ernaux a été classée comme telle parmi des écrivains très divers. Nous reprenons ici la confusion que souligne Sophie Deramond au niveau de ce terme⁵³. En effet,

⁵⁰ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 34-35.

⁵¹ Michelle Bacholle, « Annie Ernaux : Lieux communs et lieu(x) de vérité », *LittéRéalité*, vol. 7, n° 1-2, 1995, p. 35.

⁵² Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 36.

⁵³ Sophie Deramond, « *Un An* de Jean Echenoz : d'une retraite minimaliste vers un espace poétique », dans *Intervalles*, vol. 1, n° 1, automne 2004, [en ligne], URL : <<http://www.cipa.ulg.ac.be/pdf/deramond.pdf>>, (consulté le 28 décembre 2006).

selon la définition donnée au qualificatif « minimaliste », cette catégorie peut bien englober Philippe Delerm et d'autres écrivains que Pierre Jourde dénonce dans *La Littérature sans estomac*⁵⁴, tout comme ceux d'une longue série que Warren Motte regroupe sous les signes distinctifs du « petit », du « moins », d'un travail de la forme afin de parvenir à une expérience immédiate, afin de « voir », pour reprendre les mots d'Ernaux. Il y a aussi cette restriction aux jeunes auteurs des Éditions de Minuit, qui partagent, selon Fieke Schoots, les traits suivants : « esthétique de la brièveté, ambiguïté énonciative, écriture fragmentaire, retour à la narrativité non dénuée d'un regard ironique portée sur les codes romanesques, structures itératives⁵⁵... » Plusieurs de ces traits caractérisent à divers niveaux l'écriture d'Ernaux.

Dès l'incipit de *Journal du dehors*, reproduit en annexe II, une phrase simple ouvre avec mise en évidence d'un seul vocable, « démence ». Une phrase incomplète par l'absence de syntagme verbal suit celle-ci, séparée par un point qui crée une coupe nette et isole davantage le premier vocable graffité. Cette syntaxe faite d'ellipses, de raccourcis et de sous-entendus se manifeste également dès l'ouverture par une erreur frappante, mais non expliquée : « IF YOUR CHILDREN ARE HAPPY THEY ARE COMUNISTS » reprend l'orthographe fautive de « communists ». D'autre part, la césure signalée par l'espace accentué au milieu de l'énoncé peut introduire une ellipse, comme l'interprète Monika Boehringer :

Comment comprendre le troisième des graffiti qui [...] semble agrammatical, puisque l'hypothèse formulée — « If your children are happy » — n'entraîne nullement la conséquence « they are comunists ». L'espace typographique séparant les deux parties de l'énoncé renforce d'ailleurs visuellement l'impression que leur relation logique est défectueuse, que le rapprochement des deux éléments est forcé⁵⁶.

⁵⁴ Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, « L'alambic », 2002. Nous renvoyons le lecteur à l'article de Sophie Deramond, *loc. cit.*, concernant les ouvrages de Warren Motte (*Small Worlds : Minimalism in Contemporary French Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999) et de Fieke Schoots (référence donnée en note 55).

⁵⁵ Isabelle Dangy, « Minimalisme et musicalisme : le cas de Christian Gailly », dans *Intervallés*, vol. 1, n° 1, automne 2004, [en ligne], URL : <<http://www.cipa.ulg.ac.be/pdf/dangy.pdf>>, (consulté le 28 décembre 2006), à propos de Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane : L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, p. 49-59.

⁵⁶ Monika Boehringer, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *loc. cit.*, p. 134.

En fait, cette déféctuosité au niveau du rapprochement est due à l'absence d'un lien direct, une ellipse, qui se comprend comme un fossé infranchissable entre le bonheur et les enfants communistes. Cette ellipse laisse néanmoins un flottement dans l'interprétation, puisque le communisme pourrait bien être perçu comme la cause plutôt que l'effet du bonheur, ce que n'a pas mentionné Boehringer. Ainsi, un examen attentif de la syntaxe permet de saisir parfois des non-dits, des migrations du sens, parfois, au contraire, un sens imagé très direct. La ponctuation qui scande les phrases nominales agit comme un silence en musique, sollicitant particulièrement l'attention sur les sons — les mots — cernés, jetés là à écouter et à voir :

Sur l'autoroute, à la hauteur des tours de Marcouville, un chat écrasé, comme inscrit dans le goudron. (*JD*, p. 29)

En sortant de l'ascenseur, dans le parking souterrain, troisième sous-sol, le vrombissement des extracteurs d'air. (*JD*, p. 29)

Rien que du cul, et, dans un coin de mur plus sombre, en rouge, *Il n'y a pas de sous-hommes*. (*JD*, p. 30)

Journaux d'annonces gratuits chaque semaine dans la boîte aux lettres. (*JD*, p. 30)

Plus de francs dans trois ou quatre ans. À la place, l'euro. Gêne, presque douleur, devant cette disparition. (*VE*, p. 96)

Le sens n'est pas occulté dans ces phrases nominales, il est plutôt marqué, condensé, exposé aux autres sens, ceux du sensoriel. Une telle segmentation ne maintient que l'essentiel, pour tout dire avec moins. Chez Ernaux, il n'y a pas que les mots qui signifient ; l'« entre-mots »⁵⁷ est également chargé de sens, émergeant parfois d'un entrechoquement des énoncés. Or, pour qu'il y ait heurts entre des parties, il faut qu'il y ait différences et contrastes, qu'il y ait écarts entre celles-ci.

⁵⁷ Nous pensons notamment aux multiples situations qu'Ernaux note sur un ton très neutre tout en laissant *sous-entendre* ce qui lui semble pourtant inapproprié, « de[s] comportement[s] ignorant ou faisant fi de l'étiquette bourgeoise » comme l'indique Claire-Lise Tondeur (*Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, *op. cit.*, p. 128) Par exemple, dans une scène où une mère et sa fille se comportent sans pudeur dans le train pour Cergy, — « Désireuses d'offrir le spectacle d'une intimité et d'un rapport mère-fille qu'elles estiment enviable. » (*JD*, p. 49) — le verbe « estiment » signale une opinion qui n'est pas partagée par tous et place la narratrice dans une position de critique par la distance qui en résulte.

1.3 L'hétérogène

Dans un article sur *Journal du dehors*, Laurence Mall signale une allusion possible au travail journalistique à travers le terme « journal » du titre⁵⁸. Cette référence s'explique par la syntaxe jusque dans une certaine mesure, avec la focalisation externe et les nombreuses phrases nominales qui mettent les faits sous les yeux, comme nous venons de l'exposer. Mais plus encore, la voie utilisée n'est pas étrangère au travail de ramassage, de triage et de collage d'informations afin de reconstituer une réalité. L'enquête n'est évidemment pas conduite par une visée particulière dans les journaux extimes, ce qui la rend encore plus susceptible d'aller dans tous les sens, sans ligne directrice. Parfois, la poursuite de multiples interprétations dissémine incontestablement les faits, comme le note Ernaux au sujet de ce jeune homme dont la femme — déjà une première supposition — est

peut-être en train d'essayer un pantalon dans une cabine, ou de lire un livre dans le rayon librairie. Ou bien elle joue à se dissimuler, s'amusant à le semer entre les produits de jardinage et les aliments pour chiens, pour rire ou pour se venger et l'humilier devant tous. [...] (VE, p. 81)

Les possibilités s'enchaînent ainsi sur une demi-page, pour montrer combien « les interprétations du réel sont presque infinies. » (VE, p. 82) L'infinité des scénarios d'une telle situation se présente évidemment dans une suite sans liens, plutôt situées sur un axe paradigmatique qui mettrait toutes les possibilités au même rang, sans subordination. L'effet hétérogène et hétéroclite dérive de cette absence de hiérarchie. Les scènes, faits, détails, scénarios, événements, rencontres, sont énoncés dans une suite qui n'a ni cause ni conséquence, seulement un cours. Pour cette raison, sauf au sujet de quelques notations itératives sur lesquelles nous reviendrons au chapitre quatre, dire que *La Vie extérieure* est une suite de *Journal du dehors* ne serait juste qu'en considération de la chronologie dans l'écriture. Peu d'éléments donnent réellement suite à ce qui est présenté dans le premier journal. Ainsi, ne serait-ce qu'en raison de la progression temporelle, les petits récits pourraient apparaître dans une tout autre disposition, s'effacer pour un effet plus condensé ou laisser place à d'autres récits qui viendraient s'intercaler entre eux,

⁵⁸ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », *loc. cit.*, p. 136.

sans fin. L'ensemble sera en effet toujours ouvert, ce dont témoigne la collection de fragments inédits de *La Vie extérieure* publiée sur le site de la revue *Inventaire/Invention*. Le journal s'arrêtant en novembre 1999 trouve apparemment une « suite » signée Ernaux jusqu'en juillet 2000⁵⁹. Il serait par contre difficile d'affirmer sans hésitation que *La Vie extérieure* n'est que la suite de *Journal du dehors*, comme pourrait le suggérer Robin Tierney dans *SubStance* : « L'absence d'une épigraphe dans *LVE*, une omission d'exception parmi les œuvres d'Ernaux, suggère la possibilité d'appliquer à *LVE* l'épigraphe de *JDD*⁶⁰. » Dans un entretien avec *The French Review*, Ernaux déclare effectivement avoir pensé à une épigraphe pour *La Vie extérieure*, une note de Van Gogh concernant « la rapidité du passage des choses dans la vie moderne. Mais cette phrase figurait dans le texte lui-même, [alors elle a] renoncé au double emploi⁶¹. » D'ailleurs, la conscience du temps filant est un élément assez distinct dans le deuxième journal, par rapport au premier, ce qui les singularise un peu.

L'hétérogénéité des journaux souligne l'éphémère, les gens qu'on ne croise qu'une fois ou les scènes et faits qu'on oublie, comme l'indiquent les quatrièmes de couverture respectives des journaux. L'éphémère appelle le changement, la mouvance, des gens croisés juste une fois laissent place à d'autres gens croisés juste une fois, évoquant les grandes gares du monde avec leurs vacarmes, leurs désordres, le va-et-vient des foules, la vie. Ce qui est mobile dans cette fissure de la durée, c'est également le sens. Le collage est en continuel remodelage selon les morceaux accumulés, des paroles rapportées, des nouvelles médiatiques, des souvenirs même, autant de lignes différentes qui se croisent, se juxtaposent et se superposent, modifiant le réseau entier de la signifiante. La multiplicité permet entre autres de mettre en valeur la différence, l'étranger. Nous rappelons ici la question des immigrants de la banlieue, celle des marginaux et des anonymes en

⁵⁹ Revue en ligne *Inventaire-invention*, [en ligne], URL : <<http://www.inventaire-invention.com/textes/ernaux.htm#1>>, (consulté le 19 décembre 2006).

⁶⁰ Dans la première note : « The lack of an epigraph in *LVE*, an exception amongst Ernaux's books, suggests the applicability of the epigraph in *JDD* to *LVE* », Robin Tierney, « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », *loc. cit.*, p. 128, nous traduisons.

⁶¹ Pierre-louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », dans *The French Review*, vol. 76, n° 5, printemps 2003, p. 988.

général. L'étranger est surtout hétérogène par rapport à soi et ouvre définitivement sur un nombre de tensions toujours ambivalentes qui déplacent le regard. Ce tranchant du regard s'exerce chez Ernaux dans une invariable mise en tension entre intérieur et extérieur, familier et étranger, ancien et nouveau. C'est ce qui lui permet, par exemple, de ramasser dans une remarque acerbe la disparité des préoccupations face à la guerre. Dans un même monde, où les uns débattent de la guerre sur France 2 et les autres, sur TF1, des mensurations d'un top-model qui ne trouve pas les mots pour décrire le sourire que lui a adressé Jean-Paul Gaultier un jour, elle note : « Il faut bien admettre que ce monde où la beauté et le succès sont des valeurs, où Jean-Paul Gaultier a le sourire de Dieu, continue de fonctionner. » (VE, p. 140)

Parallèlement à une constante mise en tension, l'hétérogène est également un moyen de dénoncer l'hégémonie d'un discours. Par une espèce d'image kaléidoscopique de la vie, plusieurs voix sont intégrées dans un refus de centralisation. Chaque expression ou parole rapportée au travers des nombreuses citations, parfois indirectes, présente une valeur de réalité, de témoignage. Toutes sont prises pour elles-mêmes et non pour servir une représentation totalisante, colorer une peinture sociale. En leur qualité de dépôts⁶², les voix hétéroclites enregistrées donnent à entendre une polyphonie privée, à première vue faut-il le dire, de chef d'orchestre ou d'instance organisatrice. La parole associée au savoir autoritaire semble s'effacer pour ne laisser qu'un amas presque décousu, faute d'un fil narratif pour expliquer, analyser, justifier⁶³. Cette hétérogénéité visant à se soustraire d'un discours totalitaire et dominant est non seulement représentative du projet d'écriture d'Ernaux comme acte politique, mais également représentative de la littérature contemporaine face à l'écroulement des grands discours de la modernité, à l'émergence de parcours individuels et de mélange des genres. Dans son collectif intitulé *Le Bref et l'instantané*, Guy Poirier parle d'une

⁶² Le chapitre trois de ce travail s'attardera sur ce qui constitue une poétique de la trace dans ces deux œuvres d'Annie Ernaux.

⁶³ Nous verrons plus loin, à travers l'espace, les déplacements, les récurrences, quels sont les fils non narratifs à l'œuvre dans ces récits.

ère nouvelle de l'écriture du bref et de l'instantané [provoquée] par la médiatisation du littéraire [...], emprunts qui se font dans l'intégration toujours plus poussée du discontinu et du fragmentaire pour créer des formes foisonnantes et mobiles, surcodées d'intergénéricité et d'intertextualité, parfois citationnelle ou épigraphique⁶⁴.

L'écriture désaffectée d'Ernaux écarte intentionnellement la parole dirigeante et structurante pour laisser les fragments dans une grande liberté d'agencement, où les blancs seraient le lieu d'une réécriture perpétuelle. Dans un désir de rester en dessous de la littérature, « de transcrire les scènes du R.E.R., les gestes et les paroles des gens *pour eux-mêmes*, sans qu'ils servent à quoi que ce soit » (JD, p. 85), les faits réels sont relatés dans leur brutalité, impossible à réduire à une seule interprétation.

1.4 Réception d'une discontinuité

La lecture est un déchiffrement constant, une interprétation de tout instant. En dehors des idées, chaque mot, chaque blanc, chaque trait typographique peut être décodé. Que l'auteur s'abstienne d'interpréter le réel n'empêche pas son lecteur de le faire au travers des faits bruts présentés. Celui-ci y cherche un signe, une piste, une amorce d'intrigue, dès les premiers graffitis retranscrits (annexe II). Il n'est pas dit qu'un tel incipit ne peut être glosé — Monika Boehringer nous démontre justement le contraire —, cependant, l'exégèse d'un texte n'en cherche pas nécessairement l'histoire, ses rebondissements et ses intrigues. La discontinuité des journaux extimes appelle une lecture particulière, dans laquelle le lecteur qui part à la recherche d'un sens à donner aux multiples scènes ne dispose plus de ligne guide pour relier les notations entre elles. La première édition du *Journal du dehors* diffère notablement de sa réédition dans la collection Folio par l'absence d'un avant-propos, écrit seulement en 1996. Ce dernier donne en quelque sorte le programme de lecture des fragments du journal :

Il ne s'agit pas d'un reportage ni d'une enquête de sociologie urbaine, mais d'une tentative d'atteindre la réalité d'une époque [...] au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective. [...]

⁶⁴ Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Le Bref et l'instantané*, op. cit., p. xiv.

J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte. [...]

Mais, finalement, j'ai mis de moi-même beaucoup plus que prévu dans ces textes [...]. Et je suis sûre maintenant qu'on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection du journal intime—lequel, né il y a deux siècles, n'est pas forcément éternel. (*JD*, p. 8 à 10)

L'auteur indique non seulement comment doivent être reçus les instantanés qui suivent, mais également ce qu'il y a à découvrir au bout d'une telle lecture — ou écriture pour celle qui tient la plume — : la part identitaire en filigrane, que nous aborderons au dernier chapitre. Ce concept d'un sujet « transpersonnel » n'était pas immédiatement évident pour Ernaux, qui ne l'a constaté qu'aux relectures de ce qu'elle notait au fil des jours, dans l'épaisseur du moment présent. Ainsi, une certaine linéarité est davantage perceptible à la connaissance d'un tel programme de lecture, puisque les liens se font autrement, orientés par la recherche du sens à partir d'un sujet que l'on devine. Par ailleurs, en plus d'encadrer l'interprétation des journaux extimes, différents éléments de cet avant-propos (la perméabilité entre l'intime et le public et surtout l'inconstance d'un sujet voué à l'instant) influent également sur la réception des œuvres intimes, comme *Se perdre*, qui ne s'insère plus aussi simplement dans la catégorie « journal intime ».

La réception de la première édition chez Gallimard, vendue à quelque 55 000 exemplaires deux mois après sa sortie⁶⁵, était « malgré tout » assez bonne. *Malgré tout*, parce que certains n'ont vu dans le style plat, dans l'absence d'un discours unificateur, qu'un manque de finition regrettable :

Gare à qui confond sobriété et indigence. Il aboutit au même résultat que Mme Ernaux ; non sans un déplaisant côté d'ethnologue en visite chez les pauvres, elle étale des bribes, sans avoir rien affiné, raffiné, travaillé. Le brouillon d'un journaliste stagiaire que l'on aurait envoyé humer l'atmosphère en banlieue serait plus riche⁶⁶.

En effet, c'est ce côté d'Ernaux qui choque, ce côté qui écrit froidement la réalité sans tenter de « faire » de la littérature, qui « ne cherche pas, d'abord, à imaginer

⁶⁵ Raphaëlle Rerolle, « Lectures en vacances. Le palmarès contrasté d'une saison frileuse. », dans *Le Monde*, vendredi 25 juin 1993, p. 28.

⁶⁶ Angelo Rinaldi, « Le moindre mot », dans *L'Express*, n° 2180, jeudi 15 avril 1993, p. 111.

l'effet que fera sa phrase sur son lecteur. [...] Elle met le sexe à sa juste place. Nettement. Sèchement. Elle constate. Sans mépris et sans pitié. Quoi de plus dérangeant⁶⁷ ? » Ainsi, davantage que la discontinuité des scènes, la sécheresse du style, dans une espèce de manque de finition, gêne quelque peu le lecteur et le laisse désarmé quand vient le moment de catégoriser l'œuvre. Souvent associé au travail ethnologique, le premier journal rencontre diverses classifications plutôt par la négative : « Tous ces "personnages", qui n'en sont pas — *Journal du dehors* n'est pas un roman, c'est même tout le contraire d'une œuvre romanesque [...]»⁶⁸ ; « *Journal du dehors* ; le contraire d'un journal intime, le contraire d'une idée de "littérateur". Un croquis d'écrivain. Des fragments de réalité brute qui ne sont pourtant pas des "instantanés"⁶⁹. » Il faut dire que *Journal du dehors* sort après un livre qui ne laisse indifférent ni la critique ni le lecteur ordinaire : *Passion simple*, tout de même deuxième best-seller en France, derrière *L'Amant* de Duras⁷⁰. Face aux énormes attentes créées, la publication qui suit affronte un public qui scrute déjà les moindres soubresauts d'un sujet alors éclipsé, ne se laissant pas suivre :

Je souhaitais, je l'avoue, une *Passion simple* bis. Une passion dévorante et folle qui rend la femme semblable à la bête. J'en voulais encore. Encore de cette Annie Ernaux obsédée par un homme, par son sexe, obsédée au point de ne plus exister en dehors de lui, de ne plus pouvoir faire autre chose qu'attendre, attendre qu'il téléphone, qu'il vienne la rejoindre dans son lit l'après-midi. Mais *Journal du dehors* parle de tout sauf de la passion. Ce n'est plus elle-même qu'Annie Ernaux scrute, livre corps et âme dans la page. Ce sont les autres, les anonymes, les passants⁷¹.

Par rapport aux œuvres précédentes plus introspectives, avec un « je » très marqué, c'est davantage la focalisation externe qui frappe. Devant les fragments, les liens laissés ouverts, l'incomplétude voulue des histoires qui ne mènent nulle part, les lecteurs délaissent un peu le sens rationnel au profit du sens visuel. C'est à « l'école du regard » qu'introduisent les journaux extimes, qui sont devenus un genre en soi, à constater les nombreux pastiches que les étudiants et autres lecteurs

⁶⁷ Josyane Savigneau, « Annie Ernaux, dans les marges », dans *Le Monde*, vendredi 23 avril 1993, p. 25.

⁶⁸ Lisette Morin, « L'école du regard », dans *Le Devoir*, cahier livre du samedi 19 juin 1993, p. D8.

⁶⁹ Josyane Savigneau, « Annie Ernaux, dans les marges », *loc. cit.*, p. 25.

⁷⁰ Anne-Marie Voisard, « *Passion simple* de Annie Ernaux », dans *Le Soleil*, lundi 13 septembre 1993, p. B7.

⁷¹ Danielle Laurin, « *Journal du dehors* », dans *Voir*, vol. 7, n° 33, jeudi 15 juillet 1993, p. 20.

en font⁷². Même Ernaux, à propos des scènes de rues en Chine qui la saisissent, des gens circulant à vélo, épluchant des légumes ou jouant aux échecs à même le trottoir, formule comme suit son désir de les recueillir : « Quelques scènes de la vie quotidienne m'ont déjà interpellée et pourraient faire l'objet d'un "journal du dehors", mais j'aurais besoin d'un autre voyage pour compléter mes premières observations⁷³. »

C'est surtout dans cette dernière perspective, où le journal pourrait ne plus être consécutif au voyage, mais devenir en quelque sorte la visée de celui-ci, que les journaux extimes s'apparentent le plus au genre très polymorphe du journal de voyage. Car, depuis le début du XIX^e siècle selon Roland Le Huenen, « c'est désormais la littérature qui fixe au voyage son objet et sa finalité : afin de réaliser un projet d'écriture l'écrivain se fait momentanément voyageur⁷⁴. » Le voyage donne la distance nécessaire pour renouveler le regard posé sur un banal qui, dans un contexte étranger, n'apparaît plus banal. Les notions d'altérité et d'étrangeté relèvent ainsi étroitement de cette distance, d'abord spatiale, mais possiblement temporelle, lorsque les situations rencontrées ailleurs font écho à un passé d'ici. La narration, intrinsèquement liée aux lieux arpentés, alterne en effet entre descriptions et récit, c'est-à-dire entre un constat objectif des mœurs et l'effet subjectif qu'elles ont provoqué, la subjectivité étant inhérente au bagage culturel et mémoriel. Un rythme spécifique à ces récits de voyage tient donc d'une logique spatio-temporelle, où chacun des déplacements constitue une rupture du référent spatial, contribuant à produire un espace fragmenté, modulé au regard du voyageur.

⁷² Ernaux raconte dans un entretien : « La forme que j'ai choisie dans *Journal du dehors* a été très copiée. On fait faire aux élèves des "Journaux du dehors" ». Propos recueillis par Jacques Pécheur, « Une place à part, Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], URL : <<http://www.fdlm.org/file/article/310/ernaux.htm>>, (consulté le 19 décembre 2006).

⁷³ « Rencontre avec Annie Ernaux », site *La France en Chine*, [hors ligne], URL : <<http://www.ambafrance-cn.org/?1500/Annie-Ernaux&lang=fr>>, (consulté le 19 décembre 2006).

⁷⁴ Roland Le Huenen, « L'inscription du quotidien dans le récit de voyage au XIX^e siècle », dans Paul Perron, Roland Le Huenen et Stéphane Vachon [dir.], *Itinéraires du XIX^e siècle*, Toronto, Centre d'Études Romantiques Joseph Sablé, coll. « À la Recherche du XIX^e siècle », 1996, p. 193.

Chapitre 2

Focalisation externe et ouverture spatiale

2.1 La place publique : construction d'un espace

2.1.1 La ville, entre identité et anonymat

Journal du dehors et *La Vie extérieure*, voilà deux titres qui orientent déjà la lecture vers une problématisation du lieu : le dehors, l'extérieur. Ces termes, l'un nominal, l'autre adjectival, dirigent d'entrée de jeu l'imaginaire vers une dialectique de l'intériorité et de l'extériorité. L'extérieur ne trouve de sens que lorsqu'il se dresse en opposition à un intérieur déterminé. Il faut ainsi parler de délimitation, de circonscription, de frontières d'échanges entre deux positions, peut-être deux réalités. Il y aurait d'un côté une vie intérieure, que l'on associe historiquement à la subjectivité, aux sensations, à l'affect, aux pensées personnelles d'un individu, et de l'autre, une vie extérieure, sans visage distinct, simplement en référence à la vie intérieure. La vie extérieure renvoie d'abord à une réalité physique et concrète du lieu ou encore à une réalité sociale, érigeant l'autre face à soi, et demande à être définie.

Les courts récits de ces deux journaux extimes relatent surtout, mais pas exclusivement, de menus événements sur la scène publique. Alors que les ouvrages précédents décrivent la classe ouvrière, celle de l'enfance d'Ernaux et celle de ses parents, les journaux extimes se réfèrent à un pan de la vie de l'auteur qui n'est plus en lien avec ce milieu. Avec la dégénérescence de sa mère dans la maladie et suite à la mort de celle-ci, survenue le 7 avril 1986, Ernaux écrit dans *Une Femme* : « Je n'entendrai plus sa voix. [...] J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue⁷⁵. » La disparition de ses parents, principaux dépositaires de cette partie de sa vie, conduit Ernaux à effectuer une coupure avec le biographique, avec son passé modeste. Il y a, dans ce changement de milieu, un changement non négligeable de l'écriture qui se traduit par une focalisation tournée

⁷⁵ Annie Ernaux, *Une Femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1987] 1998, p. 106.

vers l'autre, l'étranger, l'anonyme. Dans un entretien, elle raconte cette nécessité de se détourner de l'autobiographie directe pour s'intéresser à l'autre :

Au milieu des années quatre-vingt, la vie m'a obligée à me tourner vers les autres, d'abord la maladie de ma mère, atteinte de l'affection d'Alzheimer, placée à l'hôpital de Pontoise, puis une liaison avec un homme plus âgé que moi⁷⁶. Alors j'ai eu envie d'écrire sur les gens, tous les gens que je rencontrais dans la ville nouvelle, dans le R.E.R. C'est ainsi qu'est né *Journal du dehors*⁷⁷.

C'est l'intime, celui auquel fait allusion le « journal » de *Journal du dehors*, qui s'efface devant le public. Est public ce qui comprend une certaine ouverture, une accessibilité à la collectivité, ce qui requiert la présence d'autrui. Bien que la sphère privée ne soit pas complètement disparue des récits, elle ne relève plus du privé de l'auteur, mais d'un privé universel, qui se reporte à chacun, d'un privé crypté dans l'anonymat de la grande ville. Le sujet, moins déterminé que celui des premiers récits autobiographiques, oscille entre la figure distincte de l'auteur et l'inconnu fondu dans la masse de la société observée.

La ville décrite dans ces journaux extimes n'est pas exclusivement la grande ville de Paris, abondamment mise en scène dans la littérature du XX^e siècle. Répondant aux ambitions de Napoléon III à faire de Paris une grande ville de culture, d'art et de beauté, Haussmann, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, a forgé l'imaginaire moderne avec ses projets avant-gardistes d'urbanisation. La ville ainsi conçue dispose de reliefs monumentaux, elle est là où s'affichent les prouesses architecturales et s'offre d'abord à la vue. Du haut de la tour Eiffel ou de Montmartre, c'est la ville-panorama qui s'étend au loin, c'est la ville qui se laisse lire à distance, par un *spectateur* sorti du dédale des rues. Mais nul ne vit dans une telle ville : à distance, hors de la pratique. Il y a un fossé entre cette ville qui se donne à voir et celle d'un lieu de vie, une impossibilité de les conjoindre qui va jusqu'à la schizophrénie : « Un lieu à une seule dimension. J'ai mal à la tête. Impression que cet état me permet d'entrer dans la substance de la ville, rêve blanc

⁷⁶ Dans le journal publié des visites qu'elle rend à sa mère, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Ernaux mentionne un certain A., qui n'est pas celui de *Passion simple*.

⁷⁷ Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », dans *The French Review*, vol. 69, n° 1, p. 40.

et lointain de schizophrène.» (*JD*, p. 47) La sensation qu'a Ernaux de désagrégation psychique et de perte de contact avec la réalité découle ici d'une vision de la ville unidimensionnelle, que Certeau associe à un artéfact optique :

La ville-panorama est un simulacre « théorique » (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques. Le dieu voyeur [...] doit s'excepter de l'obscur entrelacs des conduites journalières et s'en faire l'étranger⁷⁸.

Une telle conception de la ville est donc intimement reliée à l'identité. Dans un article fort intéressant sur le flâneur urbain, amenant Ernaux au cœur de la question, Marja Warehime examine comment la représentation de Paris chez Patrick Modiano et chez Annie Ernaux soulève justement des questions de forme liées à l'identité et à la place de l'individu dans la société :

In both works the presentation of the city reflects modern and postmodern transformations of the Baudelairian *flâneur*, a marginal figure [...] who "remains on the threshold, of the city as of the bourgeois class". [...] This sense of place is crucial to the problem of identity implicit in autobiographical works, yet highly problematic precisely because the *flâneur* stands "on the threshold" as an observer⁷⁹.

Ce rapport entre lieux et identité permet donc de comprendre à quel point la ville donnée comme tableau, faisant silence sur les pratiques, peut entraîner une difficulté à cerner des figures distinctes, identitaires, du lieu. Ernaux décrit souvent sa difficulté à s'orienter dans la ville à son arrivée : « [...] quand j'ai commencé de vivre dans la Ville Nouvelle, je me perdais toujours et je continuais de rouler, trop affolée pour m'arrêter. » (*JD*, p. 29) Dans son désir de saisir la globalité de la ville, Ernaux a d'abord eu beaucoup de difficulté à rendre par l'écriture de façon satisfaisante son impression de Cergy, jusqu'à renoncer à son premier projet dans les années soixante-dix d'un livre sur la ville nouvelle. C'est finalement dans un projet qui aurait pu être inspiré de celui de Barthes qu'elle réussit à saisir la ville. Michael Sheringham écrit à propos de *L'Empire des signes* :

⁷⁸ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 141.

⁷⁹ Marja Warehime, « Paris and the autobiography of a *flâneur* : Patrick Modiano and Annie Ernaux », loc. cit., p. 97.

Parti de la résistance de la ville à l'analyse sémiologique, il se sert tout d'abord de celle-là pour illustrer le fonctionnement de celle-ci. Mais il apparaît en même temps clairement que cette nécessité de remodeler la théorie sémiotique vient de l'extérieur, c'est-à-dire de la ville, et de Tokyo en particulier.⁸⁰

Même si ce n'est pas tout à fait dans un but d'analyse sémiologique qu'Ernaux note les signes extérieurs de la ville, c'est néanmoins par le dehors que sa démarche prend prise.

Tous les éléments de la ville nouvelle sont pour elle sans repères, elle ne parvient pas à se retrouver parmi l'excès d'éléments nouveaux, étrangers, inconnus, qu'il s'agisse de lieux fréquentés :

Dans le centre commercial, j'essayais de bien me rappeler par quelle porte j'étais entrée, A, B, C ou D, afin de retrouver la sortie. Je tâchais aussi de ne pas oublier dans quelle travée du parking j'avais garé ma voiture. J'avais peur d'errer jusqu'au soir sans la retrouver, sous la dalle de béton. (*JD*, p. 29)

ou de gens croisés : « Dans le R.E.R. tous ces gens que je ne reverrai jamais, c'est tout le contraire de mon enfance où je rencontrais toujours les mêmes gens⁸¹. » Le premier titre de *Journal du dehors* était d'ailleurs *Anonymes*⁸², titre que Pascal Quinard, à l'époque chez Gallimard, n'a pas aimé. L'anonymat, inhérent à la grande ville, porte néanmoins ici une multitude de noms propres et d'identités diverses. Le premier journal s'ouvre, nous l'avons vu, sur un prénom féminin dès la troisième ligne (annexe II). L'anonymat ne se situe pas dans l'absence d'une identité, mais dans le caractère fuyant, indéterminé de celle-ci. Il y a bien un prénom, Elsa, mais qui ne renvoie pas à un personnage spécifique, tout au plus à Aragon et, indirectement, aux surréalistes. Cette référence littéraire possible, appuyée par Nadja plus loin, permet d'ailleurs de saisir encore une fois l'importance de la ville comme catalyseur d'une quête identitaire, de la présenter comme un immense champ de forces reliant les êtres et les choses, extérieures aux êtres, dans un réseau de sens et de désirs. Les prénoms, les noms propres et même

⁸⁰ Michael Sheringham, « Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie » dans M. Macé and A. Gefen [dir.], *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Éditions Desjonquères / Nota Bene, 2003, p. 151.

⁸¹ Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *loc. cit.*, p. 40.

⁸² *Ibid.*, p. 41.

les initiales⁸³ sont ce qui distinguent l'individu, lui donne sa spécificité et peut-être son appartenance [à une génération, à une culture, à une famille] jusque dans une certaine mesure.

Journal du dehors tout comme *La Vie extérieure* foisonnent de noms propres, qu'ils désignent l'individu, l'aéroport, la station de métro, le supermarché, la presse populaire, la chaîne de télévision ou de radio, les marques de produits divers ou autres. Autant de noms propres pour inscrire l'identité française d'une époque bien déterminée. Se dessine surtout, à travers cette somme de signes identitaires, une multiplicité où les éléments prétendus distincts perdent un peu leur caractère exceptionnel. Leur succession évoque également leur interchangeabilité, la vitesse à laquelle chaque nom peut être oublié, remplacé par un autre, au rythme des différentes stations du R.E.R. Cet effet est notamment souligné explicitement : « "Il y a au musée de Bâle un tableau de..." (À la place de Bâle, ce peut être Amsterdam, Florence, etc.) » (*JD*, p. 100). De même, à la fin de ce passage, lorsqu'Ernaux compare cette « existence » à fréquenter les musées et les villes étrangères à celle où l'on va en famille au « camping de Palavas en août », nous pouvons entendre Biarritz⁸⁴ en fin août au lieu de Palavas-les-Flots. Dans *La Place*, à propos de son père, Ernaux raconte : « Il n'a jamais mis les pieds dans un musée⁸⁵ » et, un peu plus loin : « Un été, il m'a emmenée trois jours dans la famille, au bord de la mer⁸⁶. » Un brouillage se crée dans la lecture, rendant Palavas et Biarritz équivalents, interchangeables, comme si l'auteur comparait cette vie bourgeoise à fréquenter les musées à celle plus modeste de sa propre enfance, où il n'y avait que les sorties sur le littoral. Les journaux extimes présentent quantité de noms propres, mais ce ne sont pas nécessairement des traits distinctifs qui se dessinent, plutôt une masse multiforme, hétérogène. Telle est l'approche des lieux publics — tout comme des journaux extimes — où la

⁸³ Spécifions néanmoins que, employé seul, le prénom préserve un certain anonymat. Si Elsa ou Rachid (*JD*, p. 12) renvoient à des individus particuliers, ils deviennent simplement des vocables pour le lecteur et peuvent faire écho à d'autres. Ce n'est pas le cas pour Ania Francos par exemple (*JD*, p. 40) ou pour Imelda Marcos (*JD*, p. 23), dont les identités sont plus définies.

⁸⁴ Dans *La Honte*, Ernaux décrit une photo de 1952, évoquant un voyage à Biarritz avec son père.

⁸⁵ Annie Ernaux, *La Place*, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 66.

singularité est saisie dans le multiple. Toutefois, comme le souligne Certeau, il faut tenter d'y voir « les pratiques microbiennes, singulières et plurielles⁸⁷ », des tracés qui mériteraient un certain suivi. Les anonymes des journaux deviennent légèrement moins anonymes, non du fait de leur nom propre, mais par d'autres procédés d'écriture élaborés plus loin.

2.1.2 La banlieue, entre délimitation et marginalisation

Dans les journaux extimes d'Ernaux, la ville n'a même pas un statut intégral, elle fait partie d'une « hors ville », de la périphérie de la grande ville emblématique. La Ville Nouvelle, où l'auteur habite, occupe davantage la scène que Paris. Cela place déjà ces ouvrages dans une littérature en marge de celle qui loue l'œuvre du Baron Haussmann, puisque la banlieue de Cergy-Pontoise n'a pas le même éclat :

Theorists of the everyday have had a field day with the phenomenon of "new towns". Created in *toto* in the early 1970's, Cergy-Pontoise is distinctly lacking in the Benjaminian "aura" which emanates from the dynamic mixture of old and new that has made urban areas so compelling to those "who walk the city". With its middle-class aspirations of order and affordable comfort, the new town has been denounced by Henri Lefebvre as a place of "unredeemable boredom" (*Introduction to Modernity*, 119) in which, Guy Debord adds, "nothing ever happens" (Debord, 126)⁸⁸.

C'est un fait que Laurence Mall souligne dans un article sur *Journal du dehors*, en plaçant la banlieue en avant scène comme un choix presque politique d'Ernaux :

Le *Journal du dehors* s'oppose implicitement à toute une littérature sur Paris, célébrant les monuments ou lieux fameux et chéris, ces « lieux de mémoire » dont la représentation fait participer auteur et lecteur à un plaisir de connivence, consacrant une communion dans la reconnaissance culturelle. Le parti-pris, et le pari d'Ernaux consistent à repousser cette tradition dans la périphérie, et à mettre la banlieue au premier plan, sans pourtant qu'il en résulte une célébration⁸⁹.

Toutefois, il faudrait peut-être mettre quelques bémols à cette perspective engagée. Si Ernaux « choisit » d'écrire la banlieue, c'est avant tout parce qu'elle y habite. À

⁸⁷ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁸ Robin Tierney, « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », *loc. cit.*, p. 114.

⁸⁹ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », *loc. cit.*, p. 139.

côté du politique, il y a un cheminement qui est aussi identitaire. La dimension « sans mémoire » de la ville, par opposition au Paris historique, n'est pas uniquement une construction de l'auteur. Il y a une réelle concertation à faire de la ville nouvelle une ville dite neutre, comme le signale l'anecdote suivante :

Caractéristique insolite de la ville nouvelle : afin de garantir une certaine neutralité politique à la ville, et de marquer sa nouveauté, certains quartiers, en particulier celui de Cergy-le-Haut, présentent des ensembles de rues aux noms anhistoriques, choisis par les élèves des collèges de la ville. L'on peut ainsi rencontrer le chemin de la Surprise, l'avenue du Centaure, le Passage des Neiges d'antan ou bien la rue du Passeur d'étoiles⁹⁰.

Cette particularité semble justifier le sentiment d'égaré que pouvait ressentir l'auteur à son arrivée dans la Ville Nouvelle. De fait, Ernaux ne crée pas sciemment cette impression impersonnelle de Cergy, elle est la première à la subir. Cergy-Pontoise n'est qu'une Ville Nouvelle parmi d'autres, créées pour maîtriser et équilibrer le développement de Paris. Elle est apparue assez rapidement, sans récit de conquête, sans *histoire*. L'indétermination dont relève cette ville, située entre l'ancien et le nouveau, ne doit cependant pas être considérée comme un défaut que réprovoque Mall, d'après le champ lexical qu'elle a employé pour la remarque suivante :

Si les magasins et les souterrains occupent le devant du décor, c'est que son arrière-plan n'évoque que laideur, menace, abandon. La Ville Nouvelle ironiquement nommée n'est pas une vraie ville, n'est pas ancienne mais n'est plus nouvelle. Ernaux décrit le terrain vague longeant un lotissement, jonché d'objets, « signe de présences accumulées, de solitudes successives. ... Métamorphose de tous ces objets cassés, froissés, nivelés, à la fois intentionnellement par les gens qui les ont laissés et par les intempéries. Additionnant deux usures »⁹¹.

L'usure peut suggérer la laideur et le rejet, mais elle désigne ici davantage un nivellement qui efface tous repères et accentue encore plus le caractère anonyme de la Ville Nouvelle.

L'enjeu de la banlieue dans ces textes réside peut-être spécifiquement dans cette notion d'anonymat, qui engage une lecture multiple du réel. Les nombreux

⁹⁰ « Communauté d'agglomération de Cergy Pontoise », [en ligne], URL : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cergy-Pontoise>, (consulté le 20 novembre 2006).

⁹¹ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », *loc. cit.*, p. 138.

passages sur la difficulté à s'orienter dans la ville insistent surtout sur une délimitation incertaine, autant dans l'espace que dans le temps. Ernaux raconte justement dans son avant-propos du *Journal du dehors* comment ce sentiment d'étrangeté l'a conduite à l'écriture de cette œuvre, afin de retenir quelque chose de la Ville Nouvelle qui ne présentait aucune prise :

Arriver dans un lieu sorti du néant en quelques années, privé de toute mémoire, aux constructions éparpillées sur un territoire immense, aux limites incertaines, a constitué une expérience bouleversante. J'étais submergée par un sentiment d'étrangeté, incapable de voir autre chose que les esplanades ventées, les façades de béton rose ou bleu, le désert des rues pavillonnaires. L'impression continuelle de flotter entre ciel et terre, dans un *no man's land*. (JD, p. 7)

Cette ville sans épaisseur — « La Ville Nouvelle, sous le soleil de mars. Aucune épaisseur [...] » (JD, p. 47) —, Ernaux n'arrivait pas à la lire comme elle aurait lu une ville de province marquée par le passé, ni à s'y lire pour s'y retrouver. Même après dix ans d'habitation dans la ville nouvelle⁹², elle s'y sentait encore étrangère, perdant parfois contact avec la réalité environnante de façon psychotique (en évoquant la schizophrénie plus d'une fois). Cet égarement est très justement souligné par Mall, nous l'avons vu, comme étant relié à une « absence d'histoire » de la ville nouvelle, où « [v]ivre en banlieue serait bien, selon l'étymologie du mot, vivre dans un lieu mis au ban, au ban de Paris⁹³. » Il faut signaler par contre que l'auteur n'utilise pas ce terme de « banlieue », qui implique justement un rapport hiérarchique avec Paris. Cergy-Pontoise est une ville nouvelle, qui s'élève même par ses majuscules : Ville Nouvelle. Toujours dans sa préface, Ernaux raconte comment, finalement, la ville ne lui a plus paru inhospitalière, comment elle a fini par s'y retrouver :

Je suis sortie peu à peu de cette schizophrénie. J'ai aimé vivre là, dans un endroit cosmopolite, au milieu d'existences commencées ailleurs, dans une province française, au Viêt-Nam, au Maghreb ou en Côte-d'Ivoire — comme la mienne, en Normandie. (JD, p. 7-8)

⁹² Son journal débute en 1985, alors qu'elle est arrivée dans Cergy en 1975.

⁹³ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », *loc. cit.*, p. 138.

Bref, Ernaux ne reproduit pas une ville dévastée, vide et inhabitée comme pourrait le suggérer Mall. Sa ville est fuyante, mais dans son désir de l'appivoiser, Ernaux invite à vaincre l'indifférence qu'appelle la banlieue.

Le geste politique d'Ernaux n'est donc pas d'opposer la dévastation d'une Ville Nouvelle à la splendeur de Paris. Néanmoins, Cergy-Pontoise reste une ville en périphérie de Paris, une ville née dans ses marges. La marginalisation, s'appliquant aussi bien au lieu pragmatique qu'aux individus d'une société, est sans conteste une figure prédominante dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* sur laquelle nous serons d'ailleurs amenés à revenir.

2.1.3 Les transports, figure d'un non-lieu

Les lieux publics sont, en général, non seulement partagés par un nombre important d'individus, mais aussi d'usage momentané, où l'on n'y est que de passage. Cette notion du passage est essentielle à travers les deux journaux, et nous pouvons même dire, sans abus, à travers toute l'œuvre d'Ernaux. Il y a le passage de l'enfance à l'adolescence et à la vie adulte, le passage d'une classe sociale à une autre, le passage du temps, de la vie, et, bien sûr, le passage d'un lieu à un autre. Le propre des habitants de la banlieue est qu'ils doivent voyager beaucoup s'ils ont affaire quotidiennement à la grande ville. Il n'y a pas vraiment de vie de quartier qui permettrait au banlieusard de se passer de sa voiture et de pratiquer la marche. Ce fait est pertinemment relevé par Mall :

Le banlieusard chez Ernaux, à commencer par le « je », est un voyageur permanent, mais sans destination connue, en dehors du sens (sans direction ni signification), et dont les allers ne se distinguent pas des retours. Il vit d'une vie parallèle qui possède ses lois, son espace et son rythme propres, mais proprement impersonnels et collectifs. Son cadre de vie, ce sont les trains, les gares et les stations du RER, avec leurs lumières crues, leur moiteur, leurs sons hétéroclites [...] ⁹⁴.

Le voyage dans ces journaux n'est pas celui fait de liberté et de découvertes pour rompre avec le quotidien, celui que relatent plutôt les journaux de voyage. Une grisaille s'installe par ces transports en commun, qu'utilisent les gens ordinaires,

⁹⁴ *Ibid*, p.135.

par contraintes diverses, sans grand enthousiasme, puisqu'il s'agit d'une banalité, comme le signifie ce passage ironique : « Dans *Libération*, Jacques Le Goff, historien : "Le métro me dépayse." Les gens qui le prennent tous les jours seraient-ils dépayés en se rendant au Collège de France ? On n'a pas l'occasion de le savoir. » (*JD*, p. 17)

Alors que Certeau aborde surtout l'énonciation piétonnière, l'histoire qui « commence au ras du sol, avec des pas⁹⁵ », il est beaucoup question chez Ernaux d'histoires dans les wagons de trains, sur les quais de gares, lieux où les gens sont en transit. Les idées de parcours individuels et de figures du mouvement — Certeau parle de synecdoques, d'ellipses, etc. — ne sont en rien démenties mais plutôt accentuées par une plus grande vitesse de déplacement. Le mouvement est omniprésent, à commencer par tous ces moyens de transport, médiateurs de l'image même de la ville :

Ernaux's Paris is a city of transitional spaces — the subway and subway stations, trains and train stations, stores. There is no evocation of the beauties of Haussmannian boulevards, no Eiffel Tower, famous monuments or architecture other than *la Défense*. There are no parks, just a "terrain vague avec des bosquets, quelques maisons abandonnées, un sentier creusé de fondrières remplies d'eau" where the ground is covered with discarded trash — broken coca-cola bottles, wrappers of various kinds — signs of "solitudes successives". [...] — but this vision is mediated by the movement of trains and cars⁹⁶.

Alors même que la narratrice est en train de somnoler dans son wagon de T.G.V., elle avance (*JD*, p. 105). Elle ferme les yeux et les rouvre pour découvrir déjà un autre paysage, sans même avoir bougé. Et lorsque ce n'est pas le paysage extérieur qui change, il y a, à l'intérieur du train, tous ces allers et venues des passagers d'une station à l'autre : « Il est monté à Achères-Ville » (*JD*, p. 14), « [...] un étudiant dans le R.E.R., entre Châtelet-Les Halles et Luxembourg » (*JD*, p. 31). Ce défilé accroît forcément l'impression de saisie fragmentaire de la vie des gens. Ils se présentent là, entre deux lieux, sans plus d'introduction, muets sur leur passé et leur avenir. Les usagers des transports publics sont dans un entre-deux, ils sont

⁹⁵ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 147.

⁹⁶ Marja Warehime, « Paris and the Autobiography of a *flâneur* », loc. cit., p. 101.

en attente de leur destination, dans une espèce de non-lieu vers un point spécifique. Cette idée est très comparable à celle de Michel de Certeau à propos de « ce qui fait marcher » dans la ville :

Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu [...]. [...] il y a là seulement un pullulement de passants, un réseau de demeures empruntées par une circulation, un piétinement à travers les semblants du propre, un univers de locations hantées par un non-lieu ou par des lieux rêvés⁹⁷.

Ainsi, prendre le train, c'est manquer de lieu, c'est aller de Cergy à Paris, c'est penser à autre chose et regarder dehors alors qu'il n'y a rien à voir : « Sur la ligne Mairie d'Issy, une femme avec un foulard sur la tête regarde par la fenêtre avec attention le noir souterrain, comme si elle se trouvait dans un train et qu'elle voie défiler des plaines et des villages. » (JD, p. 17) Ces lieux de passage où les gens sont là sans être vraiment là introduisent un « voyageur paradoxal [qui] se veut et se fait aveugle et sourd⁹⁸ » à la réalité qui l'entoure. Cette indifférence, à laquelle résiste la narratrice précisément en *voyant* et en *écoutant*, constitue souvent l'attitude observée face à la marginalisation dont il sera question plus loin.

2.1.4 Théâtre urbain

Appréhender la ville au dehors, c'est également percevoir ce qui apparaît à la vision, ce qui s'offre en spectacle, ce qui se joue devant soi. Dans cette perspective, parler des pratiques singulières sans aborder les acteurs principaux, c'est-à-dire tous les gens de la place publique, la part sociale en action, serait incomplet. Pour Maffesoli, « l'apparence, le simulacre, la duplicité, dont on sait l'importance dans la structuration sociale, trouvent dans la théâtralité leur expression la plus achevée⁹⁹. » En effet, à travers les moindres échanges, des plus banals aux plus élaborés, c'est le discours théâtral qui infiltre la communication

⁹⁷ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 155-156.

⁹⁸ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », loc. cit., p. 135.

⁹⁹ Michel Maffesoli, *La Conquête du présent*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1979, p. 153.

sociale. À plusieurs reprises, Ernaux le souligne dans les conversations captées en public :

À Saint-Lazare, une mère et sa fille s'installent face à face dans le train pour Cergy, parlent haut. [...] Elles se sentent autorisées à faire partager leurs réflexions à tous les voyageurs, leurs gestes, persuadées visiblement de l'excellence de leur être social et sachant qu'on les écoute, qu'on les regarde. Désireuses d'offrir le spectacle d'une intimité et d'un rapport mère-fille qu'elles estiment enviable. (*JD*, p. 49)

et dans cette scène au conservatoire de musique :

Les enfants montaient sur la scène, [...]. Les parents dans les fauteuils en gradins étaient anxieux et compassés. Une petite fille est venue jouer [...]. [...] chaque famille désirait que son enfant à elle soit le meilleur, justifie l'espoir que celui-ci fasse un jour partie d'une élite dont [les parents] n'avaient ce soir que la *théâtralité*. (*JD*, p. 26, nous soulignons)

Ainsi, les gens parlent haut, tactique pour que tous les entendent (ils sollicitent alors l'écoute d'autrui) ou, tout simplement, effet de leur indifférence à la présence des autres qu'ils excluent de leur monde.

C'est à travers la théâtralité de leurs récits que les gens manifestent leur existence. Qu'il soit instructif ou anecdotique, le récit correspond pour Ernaux à un besoin d'affirmation sociale acquis à l'intérieur de codes déterminés qui permettraient à tous d'en reconnaître les signes et de bien comprendre l'échange sous-jacent. Ernaux met au jour les conventions sociales derrière des scènes banales, conventions qui laissent entendre un certain statut à l'intérieur d'une simple commande à la boucherie par exemple, et qui créent un malaise chez ceux qui répondent « c'est tout » à la question « et avec ça ? » du boucher. Ce code du discours est traqué dans la plupart des conversations rapportées, constituant par le fait même un regard — ou une oreille —, découpant au couteau chaque scène. C'est par une analyse en termes de personnage, de péripéties, d'actants, d'indications temporelles et de commentaires réflexifs qu'une conversation est rendue dans le passage suivant :

Jouissance de la narration visible sur son visage, aux yeux baissés, levés épisodiquement sur la première destinataire de l'histoire, la jeune femme assise en face d'elle (mais destinataire maintenant fictive, la véritable étant la foule de gens agglutinés dans l'allée centrale du wagon). Façon impudique de

raconter, exhibition du plaisir de la narration, ralentir le processus qui mène à la fin, augmenter le désir de l'auditoire. Tout récit fonctionne sur le mode de l'érotisme. (*JD*, p. 46)

Pur désir de récit de la part de la narratrice, pur désir également des voyeurs et auditeurs. Chacun sait qu'il n'y aura rien de nouveau, aucune surprise : « L'issue fatale est prévisible dans le ton et la conduite du récit. » (*JD*, p. 45-46) Ce n'est donc pas pour apprendre quelque chose d'inespéré que ces échanges ont lieu, encore moins lorsqu'il s'agit de lieux communs, où les paroles vides établissent parfois des dialogues de sourds : « Partir, partir, tu n'es pas bien où tu es ? Pierre qui roule n'amasse pas mousse. » (*JD*, p. 12) Ces extraits montrent plutôt des scènes de convention représentées en public, révélant un savoir appris très tôt, permettant à chacun de saisir les bribes théâtrales, comme autant d'actes et de scènes tant de fois rejoués, sans plus d'explications. Même si c'est en passant par l'activité interprétative de la narratrice que le lecteur perçoit ces scènes, aucune exégèse n'est nécessaire aux autres « acteurs-témoins » pour décoder les banalités mille fois rebattues au sein des échanges sociaux.

2.1.5 Portrait du consommateur

En réponse au désir de récits [désir d'existence], il y a le désir d'acheter [désir de posséder]. C'est un portrait cynique du consommateur que dresse Ernaux à travers plusieurs scènes, comme le remarque Mall :

Un privilège est accordé au centre commercial et ses "cathédrale(s) de verre", temple de consommation, avec ses messes, ses passions, ses rites. Ernaux dessine plusieurs esquisses d'une psycho-sociologie du consommateur, ses envies, ses vanités et ses avanies¹⁰⁰.

Ce consommateur commence bien sûr par elle-même, à travers son envie urgente de vêtements, de manteaux ou de sacs : « Engourdissement, suite de désirs qui naissent et meurent [...] Impression d'être en proie à une attaque de couleurs, de formes, d'être déchiquetée par ces choses vives, innombrables, qu'on peut mettre sur soi. » (*JD*, p. 55) Ces désirs naissent surtout du lieu, de cet environnement qui

¹⁰⁰ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », *loc.cit.*, p.134-135.

n'est jamais sans effets sur les individus, puisque « [ressorti] sur le pavé humide et noir du boulevard, [on s'aperçoit] qu'au fond on n'avait pas besoin de pull ou de robe, ni de rien ». (*Ibid.*) Le consommateur est l'individu type de notre société, il affirme son existence par son pouvoir d'achat dans une espèce de « je consomme, donc je suis ». Sur la place publique, le statut social peut être déterminé par la simple consommation ; les scènes à la boucherie du village sont assez éloquentes à ce sujet. Les commerçants savent cibler le « bon » consommateur et lui accorder toute leur considération. Le désir de consommer sert celui de s'afficher ouvertement — notons, là encore, la théâtralité de l'existence. Aussi ne suffit-il pas de posséder un beau morceau de linge, encore faut-il qu'il soit « de marque » : « Il a sur lui un pull Marks & Spencer, des Weston, qu'il désigne. [...] Déclinant les marques qu'il porte comme des titres de gloire. [...] Les marques sont des emblèmes destinés à indiquer le rang social où l'on croit se situer. » (*VE*, p. 133) Mais dans ce système, comme dans d'autres systèmes, chaque élément n'a de valeur que par rapport à d'autres, selon une hiérarchie. Toujours dans ce même passage, la narratrice signale que c'est *parce que* « les jeunes de banlieues » raffolent des Lacoste *que* « dans un monde plus chic, on [n'en] met plus » (*Ibid.*). La consommation suit donc un appétit d'ordre social, pour satisfaire un désir provenant de l'extérieur, induit par le regard des autres, par les étalages — y compris l'étalage que les gens font de leurs biens les plus prisés — , par des tentations diverses. Son étude conduit nécessairement à des considérations sociologiques, des examens de rites et de pratiques marquant distinctement une société à une époque donnée, marquant également, notamment dans l'exemple ci-dessus, le fossé entre les classes sociales. Soulignons simplement, à ce stade-ci, que cette figure du consommateur est caractéristique du tableau urbain que veut rendre Ernaux, surtout pour entreprendre un dialogue particulier avec d'autres figures marginales.

2.1.6 SDF et Marginaux

Les acteurs du théâtre urbain sont constitués, pour la plupart, de consommateurs de tous types, de gens qui se conduisent selon les règles établies

de la société ou qui se conduisent « mal », suivant d'autres codes. Toutefois, il y a également ces acteurs qui ne cadrent pas dans le tableau, qui semblent même être d'une nature tout autre, mobile, fuyante, sans contours nets (« À la station Stalingrad, un paquet vacillant de couvertures monte dans le métro » [VE, p. 63]) et sans fixité spatiale ou temporelle (« Dire "SDF", c'est désigner une espèce sans sexe, qui porte des sacs et des vêtements défraîchis, dont les pas ne vont nulle part, sans passé ni avenir. C'est dire qu'ils ne font plus partie des gens normaux. » [VE, p. 123]). Non, ces gens ne vendent ni n'achètent, ils sortent du bal de la consommation, ils se tiennent en marge de la foule défilant. Paradoxalement, bien qu'ils soient sans ancrage, ce sont plutôt les gens autour d'eux qui sont en mouvement, dans la cohue de leurs désirs et de leurs obligations. Les marginaux d'Ernaux sont généralement dans un état d'arrêt ou d'isolement face à l'agitation des autres. Et dans cet abandon des conventions, dans leur désintérêt total à afficher un quelconque statut, ils deviennent parfois soumis au regard d'autrui malgré eux, dans leur plus grande intimité, brouillant la frontière entre le privé et le public dans le simple geste de lever son tee-shirt pour examiner longuement son ventre (JD, p. 100). Ernaux cherche particulièrement à capter ces moments de « solitude et [de] dénuement extrêmes, dont le critère est justement une extériorité absolue, au point où les êtres autour de soi sont "au dehors", et qu'alors l'intériorité même n'en est plus une, et qu'on se fait spectacle sans même le savoir¹⁰¹. » Parce que, oui, il y a spectacle même lorsque les acteurs ne s'affichent pas, du simple fait qu'il y a spectateurs, pour ne pas dire voyeurs.

Néanmoins, à travers la multiplication et la diversité des scènes, ces « sans domicile fixe » deviennent plus présents, plus tangibles ; certains le sont assez pour suggérer une histoire, un commencement : « Je voudrais me rappeler *quand* le premier mendiant est apparu à l'entrée des Trois-Fontaines » (JD, p. 87) ou sortir de l'anonymat par un nom : « Bonjour, je m'appelle Éric, je suis sans travail, si vous voulez bien m'aider en achetant *La Rue*. » (VE, p. 65) Bien qu'en marge,

¹⁰¹ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », *loc.cit.*, p.136.

les SDF ne sont pas exclus des lieux communs pour autant, ce que souligne Ernaux avec ironie :

Les sans-papiers et les sans-logis, les chômeurs ne suscitent qu'indifférence. C'est du malheur lent, isolé, aux raisons multiples, qui ne fait pas spectacle. Dont on doute que les victimes n'y soient pour rien (**tout de même**, il y a des foyers pour dormir, du travail quand on cherche bien, etc.). (*VE*, p. 141)

Victimes de préjugés, ils les connaissent quand même bien et savent parfois en tirer parti. Ernaux écrit à propos d'un SDF employant l'humour pour demander sa pitance : « Excellence de cette stratégie où les places sont respectées : je suis clodo, je bois et je ne travaille pas, tout le contraire de vous. Il ne dénonce pas la société mais la conforte. » (*JD*, p. 78) Ces « flâneurs-gueux », ces gens qui déambulent sur la place publique, se différencient très nettement du « flâneur-acheteur ». Avec un pouvoir d'achat nul, leur pratique de l'espace public ne sera pas celui du consommateur, mais il ne sera pas pour autant dépourvu d'inventivité. Les nombreuses notes d'Ernaux à leur propos témoignent d'un refus à uniformiser ces anonymes au ban de la société. Les pratiques singulières de Michel de Certeau s'appliquent également pour cette catégorie de gens, comme le remarque Warehime dans son étude sur la figure du *flâneur* : « If new patterns of circulation in the city might be expected to give rise to new urban behaviors, what emerges most forcefully is "une nouvelle forme de « manche » [...]»¹⁰² ». Ernaux décrit comment le cynisme d'un jeune SDF remplace l'appel à la pitié, preuve d'une « créativité permanente des hommes. » (*JD*, p. 87) Or, ce parallèle avec le travail de création, celui d'un artiste ou d'un écrivain notamment, indique justement un rapprochement possible entre deux positions transgressives, engendrant des états identitaires mouvants.

2.2 Le quotidien : usage d'un espace

Le regard tourné vers un dehors engage conséquemment un déplacement des préoccupations quotidiennes, traditionnellement domestiques, vers l'extérieur. Le quotidien émergent dans la littérature est habituellement représenté par

¹⁰² Marja Warehime, « Paris and the autobiography of a *flâneur* », *loc. cit.*, p.102.

certaines thèmes, reliés bien souvent à l'immédiatement accessible, au premier lieu fréquenté depuis l'enfance : le logis, ses pièces familières, ses espaces pour chaque activité, bientôt sa banalité et son enfermement. Le lieu domestique est alors associé aux tâches ménagères, communément réservées au domaine de la femme. Ainsi, le ménage du printemps, phénomène annuel, pouvait sans doute relever de pratiques « quotidiennes », parce qu'appartenant au monde domestique. Chez Ernaux, il serait un peu hâtif de voir une émancipation de la condition féminine dans ce déplacement de la domesticité, mais il est assez évident que le quotidien n'est plus exclusif¹⁰³ à la sphère économique, au sens originel d'« économie¹⁰³ ». L'espace du quotidien s'ouvre sur l'extérieur, il renonce à ses repères stables pour prendre un sens nouveau, mobile, à circonscrire. Le quotidien figuré dans ces journaux est surtout public, fait d'un amalgame de pratiques courantes et communes à plusieurs familles ou individus. Il demande un remaniement des références habituelles, un déplacement des préoccupations vers un univers plus large. Au travers des deux journaux, il n'y a que très peu d'occurrences domestiques réelles, ayant lieu de façon explicite dans la demeure privée : au printemps 1994, dans le jardin, une vieille dame vient chercher son chat (*VE*, p. 45) ; le 10 mai 1996, un autre passage à propos d'une souris vivant sous la cuisinière (*VE*, p. 74) ; le 11 novembre 1997, la narratrice parcourt de mémoire la ville, sans quitter sa maison (*VE*, p. 97) ; le 30 du même mois, il y a eu du lavage et du repassage des vêtements d'un fils venant voir sa mère un week-end (*VE*, p. 99). Tous ces passages proviennent d'ailleurs du deuxième journal extime, fait intéressant à noter en ce qui concerne l'évolution dans l'écriture des journaux, sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre. Par ailleurs, il y a bien d'autres occurrences d'incidents ayant lieu à la maison (devant la télévision ou devant un journal à table), mais ceci n'est pas explicitement précisé et reste incertain, puisque les médias peuvent provenir de sources extérieures au domicile.

Derrière ce déplacement d'une certaine image de la quotidienneté reliée au domestique, il faut dire que le « territoire » traditionnel de la femme, ici la diariste,

¹⁰³ Le premier sens que donne *Le Nouveau Petit Robert* est : « Art de bien administrer une maison ».

a également pris un tournant relié à sa condition de femme autonome, vivant seule. Alors que la vie au foyer avec d'autres, mari et enfants, exige un certain ordre, une organisation « propre au savoir féminin » bien souvent, le « féminin » au quotidien n'est ici ni femme ni mère (sauf pour de rares passages, comme celui du lavage et du repassage mentionné ci-dessus). Le rôle de la narratrice se joue donc à l'extérieur, là où les échanges sont possibles, aussi brefs soient-ils¹⁰⁴.

Dans ces lieux publics, ce qui relève de la quotidienneté passe par l'usage de ceux-ci, à fréquence variable d'un lieu à l'autre. Alors que les transports en commun sont utilisés de façon pratiquement quotidienne, le supermarché et la boucherie du village le sont moins souvent et le salon de coiffure ou la clinique dentaire, encore moins. L'appropriation de ces lieux par leur usage fréquent se manifeste, entre autres, par l'utilisation du déterminant possessif :

« Je vais prendre **mon** RER. » Façon de dire le lien et la familiarité avec les choses qu'on utilise régulièrement. **Mon** RER : celui de la ligne A, qui m'emmène dans Paris, [...] dont je connais tous les arrêts sans avoir besoin de regarder les panneaux sur les quais. Où je me sens appartenir à la foule d'usagers de cette ligne, cette communauté d'anonymes pour qui c'est aussi **leur** RER. (VE, p. 32-33)

Cette ligne A devient d'ailleurs si familière qu'elle constitue même la seule ligne dans la réalité de la narratrice, pour qui les lignes B, C et D doivent s'accompagner d'une spécification, alors que la ligne A est désignée directement par un simple article défini : encore « *le* RER vers Cergy » au début (VE, p. 11, nous soulignons), mais plus loin, uniquement « *l'entrée du* RER » (VE, p. 28, nous soulignons encore). C'est de l'usage des lieux que vient leur connaissance, au point de ne plus « avoir besoin de regarder les panneaux sur les quais. » (VE, p. 33) Cet usage quotidien de l'espace extérieur, nous allons l'examiner sous deux angles, l'un individuel, au niveau d'une pratique qui ne requiert pas la présence

¹⁰⁴ D'autre part, au niveau de l'écriture, le quotidien s'est divisé en espace privé et en espace public avec la rédaction de *Se perdre* (1988-1990), parallèlement à celle du *Journal du dehors* (1985-1992), et la publication de *L'Événement* en 2000, conjointement à celle de *La Vie extérieure*. Plutôt tournées vers l'intérieur et l'intime, ces œuvres constituent en quelque sorte un pendant « domestique » au quotidien en mettant en scène des lieux privés, même si ceux-ci ne sont pas du tout le cadre d'activités ménagères dans ces récits.

d'autrui ; l'autre sociale, à travers les échanges divers, directs ou indirects, ressortissant du vivant ou non.

Dans son ouvrage *Invention du quotidien. Arts de faire*, portant sur les tactiques de consommation au quotidien, Michel de Certeau relève quelques pratiques assez différenciées : lire, parler, marcher, habiter, cuisiner, etc. Avec les journaux extimes d'Ernaux, nous retiendrons principalement le déplacement — commun à la marche comme à la conduite automobile — comme pratique, puisque la lecture ne s'y fait pas dans le même sens que le prend Certeau (il ne s'agit pas ici de lire un texte, mais de lire la vie), et il n'y est pas vraiment question de parler ni de cuisiner. Certeau dit de la marche que « [l]es jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. [...] [Les motricités piétonnières] ne se localisent pas : ce sont elles qui spatialisent¹⁰⁵. » De même, à travers les déplacements et évocations de lieux dans les journaux, un espace de vie se crée. Précisons toutefois qu'il y a, en somme, assez peu de marche comme telle. Bien des scènes sont rapportées dans un état « statique », sans qu'il y ait de gestes ou de mouvements liés à un déplacement quelconque. Ainsi, le rapprochement avec le *flâneur* de Baudelaire ou des Surréalistes se fait avec certaines difficultés dans le RER, le supermarché, des lieux clos inappropriés pour la marche. Il faut alors plutôt parler d'une dialectique entre déplacements et stations, entre mouvement et immobilité. C'est peut-être dans cette perspective que les clichés photographiques, annoncés par Ernaux dans sa préface de l'édition Folio¹⁰⁶, auraient lieu d'être. Alors que pour Baudelaire, comme il l'expose « à Arsène Houssaye », l'effet de la fréquentation des grandes villes donne naissance à une nouvelle forme d'écriture, « une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience¹⁰⁷ », Ernaux cherche plutôt à s'effacer et à « [éviter] le plus possible de [se] mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est

¹⁰⁵ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p.147.

¹⁰⁶ « [...] j'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme » (JD, p. 9)

¹⁰⁷ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose. (Le Spleen de Paris)*, Paris, Garnier, [1980] 1985, p. 7.

à l'origine de chaque texte. » (*JD*, p. 9) Ainsi, les déplacements ne représentent parfois aucune « ondulation » cadencée par la marche, puisque la narratrice se trouve dans une position d'attente : son tour pour un traitement, pour passer une commande, à la caisse, entre deux stations, etc. Chacun de ces moments constituent une sorte d'arrêt dans le temps, un dépôt de lumière sur une fine pellicule d'argent, un moment où le mouvement est en suspens. Or, il y a bien un parcours qui se dessine à travers la somme des clichés pris. C'est dans la suite de notations que le mouvement se dessine bien souvent. Les passagers du métro ne bougent pas comme tel, mais par l'intermédiaire du wagon, ils effectuent quand même un déplacement notable, manifeste seulement au changement des stations : d'un *arrêt* à un autre *arrêt*. Il y a bien quelques scènes de marche (manifestations, promenade du chien, sur les traces de Nadja, pour obtenir un livre à la Sorbonne, une évacuation suite à un attentat dans le métro, etc.), celles-ci sont néanmoins peu nombreuses. Dans ces journaux, même le mouvement est effectué par l'extérieur : le train, la voiture, l'avion, l'escalier mobile, le tapis roulant sur lequel la marchandise est déposée...

Dans la foulée de ces déplacements, une figure incontournable de l'itinérance même : le SDF. Ces gens sont par définition sans domicile, toujours en déplacement. Paradoxalement, nous l'avons souligné auparavant, c'est encore les autres autour d'eux qui se déplacent le plus. Ils élisent « domicile » à une station donnée pendant un certain temps et le flot de passants circulent autour : « Dans un couloir de la station Bastille, [...] agenouillé en plein milieu du couloir, l'homme qui a écrit [À MANGER], un gobelet au bout de sa main tendue. Le flot de gens s'écarte en deux branches devant lui. » (*VE*, p. 48-49) Le mouvement des SDF est capté dans l'après coup, dans un changement de leur position — « [...] sur le sol, dans un emplacement délimité à la craie : "Pour manger. Je suis sans famille." Mais celui ou celle qui avait marqué cela était parti, le cercle de craie était vide. » (*JD*, p. 23) — ou dans les entrées et les sorties, rappelant celles du théâtre — « Ce soir, aux Halles, juste au moment où les portes du RER allaient se fermer, deux clochards sont montés avec bruit [...] Les deux hommes descendent à Sartrouville. » (*JD*, p. 103-105). Les pratiques du mouvement chez Ernaux ne

relèvent donc pas d'une progression continue, mais d'un différentiel après constat, c'est-à-dire d'un mouvement qui n'est perceptible que dans la variation entre deux états fixes.

Un autre aspect dans l'usage de cet espace extérieur concerne les multiples échanges sur la place publique impliquant autrui. Ils sont souvent de l'ordre de la transaction (nous rappelons ici la figure du consommateur), et peuvent relever du vivant, dans la plupart des cas, tout comme du non-vivant, telle cette scène au guichet automatique, où en échange d'une carte insérée dans une fente, des billets sont distribués. Même avec une machine, il faut un transfert des signes que les deux parties comprennent, sans cela, il n'y a pas d'échange : « "Votre carte est illisible." [...] C'est moi qui suis illisible, fautive. Je reprends ma carte et m'en vais sans argent. » (JD, p. 28) Alors que ce cas présente un échange dont le code est bête et ne laisse aucune latitude possible, il y a d'autres cas où une « inventivité » des usages est pensable. Le consommateur devient en quelque sorte l'équivalent de l'usager de la langue dans ce passage de *L'Invention du quotidien* :

Indissociable de l'*instant* présent, de circonstances *particulières* et d'un *faire* (produire de la langue et modifier la dynamique d'une relation), l'acte de dire est un usage *de* la langue et une opération *sur* elle. On peut tenter d'en appliquer le modèle sur beaucoup d'opérations non linguistiques, en prenant pour hypothèse que tous ces usages relèvent de la consommation¹⁰⁸.

Ainsi, plusieurs passages portent sur ces espaces de consommation, de transactions régulières, impliquant une « relation », un « faire ». À la boucherie du village, au supermarché, chez le coiffeur, il faut faire l'acquisition d'un certain code qui permet la lisibilité et rend la transaction possible. Cette connaissance vient justement avec l'usage.

D'autres formes d'échanges nécessitant un déchiffrement de nature visuelle ou auditive se déploient également tout au long des journaux. Nous pensons aux multiples graffitis, inscriptions anonymes qui engagent un rapport à autrui, puisque, même sans nom, l'autre demeure par sa marque. D'ailleurs, avant le texte

¹⁰⁸ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p.56.

comme tel, dans le paratexte, une présence extérieure peut nous être donnée par l'épigraphe, presque toujours présente dans les œuvres d'Ernaux. Celle de *Journal du dehors* est justement tirée des *Dialogues* de Rousseau, signe d'un échange omniprésent. Autrement, il y a différentes sous-catégories d'échanges, aux formes étranges, qui n'opposent pas tout à fait un « producteur » et un « consommateur », pour reprendre les termes de Michel de Certeau. Sous l'apparence de la charité par exemple, il y a pour ainsi dire une transaction entre les SDF et l'usager des lieux publics. Cela est parfois clairement montré, comme dans ce passage à la gare Saint-Lazare :

Souvent, parmi les gens qui se précipitent, quelqu'un [...] dépose dans la timbale une pièce qui tinte fortement. Aussitôt l'aveugle s'arrête de chanter et crie à la cantonade MERCI BIEN ET BONNE JOURNÉE. [...] Contre une pièce à un pauvre propre et digne, aux chansons d'hier, des remerciements publics et l'espérance de se concilier la faveur du destin toute la journée. (*JD*, p. 20-21)

Même une opération d'échange aussi inégal et injuste que peut l'être un vol figure une forme d'interactivité sociale. D'autant plus qu'un tel désir du bien d'autrui est comparé de façon saisissante au désir sexuel : « Plus humiliée encore que tant de maîtrise, d'habileté, de désir, ait pour objet mon sac à main et non mon corps. » (*JD*, p. 102) La question sexuelle, figure d'échange par excellence entre deux êtres, se trouve effectivement en filigrane tout au long des deux journaux. Elle sera élaborée plus loin dans le troisième chapitre, en corrélation avec le corps.

2.3 L'espace médiatique

Avec leurs images-chocs et leurs titres sensationnels, les médias, dans un sens restreint relié aux « mass medias » et à leur capacité de diffusion à très grande échelle, provoquent et captivent à la fois. Leur mission est d'être constamment plus neufs, plus actuels, presque par définition. Ils occupent ainsi un espace particulier au sein du quotidien familial de l'individu. Précisons qu'à ce sujet, *La Vie extérieure* se distingue de *Journal du dehors* par la part significative qu'occupent les médias à travers les notations. Alors que dans le premier journal, il y a environ 12 entrées médiatiques sur 115 entrées, soit un peu plus de 10 %, il y en a approximativement 50 sur 145 dans le second journal, soit près de 35%, ce

qui constitue une augmentation notable (25 %) de l'espace médiatique dans *La Vie extérieure*. Ces chiffres ne sont qu'approximatifs parce que la source des notations n'est pas toujours explicite, comme dans cet exemple à propos de la mort de la princesse Diana : « 1^{er} septembre — Diana est morte avec son amant dans un accident de voiture, au pont de l'Alma, dans la nuit de samedi à dimanche. » (*VE*, p. 94) Sans préciser si la nouvelle provient de la télévision, d'un grand quotidien ou de la radio, sa juxtaposition avec les égorgés d'Algérie laisse croire à une séquence médiatique. La présence des médias dans ces journaux engendre conséquemment un espace plus ouvert, plus « grand public », où les intérêts sont plus généraux, voire politiques. Il y a également, dans le style, un autre signe de ce désir d'objectivité « journalistique » : une datation plus précise accompagne les entrées du second journal, datation presque absente dans *Journal du dehors*, où les seuls repères chronologiques sont les années.

Ainsi, à travers ces médias, le principal enjeu se trouve dans les rapports entre l'intérieur et l'extérieur, à la fois très distincts et très perméables. Laurence Mall parle d'une tension entre le public et le privé, entre l'impersonnel et le personnel, dès le titre des premiers textes, avec « journal » :

Ce mot est équivoque, comme le texte, car il renvoie au journal de la presse d'un côté et au journal dit intime de l'autre. L'originalité du texte d'Ernaux provient pour une bonne part de ce qu'il s'apparente à ces deux genres dans un équilibre difficile. Le croquis bref et subjectif, la scène ou l'échange « pris sur le vif » appartiennent à la tradition journalistique, tout comme bien sûr la narration du fait divers. [...] ¹⁰⁹

La tension entre l'intérieur et l'extérieur engendre donc un constant questionnement identitaire. Dans la crainte de dissoudre son être dans l'autre, la narratrice évoque une impression particulière en observant dans le détail les gens croisés : « [...] leur existence [...] me devenait subitement très proche, comme si je les touchais. Si je poursuivais une telle expérience, ma vision du monde et de moi-même s'en trouverait radicalement changée. Peut-être n'aurais-je plus de moi. » (*VE*, p. 28) De façon similaire, les médias exposent régulièrement à une réalité extérieure éloignée qui oblige à discriminer continuellement les existences

¹⁰⁹ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », *loc.cit.*, p. 136.

et les êtres, à établir les frontières entre le différent et le même, entre l'étranger et le familier, et déterminer dans le flot d'informations celles qui servent la réalité proche. L'usager des médias se voit doté d'une conscience plus large. Il prend connaissance de ce qui se passe dans le monde sans que celui-ci lui soit accessible. Dans son ouvrage *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Marc Augé questionne ce rapport au travers des médias : « Chacun est ou croit être en relation avec l'ensemble du monde. Aucune rhétorique intermédiaire ne protège plus l'individu d'une confrontation directe avec l'ensemble informel de la planète ou [...] avec l'image vertigineuse de sa solitude¹¹⁰. » Introduit dans un entourage familier, l'exotique se retrouve soudain tellement proche, qu'on en oublie son extranéité.

Le décalage de réalités entraîne par conséquent un sentiment d'impuissance. Les nouvelles sur une guerre lointaine n'atteignent pas l'immédiat :

[...] cette guerre et ces enfants morts sur le marché de Sarajevo sont pour nous moins importants que le loto, le film du soir à la télé, [ils] ne nous sont qu'un bruit de fond tragique. « La honte nous étreint tous », clament certains intellectuels. Ils se trompent, la réalité lointaine ne fait pas honte. (*VE*, p. 42-43)

Les médias amènent ainsi une illusion de contact, un leurre. La boîte magique dans chaque foyer ouvre ceux qui y habitent au monde entier. La vitre qui les en sépare est vite oubliée, elle ne peut les empêcher de croire qu'ils ont bien vu ce monde, que celui-ci est surtout tel que vu et non autrement. Les écarts dans le temps et dans l'espace ne donnent pas lieu à un rapport direct au vivant et obligent à reconduire toute réaction. La narratrice doit passer ici par l'écriture pour se manifester. À la longue, l'impossibilité de réagir, de poser un geste, entraîne une inertie, une certaine lassitude. L'implication est moindre, ainsi que l'intérêt. Face à l'impuissance, se développe l'indifférence.

Devant l'absence de changement et de diversité médiatique, les nouvelles ne captivent plus, ne mettent plus sur le qui-vive, dans l'attente des derniers développements. Nous ne le sommes d'ailleurs pas face aux événements banals du

¹¹⁰ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, coll. « Critiques », 1994, p.136.

quotidien ; l'attention soutenue exige un effort du souvenir. Les dernières pages de *La Vie extérieure* présentent plusieurs entrées du journal sur le même sujet, le conflit médiatisé au Kosovo, dont se dégage une monotonie :

27 mars. L'OTAN a décidé d'« intervenir » contre les Serbes. Impression, *comme d'habitude*, de ne pas savoir où est le droit.

6 avril. Il pleut *toutes les nuits* des bombes sur Belgrade et les villes de la Serbie. [...] On peut imaginer *qu'interminablement* les bombes de l'OTAN vont descendre sur la population serbe [...] Je me suis aperçue que pendant un après-midi entier je n'avais pas pensé une seule fois à la guerre des Balkans.

10 avril. La guerre des Balkans se poursuit *sans provoquer beaucoup de réactions ni de réflexions*, [...]. Éprouver ce sentiment, horrible, de *lassitude d'entendre et de lire les mêmes choses* [...]

13 avril. *Sentiment de m'habituer* à la vision de toutes les souffrances de cette guerre. Et peut-être plus au spectacle de la douleur humaine qu'aux destructions des ponts, des trains, etc. (*VE*, p. 136 à 139, nous soulignons)

Dans leur ronron régulier, les médias ne parviennent plus qu'en un sourd brouhaha. Ici, noter ce qui a été lu ou écouté dans les nouvelles ressemble peut-être davantage à une manière de ponctuer le temps, de suivre une évolution trop lente pour être perceptible immédiatement. Les nouvelles n'informent alors plus vraiment, elles accompagnent le quotidien. Le quotidien est ce temps où, semble-t-il, si peu de choses notables surviennent qu'il devient en quelque sorte imperceptible. Le rapporter à ce qui ressort de l'extraordinaire permet de l'identifier, de lui donner une identité, une réalité. C'est l'événement médiatique qui devient la mesure du quotidien. La narratrice se réfère à la guerre des Balkans, comme d'un point de référence, non seulement temporel ou spatial, mais événementiel, pour dire qu'elle s'est changée les idées un après-midi de temps en Normandie. (*VE*, p. 137) Les nouvelles peuvent effectivement accompagner un petit déjeuner, un trajet sur la route, un moment d'attente. Elles constituent une espèce de réalité parallèle, distincte de celle du quotidien immédiat, comme l'exprime le passage suivant :

À la radio, Les corons, cette chanson de Pierre Bachelet qu'on entendait beaucoup en 81, l'année de l'arrivée de la gauche au pouvoir. [...] Et pendant ce temps avançait inexorablement *la réalité* : le chômage et les licenciements, la spéculation boursière et la pauvreté. (*VE*, p. 124, nous soulignons)

Les événements médiatisés servent de repères communs aux multiples réalités individuelles. Un peu à l'instar des dates d'un calendrier, à la différence qu'ils sont bien plus marquants et entrent plus facilement dans la mémoire collective, ils découpent notre temps, notre histoire, et organisent les menus événements du quotidien.

Ce besoin de repères manifeste peut-être une certaine difficulté de lecture du réel, effectuée sans directive, à partir des données de tous les jours. Outre la difficulté de perception, il y a aussi une difficulté d'interprétation. La réception des nouvelles médiatiques s'en approche, dans la mesure où la réalité est montrée dans une objectivité apparente, dans une mise en scène minimale de faits quasiment bruts, hétéroclites, sans lien manifeste. Sur France Inter, nous pouvons passer d'un incendie accidentel aux SDF morts de froid ; des nouvelles économiques aux intérêts des séropositifs. Cela engendre une lecture en réseau des traces du réel, une reconstitution nécessaire de ce monde où les éléments se présentent sans suite évidente. Ce processus demande une réintégration des informations, en l'occurrence médiatiques, afin de les transformer intérieurement, de leur donner un sens particulier et les convertir en souvenir, en histoire personnelle. Une telle réception permet alors de rallier réalité publique, médiatique, et réalité intime. La perception et l'enregistrement du monde sont inévitablement médiatisés, au point d'avoir, comme la narratrice, des « souvenirs en noir et blanc de l'enfance, de toutes les années, jusqu'en 1968. Souvenirs en couleurs, ensuite. Est-ce que la mémoire n'a pas suivi le passage du cinéma et de la télévision du noir et blanc à la couleur ? » (*VE*, p. 105) L'intériorisation d'une production médiatique est nécessaire pour la recevoir vraiment, l'intégrer à son vécu. Les informations médiatiques posées sur papier, reprises dans d'autres mots, constituent des repères temporels et permettent d'atteindre une réalité à l'échelle personnelle, offrant davantage de prise. Ces processus d'intériorisations et de réappropriations engendrent inévitablement des transferts dans la forme, qui ne sont pas sans conséquence, sans contamination. La réception des médias conditionne et familiarise l'individu à une conception externe de la vie, perçue souvent par fragments, rapidement oubliée, car non intégrée au vécu personnel.

Pour échapper à cela, la narratrice devient elle-même un médium de la vie extérieure, celle qu'elle perçoit à la télévision, à la radio ou dans les journaux, pour se laisser traverser par celle-ci et la redéployer dans une écriture qui en garde les traits caractéristiques.

Chapitre 3

Du fragment textuel au fragment temporel

3.1 Entre chronique et journal, questions de genre

Jusqu'à présent, nous avons utilisé le terme « extime » pour simplifier notre terminologie dans la désignation de *Journal du dehors* et de *La Vie extérieure*. Ce néologisme n'a pourtant pas été beaucoup utilisé par Ernaux elle-même, qui se réfère à ces deux livres comme à des « journaux extérieurs ». Ce sont surtout les critiques qui ont répandu cette étiquette pour qualifier les journaux en question, selon un emprunt probable de Michel Tournier, comme le mentionne explicitement Robin Tierney : « Frequently referred to by Michel Tournier's term "*journaux extimes*" (as opposed to *intimes*) because of their focus on the public sphere despite the format of a personal journal [...] ¹¹¹ ». Cet écrivain a effectivement publié un livre intitulé *Journal extime*, qu'il présente de la façon suivante :

Il y a longtemps que j'ai pris l'habitude de noter non seulement les étapes et incidents de mes voyages, mais les événements petits et grands de ma vie quotidienne, le temps qu'il fait, les métamorphoses de mon jardin, les visites que je reçois, les coups durs et les coups doux du destin. On peut parler de « journal » sans doute, mais il s'agit du contraire d'un « journal intime ». J'ai forgé pour le définir le mot « extime » ¹¹².

Le terme « extime » présente néanmoins une origine plus ou moins établie, puisque Lacan a également eu recours à ce néologisme dans « L'éthique de la psychanalyse », un séminaire donné en 1959-1960, pour désigner « un extérieur logé au-dedans du sujet, [...], à la fois intime et au-dehors ¹¹³. » Quel qu'en soit l'inventeur, ce terme saisissant évoque chez chacun l'implication certaine d'un

¹¹¹ Robin Tierney, « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », *loc. cit.*, p. 113.

¹¹² Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, quatrième de couverture.

¹¹³ Jean-Louis Gault, « L'Extimité du symptôme », [en ligne], URL : <[http://www.lacanian.net/Ornicar online/Archive OD/ornicar/articles/166gau.htm](http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/166gau.htm)>, (consulté le 22 janvier 2007).

extérieur croisant au plus près un sujet déterminé. Ainsi placé dans une intersection du sujet de même que d'un genre donné, « l'extime » qualifiant les journaux d'Ernaux trouve peut-être son fondement quelque part entre la chronique et le journal intime.

La chronique est un genre considéré comme mineur, mais il existe depuis bien longtemps dans un sens distinct de la chronique journalistique d'aujourd'hui. D'abord associée aux annales et aux récits historiques, la chronique relatait, dans l'ordre chronologique, année par année, des faits authentiques consignés pour mémoire. Une absence d'hierarchie en résulte, puisque les événements, aussi bien les incidents mineurs que les accidents majeurs, y sont inscrits selon une succession temporelle et non selon un ordre causal. Ce trait relié au temps — que la terminologie indique d'ailleurs par l'étymologie grecque *chronicus* — l'oppose à « histoire où les faits sont étudiés dans leurs causes et leurs suites¹¹⁴ ». Les faits pouvaient concerner un personnage, fictif ou historique, et associaient ainsi la chronique à la biographie. Nous pouvons penser, par exemple, aux chroniques de Jehan Froissart¹¹⁵. Ce genre, au sens moderne, s'est rapproché des médias sans s'y limiter et reste tout de même difficile à cerner. En effet, la brièveté des récits d'Ernaux, ainsi que cette ambiguïté que nous avons pu observer dans le mot « journal » du premier titre, nous conduit nécessairement au sens d'une chronique journalistique. Dans cette même ligne, la chronique intitulée « Pause » de Barthes pose un regard éclairant sur ce genre particulier qu'il a pratiqué de façon hebdomadaire en début de l'année 1979 dans la revue *Le Nouvel observateur*. Barthes tente d'y expliquer ce qu'est pour lui cette expérience d'écriture :

La forme recherchée est une forme brève, ou, si l'on préfère, une forme *douce* : ni la solennité de la maxime, ni l'âpreté de l'épigramme ; quelque chose qui, du moins tendanciellement, voudrait rappeler le haïku japonais, l'épiphanie joycienne, le fragment de journal intime : une forme délibérément

¹¹⁴ D'après le Littré, [en ligne], URL : <<http://www.nouveaulittre.fr/Modules/Home/>>, (consulté le 20 mars 2007).

¹¹⁵ « Jehan Froissart est l'un des plus importants chroniqueurs de la France médiévale. Pendant des siècles, les chroniques de Froissart ont été reconnues comme l'expression majeure de la renaissance chevaleresque dans l'Angleterre et de la France du XIV^e siècle. », article « JeanFroissart » sur Wikipedia, [en ligne], URL : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Froissart>, (consulté le 22 janvier 2007).

mineure, en somme—en rappelant, avec Borges, que le mineur n'est pas un rabais mais un genre comme un autre¹¹⁶.

La chronique est donc pour Barthes une forme brève et mineure, qu'il associe au fragment de journal intime, élaboré un peu plus loin, ou au haïku japonais. Notons que ce dernier présente des caractéristiques qui ne sont pas sans intérêt pour notre réflexion sur les journaux d'Ernaux. Le haïku est un poème extrêmement bref qui vise à dire l'évanescence des choses ; il se présente tel un instantané qui exige un certain détachement du poète dans ce qui est évoqué. Ce détachement rappelle la distance focale de l'énonciation dans les journaux extimes, mais n'est pas le principal trait retenu par Barthes pour expliquer l'écriture des chroniques. Cette forme tient non seulement de la brièveté, mais surtout de l'insignifiance, du détail mineur pouvant toucher différemment chacun. Barthes l'oppose aux *Mythologies*, puisque ses chroniques sont « plutôt le relevé de quelques incidents qui marquent, à la semaine, [sa] sensibilité, telle qu'elle reçoit du monde des incitations ou des coups : [ses] *scoops* à [lui], qui ne sont pas directement ceux de l'actualité¹¹⁷. » Une dimension nécessairement subjective sous-tend les chroniques, ce que confirme la définition suivante d'une chronique journalistique, classée sous la catégorie « pour commenter » des différents genres journalistiques :

contrairement à l'éditorial, la chronique est un texte d'opinion qui n'engage pas le journal ou l'émission dans laquelle elle est diffusée, ce qui laisse théoriquement à son auteur une plus grande liberté. Les chroniques peuvent couvrir différents sujets : de la politique aux manifestations artistiques¹¹⁸.

C'est notamment par ce genre d'écrits que plusieurs femmes ont imposé leurs voix au sein de la critique littéraire, donnant naissance à une critique également féminine¹¹⁹.

¹¹⁶ Roland Barthes, « La chronique », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, [1993] 1995, tome III, p. 990.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Site « Les genres journalistiques », [en ligne], URL : <<http://presse.cyberscol.qc.ca/ijp/observer/genres/genres.html>>, (consulté le 22 janvier 2007). Les différents genres journalistiques sont classés dans ce site en quatre catégories: 1) pour rapporter des faits, 2) pour expliquer, 3) pour commenter, 4) pour réagir.

¹¹⁹ Ce sujet constitue le projet de recherche de Chantal Savoie, dont les détails se trouvent sur le site du Crilcq, [en ligne], URL : <http://www.crilcq.org/recherche/histoire/naissance_critique.asp>, (consulté le 22 janvier 2007).

En retenant les principes de brièveté, de forme et de sujets mineurs, de subjectivité, de chronologie, pouvons-nous à présent apparier les journaux extimes d'Ernaux aux chroniques ? *Journal du dehors* tout comme *La Vie extérieure* présentent de courts récits qui vont de deux ou trois lignes à moins de deux pages. Les ouvrages comme tels sont également de petites plaquettes de moins de cent cinquante pages. En ce qui concerne leur classification, il est indéniable qu'ils ne font pas partie du roman, mais d'un genre encore à définir, d'une forme en expérimentation. Pour ce qui est du point de vue, nous verrons plus loin comment l'effacement de la première personne dans l'énonciation n'entraîne pas pour autant une absence de subjectivité dans ces journaux. Par contre, ce qui caractérise également fortement les journaux d'Ernaux, soit une structure imposée par la chronologie, renvoie davantage au sens premier de chronique (récit historique), sens moins répandu dans l'usage aujourd'hui. En traitant régulièrement d'un thème particulier, les chroniques journalistiques relèvent plus de la chronicité que de la chronologie. L'idée d'un ordre quelconque (par la succession temporelle) s'efface au profit d'une régularité (l'une n'excluant évidemment pas l'autre), mettant plutôt en valeur l'instant présent. Dans cette perspective, *Journal du dehors* s'apparente davantage à la chronique (journalistique et annuelle) que *La Vie extérieure*, qui présente une chronologie plus marquée par ses dates et pose d'ailleurs une réflexion plus spécifique sur le passage du temps, « le passage désespérément rapide des choses de la vie moderne » (*VE* p. 91)¹²⁰. Le premier journal, bien que suggérant distinctement dès le titre une parenté ou, du moins, un jeu formel avec le journal intime, apparaît pourtant moins soucieux de s'inscrire dans le temps, moins préoccupé par l'inscription d'une chronologie que par une voix énonciative¹²¹. En d'autres mots, *Journal du dehors* tient peut-être davantage de la chronique que *La Vie extérieure*, qui se situe plus nettement du côté des journaux.

Le journal intime est, en effet, cet autre genre mineur avec lequel les journaux extimes conversent. Mais, pour reprendre les précisions de Philippe

¹²⁰ Nous renvoyons le lecteur à la section 1.3 (p. 22) du chapitre précédent, où Ernaux mentionne son intention de prendre la phrase de Van Gogh pour épitaphe.

¹²¹ À cet effet, la comparaison des épigraphes respectives, réelle et hypothétique, donne une certaine idée de la ligne directrice de chacune des œuvres.

Lejeune, il conviendrait peut-être mieux de parler de journal personnel plutôt que de journal intime, puisqu'il n'est pas toujours question d'intimité. En fait, l'écriture de soi s'est développée sous un jour particulier dès la Renaissance avec les *Essais* de Montaigne ou, plus tard, les *Confessions* de Rousseau, sans s'inscrire dans une structure diariste comme telle, la rapprochant de la chronique dans son sens moderne :

Les premiers journaux apparus dès la Renaissance ne sont pas attachés à la personnalité intime, même s'ils notent des faits au jour le jour. [...] Ils peuvent figurer l'existence quotidienne d'un individu, même insignifiant comme l'est un simple bourgeois, et même dans ses aspects les plus triviaux, mais ils ne portent pas sur son intériorité. Ils présentent une **forme journalière**, sans **l'intimité** d'un sujet. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e s. que ces deux aspects vont converger, pour donner naissance au *journal intime*¹²².

La référence à Rousseau dès les premières lignes de *Journal du dehors* inscrit cette pratique d'Ernaux dans une écriture de soi, mais c'est surtout dans la structure diariste qu'il y a réellement expérimentation, recherche d'une forme encore inutilisée par l'auteur jusque là. Ernaux tient bien sûr un journal intime depuis son adolescence, mais elle distingue bien cette pratique de celle destinée à la publication :

[...] il me faut faire une différence entre le journal vraiment intime et le journal qui contient un projet précis, c'est le cas de *Journal du dehors* et de *La vie extérieure*, qui tournent volontairement le dos à l'introspection et à l'anecdote personnelle, où le « je » est rare. Ici, la structure inachevée, le fragment, la chronologie comme cadre, qui caractérisent la forme du journal, sont au service d'un choix et d'une intention, celui de faire des sortes de photographies de la réalité quotidienne, urbaine, collective¹²³.

Les écrits qui précèdent les journaux extimes ont tous une certaine teneur autobiographique et ce trait est ce qui les distingue justement de la forme du journal, en opposant une construction rétrospective à une parole de l'immédiateté (le récit formulé au présent). C'est pour cette raison même qu'Ernaux a publié dix ans après, à deux reprises, les extraits de son journal intime correspondant aux récits autobiographiques *Une femme* et *Passion simple*, pour donner un autre

¹²² Dominique Kunz Westerhoff, « Le journal intime. Méthodes et problèmes », [en ligne], URL : <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html#ji032000>>, (consulté le 22 janvier 2007).

¹²³ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 23.

éclairage aux premiers récits, pour proposer « une version longue, écrite au jour le jour, dans l'opacité du présent, [qui diffère de la première], brève, épurée, tournée vers la description de la réalité [...]»¹²⁴. » Ainsi, la pratique diariste présente un intérêt indéniable pour l'auteur dans son inachèvement et surtout, la quasi absence de distance entre le discours et le vécu. Le présent de l'énonciation expose un « moi » sujet au passage du temps, excessivement changeant, à cerner constamment. Le journal présente donc une dimension déictique qui revient sans cesse à sa situation d'énonciation, fondatrice du genre. Que l'instance d'énonciation soit effacée ou évidente, elle s'inscrit dans un temps présent, un temps qu'elle ne peut sonder en accéléré, un temps cadre qui lui est extérieur. Chaque notation se rapporte à un moment à peine passé, un moment dans lequel la diariste se trouve encore, un moment qui passe plus ou moins à la vitesse de l'écriture. Tous les journaux qu'Ernaux tient répondent de ce principe : « Les journaux, ce qui les réunit au-delà de leur diversité—intime, extérieur, d'écriture, des visites à ma mère—c'est le présent. Ce que j'écris dans un journal, quel qu'il soit, saisit du présent. [...] Le journal, c'est le réservoir de la fugacité¹²⁵. » La simultanéité n'est pas parfaite, puisqu'il faut bien un temps pour vivre et un temps pour écrire¹²⁶, ce qui engendre une linéarité narrative impossible et une fragmentation temporelle certaine, comme l'explique Dominique Kunz à propos de cette écriture de l'immédiat :

Certes, le diariste est hanté par l'idéal d'une écriture continue de sa propre vie, où le journal s'écrirait dans le filigrane de chaque instant. Mais il faut vivre pour pouvoir écrire, [...]. Le journal est donc essentiellement une *forme ouverte marquée par l'interruption*, même s'il tend à une continuité idéale. Il est rythmé par la scansion du passage des jours, par l'ellipse des passages vitaux¹²⁷.

Chaque fragment textuel correspond à un moment vécu, à un fragment temporel. Et puisque l'écriture est dictée par le vécu, celle-ci ne s'arrête vraiment qu'à la mort

¹²⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁶ Régine Robin introduit même le terme « horodatier » pour désigner un journal qui renverrait aux heures plutôt qu'à la journée, exprimant par là une « frénésie d'écriture [...] telle qu'elle côtoie la performance, l'instantané. » (Régine Robin, « L'horodatier », *Cybermigrances. Traversées fugitives*, Montréal, VLB éditeur & Le soi et l'autre, 2004, p. 58.

¹²⁷ Dominique Kunz Westerhoff, « Le journal intime. Méthodes et problèmes », *loc. cit.*

de l'auteur, clôture définitive du journal¹²⁸. Dans la mesure où *Journal du dehors* s'inscrit dans une structure diariste, la lecture de *La Vie extérieure* dans le prolongement de celui-ci est tout à fait possible ; de même, toute suite est envisageable à ce dernier journal.

3.2 Une logique de la trace

3.2.1 Du corps

Le journal combat la fugacité en enregistrant les instants sujets aux changements, sujets à l'oubli. Le diariste qui enregistre est d'abord conscient de son inconstance, de son *moi* changeant au gré des instants, de la perméabilité de ce *moi* à la vie extérieure. Par l'écriture, Ernaux cherche à laisser une trace d'elle-même, mais aussi une trace des autres : « Je dis que les autres me traversent comme une putain mais j'ai bien envie, moi aussi, de les saisir. Il faut laisser une trace, pas de moi seulement, des anonymes que j'ai côtoyés. C'est très important¹²⁹. » Cette perméabilité est si grande que la narratrice des journaux peut se demander : « pourquoi ne suis-je pas cette femme ? » (*JD*, p. 37) Afin de donner plus de corps à son *moi* et à ceux des autres, c'est justement au niveau très concret du corps, tel un déictique marquant concrètement l'énonciation, que l'anonyme s'inscrit. Cet anonyme devient ainsi plus tangible dans sa matérialité. C'est vraiment au niveau corporel que la narratrice est traversée « comme une putain ». Le corps des inconnus croisés deviennent un support palpable de lecture : « Atmosphère de projets et de désirs qui se lisent sur les visages, dans les corps [...] » (*VE*, p. 9) L'émotion est le principal critère de sélection des scènes racontées, et cette émotion passe par le corps physiologique, se situe au niveau des sens et non de l'intellect. Les émotions retenues relèvent d'ailleurs souvent d'un sentiment de honte ou de peur, comme le souligne Robin Tierney : « Greater focus upon the physicality of herself and others allows Ernaux to tap into emotions

¹²⁸ Les clôtures existent dès qu'un auteur décide d'arrêter d'écrire son journal, mais elles ne sont définitives que dans la mort, puisque nous pouvons rencontrer bien des journaux interrompus temporairement être repris plusieurs années plus tard.

¹²⁹ Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *loc. cit.*, p. 41.

arising from the porous border that sometimes separates the private from the public. For her, the bodily emotions of fear, shame, and desire connect the "Anonymes"[...] by the currents they send "rippling through us"¹³⁰. »

Dans un article sur l'utilisation singulière des parties du corps, Philippe Vilain a étudié le signe du sexe au travers des œuvres d'Ernaux¹³¹. À cet effet, il a dressé des tableaux intéressants sur les occurrences des différentes parties du corps (annexe III) pour montrer les écarts notables au niveau de la nomination sexuelle entre la période romanesque d'Ernaux (les trois premières œuvres) et la période des récits étudiés (de *La Place* à *Journal du dehors*). En ce qui nous concerne, ces tableaux signalent surtout la présence manifeste du corps pour introduire un discours en oblique. Le corps associé au sexe est encore du domaine du privé, de l'intime, traversé parfois de honte. C'est dans un jeu de dissimulation et de dévoilement que le corps anatomique est amené au cœur des échanges quotidiens, laissant une forte tension lorsque les frontières de l'intime sont franchies. Le corps est cette autre façon de questionner les mœurs sociales, comme dans le passage suivant :

Brusquement, il se penche, relève une jambe de son pantalon jusqu'au genou. On voit sa peau blanche, les poils. Il tire sa chaussette des deux mains, la tend, rabaisse la jambe de pantalon. Il fait de même pour l'autre chaussette.

Plus tard, il entrouvre son veston, lève son tee-shirt. Il examine son ventre longuement, puis rabaisse son tee-shirt. [...] À partir de quand, lorsqu'on n'a plus de domicile ni de travail, le regard des autres ne nous empêche plus de faire des choses naturelles mais déplacées au-dehors dans notre culture. Par quoi commence l'indifférence à un « savoir-vivre » appris enfant à l'école, à la table familiale, quand l'avenir était un grand rêve le soir en s'endormant. (*JD*, p. 99-100)

De fait, ce corps, pourtant si naturel, est également l'objet d'un apprentissage social, ce que n'a pas encore maîtrisé le préadolescent observé dans le RER en direction de Denfert : « Il remue les jambes, se cache la tête derrière son cartable, tous les signes qu'il ne sait pas quoi faire de son corps. » (*VE*, p. 16) Qu'il soit

¹³⁰ Robin Tierney, « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », *loc. cit.*, p. 113.

¹³¹ Philippe Vilain, « Aliénation et inter-dit dans les romans d'Annie Ernaux », *LittéRéalité*, vol. 17, n° 2, automne 2005, p. 51-63.

préadolescent implique une dimension pubertaire, une aptitude à la procréation, une fonction sexuelle du corps. D'une certaine façon, ce corps est immature dans le défaut de cette fonction.

Ainsi, la personne est parfois ramenée uniquement à son corps. C'est dans cette perspective que la narratrice questionne par exemple la mendicité ou la prostitution, « des formes extrêmes de la dérégulation » (*VE*, p. 125), deux façons d'exposer son corps qui relèvent, selon elle, de la honte publique ou de la honte privée. Face au tabou sexuel, les correspondances entre honte et fierté renvoient au corps désirant. Sous ce jour, victime d'une tentative de vol, la narratrice avoue par exemple être « plus humiliée encore que tant de maîtrise, d'habileté, de désir, ait pour objet [son] sac à main et non [son] corps » (*JD*, p. 102). C'est à ce même désir que renvoie la narratrice en faisant un parallèle avec une autre exigence du corps, au sujet d'un couple de consommateurs à la boucherie : « Impudeur de cette scène. On ne sait pas si la jouissance du couple vient de ce qu'il exhibe ses moyens financiers ou son côté "bon vivant", son appétit, qui renvoie à l'autre, sexuel, dont il a peut-être pris la place. » (*JD*, p. 92-93)

Au travers des pratiques, des gestes, de l'habillement, le corps exhibe surtout une appartenance sociale, économique, psychologique. Il s'agit de réalité visible ; ce qui est dit n'a pas le même poids que ce qui est montré, l'exposition devient même « obscène » lorsqu'elle s'oppose aux mots :

La prof de français du lycée d'A., dans le Nord, qui enseigne dans une classe « défavorisée », roule en Mercedes, bijoux, écharpe chic, discrétion blonde. [...] Tout ce qu'elle dit en classe contre la publicité, l'argent-roi, ne peut rien contre la vision obscène d'une Mercedes garée devant le lycée Guy-Mollet. (*VE*, p. 49)

La brutalité des images et des comparaisons se rapportant au corps traduit surtout un sentiment immédiat, authentique, d'un énonciateur devant ce qu'il perçoit. Ernaux se sert des tensions provoquées par les constantes juxtapositions entre des éléments disparates — comparer un panneau sur lequel est écrit Paris à un homme faisant l'amour (*VE*, p. 30) — pour mettre en relief la force des émotions situées au plus près du corps. La vérité de l'émotion est recherchée, pour sa valeur

authentique, qualité première de la trace. Pour Ernaux, rapporter uniquement les faits sans consigner également ce qu'ils provoquent constitue un certain manque, celui de ne pas mettre en évidence l'émotion derrière la transcription du fait. Et une façon d'enregistrer cette émotion, sans la décrire comme telle, consiste à présenter les détails qui l'ont suscitée. Robin Tierney fait une analyse intéressante de ce procédé en comparant les récits de deux notations reprises des médias avec les récits de leurs sources mêmes, des articles dans *Le Monde*¹³². Il relève ainsi les différences établies par un discours plus direct, concret, chez Ernaux : « The power of Ernaux's far less lyrical account lies in its brutal simplicity¹³³ », sans sacrifier la part émotionnelle suscitée par telle ou telle situation :

Ernaux tries to erase the distance between the objective account of the visitors attending the museum and thoughts and feelings experienced by the visitors in that particular moment. And in so doing, she identifies sexual fantasy as an integral component of the everyday¹³⁴.

Le fantasme sexuel n'est ainsi plus tout à fait de l'ordre du privé ; la lingerie d'Imelda Marcos, exposée dans un musée, ou la pratique ritualisée d'une excision du clitoris, appartiennent, sous ces angles, à ce qui laisse traces. Le corps, visible ou fantasmé, représente d'abord le lieu d'une émotion parfois violente, d'une habitude, d'un usage.

3.2.2 Du langage

D'autres traces du quotidien consigné par Ernaux, dans ses journaux et tous ses autres écrits par ailleurs, relèvent du domaine plus abstrait du langage : paroles entendues, expressions reconnues, mots lus, conversations interceptées, etc. Bien souvent, le discours se présente sous une forme morcelée, reçu par bribes. Alors que le locuteur est généralement minimalement identifiable — la narratrice nous informe sur son sexe, son âge approximatif, sa condition sociale peut-être, quelquefois son nom même — le destinataire se fait cependant moins déterminé,

¹³² Il s'agit de la notation sur le « musée Marcos » aux Philippines (*JD*, p.23) et de la notation sur le rituel de l'excision pratiqué sur les filles (*JD*, p. 44).

¹³³ Robin Tierney, « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », *loc. cit.*, p. 120.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 16.

particulièrement ouvert. Ernaux souligne de surcroît l'aspect multiple de ce dernier. Par la théâtralisation des discours, l'exhibition des locuteurs, des auditeurs spectateurs, malgré eux, accentuent le caractère social des échanges, parfois très dirigés et personnels. Lorsqu'une surveillante au supermarché s'adresse à une caissière, lui disant : « Vous voyez bien qu'il y a une erreur. [...] Vous voyez bien tout de même ! », la diariste ne manque de noter : « Tous les clients qui font la queue entendent. » (*JD*, p. 25) Outre la répétition insistante, c'est tout le contexte communicationnel dans lequel ces paroles s'inscrivent qui est consigné. Ernaux signale ainsi régulièrement la présence d'un tiers intercepteur : « Pendant qu'elle parlait, une autre femme près de la vitre l'écoutait en la fixant avec curiosité. » (*JD*, p. 71) ; « [...] l'aveugle s'arrête de chanter et crie à la cantonade MERCI BIEN ET BONNE JOURNÉE. Personne ne peut ignorer qu'un acte de générosité vient de s'accomplir [...]. » (*JD*, p. 21) ; « [...] la première destinataire de l'histoire, la jeune femme assise en face d'elle (mais destinataire maintenant fictive, la véritable étant la foule de gens agglutinés dans l'allée centrale du wagon). » (*JD*, p. 46). Ces quelques passages illustrent, par la voie du commentaire, l'ambiguïté du destinataire réel dans certains cas, et à nouveau, l'ambiguïté des sphères publiques et privées dans les récits d'Ernaux. Cette tension crée le malaise parfois à l'origine de la notation des paroles saisies : « Gêne dans la salle d'attente, à cause de ces mots, de la situation où nous nous trouvions, inconnus en position d'espions malgré eux. Ce que, seul, on aurait surpris avec amusement et curiosité, à plusieurs devenait obscène. » (*JD*, p. 51) Couramment, la vie qui se donne en spectacle fait des spectateurs les dépositaires d'une scène fortuite, les véhicules vivants de l'usage d'une langue, entre autres choses.

De fait, certaines expressions révolues sont communément utilisées, sans même qu'il y ait connaissance de leurs origines ou de leurs sens premiers, modifiés au cours des transmissions. Elles deviennent des lieux communs, des formules toute faites, reconnaissables à leur résonance toujours familière, comme dans l'expression de cette femme à la pharmacie, parlant de son mari : « [...] "si c'était un gosse, on lui donnerait une claque !" ». Parole transmises de génération en génération, absentes des journaux et des livres, ignorées de l'école, appartenant à la

culture populaire [...] » (*JD*, p. 70) Plusieurs phrases sont si générales et vides qu'elles deviennent même presque interchangeables, ce que signale la narratrice à propos d'un commentaire perçu dans une galerie d'art : « [...] à la place "d'une telle sensualité", ils auraient bien pu dire "une telle fraîcheur !" ou "une telle violence !" sans que l'absence de rapport entre le tableau et l'appréciation soit modifiée : il ne s'agit que de l'acquisition d'un code. » (*JD*, p. 22) Ce trait substituable est souvent spécifique au proverbe et à la maxime, des « mots des autres » par excellence, très utilisés par Ernaux¹³⁵, notamment dans cette scène commentée antérieurement d'une vieille femme s'adressant possiblement à son petit-fils : « Partir, partir, tu n'es pas bien où tu es ? Pierre qui roule n'amasse pas mousse. » La conversation entre les deux générations se ramène à un échange de lieux communs, le jeune homme répondant à la vieille : « Quand on voyage on voit des gens » — « T'en verras des beaux et des laids partout ! ». (*JD*, p. 12-13) Laurent Mailhot rapporte les termes suivants des anthropologues Bernard Arcand et Serge Bouchard pour qualifier le lieu *commun* :

Le lieu commun, c'est nous, [...] : un espace partagé, des figures reconnues, un (double) style. C'est notre réalité la plus familière, sinon la plus intime, que débusquent et analysent les deux anthropologues. Familière mais étrange, inquiétante à force de banalité, de répétitions machinales, d'automatismes sociaux, d'inconscience linguistique, scientifique, morale¹³⁶.

Or, lieux communs et partagés impliquent également lieux d'affrontement, ce que montre assez bien l'échange entre la vieille dame et son petit-fils : un combat verbal armé de lieux communs et un affrontement générationnel où le savoir des plus vieux s'oppose au désir de savoir des plus jeunes. Pour Ernaux, l'intérêt de questionner ce type de discours rejoint sa démarche d'enquête sociale. D'après Anton C. Zijderveld, les lieux s'étendent d'ailleurs bien au-delà de la sphère verbale. Ils englobent les expressions humaines de toutes formes (paroles, pensées, émotions, gestes et actions) qui peuvent trouver un « sens » hors des systèmes signifiants conventionnels :

¹³⁵ Parfois en reprenant, non pas une expression complète, mais la construction très spécifique des *topoi*, comme pourrait l'expliquer de façon linguistique l'article de François Rastier « *Topoi* et interprétation », *Études françaises*, vol. 1, n° 36, 2000, p. 93-107.

¹³⁶ Laurent Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », *Études françaises*, vol. 1, n° 36, 2000, p. 127.

[Les] *stéréotypes* dépourvus de signification, ou plus exactement dans lesquels la fonction surclasse et occulte la richesse symbolique originelle, ne sont ni le fait de l'ignorance ni le résultat d'un quelconque relâchement de l'expression ; ils sont bien plutôt le fait d'un lent apprentissage par lequel l'apprenant acquiert progressivement l'aptitude à partager les émotions et les références de son groupe¹³⁷.

Les stéréotypes sont ainsi des instruments collectifs, relatifs à un groupe spécifique. Dans la communication, ils signalent l'appartenance avant le sens. C'est dans cette perspective résolument sociale que l'étude des lieux communs chez Ernaux apparaît indispensable. Prendre les mots des autres, même dans une opposition d'idées, même sans « avoir beaucoup en commun », pour interroger un espace *commun*.

Les chansons constituent également ces éléments d'un passé pouvant raviver, plus que toute autre trace, de vives émotions. Même ceux pour qui l'écoute des chansons ne fait pas partie de pratiques quotidiennes se trouvent finalement exposés à de nombreux airs diffusés dans divers endroits fréquentés au quotidien. Ainsi, alors qu'elle fait ses courses, la diariste de *Journal du dehors* note :

À l'hypermarché Leclerc, au milieu des courses, j'entends *Voyage*. Je me demande si mon émotion, mon plaisir, cette angoisse que la chanson finisse, ont quelque chose de commun avec l'impression violente que m'ont faite des livres [...] Pourtant, c'est cette brutalité et cette pauvreté qui me permettent, peut-être, de faire affluer toute une période de ma vie et la fille que j'étais en entendant, trente ans après, *I'm just another girl dancing partner*. (JD, p. 62-63)

L'effet que laisse une chanson est comparé à celle que laisse la lecture d'un livre, dans lequel il y a par contre « résolution du désir ». La narratrice explique comment la chanson, peut-être en raison d'une emprise prédominante de la musique sur les paroles (une « brutalité » et une « pauvreté » qui ne résolvent pas le désir), lui permet davantage de retrouver « sa vie », alors que les livres sont probablement lus et relus différemment d'une fois à l'autre. Dans la chanson, même lorsque les paroles appartiennent à une réalité étrangère, elles atteignent émotionnellement en évoquant des lieux communs :

¹³⁷ Mohamed Kamel Gaha, « La sortie du lieu », *La Licorne*, n°59, 2001, p. 113.

Un Africain avec une guitare chante en français une très longue mélodie sur son enfance au Mali, la mère, la case, les traditions. [...] Des gens les entourent peu à peu, venant se prendre à la musique, aux mots d'un passé qui n'est pas le leur, pour la plupart, mais leur parle d'enfance, de pays perdu. (*VE*, p. 43)

Accompagnant divers moments du quotidien, les chansons, à la manière de quantités de discours transmis de génération en génération, forment les traces d'un passé qui vient se superposer au moment présent, éveillant de vives émotions. Quelque chose de la douleur dans leur écoute provient de l'impression très forte d'un passé irrécupérable. Parce que les chansons romancent la vie, « elles rendent belles et lointaines les choses qu'on a vécues », laissant une nostalgie, une « douleur de les entendre plus tard » (*VE*, p. 24).

Les traces discursives ne sont pas uniquement d'ordre auditif : plusieurs écrits de la place publique sont également notés par Ernaux. Les graffitis, encore, constituent par exemple ces paroles absolument anonymes d'un discours pourtant très personnel, comme si seul l'anonymat pouvait constituer un refuge à l'énonciation. Cette pratique transforme un espace public en espace intime et, de ce fait, relève d'une certaine clandestinité, où la transgression cherche notamment à provoquer, à laisser une marque scripturale, mais aussi existentielle. Toutefois, la conservation n'est pas une promesse, la diariste souligne justement l'effacement des premiers graffitis consignés, marquant le passage du temps : « Sur le mur du parking de la gare, les graffitis *If your children are happy they are comunists*, etc. commencent à s'effacer. *Elsa je t'aime* a disparu. Il y a toujours *Algérie je t'aime*, étoilé de sang. » (*VE*, p. 73-74). Le graffiti comme phénomène typiquement urbain, socioculturel, appartient davantage à l'éphémère. Les mots et images illicites trouvent support pendant un temps sur les murs, mais leur fin réside en leur visibilité : être vus par le plus de gens possible. À la gare, à l'université, sur la nationale 14, ils sont destinés à « un public nombreux, indéfiniment renouvelé » (*VE*, p. 66) Murmure des villes, ils constituent une voix souterraine que tente de consigner Ernaux.

3.2.3 Du texte

Dans *La Vie extérieure*, le 16 novembre 1993, Ernaux écrit à propos d'un article paru dans *Le Monde* :

Il existe quarante mille documents sur les exactions commises en Bosnie. « [...] Mais selon M. Bassioni, le risque de perte des preuves augmente avec le temps. La perte de preuves est l'un de nos principaux soucis. »

Écrire cela, et tout ce que j'écris ici, comme *preuve*. (*VE*, p. 36, souligné dans le texte)

Pour l'écrivain, la conservation des traces passe par l'écriture. Les « preuves » retenues présentent déjà une première médiation sous sa plume, et ne peuvent tout à fait former « documents » au sens où l'entend Bassioni dans l'extrait ci-dessus. Dès lors, le souci d'Ernaux demeure constant quant à la valeur de témoignage de ce qu'elle note. À l'instar de Barthes peut-être, notamment dans « La Préparation du roman : de la vie à l'œuvre », un de ses derniers cours au Collège de France¹³⁸, Ernaux soulève des interrogations d'une pratique quotidienne de la notation :

Je m'aperçois qu'il y a deux démarches possibles face aux faits réels. Ou bien les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit, ou les mettre de côté pour les faire (éventuellement) « servir », entrer dans un ensemble (roman par exemple). Les fragments, comme ceux que j'écris ici, me laissent insatisfaite, j'ai besoin d'être engagée dans un travail long et construit (non soumis au hasard des rencontres). Cependant, j'ai aussi besoin de transcrire les scènes du R.E.R., les gestes et les paroles des gens *pour eux-mêmes*, sans qu'ils servent à quoi que ce soit. (*JD*, p. 85)

C'est un entre-deux que permettent les journaux extérieurs, par leur caractère instantané propre au « journal » et le projet romanesque qu'ils sous-tendent également, celui de rendre les particularités de la ville, comme le voulait le projet initial d'un « journal de la ville¹³⁹ ». Ainsi, le maintien de la forme fragmentaire empêche une mise en intrigue qui effacerait complètement la qualité « brute » de telles traces. Sans pourtant être naïve face à la valeur « documentaire » de ses

¹³⁸ Dans un article sur la réponse que constitue le « romanesque » pour Barthes, Michael Sheringham souligne la résonance de Barthes avec Lefebvre, Certeau, Perec, dans ses derniers cours : « Comment vivre ensemble » et « La Préparation du roman : de la vie à l'œuvre », (Michael Sheringham, « "Ce qui tombe comme une feuille sur le tapis de la vie" : Barthes et le quotidien », *loc. cit.*, p. 157)

¹³⁹ Marie-Madeleine Million Lajoinie. « Au sujet des journaux extérieurs » (Entretien avec Annie Ernaux), dans Fabrice Thumerel. *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, *op. cit.*, p. 263.

récits, Ernaux y trouve une portée plus personnelle des faits enregistrés. Il est surtout question de mémoire et de sensation, des « madeleines » de Proust :

J'ai écrit que « la mémoire est matérielle », [...] ramenant les choses vues, entendues, [...] des gestes, des scènes, avec la plus grande précision. Ces « épiphanies » constantes sont le matériau de mes livres, les « preuves » aussi de la réalité. [...] Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les « halluciner », les rabâcher [...] et ensuite je tâche de « produire » — non de dire — la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour moi, par le récit ou la description de la scène, le détail. [...] Seulement après, trouver les mots. Cela veut dire que la sensation est critère d'écriture, critère de vérité. [...] tout est invisible et muet, jusqu'à ce que des mots arrivent sur la feuille¹⁴⁰.

Ainsi, dans un rapport réciproque, les « preuves » que consigne l'écriture témoignent d'une émotion, d'un effet produit par le détail d'une scène, de la même façon que l'émotion témoigne de l'authenticité de la preuve. Les précisions données servent d'ancrage à la mémoire et n'ont pas de valeur en elles-mêmes. Autrement dit, l'authenticité des traces dans l'écriture réside d'une certaine façon en leur pouvoir évocateur, en la possibilité de retrouver à travers elles l'émotion disparue. Derrière la première émotion, il y avait peut-être le fait réel ; mais c'est le texte, la littérature, qui rend possible le « redoublement du plaisir et de la douleur. » (*JD*, p 73)

L'écriture médiatrice du réel devient elle-même trace du réel pour le lecteur. Face aux mots, la réalité de celui-ci se situe au niveau des pages, de la reliure. Il y a les instants conservés par l'écriture, ainsi que les caractères imprimés soumis aux rigueurs des manipulations, des publications, des distributions, etc. Un dédoublement se crée dans ce déplacement, produisant une mise à distance de l'écrit, et même de la figure de l'écrivain. Il y a en quelque sorte l'écrivain Annie Ernaux et l'auteur que le lecteur identifie à Ernaux. Ce sont par les signes extérieurs que se forge l'image d'un écrivain : « Il vous faut un chat. Il n'y a pas d'écrivain sans chat. » ou encore « C'est aux carnets (de notes) qu'on reconnaît le véritable écrivain. » (*JD*, p. 52-53) Ernaux dénonce toute une mise en scène de l'écrivain, à partir d'idées préconçues : « Ce que R. aime dans l'écriture, c'est la vie

¹⁴⁰ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 41-42.

d'écrivain : la liberté, le sentiment de faire partie d'une population à part, supérieure. [...] L'œuvre elle-même, son pouvoir d'action sur les gens, a beaucoup moins d'importance. » (*VE*, p. 115) Avec les journaux extérieurs, la pratique d'une écriture spontanée, sans projet préalable de publication, Ernaux trouve l'occasion d'une véritable expérimentation. Il s'agit d'un mode de réception, d'une « simple habitude de mettre en mots le monde. » (*VE*, p. 32) L'ordinaire du quotidien que révèle Ernaux sonne juste et vrai peut-être parce qu'il n'a pas été mis en scène pour servir une quelconque fiction, qu'il constitue vraiment l'ordinaire d'une vie qui lui est propre, des lieux qu'elle « fréquente réellement, [...], le train et le métro, les supermarchés, etc.¹⁴¹ » Dans cette perspective, pour citer à nouveau Barthes à travers Sheringham, la vie et l'écriture sont intimement reliées parce que « les "gestes de la vie quotidienne" sont les "signes écrits sur la soie de la vie"¹⁴² », ce qu'Ernaux reprend par « des fragments du texte que nous écrivons tous rien qu'en vivant » (*VE*, quatrième de couverture). L'écriture, dans cette optique, cherche à dépasser les mots pour raconter le réel, en éveillant d'autres « sens », où les sons et les images peuvent être notamment convoqués.

3.3 Écriture « photographique »

La volonté de « pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel » (*JD*, p. 9), énoncée, nous l'avons signalé, dans l'avant-propos de *Journal du dehors*, réside dans la sensation d'un « arrêt sur image », dans une forte impression associée à la scène notée :

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 ventre¹⁴³.

Notons qu'il n'est pas seulement question d'image photographique, Ernaux précise que le détail peut être de nature sonore, ce que ne peut capter la photographie en

¹⁴¹ Marie-Madeleine Million Lajoine, « Au sujet des journaux extérieurs », *loc. cit.*, p. 264.

¹⁴² Michael Sheringham, « "Ce qui tombe comme une feuille sur le tapis de la vie" : Barthes et le quotidien », *op. cit.*, p. 155.

¹⁴³ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 42

principe. Toutefois, il s'agit d'un même fonctionnement d'« arrêt », d'une suspension dans le temps créant un souvenir — un morceau intact, accessible en tout temps. Le détail est central, l'arrêt ne s'effectue pas sur une scène entière, mais procède du fragmentaire, du partiel, par un inévitable cadrage qui oriente la vision — ou l'ouïe — tout en cachant ce qui est hors champ. La qualité d'un photographe consiste en grande partie en son habileté à voir et à orienter le regard. Tout le travail des journaux se situe un peu là, dans les « aperçus » visuels et auditifs. L'arrêt requiert une mobilisation de l'attention et un moment de pause pour effectuer la saisie de l'image, sur le vif. Barthes souligne cet arrêt dans la métaphore du papillon épinglé vivant : « Lorsqu'on définit la photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas ; cela veut dire qu'ils ne *sortent* pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons¹⁴⁴. » Il ne s'agit pas d'une description de nature morte, d'un paysage panoramique ; cette impression de tableau vivant est bien importante. En fait, l'arrêt photographique est semblable à la métonymie : le détail enregistré vaut pour le tout, autant l'époque, l'atmosphère que dégage la scène captée que l'émotion associée à celle-ci. Par une image qui interpelle jusque dans ce qu'elle a d'insupportable, rendant le regard insoutenable comme le recherche souvent Ernaux, la capture du détail se fait dans sa violence — le détail est ce qui frappe, ce qui tient en arrêt.

Dans un tel exercice, ne demeure pas fixe que le sujet photographié. Le temps requis pour le saisir en image exige du photographe un arrêt, une interruption du cours des choses afin d'opérer et de « cadrer » l'instant particulier. Même négligeable en terme de durée, cette suspension du temps scinde la réalité en un moment qui s'est arrêté — celui qu'affiche le cliché photographique — et un autre moment qui a continué *pendant* ce laps de la saisie. Pour Barthes, « quelque chose *s'est posé* devant le petit trou et y est resté à jamais¹⁴⁵ ». L'écriture exacerbe cette partition en nécessitant un temps plus long pour rendre l'image captée que celui pour le capter. En d'autres termes, la vitesse de l'écriture ne pourra jamais

¹⁴⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

atteindre la vitesse de perception ou de capture photographique. Plus encore, la vitesse de lecture — l'équivalent d'un examen ultérieur des clichés photographiques — introduit une troisième durée se rapportant à une même réalité (nous reviendrons un peu plus loin à cette stratification multiple du réel). Encadrée, découpée, une réalité se détache donc dans son immobilité, mais peut parfois évoquer davantage que ce qu'elle donne seulement à voir. Barthes établit un champ aveugle à certaines photos qui l'interpellent. Ainsi, parfois, comme dans les clichés commentés ci-dessous, ce qui franchit le cadre photographique ne meurt pas nécessairement :

[...] dès qu'il y a *punctum*¹⁴⁶, un champ aveugle se crée (se devine) : à cause de son collier rond, la négresse endimanchée a eu, pour moi, toute une vie extérieure à son portrait ; Bob Wilson, doué d'un *punctum* irrepérable, j'ai envie de le rencontrer. [...] Le *punctum* fait fantasmatiquement sortir le personnage victorien [...] de la photographie, il pourvoit cette photo d'un champ aveugle¹⁴⁷.

Ce qui déborde le cadre grâce au *punctum* de Barthes, ce qui est qualifié de « champ aveugle », correspond quelque part à « l'opacité » et à « l'énigme » des existences croisées que tente de conserver Ernaux. C'est donc au moyen d'une écriture photographique, de la saisie du « détail » relié à ce *punctum*, qu'elle parvient à préserver l'existence d'un hors champ, à dépasser les scènes et les moments cadrés pour toucher son lecteur éventuel.

Dans ce régime de représentation du réel, la photographie, bien qu'elle « réduise » tout un cours à un instant, ne peut être elle-même réduite à ce qu'elle montre. L'impression d'une ouverture vers ce qui se prolonge au-delà de l'instant lumineux capté, vers quelque chose qui dépasse le cadre de l'image, distingue dans une étroite association la réalité photographique et la réalité existentielle. Mais, comme Barthes le fait remarquer, le référent photographique présente ceci de particulier :

¹⁴⁶ Barthes distingue un *studium* et un *punctum* dans la photo ; le *studium* étant ce qui relève du raisonnable d'une culture morale et politique, d'une émotion modérée qu'investit la conscience souveraine, et le *punctum*, ce qui dérange le *studium*, relève du hasard pour poindre une sensibilité.

¹⁴⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 90-91.

J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a une double position conjointe : de réalité et de passé¹⁴⁸.

Cette vérité frappante des photos apparaît comme un « ça-a-été », une caractéristique fondatrice de ce que serait la photographie. Toujours dans son avant-propos, Ernaux exprime ce même sentiment face aux photographies de Paul Strand : « [...] photographies saisissantes de présence violente, presque douloureuse — les êtres sont là, seulement là —, je penserais me trouver devant un idéal, inaccessible, de l'écriture. » (JD, p. 9) En somme, la qualité de trace des clichés est plus grande par la nature même de la médiation, relevant d'un principe chimique. En effet, « la photographie ne remémore pas le passé¹⁴⁹ », elle ne tente pas de restituer ce qui n'est plus, mais d'en certifier l'authenticité, de servir de preuve, en en étant la révélation, dans le sens photographique du terme. Cette précision explique dans quelle mesure il ne s'agit que d'« idéal photographique », puisqu'Ernaux procède justement par remémoration : « Ma méthode de travail est fondée essentiellement sur la mémoire qui m'apporte constamment des éléments en écrivant, mais aussi dans les moments où je n'écris pas, où je suis obsédée par mon livre en cours¹⁵⁰. » Néanmoins, le principe photographique ne réside pas que dans cette « trace-preuve ». À l'instar du *punctum* examiné, la trace du détail concret ramène aussi quelque chose du passé — une sensibilité, une émotion — qui déborde ce que circonscrit la « trace-preuve ».

D'une certaine façon, ce détour obligé vers la photographie nous permet de mieux saisir la valeur « photographique » des fragments des journaux extérieurs et nous pouvons nous demander, comme l'a fait Steven Winspur, « si le projet scriptural de "saisir le vif" [...] provient non pas d'une reproduction photographique du réel, [...] mais plutôt d'autres propriétés de l'image

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁰ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 41.

photographique¹⁵¹. » En effet, la trace que seraient les fragments d'Ernaux, sa valeur testimoniale, figure en quelque sorte dans un pacte entre l'écrivain et le lecteur, reconnaissant comme vrai ce qui est inscrit dans le genre du journal : « C'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction¹⁵². » Pour cette même raison, dans *L'Usage de la photo*, Ernaux présente son projet d'écriture et de photographie, distincts cette fois-ci, en parlant de la valeur de trace dans une même comparaison au journal :

Une règle s'est imposée entre nous spontanément : ne pas toucher à la disposition des vêtements. Changer de place un escarpin ou un tee-shirt aurait constitué une faute — aussi impossible, pour moi, que de modifier l'ordre des mots dans mon journal intime —, une façon d'attenter à la réalité de notre acte amoureux¹⁵³.

Tenant compte de ces considérations génériques, dans leur rapport étroit avec le temps, les journaux tournés vers l'extérieur trouvent également leur fondement dans la remarque suivante de Barthes, où ce qui concerne la photographie s'applique aussi aux journaux :

Se demander si la photographie est analogique ou codée n'est pas une bonne voie d'analyse. L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation¹⁵⁴.

L'émotion passée est associée à des moments précis, que la mémoire retrace au moyen de relais matériels comme peuvent l'être une photo ou une chanson. Ainsi, il y a quelque chose d'indélébile dans ces associations, faisant « qu'on pourrait raconter toute sa vie avec seulement des chansons et des photos¹⁵⁵ », comme l'affirme Ernaux.

¹⁵¹ Steven Winspur, « L'écriture-flash : Ernaux, Brossard, Noël », *loc. cit.*, p. 56.

¹⁵² Philippe Lejeune, « Qu'est-ce que le pacte autobiographique ? », [en ligne], URL : <http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html>, (consulté le 7 février 2007).

¹⁵³ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 10.

¹⁵⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁵ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit.*, p. 102.

3.4 Strates temporelles

La notion de trace, matérialisée par les photos et divers documents d'archives, comporte une équivoque qui dilate le temps présent dans lequel cette trace s'inscrit vers un temps passé dont elle est le vestige. C'est ainsi un présent élargi, un présent qui ne répond pas à l'instant, mais s'éprouve dans la durée, qui sert de véritable expérience du temps. De même, c'est dans un présent déjà passé que les événements extérieurs sont perçus et dans un autre présent proche de celui-ci qu'ils sont notés, au fil des jours. L'écriture des journaux à l'étude se fait principalement dans « un temps de vivre » presque simultané à « un temps d'écrire », à la différence d'autres publications d'Ernaux, où sont plus nombreux les « *addenda* qu'une main plus tardive vient apporter à [l'agenda de la notation au présent]¹⁵⁶ ». En effet, sommairement, ce qui varie d'une œuvre à l'autre se trouve entre autres dans cet intervalle entre les deux temps, plus grand pour *Passion simple* par exemple¹⁵⁷, prenant également la forme d'un journal, que pour les journaux extérieurs, qui tendent vers la simultanéité. Ainsi, dans l'ouverture de *Journal du dehors*, le choix du passé composé indique un temps qui dissocie le temps des événements rapportés et celui de l'inscription de ces événements, bien qu'ils soient tous deux dans un même espace temporel indiqué par le déictique « ce soir » (*JD*, p. 11). Mais pour Ernaux, le passé composé ne crée pas de mise à distance comme peut le faire le passé simple : « il fait sentir que les choses ne sont pas terminées, qu'elles durent encore dans le présent. C'est le temps de la proximité des choses, dans le temps et l'espace. Le temps du lien entre l'écriture et la vie¹⁵⁸. » L'auteur emploie aussi quelques fois l'hypotypose pour nous mettre vraiment en présence de l'incident décrit et utilise l'indicatif présent malgré une notation qu'on devine décalée avec la scène rapportée, puisque la scriptrice ne

¹⁵⁶ Tiphaine Samoyault met au jour différents temps, différentes strates de vie, à l'intérieur de *L'Événement* et de *Se perdre* notamment, montrant une distinction éclairante à faire entre ce qu'elle nomme un « temps de vivre » et un « temps d'écrire », dans Fabrice Thumerel [dir.], *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, op. cit., p. 72.

¹⁵⁷ *Passion simple*, sorti en 1992, raconte sous la forme d'un journal intime une liaison qui a commencé en fin 1988 et a duré un an avec un diplomate russe.

¹⁵⁸ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 129.

pouvait écrire tout en effectuant la procédure requise au guichet automatique, scène que nous reprenons pour son temps de verbe :

Nous sommes devant le distributeur de billets du centre commercial, les uns derrière les autres. [...] Sur l'écran s'affiche : « Votre carte est illisible. » Je reste interdite, sans comprendre [...] Je refais les opérations indiquées par l'ordinateur. À nouveau : « Votre carte est illisible. » [...] Je reprends ma carte et m'en vais sans argent. Je comprends qu'on brise un distributeur de billets, en l'injuriant. (*JD*, p. 28)

De toute évidence, l'indicatif présent ne sert pas ici à formuler quelque chose de général. Il expose directement au regard ce que perçoit la narratrice, dans un effet semblable aux multiples notations nominales dont il a été question au premier chapitre, jetées là dans leur nudité verbale : « Foule muette aux caisses. » (*JD*, p. 13), « Lumières et moiteur de Charles-de-Gaulle-Étoile. » (*JD*, p. 22). L'hypotypose crée un effet de simultanéité entre l'événement donné à percevoir et la lecture. Il en est de même avec le passé composé : les temps employés par Ernaux produisent un étirement du présent, un présent quasi ontologique, saisi dans sa présence au monde, comme pourrait le suggérer un certain sens phénoménologique du terme¹⁵⁹.

Les notations des journaux extimes ne relatent pas seulement des perceptions d'origine externe. Plusieurs passages évoquent des souvenirs, créant une superposition temporelle : « Souvenirs en passant en voiture devant l'immeuble noir de 3M Minesota dont toutes les baies étaient éclairées : quand j'ai commencé de vivre dans la Ville Nouvelle, je me perdais toujours et je continuais de rouler, trop affolée pour m'arrêter. » (*JD*, p. 29). La perception d'ordre mémoriel ressemble à celle que peut évoquer une photo, comme figure de répétition, qui rappelle un passé à travers un support présent. C'est l'idée du souvenir, dans le passage ci-dessus, qui superpose les temps. Pour la chanson également, support sonore d'un passé plus ou moins récent, le temps se stratifie en

¹⁵⁹ Marie-Frédérique Pellegrin explique : « À cet égard, l'analyse sartrienne est éclairante. Ce philosophe confère en effet un privilège au présent qui est compris comme "présence au monde", dans l'analyse qu'il en fait dans *L'Être et le néant*. [...] Il faut donc la notion de présence pour fonder un présent personnel, en relation mais aussi en opposition avec ce qui l'environne. Car la présence est toujours présence à quelque chose. La portée de cette définition est ontologique. » *Leçon sur les expériences du présent*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Major », 1998, p. 15.

périodes de vie distinctes pouvant être ranimées, comme nous l'avons vu, « en entendant, trente ans après, *I'm just another girl dancing partner*. » (JD, p. 62-63) La narratrice évoque la brutalité du support, qualité d'une trace authentique, idéal « inaccessible » pour l'écriture (JD, p. 9). C'est cet atout qui permet à la chanson de « redonner » la vie d'alors à la femme d'aujourd'hui. De telles strates temporelles sont parfois très manifestes dans une photo, surtout lorsqu'il s'agit d'un temps révolu, lorsqu'il est question de mort par exemple. À propos d'une photo d'un condamné à mort, Barthes commente avec beaucoup de justesse : « Il est mort et il va mourir¹⁶⁰. » Notons la présence du futur dans cette remarque. Au présent de l'énonciation, le condamné est déjà mort, mais la photo se situe dans ce présent de l'énonciation tout en « immortalisant » par l'image un jeune homme qui n'est pas encore mort. La photo opère plus précisément un « feuilletage » du présent, dans lequel se superpose le présent de la prise photographique (alors que le sujet avait encore un « avenir ») et le présent de la vision (conscient du dédoublement d'un sujet à la fois déjà mort et pourtant encore vivant). En réalité, au lieu d'une opposition classique entre passé, présent et futur, il y aurait plutôt une modalisation du présent, un présent qui porte en lui le souvenir d'un passé et l'attente d'un futur, un temps élargi. Il y a ainsi un agencement des informations externes perçues et internes remémorées ou anticipées pour accroître l'expérience du présent, lui donner une épaisseur qui rendrait plus riche le vécu actuel. Selon une logique semblable, Ernaux note dans ce qui constitue l'avant-propos de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » :

Souvent, je rêve d'elle, telle qu'elle était avant sa maladie. Elle est vivante mais elle *a été morte*. Quand je me réveille, pendant une minute, je suis sûre qu'elle vit réellement sous cette double forme, morte et vivante à la fois, comme ces personnages de la mythologie grecque qui ont franchi deux fois le fleuve des morts¹⁶¹.

Tenant à la fois de l'épiphanie et de la mélancolie photographique, ce rêve met sur un même plan des réalités inconciliables autrement. Le dédoublement, souligné ici par l'auteur, ne pose pas dans une alternance le passé et le présent, mais bien

¹⁶⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 149.

¹⁶¹ Annie Ernaux, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1997, p. 14.


dans une simultanéité ces deux temps. Les divers temps impliqués se conçoivent tel un palimpseste plutôt qu'une suite chronologique. Ainsi, l'écriture photographique construit une temporalité, élargie et complexe, qui déborde le seul « ça-a-été » de la trace. Dans *L'Usage de la photo*, l'auteur additionne clairement plusieurs niveaux de réalités : il y a d'abord le temps de l'amour dont témoignent les vêtements éparpillés au sol ; il y a ensuite le temps de la prise photographique, généralement pas trop éloigné du premier ; vient ensuite la découverte des photos, une ou plusieurs semaines après, se déroulant selon un rituel qui marquerait fortement ce temps — « interdiction à celui qui allait chercher les photos d'ouvrir la pochette / s'installer l'un à côté de l'autre dans le canapé, devant un verre, avec un disque en fond / sortir une à une les photos et les regarder ensemble » — ; quelques mois plus tard est venu un temps pour l'écriture, parce que les photos seules ne suffisaient pas comme traces des moments amoureux ; auquel s'ajoute finalement le temps de la lecture, considéré comme : « [le] plus haut degré de réalité [atteint] si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs¹⁶². » Le présent suit inévitablement le cours des rencontres, au travers de souvenirs et d'attentes, comme autant d'anachronies. La finale du premier journal, en zigzag entre le maintenant et l'autrefois, le montre bien :

L'un et l'autre, le jeune homme et l'enfant, me reportent (*présent*) à des moments de ma vie. L'Année du bac, en mai, lorsque D., grand, lèvres fortes, (*passé*) comme le garçon là-bas (*présent*), m'attendait à la sortie des cours, près de la poste (*passé*). Plus tard, le temps où mes fils étaient petits et découvraient le monde (*autre passé*).

D'autres fois, (*divers passés récents*), j'ai retrouvé des gestes et des phrases de ma mère (*passé*) dans une femme attendant à la caisse du supermarché. C'est donc au-dehors (*présent général*), dans les passagers du métro ou du R.E.R., les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. (JD, p. 106-107).

Il y a par conséquent, au-delà du présent de l'écriture ou de la perception notée, un temps élargi qui ne respecte pas nécessairement la chronologie pré-établie d'un temps scientifique, où la mémoire, notion que nous élaborerons davantage au

¹⁶² Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit.*, p. 13.



chapitre suivant, peut pluraliser le sens en créant des liens qui ne répondent plus uniquement au « cause à effet ».



Chapitre 4

Constructions mémorielles

4.1 Vers une « transsubjectivité »

4.1.1 Sujet de l'énonciation

Dans l'avant-propos de *Journal du dehors*, Annie Ernaux annonce de façon explicite ses intentions narratives apparemment inédites en ce qui concerne la focalisation¹⁶³. Les œuvres qui ont précédé, et même celles qui ont suivi, hormis *La Vie extérieure*, présentent une narration qui campe clairement une première personne retraçant une période de sa vie. L'écrivain tente d'y raconter le réel en faisant des composantes concrètes de sa vie autant d'objets d'écriture et de signes à interpréter. Ce projet littéraire quasi matériel¹⁶⁴ n'a pas été évacué des journaux extérieurs, mais diffère au niveau de l'instance d'énonciation. En se tournant vers l'étranger et le périphérique, Ernaux passe d'une invariable focalisation interne dans ses œuvres précédentes à une focalisation externe prédominante, parfois à la limite d'une non-focalisation, lorsque l'impersonnel est exclusivement utilisé¹⁶⁵.

Un regard plus attentif à l'incipit du premier journal (annexe II) nous permettra d'apprécier les jeux subtils de l'énonciation. Le court récit s'ouvre sur un énoncé dont la focalisation ne peut encore être définie, mais dont un narrateur intradiégétique est déjà soupçonné par l'intrusion du déictique spatial « Plus loin » (*JD*, p. 11), qui implique un point de vue délimité dans cet espace. La suite confirme ce narrateur par le déictique temporel du deuxième paragraphe « Ce soir » (*ibid.*), indiquant une énonciation qui s'inscrit selon une perception subjective déterminée. Le sujet de l'énonciation décrit, manifestement dans un rapport phénoménologique, ce qu'il perçoit, ce qui arrive à sa conscience, tout en s'incluant dans la scène décrite. Malgré une première personne plutôt discrète,

¹⁶³ Nous renvoyons le lecteur au chapitre un (p. 24-25) du présent travail, dans lequel nous avons mentionné le programme d'écriture de cet avant-propos.

¹⁶⁴ Dominique Viart parlerait ici de « littérature transitive ».

¹⁶⁵ Nous utilisons ici la terminologie de Gérard Genette pour notre examen de l'énonciation.

l'analyse fine de ce passage permet de déceler un « je » narrateur (à distinguer de celui du graffiti « JE T'AIME ELSA » [*ibid.*] auquel nous reviendrons plus loin) avant sa première occurrence à la deuxième page du récit avec : « J'ai mis mes courses dans le coffre de ma voiture. » (*JD*, p. 12) Ce « je » manifeste se trouve dans un même lieu physique que l'action racontée, le quartier des Linandes où les gens font leurs courses chez Franprix, son parking. La distance entre le récit et les événements racontés est ainsi minimale. Les activités dépeintes — faire ses courses, prendre le R.E.R., aller chez le coiffeur, etc. — ne sont pas tenues par un touriste traquant le banal sur ces lieux, comme ont pu le faire François Maspero et Anaïk Frantz¹⁶⁶. D'abord spectateur, il se présente également en tant qu'acteur, faisant de son milieu de vie habituel — des lieux traversés par nécessité et non par aventure — son terrain d'observation. Ce « je », qui comprend une incontestable dimension herméneutique, n'est visiblement pas un narrateur omniscient.

L'identification de ce narrateur ne dissipe cependant pas les ambiguïtés de l'énonciation dans ce journal. Certains passages commencent avec une première personne, associée à un narrateur-personnage que le lecteur pourrait assimiler à l'écrivain Annie Ernaux (nous avons nous-même abusé jusqu'à présent de cette confusion en désignant la narratrice et scriptrice par Ernaux, mais nous discuterons de ce rapport autobiographique plus loin), pour glisser ensuite vers un autre pronom, à distinguer de ce narrateur-personnage. Le cas de figure suivant illustre bien cette pratique :

Je suis étonnée d'entendre ces mots, ces expressions [...] si familiers de mon enfance. Ainsi s'expérimente toujours cette loi : croire, parce qu'on cesse d'employer certains mots, qu'ils ont disparu, que la misère n'existe plus quand on a de quoi vivre. Autre loi, pourtant exactement contraire, s'imaginer en retournant dans la ville d'où l'on est parti depuis longtemps qu'on retrouvera les gens tels qu'ils étaient, immuables. Dans les deux cas, la même méconnaissance de la réalité et le moi comme seule mesure. (*JD*, p. 74)

Le « je » de cet extrait demeure assez imprécis en faisant référence à la narratrice du journal, à la fois celle qui est mise en scène dans diverses situations du

¹⁶⁶ Dans *Les passagers du Roissy-Express*, Paris, Seuil, 1990, Maspero et Frantz se sont organisé un « voyage » dans la banlieue parisienne en suivant le parcours du réseau régional. Ils ont effectué leur enquête de l'extérieur, présentant « l'exotisme » des lieux.

quotidien et celle que le lecteur imagine tenir un journal décrivant ce qu'elle a vécu, celle qui peut, à la rigueur, être identifiée à Annie Ernaux, lorsqu'elle parle d'enfance. Ce « je » spécifique disparaît ensuite au profit du pronom indéfini « on », qui présente une plasticité certaine. La narratrice n'emploie pas toujours ce pronom de façon inclusive, comme l'indique le deuxième « on » de : « On entend aussi clairement les paroles du chirurgien avec le patient qu'on vient d'extraire du box, aussitôt rempli par une autre personne. » (*JD*, p. 38), montrant également un changement de référent à l'intérieur du même énoncé. Le propre du « on » chez Ernaux est qu'il permet de passer du particulier au général. En effet, « on » est souvent utilisé sur le mode impersonnel et renvoie à une collectivité vague, à ce qui relève d'une « loi universelle » pour revenir à l'exemple relatif aux expressions familières citées précédemment. Ainsi, le « moi » de la fin reste dans la généralité et n'est pas un déictique qui s'applique à la première personne du début de l'extrait. Chez Ernaux, le passage de la particularité d'une expérience vers les vérités générales auxquelles elle peut mener fait partie des échanges entre le moi et l'autre, marqués d'une grande porosité, que souligne, nous le rappelons, la citation de Rousseau placée en exergue¹⁶⁷.

L'ambiguïté des référents examinés ci-dessus nous permet de postuler une polyphonie énonciative à l'œuvre dans les journaux extérieurs. Alors qu'il était à propos d'étudier les premières œuvres d'Ernaux sous un jour autobiographique, l'identification narrateur / écrivain devient moins évidente avec ces journaux, les repères biographiques habituels du café-alimentation à Yvetot étant remplacés par des lieux publics et impersonnels, où des voix d'inconnus se mêlent à celle de la narratrice. Le discours rapporté est d'ailleurs omniprésent. Il est souvent introduit de façon directe, avec des guillemets, mais parfois sans, remplacés alors par des majuscules. Et lorsqu'il n'y a pas de guillemets, d'autres indices signalent le discours rapporté : « Personne ne peut rien contre son bonheur de — comme signifie l'air des gens autour — mal éduqué. » (*JD*, p. 15) La précision sur l'air des gens autour, alors qu'ils ne disent rien, indique peut-être que la narratrice ne prend

¹⁶⁷ « Notre *vrai* moi n'est pas tout entier en nous », souligné dans l'exergue de *Journal du dehors*.

pas la responsabilité de leur interprétation. Même à l'intérieur du « je » d'un discours non rapporté, il y a diverses instances à discerner : celle qui observe et agit (la narratrice-personnage) et celle qui pose une main plus tardive sur les faits en les consignait à un moment ultérieur (la narratrice-scriptrice), se révélant à certains moments à travers des réflexions métatextuelles au présent de l'écriture. Ce sujet écrivant est compris dans l'économie même des journaux, exigeant un diariste, une main régulière pour consigner les faits au fil des rencontres.

La présence de l'écrivain Annie Ernaux se devine à partir de quelques indices que décoderait aisément tout lecteur familier avec sa biographie et son univers. Mais c'est surtout la scriptrice que l'énonciation révèle et figure dans l'écrit. Par l'emploi du présent et du passé composé renvoyant à un passé récent qui se prolonge dans le présent de l'écriture, un pont est jeté entre le « je » du personnage et le « je » de celle qui se met en scène par le récit. Le « je » polyphonique est ainsi celui d'un sujet écrivant, avec tout ce qui se rattache à la subjectivité. Sans reprendre les caractéristiques d'hétérogénéité et de discontinuité de cette écriture, élaborées au premier chapitre, et malgré l'effacement de l'instance d'énonciation de même que le détachement perceptible du récit par rapport aux événements consignés et réfléchis, nous pouvons constater un « élan narratif » associé à un projet d'ensemble, sous-tendu par une subjectivité scriptrice déterminée. C'est alors la performance même du narratif qui doit être considérée, dans le sens résultant de la suite construite, comme l'étudie entre autres *La Narrativité contemporaine au Québec* :

Le narratif est ainsi perçu comme une catégorie de l'entendement. [...] une narrativité de second ordre, sorte de méta-récit englobant qui oriente le fil de la lecture. [...] l'agencement des textes brefs dans un ouvrage peut conduire à saisir le recueil comme un seul et unique récit, cet agencement suscitant une relecture entière de l'ouvrage comme si les textes ne formaient textuellement qu'un seul projet d'écriture¹⁶⁸.

Dans la simple mise en série des notations des journaux, il y a un travail indéniable de juxtaposition qui agit par moments comme des effets textuels, des figures de style. Comment ne pas voir par exemple une métaphore dans la transition du fait

¹⁶⁸ René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La Narrativité contemporaine au Québec*, op. cit., p. 11.

divers sur les « deux enfants que leurs parents [ont laissé] mourir de faim » et ce « caddie renversé dans l'herbe, très loin du centre commercial, comme un jouet oublié. » (*JD*, p. 60-61) Vision d'absence et de négligence, jouet oublié et monde de l'enfance, caddie vide et manque de nourriture, les correspondances sont nombreuses pour relier les deux fragments apparemment sans parenté. Les fragments manifestent, dans leur agencement et les contrastes qu'ils génèrent, un parti pris qui trahit une sensibilité à l'égard de sujets variés tels que l'argent, le milieu intellectuel, la politique, et où un discours implicite se crée.

Les figures de contraste à l'intérieur d'une même transcription sont également saisissantes lorsqu'il y a rapprochement d'idées aussi éloignées que celle de nourriture d'un rayon de boucherie et de dépouille d'une salle de dissection : « [...] des hommes et des femmes vêtus de blanc, blouses, bonnets, avec des gants de plastique, qui découpent la viande. Des carcasses sanglantes sont pendues. Impression d'aboutir, après avoir rempli le caddie de nourriture, dans un hôpital, salle de dissection. » (*JD*, p. 50). Notons que ce passage décrit bien une « impression », c'est-à-dire un état chargé d'affects, alors même que l'impersonnel est utilisé. Notons surtout que cette impression est difficilement situable : appartient-elle au moment décrit, à ce qu'a pu ressentir le « personnage Ernaux » sur le coup, au rayon de viandes, ou au commentaire du sujet écrivant, dans l'après coup d'une réaction aux faits remémorés ? S'il est relié au métatexte, ce commentaire tient-il de la provocation, du sarcasme ou de l'accusation ? De tels parallèles ne se font pas dans une objectivité rigoureuse. Laurence Mall affirme d'ailleurs sur ce point — notamment à propos de l'épisode où Ernaux, victime d'une tentative de vol, conclut sur son humiliation devant tant de désir pour son sac à main (*JD*, p. 102) — que l'auteur

ne pratique pas l'observation neutre qui serait de rigueur chez le sociologue ou l'ethnologue. L'affectivité imprègne tant le texte que l'on ne sait pas toujours si la scène écrite a véritablement eu lieu telle quelle ou si elle est née du regard qui l'interprète en l'écrivant¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue », *loc. cit.*, p. 137.

Ainsi, même sans intervenir par une opinion franche, Ernaux peut dévoiler une subjectivité là où se perçoit une réflexivité dans l'écriture.

Outre la dimension réflexive, une subjectivité sous-jacente se manifeste par des choix aussi. Par exemple, alors que la plupart des personnages représentés demeurent anonymes, plusieurs sont singularisés, décrits en détails, réitérés même, marquant par là un regard non systématique qui se porte plus volontiers sur certains sujets plutôt que d'autres, au gré d'une affectivité singulière. La diariste suppose d'ailleurs, en se demandant dans une remarque clairement métatextuelle cette fois-ci, pourquoi elle s'adonne à ces descriptions, que « noter les gestes, les attitudes, les paroles de gens [qu'elle] rencontre [lui] donne l'illusion d'être proche d'eux. [...] Peut-être qu'[elle] cherche quelque chose sur [elle] à travers eux, leurs façons de se tenir, leurs conversations. » (*JD*, p. 36-37) Bien que la narratrice semble se chercher par le biais d'autrui, elle présente sans conteste une cohérence propre reconnaissable à travers tout un travail de sous-entendus, d'insinuation, de partialité. La place importante qu'occupent les préoccupations sociales parmi les notations témoigne par exemple de sa sensibilité devant les luttes de classes. De même, la part significative consacrée aux réalités féminines résulte de ses préoccupations de femme, voire de féministe. Plusieurs thèmes propres à une subjectivité discernable sous-tendent les journaux extérieurs, subjectivité que nous identifierons à l'écrivain Annie Ernaux un peu plus loin, dans le contexte de l'œuvre autobiographique.

4.1.2 Sujet en mouvance

Les jeux énonciatifs de la première personne mettent en place un questionnement identitaire et une porosité entre les êtres problématisée dès l'exergue. Le désir constant de se fondre en l'autre, de sentir ce qu'il sent, penser ce qu'il pense, se traduit par une certaine latitude dans l'emploi des pronoms, mettant en avant plan tantôt l'expérience personnelle de celui qui écrit, tantôt les vérités générales qui touchent l'étranger. La mouvance du sujet n'est pas effective au seul niveau de ses déambulations publiques, elle concerne aussi la polyphonie

dans laquelle les divers sujets de l'énonciation se succèdent. Ernaux le constate par exemple, encore avec étonnement, face à sa réaction lors d'un présumé attentat :

J'avançais dans la terreur en essayant de ne pas respirer. Le calme de la foule était impressionnant. Je sentais mon corps prêt à foncer, à bousculer les gens. Des minutes interminables avant d'apercevoir le dehors. [...] Puis je me suis souvenue que je devais aller à Opéra, qu'il me fallait donc prendre un bus. Lentement, je suis sortie de mon état, sans doute n'y avait-il pas eu d'attentat, un simple sinistre. Plus tard, j'ai considéré avec étonnement cette femme que j'avais été durant une heure. (VE, p. 79-80)

Cette coupure avec l'image de sa propre personne survient chaque fois que l'auteur se met visiblement en scène. Il y a ici un hiatus entre la première personne de « j'avançais » et celle de « j'ai considéré ». La mobilité du « je » est même explicitement problématisée dans une réflexion métatextuelle sur le choix du pronom utilisé :

(En écrivant cette chose à la première personne, je m'expose à toutes sortes de remarques, que ne provoqueraient pas « elle s'est demandé si l'homme à qui elle était en train de parler n'était pas celui-là ». La troisième personne, il/elle, c'est toujours l'autre, qui peut bien agir comme il veut. « Je », c'est moi, lecteur, et il est impossible — ou inadmissible — que je lise l'horoscope et me conduise comme une midinette. « Je » fait honte au lecteur.) (JD, p. 18-19)

Le premier « je » renvoie au sujet écrivant, à la scriptrice que nous avons identifié à Ernaux. Déjà plus flottant, le deuxième « je » se réfère autant au personnage qui a acheté *Marie-Claire* qu'au lecteur lisant ces lignes. Ainsi, profitant de la latitude de ce déictique, Ernaux rend possible tout un jeu miroir d'identification et de renvois, ce que remarque très justement Monika Boehringer en résumant les particularités de la première personne dans *Journal du dehors* :

Le « je » est avant tout vectoriel et relationnel : présence parmi d'autres, il est toujours en mouvement, voyageur dans un espace-temps contigu, partagé avec les autres. N'ayant pas d'identité propre, il est « transpersonnel » selon Ernaux. Cela veut dire que la première personne ne réfère surtout pas à la seule scriptrice, le « je » la représente encore moins comme sujet autobiographique, source unique du texte. Multiréférentiel, il renvoie virtuellement à tout locuteur qui prend la parole [...] ¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Monika Boehringer, « Paroles d'autrui, paroles de soi », *loc. cit.*, p. 139.

Il faut noter que Boehringier distingue un « je » équivoque dans l'ensemble du journal d'un « je » plus circonscrit, plus personnel, des passages autoréflexifs sur l'écriture. Néanmoins, elle soutient que l'énonciation demeurera toujours ambiguë parce que le « je » est « personnel aussi bien que transpersonnel »¹⁷¹. Ce terme renvoie au locuteur indéfini, ample, semblable au « je » des graffitis qui devient pure instance énonciative. C'est dans ce principe transpersonnel que ce pronom du sujet énonciateur peut s'appliquer au récepteur (le lecteur) qui, par transfert des interlocuteurs, devient instance émettrice à son tour. Mariana Ionescu, quant à elle, distingue également ces deux natures de l'énonciation, qu'elle associe à un discours littéraire — le personnel d'une narratrice qui s'inscrit dans son discours — et un discours ethnologique — le transpersonnel des pronoms plus larges qui concernent les gens en général — correspondant aux intentions et au ton ethnologiques¹⁷² d'une « tentative d'atteindre la réalité d'une époque » (*JD*, p. 8).

C'est donc par le collage polyphonique que « l'autre » s'immisce dans le discours de la narratrice et sert son projet dit ethnologique. Mais en retenant le fugitif, les gens croisés une seule fois, les nouvelles qui se succèdent et que l'on oublie, Ernaux tente aussi de donner une voix aux marginaux. Une telle démarche utilise comme artifice la voix de l'écrivain — qu'elle définit dans le passage ci-dessous — pour atteindre une vérité sans que la question de la fiction ou de l'autobiographie soit décisive, c'est-à-dire sans que le véritable référent de la première personne soit au cœur du projet. Ernaux explique comment cette première personne est mouvante, même lorsque le référent est « le même » :

Pour revenir précisément au « je » : avant tout, c'est une *voix*, alors que le « il » et le « elle » sont, créent, des personnages. La voix peut avoir toutes sortes de tonalités [...]. Elle peut s'imposer, devenir spectacle, ou s'effacer devant les faits qu'elle raconte, jouer sur plusieurs registres ou rester dans la monodie. Je n'ai effectivement pas la même voix dans *Les armoires vides* et

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷² Une ethnologie de proximité est décelable dans l'assertion suivante du projet énoncé en avant-propos : « Il n'y a pas de hiérarchie dans les expériences que nous avons du monde. La sensation et la réflexion que suscitent les lieux ou les objets sont indépendantes de leur valeur culturelle, et l'hypermarché offre autant de sens et de vérité humaine que la salle de concert. » (*JD*, p. 9) Notons la valeur plus personnelle du « nous » par rapport au « on » discuté précédemment, situé quelque part entre le « je » de l'écrivain prenant la responsabilité de son œuvre et le général de la démarche ethnologique.

dans *L'Événement*. Le changement se produit avec *La Place*. Pas seulement celui de la voix, mais celui de la posture entière de l'acte d'écrire¹⁷³.

En effet, la portée sociale des textes d'Ernaux, que certains vont qualifier d'ethnologiques en ce qui concerne les journaux, relève peut-être de cette posture qui ne correspond plus à celle d'un écrivain de romans¹⁷⁴. Il y a une couleur politique qui provient de ce « je » à laquelle l'auteur donne une « valeur collective » :

La valeur collective du « je », du monde du texte, c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle qui sont les nôtres dans la vie, c'est la possibilité pour le lecteur de s'approprier le texte, de se poser des questions ou de se libérer¹⁷⁵.

Ainsi, le « je » plutôt en retrait dans ces journaux extérieurs d'Ernaux répond en réalité à une mouvance du sujet, qui mobilise nécessairement une certaine mémoire collective, un héritage culturel ou de classe qui ne se limite pas au locuteur représenté. Une discontinuité du journal réside certainement en cet état fragmentaire du sujet énonciateur, qui ne garantit jamais son unicité. Entretenant définitivement une certaine ambiguïté référentielle, il donne surtout une vérité tonale en permettant un transfert dans l'énonciation.

4.2 Continuité mémorielle

4.2.1 Mémoire énonciative

Dans un entretien avec Claire-Lise Tondeur, Ernaux confie « qu'avant la grande "rupture" dans sa vie, elle n'avait pas envie de consigner les scènes décrites dans *Journal du dehors* », que la présence d'autrui ne l'a réellement atteinte que lorsqu'elle a été « [libérée] de ses préoccupations identitaires¹⁷⁶ ». Les objets de son écriture — l'enfance prolétaire, les différences de classes, la hiérarchie sexuelle, etc. — sont toujours présents, mais ils s'accompagnent d'un désir d'écrire

¹⁷³ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 30-31, souligné dans le texte.

¹⁷⁴ Nous faisons notamment référence à *Les Armoires vides*, à *Ce qu'ils disent ou rien* et à *La Femme gelée*.

¹⁷⁵ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 80.

¹⁷⁶ Claire-Lise Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, op. cit., p.131. Tondeur explique que cette rupture existentielle correspond à l'agonie suite à la mort de la mère et à la découverte de la passion.

pour « retenir » ce qui file : « [...] je ne sais pas faire [de livres] qui ne soient pas cela, ce désir de sauver, de comprendre, mais sauver d'abord¹⁷⁷. » Au fil des visites qu'elle rend à sa mère à l'hôpital de Pontoise, elle ne peut que faire le constat d'une déchéance qui émiette peu à peu l'intégrité identitaire de celle-ci. L'énonciation multiple soulignée précédemment se trouve encore plus marquée alors que la mère « d'avant » et celle placée sous les yeux ne « correspondent » pas : « Je suis toujours surprise de l'entendre prononcer les phrases qu'elle disait avant, dans l'état où elle se trouve maintenant¹⁷⁸. » C'est à la suite de cette situation de perte de mémoire, face à la maladie d'Alzheimer, que l'écriture prend racine dans un désir de relier ces « personnes », de combattre l'oubli.

Dans une logique semblable visant à « fixer » la réalité et les sujets changeants, les journaux extérieurs permettent de résister à l'œuvre du temps. Curieusement, il n'y est pas question de souvenirs anciens, qui sont nombreux dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », mais de création de souvenirs pour le futur : il s'agit de faire « œuvre de mémoire ». L'écriture tente de « retenir quelque chose de l'époque » (*JD*, quatrième de couverture) au travers des scènes du quotidien et des gens croisés, autant de repères mémoriels qui participeraient à l'identité d'un être, à son histoire. La fugacité du temps, exprimée par l'oubli, est davantage mise en évidence dans son deuxième journal : « Relisant ces pages, je m'aperçois que j'ai déjà oublié beaucoup de scènes et de faits. » (*VE*, quatrième de couverture) Parce qu'un être est en quelque sorte la somme de ses souvenirs, et que ce capital de mémoire semble si fragile face au temps, une pratique s'impose pour sauvegarder, ou entretenir, ce qui constitue son intégrité identitaire.

Dans ce devoir de souvenir se dégage une certaine affinité avec l'écriture du deuil. La perte et le deuil ont été à l'origine de trois œuvres chez Ernaux (*La Place*, *Une femme* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), perte du père, puis de la mère. Et nous pouvons rajouter au trio l'ultime *Usage de la photo*, en quelque sorte appréhension d'un deuil où le cancer se lit en filigrane des descriptions photographiques. Par ailleurs, « retenir quelque chose », c'est également

¹⁷⁷ Ernaux, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », *op. cit.*, p. 103.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 70.

appréhender son absence, sa disparition ; mis à part la mort, il y a beaucoup de deuils possibles : celui d'un amour, d'un enfant à venir, d'une époque. Mais, bien que située dans un entre-deux, entre la vie et la mort, l'écriture du deuil instaure également un lien, une continuité, en parvenant à sortir de cet entre-deux, comme le souligne Pierre-Louis Fort : « Lier est une manière de victoire sur la mort qui, elle, est facteur de déliaison. » Et plus loin :

La force de l'écriture comme élément de liaison et, partant, de sortie de l'entre-deux, est flagrante lorsque la narratrice explique que dans la semaine suivant le décès, elle « n'arrivait pas à joindre les deux jours » (UF, 103) (celui où elle voit sa mère vivante pour la dernière fois et celui où elle la voit morte pour la première fois). Dans le paragraphe suivant, constitué d'une seule phrase isolée, la grâce de l'écriture, celle de lier, est mise en évidence : « Maintenant, tout est lié »¹⁷⁹.

Cette incursion du côté de l'écriture du deuil permet en fait de saisir comment la voix narrative, par l'écriture, crée un lien entre le passé, irrévocable et absent, et le présent, réalité encore là, vivante et perceptible. L'écriture permet de remettre sous les yeux un sujet, une émotion, une scène révolue. Elle permet de ramener dans une cohésion des réalités disjointes, la présence et l'absence.

Les journaux extérieurs n'ont pas pour dessein de porter à la conscience une réalité irrémédiable. Ce qui y est noté appartient au présent, à une perception quasi immédiate. Claire-Lise Tondeur fait cependant remarquer que « le principe structurant ce texte s'avère être le passé, encore une fois le point focal de toute l'œuvre d'Annie Ernaux¹⁸⁰. » La vie quotidienne fait apparaître chez autrui « des gestes et des phrases de [sa] mère » (JD, p. 106) et des comportements de son enfance. En effet, pour reprendre les mots de Bergson, « il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. [...] Le plus souvent, ces souvenirs déplacent nos perceptions réelles, dont nous ne retenons alors que quelques indications, simples "signes" destinés à nous rappeler d'anciennes images¹⁸¹. » La mémoire serait ce fil qui relie tous les instants d'une perception extérieure parcellaire.

¹⁷⁹ Pierre-Louis Fort, « Entre deux rives : l'écriture du deuil chez Annie Ernaux », dans Fabrice Thumerel [dir.], *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, op. cit., p. 122.

¹⁸⁰ Claire-Lise Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, op. cit., p. 130.

¹⁸¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1946, p. 30.

Ernaux explique comment cette mémoire est à l'œuvre dans son regard sur autrui et, conséquemment, dans son écriture :

Comme enfant vivant dans un milieu dominé, j'ai eu une *expérience* précoce et continue de la réalité des luttes de classes. Bourdieu évoque quelque part « l'excès de mémoire du stigmatisé », une mémoire indélébile. Je l'ai pour toujours. C'est elle qui est à l'œuvre dans mon regard sur les gens, dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*¹⁸².

Le fond sociologique que constitue Bourdieu nous renvoie à quelque chose de plus large qu'une enfance spécifique des années quarante. La mémoire dont il est question participe d'une mémoire collective, d'une conscience qui s'étend sur plusieurs générations et sur tout un milieu. C'est au travers du concept de « sens pratique » de Bourdieu qu'il y a conjonction possible entre la mémoire individuelle et celle d'une société, qui donne l'impression de tenir une position déterminée dans un espace social. Christian Baudelot, dans une analyse rapprochant Bourdieu et Ernaux, souligne la dimension très personnelle de ce « sens pratique » :

C'est une connaissance pratique qui ne se connaît pas. Elle peut prendre la forme de l'émotion (malaise de celui qui se sent déplacé, assurance de celui qui se sent à sa place), s'exprimer dans des conduites d'évitement (silences, approbation muette, etc...) ou d'ajustement (hypercorrection langagière). Elle intériorise la force des contraintes extérieures sous la forme du sens des limites, de la résignation consentie [...]. Elle n'exclut pas non plus des formes de résistance¹⁸³.

Alors que Christian Baudelot examine plus spécifiquement *La Place* et *La Honte* pour y signaler ce « sens pratique » — une pratique qui se fait de l'intérieur — il est précisément question de ce sens, que Ernaux met en évidence cette fois chez autrui, dans les bribes marquantes des journaux extérieurs. Ce sens s'acquiert grâce à une mémoire intériorisant tous les éléments propres à un individu, à son milieu, lui donnant sa position exacte et sa valeur relative sur l'échiquier social. Elle assure une subjectivité qui permet de « retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs¹⁸⁴. » La mémoire désignée ici répond donc des préoccupations sociales qui sous-tendent l'œuvre.

¹⁸² Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸³ Christian Baudelot, « Briser des solitudes... », dans Fabrice Thumerel [dir.], *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, *op. cit.*, p. 174.

¹⁸⁴ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 43-44.

Selon une autre forme de mémoire, plus personnelle, les fragments des journaux relèvent, à quelques reprises, d'un travail de liaison que permet le souvenir, garant d'une existence dans la durée, dans une certaine continuité. Ainsi, il y a des fragments qui portent principalement sur le passé, souvenirs déclenchés par un élément présent, mais mentionné sur trois lignes seulement :

Souvenirs en passant en voiture devant l'immeuble noir de 3M Minnesota dont toutes les baies étaient éclairées : quand j'ai commencé de vivre dans la Ville Nouvelle, je me *perdais* toujours et je continuais de rouler, trop affolée pour m'arrêter. Dans le centre commercial, j'essayais de bien *me rappeler* par quelle porte j'étais entrée, A, B, C ou D, afin de retrouver la sortie. Je tâchais aussi de *ne pas oublier* dans quelle travée du parking j'avais garé ma voiture. J'avais peur d'errer jusqu'au soir sans la *retrouver*, sous la dalle de béton. Beaucoup d'enfants *se perdaient* dans le supermarché. (*JD*, p. 29, nous soulignons)

Il est intéressant de noter la dialectique établie entre la perte et le souvenir. L'oubli — du lieu de stationnement, du chemin pris — amène quasiment une perte de moyens (affolement, peur irraisonnée). Et se souvenir de ces moments passés, c'est également ne plus ressentir la même crainte de s'égarer, c'est être en possession de ses moyens, c'est être en mesure de *circuler* d'un temps présent vers un temps passé. Par le motif de la voiture, véhicule pour se mouvoir, il y a un effet de déplacement, de dérivation, au gré du souvenir. Le mouvement de remémoration n'est pas semblable à celui causé par une photo par exemple, dont nous avons traité précédemment. Il n'y a pas vraiment de superposition temporelle ici, le temps passé n'est pas sous-jacent au temps présent à l'intérieur d'une même image ou d'une évocation commune. Ce qui se joue dans ce mouvement, c'est la continuité mémorielle, c'est le cours du temps. Même sans évoquer de souvenirs explicites comme dans ce passage, certains adverbes ou déterminants suffisent pour exprimer la durée. Alors que la scène très hétéroclite de l'incipit s'ouvre sur *une femme, une petite fille, des gens, des enfants*, la narratrice décrit quelques lignes plus loin un personnage qui se présente dans une continuité avec la simple utilisation d'un article défini : *le ramasseur de caddies*, qui, de surcroît, porte « *toujours* le même pantalon gris tombant sur de grosses chaussures. » (*JD*, p. 11-12) Ces éléments indiquent déjà une familiarité avec le personnage, sans qu'il ait été introduit outre mesure au lecteur. Ils indiquent surtout que ce quartier des

Linandes n'est pas un endroit fréquenté pour la première fois par la narratrice, déjà habituée aux lieux.

4.2.2 Mémoire textuelle

Parallèlement à la mémoire de la voix énonciative, on trouve une mémoire qu'engendrent les textes mêmes, autant de résidus consignés non dans des tiroirs du cerveau, mais dans les pages imprimées, reliées, publiées, déposées ensuite dans l'imaginaire du lecteur. À l'intérieur d'une même œuvre, aussi bien qu'entre les différentes œuvres de l'auteur, une continuité se crée à travers la lecture. Ce qui dessine la continuité textuelle ici présente deux lignes : une ligne dans la durée, par un trait qui s'étend, et une autre en motifs itératifs. À l'instar de la durée mémorielle, qui témoigne du vécu d'un sujet dans le temps, la durée textuelle, allant de 1985 au 4 novembre 1999 en comptant les deux journaux, illustre le temps de l'écriture. Prises indépendamment, plusieurs notations de *Journal du dehors* n'indiquent aucun ancrage temporel, aucun déictique clair, créant une certaine élasticité au temps linéaire, qui peut s'étirer ou se condenser librement. Le lecteur s'attend néanmoins à une consécution dans cette linéarité souple. Pourtant, quatre notations vers le milieu de la section « 1986 » portent curieusement sur la période des fêtes, en principe à la fin de l'année : « Presque personne ne travaille entre Noël et le jour de l'An, on vient ici l'après-midi. Les soldes d'hiver ont commencé. » (*JD*, p. 31) ; « Dans le magasin Hédiard, la vendeuse, une extra embauchée pour les fêtes, a défait le paquet pour offrir qu'elle venait de préparer. » (*JD*, p. 32) ; plus loin, au salon de coiffure Gérard Saint-Karl : « Toutes les coiffeuses ont des têtes de fête, maquillages vifs, boucles d'oreilles lourdes et rutilantes, cheveux rouges, mèches bleues. » (*JD*, p. 33), parmi lesquelles comptait une « esthéticienne qui a été engagée avant Noël, pour l'épilation, le maquillage [...] » (*JD*, p. 34) Nous pouvons nous demander pourquoi cette période de fin d'année se trouve insérée au centre de ce qui constitue la section 1986. Même en considérant que la diariste puisse ressentir une frénésie de l'écriture et écrire davantage entre cette période des fêtes et la section « 1987 », il y a un indice temporel étrange signalant « *Le Monde* du 7 mars » (*JD*, p. 44). Et cette autre

incongruité : pourquoi l'année 1987 (nouvelle section à la p. 54) ne survient-elle que quelque part entre mars — « La Ville Nouvelle sous le soleil de mars. » (*JD*, p. 47) — et avril — « Une voix de femme, dans le haut-parleur, explique l'origine du 1^{er} avril. » (*JD*, p. 58) ? La confusion touche à la linéarité de la durée, à la continuité que le lecteur établit entre les différents fragments, qui se jouent des limites convenues du calendrier.

Une autre dimension de la continuité dissimulée dans les textes se manifeste par les sutures qu'engagent des fragments aux motifs similaires, aux personnages communs, aux réflexions analogues. Des liens se dessinent par exemple par le rappel du ramasseur de caddies, que nous avons abordé précédemment, au sujet de l'incipit. Introduit dans cette première scène par : « Le ramasseur de caddies était adossé au mur du passage qui conduit du parking à la place. » (*JD*, p. 12), il revient par la suite à trois reprises : « Sur le parking, le ramasseur de caddies est appuyé à un mur. » (*JD*, p. 16), « Le ramasseur de caddies des Linandes n'est plus là. Maintenant il y a des chariots à pièces. » (*JD*, p. 39) et « J'ai revu le jeune homme qui ramassait les caddies de Franprix l'année dernière. » (*JD*, p. 56). La répétition textuelle agit tel un nom propre pour désigner précisément *ce* ramasseur de caddies. Notons le double rappel dans les deux derniers passages, avec « n'est *plus* là » et « j'ai *revu* », évoquant nécessairement un antécédent pour la narratrice. La mémoire textuelle, établie par le retour du personnage, est ainsi doublée de la mémoire de la diariste. Différents motifs ponctuels donnent également lieu à de semblables évocations. Il suffit de penser aux nombreux graffitis parcourant les deux journaux, se succédant sur un même mur. Alors que certains reviennent explicitement sur des écrits déjà mentionnés¹⁸⁵, d'autres se rassemblent en des thèmes que Boehringer identifie à l'œuvre entière :

[L]'étude de l'ensemble des entrées journalières révèle que les thèmes inhérents aux graffiti — folie, amour, la classe des dominés et leur bonheur / malheur — sous-tendent tout *Journal du dehors*. De fait, celui-ci est motivé

¹⁸⁵ Nous faisons référence ici à la citation donnée en 3.2.2 (p. 68) du présent travail.

par ces réseaux thématiques qui, sélectionnés et orchestrés par le sujet d'énonciation, deviennent son moteur textuel¹⁸⁶.

Les récits réunis pour former ce journal n'apparaissent pas selon une inéluctable chronologie, ils forment un réseau subjectif d'évocations selon des tracés spécifiques. Des rappels dispersés çà et là signalent un enchaînement énonciatif malgré les ruptures de lieux, de temps et du sujet.

Par ailleurs, un tel raisonnement s'applique aussi bien à *Journal du dehors* qu'à *La Vie extérieure*, dont certains passages présentent d'incontestables rappels du premier journal. À cet effet, nous pouvons comparer la réflexion suivante, déjà citée précédemment : « [...] noter les gestes, les attitudes, les paroles de gens que je rencontre me donne l'illusion d'être proche d'eux. [...] Peut-être que je cherche quelque chose sur moi, à travers eux, leurs façons de se tenir, leurs conversations. » (*JD*, p. 36-37) avec une autre se présentant sept ans plus tard : « Aujourd'hui, pendant quelques minutes, j'ai essayé de *voir* tous les gens que je croisais, tous inconnus. Il me semblait que leur existence, par l'observation détaillée de leur personne, me devenait subitement très proche, comme si je les touchais. » (*VE*, p. 28) Ces deux réflexions sont analogues, elles auraient pu être formulées d'un même souffle. Ainsi, une continuité s'établit entre des œuvres distinctes, ouvrant vers un temps hors récit, un temps effectif dans la réception, par le bagage mémoriel du lecteur.

Ces échos d'une œuvre à l'autre, mobilisant une mémoire par laquelle la figure de l'auteur se dessine au fil des publications, sont typiques chez Ernaux. L'écrivain est reconnu pour pratiquer une écriture du ressassement, c'est-à-dire que ses œuvres reviennent essentiellement sur les mêmes histoires, les mêmes enjeux de luttes de classes et les mêmes préoccupations féministes, créant un univers reconnaissable. Son expérience de rupture sociale demeure au cœur de tous ses textes, qu'il s'agisse de sa propre histoire ou de celle d'autrui — comme dans le cas des journaux extérieurs — amenant plusieurs critiques à penser que toute son

¹⁸⁶ Monika Boehringer, « Paroles d'autrui, paroles de soi », *loc. cit.*, p. 137.

œuvre constitue en quelque sorte un vaste projet autobiographique¹⁸⁷. Le « je » de l'énonciation, qui s'introduit sans guillemets, est reconnu par le lecteur, selon un pacte autobiographique, comme étant Annie Ernaux. Ainsi, si le lecteur se souvient du lieu de son avortement évoqué dans *L'Événement*, le passage Cardinet ou pont Cardinet, une corrélation immédiate s'établit entre la narratrice de *L'Événement* et celle de *La Vie extérieure*, notant de façon très furtive ce lieu décisif : « Sur le quai de la gare de Cergy, dans le bas du panneau indicateur des stations il y a écrit **Pont Cardinet**. Ni le train ni le RER ne s'y arrêtent. » (*VE*, p. 132-133, souligné dans l'original) Cette brève note de l'auteur force un arrêt au lecteur, alors que le train et le RER expriment le passage rapide sur ce passé et entraînent déjà ailleurs. Une tension se dégage de cet entre-deux d'un sujet qui tente de se raconter sans se raconter. De même, c'est encore à cette expérience bouleversante de l'avortement que renvoie la question suivante : « Monica Lewinsky a fait partie d'une ligue contre l'avortement. Elle sait tout de la fellation, mais que sait-elle de l'avortement, de cette expérience-là, de sa profondeur ? » (*VE*, p. 118) Le lecteur d'Ernaux sait que, contrairement à Lewinsky, l'auteur a vécu l'avortement qu'elle raconte dans *L'Événement*. Cette juxtaposition de l'avortement et de la fellation lui permet de faire un renvoi implicite pour le lecteur qui a lu *L'Événement* à l'intérieur même du renvoi au scandale très médiatisé de cette époque. La question réunit mémoire collective et mémoire subjective mise en œuvre dans ce récit sur un avortement clandestin, mémoire qui peut correspondre à son tour à une mémoire subjective du lecteur. Par ailleurs, cet énoncé soulève également le pan politique de l'avortement, jugé condamnable par Lewinsky. L'énonciation justement transpersonnelle se situe à la fois sur le terrain autobiographique, collectif et politique. C'est ce qui fait dire à Boehringer que le sujet énonciateur des journaux ne rapporte pas banalement des éléments passés. Au-delà du constat, il sous-tend des discours qui cherchent à dénoncer, à revendiquer, à célébrer, etc. :

¹⁸⁷ Selon Barbara Havercroft par exemple, Ernaux « se [sert] de plusieurs sous-genres autobiographiques (le journal intime, l'autofiction, le récit auto/biographique), sans pour autant adhérer strictement aux traits typiques de ses derniers. » (« Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'Événement* », dans Fabrice Thumerel [dir.], *Annie Ernaux une œuvre de l'entre-deux*, op. cit., p. 125).



Contrairement à Tondeur, je ne crois pas que *Journal du dehors* soit entièrement motivé par le passé (p. 126), ni que la narratrice soit le reflet fidèle de l'auteur (p. 128), les rapports entre passé et présent, *je* et autrui étant beaucoup plus complexes qu'une lecture purement autobiographique laisse entendre¹⁸⁸.

(le) ?

Ce n'est donc pas parce que des liens entre certains éléments du récit et la vie connue de l'auteur sont perceptibles que l'œuvre se réduit à cette forme convenue qu'est l'autobiographie. D'ailleurs, Ernaux se défend bien d'écrire des œuvres autobiographiques :

[...] ce terme de « récit autobiographique » ne me satisfait pas, parce qu'il est insuffisant. Il souligne un aspect certes fondamental, une posture d'écriture et de lecture radicalement opposée à celle du romancier, mais il ne dit rien sur la visée du texte, sa construction. Plus grave, il impose une image réductrice : « l'auteur parle de lui. » Or, *La place, Une femme, La honte* et en partie *L'événement*, sont moins autobiographiques que auto-socio-biographiques. [...] il s'agit moins de dire le « moi » ou de le « retrouver » que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur, etc¹⁸⁹.

D'une certaine façon, en faisant appel à des expériences communes de la vie, l'auteur invite le lecteur à dépasser le contenu autobiographique afin d'accéder aux enjeux plus vastes derrière l'œuvre concertée. Les éléments de vie rassemblés constituent peut-être la mémoire d'un « je » identifiable, dont le nom se trouve sur la page couverture, mais ils excèdent en quelque sorte cette mémoire en se confondant d'abord avec une mémoire de l'œuvre, puis avec la mémoire personnelle du lecteur, qui s'y identifie et y lit possiblement des éléments d'une autre vie.

4.2.3 Mémoire quotidienne

Dans l'introduction de son essai *La Découverte du quotidien*, Bruce Bégout avance que le quotidien est « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir¹⁹⁰ ». Cette affirmation peut surprendre, puisque le quotidien représente plutôt un monde

¹⁸⁸ Monika Boehringer, « Paroles d'autrui, paroles de soi », *loc. cit.*, p. 136. Elle répond à Lise Tondeur qui aurait souligné la tension, entre langage dominé et langage dominant, « résultant de l'appartenance d'Ernaux à deux classes sociales, classe prolétaire sans voix dont elle est issue, et classe de la bourgeoisie à laquelle elle appartient de par sa profession. » (*Annie Ernaux ou l'exil intérieur, op. cit.*, 1996).

¹⁸⁹ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau, op. cit.*, p. 21-22.

¹⁹⁰ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 17.

commun à tous, bien connu, qui se livre par sa simple présence, dans une évidence qui ne requiert aucune autre forme d'interrogation ; comment peut-il alors se dérober ? Bégout accuse la trop grande proximité du quotidien, « élément recouvrant » qui empêche de voir réellement. Si le sens du quotidien nous échappe, c'est parce qu'il nous entraîne dans un automatisme, une familiarité où l'attention sollicitée serait minime. Or, la familiarité s'installe par un processus mémoriel. C'est en rapprochant des réalités similaires qu'une reconnaissance, une identification des nouvelles informations et une familiarisation avec celles-ci se font. Le quotidien présente à l'individu des événements reconnaissables dans leur répétitivité. Pour Bégout, même le plus exceptionnel peut s'inscrire dans le quotidien dès lors qu'il devient récurrent : « Rien ne résiste à la familiarisation quotidienne, pas même l'extraordinaire ou le miraculeux. Avec le temps, elle englutit tout. Le quotidien désigne donc tout ce qui, dans le monde, apparaît sous la forme de la répétition habituelle¹⁹¹. » La répétition est donc ce temps propre au quotidien, où chaque jour, par un cycle éveil / sommeil, apporte déjà une structure périodique. Mais même lorsque ce cycle n'est pas mis en évidence, comme dans *Journal du dehors*, qui affiche un certain laxisme temporel en ne marquant avec précision que l'année, il y a toujours une familiarité instaurée par des composantes usuelles de la vie moderne, que peuvent rendre un stationnement, un supermarché, une voiture ou un train, un chariot d'épicerie, etc. Ainsi, alors que 1985 s'ouvre sur une scène inhabituelle de femme en civière, c'est la banalité des gens faisant leurs courses, des gens s'interpellant, des travailleurs du supermarché, qui reprend le cours du récit, créant une atmosphère aisément reconnaissable. (annexe II) L'inconfort, ou encore l'appréhension, qu'aurait pu engendrer la femme en civière, entourée de pompiers, se disperse dès lors que la mémoire retrouve ses repères habituels.

Dans les journaux extérieurs, ce qui revient de façon régulière, quotidiennement, n'est pourtant jamais présenté comme une redondance, une insignifiance, un ennui. La répétition entraîne la reconnaissance, celle-ci permet

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 40.

alors une certaine identification. C'est lorsque la nouveauté, celle de la Ville Nouvelle, n'est pas encore intégrée, maîtrisée, domestiquée, que le sentiment d'une identité confuse (par le terme de schizophrénie) demeure. Avec les lieux fréquentés de plus en plus souvent, la perception devient plus fine et permet alors de distinguer, parallèlement à la familiarité de ce qui revient, la singularité de ce qui a changé. Ainsi, dans la répétition, la mémoire permet d'associer les similitudes là où la perception permet de dissocier les variations. C'est un peu comme si la mémoire quotidienne superposait une nouvelle réalité aux premières, éclipsant en quelque sorte les empreintes primaires du réel. Les variations étant minimales, la mémoire enregistre principalement ce qui lui procure un sentiment rassurant de déjà-vu. Semblable aux images superposées d'un dessin animé, les images mentales consignées à répétition par la mémoire ne présentent de changements perceptibles qu'après plusieurs modifications infimes. Tout devient plus ou moins nivelé pour le conscient, qui ne distingue pas les moindres fluctuations. Parfois, lorsque le changement est trop brusque, les images mentales ne parviennent plus à se superposer congrûment, un déplacement « alerte » les sens, comme dans la scène de vol suivante :

Je comprends brusquement qu'elle vient de voler un collant. Puisque je ne l'observais pas spécialement, une anomalie dans la succession attendue de ses gestes — fourrer l'objet dans son sac au lieu de le tenir à la main en se dirigeant vers la caisse — a dû m'alerter inconsciemment. (*VE*, p. 15)

C'est tout un art du regard qu'exerce Ernaux, afin de continuer à percevoir ce que l'habitude ne saisit plus, jusqu'à un sentiment d'étrangeté dans son propre être : « Si je poursuivais une telle expérience, ma vision de monde et de moi-même s'en trouverait radicalement changée. Peut-être n'aurais-je plus de moi. » (*VE*, p. 28-29) La répétition du quotidien permet l'appropriation — d'un temps, d'un lieu, d'une occupation, d'une identité.

Les actes de la vie quotidienne font constamment appel à une mémoire spécifique, appelée mémoire procédurale, que ce soit dans la faculté de se déplacer, de s'habiller, de se coiffer. Par le souvenir, cette mémoire du savoir-faire entraîne un certain automatisme suite à la répétition, qui économise les étapes

lorsqu'il n'y a plus à découvrir et à apprivoiser à chaque fois des lieux ou des objets courants. Cette mémoire dont il a été question précédemment est intimement liée à l'identité et à l'action. En fait, elle correspond aux mémoires déficientes chez les personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer, comme l'a été la mère d'Annie Ernaux¹⁹². Alors que la dégénérescence de sa mère s'installe, il y a une certaine fragmentation identitaire et une confusion générale qui résulte d'une incapacité à effectuer les gestes les plus simples du quotidien, à reconnaître parfois les objets les plus utilisés et leur fonction, jusqu'à en perdre l'usage du langage même. La mémoire procédurale reconnaît le quotidien à travers des objets et des pratiques courantes. Elle procède d'un sentiment de familiarité, par associations, sans effort du souvenir. Les journaux extérieurs illustrent par moments comment la mémoire procédurale enregistre « passivement » ce qui se présente à l'esprit, façon de faire décrite comme une « [s]imple habitude de mettre en mots le monde », même lorsque la diariste n'en « ferai certainement rien » (*VE*, p. 32). Cet automatisme de l'écriture offrirait en quelque sorte déjà une meilleure résistance à l'oubli et à l'inattention, ferait « œuvre de mémoire » lorsque la mémoire vivante faillirait.

4.3 Historicité en œuvre

Les journaux extérieurs d'Ernaux constituent donc, à plusieurs égards, une mesure du temps qui passe. Consigner les événements de la vie de tous les jours, les transcrire avec une régularité relative, impose une périodicité dans l'écriture subordonnée à l'écoulement du sablier. Alors que *Journal du dehors* présente quelques considérations temporelles, tout en étant davantage axée sur la porosité entre les individus, *La Vie extérieure* semble être imprégné de l'aspect irréversible et éphémère du passage du temps, évoluant hors de soi : « La sensation du temps qui passe n'est pas en nous. Elle vient du dehors, des enfants qui grandissent, des voisins qui partent, des gens qui vieillissent et meurent. » (*VE*, p. 23) La fatalité

¹⁹² Nous l'avons d'ailleurs signalé précédemment en introduction, à travers Marja Warhime (p. 5), et dans le chapitre deux, par une citation de Claire-Lise Tondeur (p. 29). L'auteur raconte cette période de sa vie dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ».

— celle de la mort à la fin de cet extrait — vient marquer ce temps « objectivé », un temps s'écoulant indifféremment. Dans ce grand tableau changeant de la vie, l'homme semble même avoir disparu du paysage, les objets évoluant sans considération pour lui :

Les voies n'ont cessé de changer depuis vingt ans, dans cette zone Colombes-Nanterre qu'il faut traverser pour atteindre le pont de Neuilly. D'une année à l'autre le parcours n'est jamais le même. [...] Tout se passe comme s'il s'agissait, entre la Défense et Colombes, d'un territoire instable, où l'on déplace continuellement les voies qu'on enchevêtre dessus, dessous, dans un gigantesque huit aérien démontable et remontable un peu plus loin. À se demander si, sur cette terre bougée, retournée, il y a encore des gens. (*VE*, p. 111-112)

C'est un sentiment étrange que laissent ces mouvements autonomes, trop rapides pour la cadence quotidienne. Du « s'il y a *encore* des gens » émane quelque chose de la postmodernité, presque d'un temps post-humain. Quelle place est réservée à l'homme, pour lequel le centre commercial, l'équivalent de l'église jadis, serait devenu le lieu familier qui l'aiderait à vivre et constituerait « un secours contre le temps et la mort » (*VE*, p. 127) ? Les nombreux faits que consigne Ernaux en guise de résistance à l'œuvre du temps, particulièrement dans son deuxième journal, ne peuvent servir de documents historiques, mais posent à tout le moins une question quant à la posture à adopter face au temps. Ernaux ne prétend pas jouer à l'historien, même si plusieurs préoccupations propres à cette discipline se dessinent dans son propos : la vérité, la causalité, la mémoire, le récit, le temps, autant de notions qui se trouvent au cœur de la pratique des historiens.

« L'étrange sentiment d'histoire » que constate Ernaux est souvent relié à une fin, un dénouement, comme si le regard s'orientait déjà vers le passé, le révolu : « Chez tout le monde, en ces derniers mois du siècle, un étrange sentiment d'histoire. La pièce va finir et on s'en découvre d'un seul coup les acteurs. *Nous passerons sur la Terre...* » (*VE*, p. 143) Quelque chose d'inéluctable, dicté d'avance dans la bible hébraïque (ou s'agit-il des paroles d'une chanson ?), a été « finalement » accompli. Pourtant, c'est au présent que tout s'écrit, un présent plein et élargi, peu rétrospectif. Dans un entretien avec Annick Louis, François Hartog explique, à propos de l'histoire contemporaine, comment la perspective a

changé avec une montée de la catégorie du présent, « l'idée que l'histoire qui désormais importe, celle qui intéresse et interpelle, c'est l'histoire du temps présent [...] »¹⁹³ ». Le sentiment d'histoire sous ce nouveau jour implique des acteurs qui sont également témoins. Ces acteurs de tous les jours deviennent les sources même de l'histoire, « fragments du texte que nous écrivons tous rien qu'en vivant. » (*VE*, quatrième de couverture) Hartog questionne ce nouvel acteur de l'histoire, qu'il associe à la présence d'une « économie médiatique qui privilégie l'authenticité, l'immédiateté » :

Du même coup, le témoin semble échapper à l'historien ; on ira plus volontiers, les médias en particulier, vers le témoin que vers l'historien qui apparaît comme un médiateur (Gabriel Monod parlait de *pontife*), alors que l'on cherche de l'immédiat et de l'émotion, la non médiation. Alors que l'historien est, par fonction, celui qui crée de la distance et qui produit de la médiation¹⁹⁴.

Les travaux de Paul Ricœur sur le « sentiment historique de fond » rattachent également l'histoire d'aujourd'hui à l'ordre du présent, encore plus accentué par les actualités médiatiques : « En proie à la mondialisation des informations, à l'accélération de leur rythme, le monde contemporain connaît une "extraordinaire dilatation de l'histoire, une poussée d'un sentiment historique de fond" »¹⁹⁵ ». De ce sentiment, résulte une expérience prononcée de l'historicité ici et maintenant. Ce rapport au présent, Ernaux le questionne en déplaçant un fait de son contexte spatio-temporel afin d'imaginer ce que la distance, la médiation historique, peut provoquer :

À la station Chambre des députés, le « dé » a été gratté : Chambre des putes. Signe d'antiparlementarisme. On dit en ce moment que cela conduit fatalement au fascisme. Mais l'individu qui a enlevé le « dé » voulait peut-être seulement s'amuser et amuser les gens. Est-il possible de dissocier le sens présent et individuel d'un acte de son sens futur, possible, de ses conséquences ? (*JD*, p. 71)

¹⁹³ Annick Louis, « Régime d'historicité : Entretien avec François Hartog », dans *Vox Poetica*, [en ligne], URL : <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/hartog.html>> (site consulté le 12 mars 2007).

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ François Dosse, « Le moment Ricœur », *Vingtième siècle*, vol.1 n° 69, 2001, [en ligne], URL : <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=VING&ID_NUMPUBLIE=VIN_069&ID_ARTICLE=VING_069_0137> (consulté le 12 mars 2007)

Ernaux répond en partie, à diverses reprises, à la question qu'elle pose en dégageant tout événement de sa fixité, en lui donnant une multiplicité de possibles, par une lecture non réductible au seul événement, une lecture investie d'une certaine subjectivité. C'est précisément dans cette tension entre objectivité et subjectivité que s'écrit l'histoire d'aujourd'hui. Pour Ricœur, à nouveau, c'est par la subjectivité que l'on accède à l'objectivité :

[...] la pratique historique est une pratique en tension constante entre une objectivité à jamais incomplète et la subjectivité d'un regard méthodique qui doit se déprendre d'une partie de soi-même en se partageant entre une bonne subjectivité, « le moi de recherche », et une mauvaise, « le moi pathétique »¹⁹⁶.

Cette tension constitue un entre-deux, entre une objectivité du temps cosmique que tente de rendre l'historien traditionnel — c'est-à-dire un temps qui a une réalité physique, dans le sens scientifique du terme — et une subjectivité du temps intime, dans lequel se situe « le temps raconté ». Ricœur considère ainsi le récit comme une issue aux apories du temps appréhendé de manière philosophique suivant Saint Augustin.

Le discours exige une nomination des choses, une existence à tout le moins langagière. Cette dimension discursive devient en quelque sorte une trace, la condition *sine qua non* pour déceler et consigner un événement. Ernaux possède justement une habileté particulière à désigner avec précision les attitudes, les sentiments, les comportements, à employer la métonymie pour « tailler au couteau » une réalité, comme pour trancher deux époques : « Neuf années de ma vie vont se refermer par un changement de parcours Cergy-Paris, il y aura le temps du train Cergy-Saint-Lazare et le temps du RER A. » (*JD*, p. 75) La possibilité de resserrer une réalité autour d'une formule ou d'un symbole est particulière à une époque que Pierre Nora a caractérisé d'« ère de la commémoration ». Par contre, les lieux de mémoires, fussent-ils privés, ne sont pas tous des monuments. Dans le passage suivant, c'est par le truchement du récit que les vestiges, les ruines, les restes, deviennent en quelque sorte « monuments » :

¹⁹⁶ *Ibid.*

À la sortie de Nanterre, il ne reste plus de la cité de transit construite pour les immigrés dans les années soixante que des plaques de béton au sol, marquant l'emplacement des maisons. Pendant vingt ans, des gens ont vécu là, des enfants. On les voyait du train jouer dans la boue. Les voyageurs de 1990, sur la ligne A du RER, ne savent pas tous le sens de ces plaques qui ressemblent à des dalles funéraires et entre lesquelles l'herbe pousse mal encore. (JD, p. 93)

Les dalles funéraires sont à cet effet les monuments caractéristiques d'une pratique du souvenir, au niveau personnel et générationnel, qui n'est pas gérée par une instance politique et souveraine. La dimension politique impliquée se trouve plutôt dans l'acte de résistance que pose le souvenir de cette cité de transit, souvenir passant par un récit ancré dans la durée. Il n'est pas question ici de la force d'un discours historique officiel dictant ce qu'il faut retenir, mais de la force d'une médiation qui traverse le temps — le béton, les dalles funéraires, l'écriture — pour servir une mémoire trop fragile et transitoire — la cité de transit. Pierre Nora parle d'une inversion de la dynamique de la commémoration, où « le modèle mémoriel [l'emporte] sur le modèle historique¹⁹⁷. » Le passé peut bien proposer, mais il ne peut plus s'imposer au présent, qui aujourd'hui dispose à sa façon des événements à commémorer.

L'écriture de l'histoire implique diverses opérations historiographiques passant de la documentation à la tentative de compréhension et d'explication, jusqu'à la représentation, où l'écriture protège de l'oubli, mais anesthésie à la fois la mémoire. Par ailleurs, la création d'un récit engage une mise à l'échelle, une forme de généralisation. La sociologie en œuvre dans les fragments des journaux d'Ernaux implique un passage des histoires individuelles vers des classes sociales. Une généralisation temporelle semblable se trouve dans le passage du quotidien vers un sentiment historique de la longue durée. Pour la narratrice de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » par exemple, c'est le fait d'« être dans une chaîne, une existence incluse dans une filiation continuant après [elle]¹⁹⁸ ». La tension en action dans les journaux correspond quelque part aux différents mouvements

¹⁹⁷ Pierre Nora [dir.], « L'ère de la commémoration », *Les Lieux de mémoire. Tome III. (Les France), Volume 3 (De l'archive à l'emblème)*, Paris, Gallimard, 1992, p. 988.

¹⁹⁸ Annie Ernaux, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », *op. cit.*, p. 86.

d'induction et de déduction, aux changements d'échelle. Le maniement d'échelle entraîne un déplacement de l'optique et du niveau d'information ; des sacrifices de la singularité d'un parcours, selon l'échelle choisie, que connaît bien le cartographe. L'historien Bernard Lepetit souligne d'ailleurs les difficultés relatives à la sélection d'« un niveau d'information qui soit pertinent avec le niveau d'organisation à étudier¹⁹⁹ », entre autres celle de « prendre à sa charge la complexité du réel et son inscription dans des univers de mesure disjoints²⁰⁰ ». D'une telle conjoncture se posent des questions de continuité et de discontinuité.

La discontinuité de la mémoire par rapport à la continuité de l'histoire « scientifique » pose de semblables questions. L'histoire pratiquée aujourd'hui, surtout au niveau de la micro-histoire, interroge ses liens avec la mémoire, la part subjective d'une saisie du monde par fragments. Mais, comme nous avons pu le voir au cours du présent chapitre, il est souvent moins question de subjectivité que de transsubjectivité. Les journaux extérieurs, par la construction d'un sujet transpersonnel, un sujet d'énonciation qui ne se réduit plus uniquement au seul producteur de l'énoncé, ouvrent sur un temps qui s'établit dans la longue durée. Ce temps, qui a été régi jusqu'alors par une histoire officielle, ne peut plus négliger la part subjective. Par la mémoire, aussi bien individuelle que collective, c'est maintenant à partir du présent que s'écrit l'histoire pour doter l'homme d'une conscience contemporaine, l'éclairer sur ce qui le constitue, l'identifie en propre.

¹⁹⁹ Bernard Lepetit, *Carnet de croquis*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 103.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 104.

Esquisse finale

Est-il possible de réellement conclure en posant un regard définitif sur une œuvre qui reste dans une ouverture temporelle comme dans une ouverture textuelle ? Est-il raisonnable de croire que notre lecture de *Journal du dehors* et de *La Vie extérieure* puisse résister à une suite de journaux extérieurs, suite qui viendrait peut-être troubler l'état de flottement que laisse l'absence de dénouement de ces textes fragmentaires ? Marie-France Savéan, auteur d'une des premières études plus substantielles sur l'œuvre d'Annie Ernaux, a remarqué depuis *La Place* un ton spécifique à l'écrivain. Elle constate une évolution « de la tension extrême de ses premiers romans [...] à un récit morcelé où seuls subsistent les faits [...] »²⁰¹. Un récit morcelé, fragmenté, peut encore présenter la promesse d'une cohésion à travers l'existence persistante d'un sujet — un auteur identifié à l'écrivain Annie Ernaux — ou même d'un objet — la figure du père ou de la mère. Mais lorsque le sujet s'efface et que l'objet se multiplie à travers l'image de la Ville Nouvelle, c'est une fragmentation plus accentuée encore, « liée à une exigence de discontinuité, d'ouverture et d'inachèvement »²⁰² qui pose au lecteur une difficulté de maîtrise du sens.

La **discontinuité** est celle d'un récit devenu pluriel avec la fragmentation. Les micro-récits engendrés appellent une lecture qui ne repose plus simplement sur des liens de causes à effets, puisqu'il n'y a plus de mise en intrigue qui tienne. D'ailleurs, le roman ne constitue déjà plus la réponse au besoin de raconter le réel depuis *La Place*. Le récit de fiction, dans son appartenance à la littérature, trahit le réel plat, celui où les livres ne sont pas nécessaires pour *vivre*²⁰³. Pour trouver la justesse de ton afin de rendre un tel milieu, le nominal, le blanc, le croquis sont autant de stratégies pour éviter de relier dans une continuité analysante ce qui n'appartient pas au discours éclairant, à l'exégèse synthétisante, à la maîtrise par

²⁰¹ Marie-France Savéan, *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, *op. cit.*, p. 35.

²⁰² Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, p. 17.

²⁰³ Plus exactement : « Les livres, la musique, c'est bon pour toi. Moi je n'en ai pas besoin pour vivre. », Annie Ernaux, *La Place*, *op. cit.*, p. 83.

les mots. Le silence est alors la voie à suivre ; se taire pour raconter sans emprunter la voix de la connaissance, qui assemble dans une cohésion savante. Le récit discontinu est celui qui mène vers un autre savoir, vers un savoir qui tient autant compte des pauses que des paroles, dans un même souffle où inspiration et expiration constituent la réalité de la respiration. C'est seulement dans un tel va-et-vient entre le même et le différent que figure la discontinuité, la rupture d'une continuité première.

Or, qui suggère continuité première suggère aussi fil, même ténu. Ce fil, dans *Journal du dehors* et dans *La Vie extérieure*, récit(s) de la même trempe, est d'abord celui d'un espace : la Ville Nouvelle de Cergy-Pontoise. Voilà l'unité d'objet, pourrions-nous dire. Mais quelle est la valeur d'une telle unité, alors que la figure urbaine est par excellence multiple ? C'est un objet hétérogène qui ne se laisse pas appréhender d'un seul regard, qui ne se laisse pas raconter d'un seul souffle. En sa nature même, l'espace urbain est composite. Il se distribue en entités vivantes et en entités non vivantes, en éléments fixes et en éléments mouvants, en lieux récents et en lieux historiques, en composantes principales et en composantes marginales, etc. Comment unifier un tel portrait sans corrompre la réalité de cet espace, figure de la modernité ? Et puisqu'il s'agit de portrait, quelle perspective prendre pour rendre justice à chaque point de vue ?

L'**ouverture** est alors celle d'un regard. En choisissant de raconter selon une focalisation externe la plupart du temps, Annie Ernaux se défend dans ces journaux de prendre parole « à la place » de l'autre. Le ton neutre est de mise, la première personne se fait rare, bien peu d'éléments permettent de relier la narratrice de ces journaux à la figure d'écrivain donnée jusqu'alors à travers une écriture du ressassement. L'unité de sujet est précaire, avec un « je » non seulement discret, mais mouvant par surcroît. L'énonciation, examinée au dernier chapitre, est polyphonique, variable. Elle résiste à l'identification, demeure obstinément dans une tension entre le moi et l'autre, anonymes tous les deux. C'est bien par un abus d'interprétation que le lecteur voit en la narratrice la figure de l'auteur. Tout en faisant plusieurs rapprochements avec le monde littéraire — en

« [cherchant] toujours les signes de la littérature dans la réalité » (*JD*, p. 46), en commentant à plus d'une reprise des comportements d'écrivains, leurs expressions, leurs manières, en faisant référence à *Nadja* (*JD*, p. 79) ou à *La Recherche du temps perdu* (*JD*, p. 47) — la narratrice ne mentionne à aucun moment être l'écrivain Annie Ernaux. Mais c'est par une ouverture que laissent plusieurs fragments, ouverture intertextuelle et biographique, qu'une telle lecture est néanmoins possible. L'ouverture en est donc également une pour le lecteur, qui dispose, au travers des silences et des ruptures autant qu'au travers du flottement de l'énonciation, d'une certaine latitude herméneutique. Le sens d'une scène n'appartient plus à un seul individu, il est ouvert à l'interprétation de tous.

Enfin, l'**inachèvement** est celui du mouvement herméneutique, de la lecture sans cesse renouvelée. L'auteur souligne plusieurs fois comment « les interprétations du réel [peuvent être] presque infinies. » (*VE*, p. 82) Ainsi, les journaux extérieurs restent dans l'ébauche sans se refermer sur un sens définitif. Même dans un désir de « fixer » une réalité, de façon photographique, la saisie se fait *sur le vif*. Saisir la vie, le mouvement, ne pas la maintenir, surtout, dans une vérité fixative qui risque d'insuffler la mort. L'inachèvement des fragments renvoie à une totalité plus grande, d'une certaine façon inachèvement de la vie. La brutalité des scènes, des paroles, des gestes, est surtout brutalité de ce qui n'a pas été re-présenté dans une construction fermée. Dans un rejet de la représentation totalisante, l'écriture tente d'enregistrer « dans l'élan », en s'éloignant du roman, de la fiction. Une telle démarche permettrait, dans un idéal d'objectivité, d'atteindre une vérité autrement inaccessible, quelque chose qui se dévoilerait dans l'opacité de la retranscription. Ici encore, pour trouver la justesse du ton, l'écriture demeure « au-dessous de la littérature²⁰⁴ ». D'une certaine façon, il y a dans cette perspective l'inachèvement d'un projet d'écriture aussi, où est constatée une « [e]spérance toujours vaine, de ne plus avoir rien à noter » (*VE*, p. 52). Puisque noter au ras des jours, « au hasard des [...] rencontres » (*JD*, p. 85), maintient les écrits dans un état de croquis perpétuel où les données rassemblées *serviraient*

²⁰⁴ Annie Ernaux, *Une femme*, *op. cit.*, p. 23.

éventuellement. Le récit se lance, mais ne trouve pas de chemin tout tracé vers une finale. Il demeure dans ce qui semble, pour certains, une phase préparatoire de l'écriture : « des listes, [des] choses en vrac, des repérages [par] la mémoire ou sur les lieux, un style télégraphique [qui ne fait pas] mousser²⁰⁵. » Cette écriture, qui déroge au travail de restructuration formant une suite ordonnée, apparaît alors inachevée.

Or, ces éléments du fragmentaire — discontinuité, ouverture, inachèvement — n'offrent encore aucune réponse à l'insistante question de savoir « comment lire ? ». Nous reprenons ici la définition de la lecture avancée par Ginette Michaud selon un horizon qu'elle précise traditionnel, plutôt situé du côté de l'auteur que du lecteur :

Conçue comme un travail de liaison et d'organisation qui prolonge les qualités de l'œuvre — perfection formelle, clarté, harmonie des parties, etc. — en s'y identifiant mimétiquement, la lecture est alors censée vouloir la dévoiler, l'éclairer, tout en effaçant elle-même ses propres opérations critiques²⁰⁶.

Comment lire alors les fragments des journaux extérieurs, quelles liaisons y voir, sans dénaturer leur force fragmentaire ? Nous avons examiné, en effet, comment « le bref et l'instantané » nous situent dans l'intertextualité, dans l'intergénéricité, et même dans l'intermédialité, comment ces croisements de toutes sortes constituent une force créatrice, comment auteurs et lecteurs sont sollicités pour participer au sens de l'œuvre. Donnant lieu à des poétiques particulières, le fragmentaire n'est plus une conséquence narrative secondaire, mais presque un moteur du genre même des récits de voyage, des récits du quotidien, de la chronique, du journal intime, etc. Une première lecture peut donc être faite par rapprochements génériques. Dans une réflexion sur le récit de voyage, Normand Doiron souligne la particularité de l'écriture journalière :

Le Journal articule sur le mode le plus simple, l'espace et le temps, la description et le récit. La description interrompt inévitablement le récit. [...]

²⁰⁵ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L., 1991, p. 43.

²⁰⁶ Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 67.

Ce chassé-croisé ponctue la marche du voyageur sur le mode performatif. Description et récit ne coïncident jamais que dans le toponyme²⁰⁷.

Ainsi, comparables aux récits de voyage, les journaux extérieurs d'Ernaux semblent faire concorder un lieu et un moment dans une énonciation au présent.

L'écriture est ici écriture *du* temps comme écriture *dans* le temps. Elle se présente dans une relative simultanéité qui lui donne une qualité intrinsèque, celle de coller au plus près du réel. Dans « une suite de *hic et nunc* » comme l'expriment Fortier et Mercier, l'écriture-temps dispose d'une valeur de trace. Elle est résidu « de temps et d'histoire » (*VE*, quatrième de couverture), ce qui l'introduit dans une dimension au-delà du texte, la déplace vers un temps qui n'est plus celui de la narration, mais de la vie. Ce qui distingue toutefois l'écriture-temps des journaux extérieurs de celle des autres journaux publiés par Ernaux, que ce soit des fragments réels, écrits dans l'épaisseur du moment (*Se perdre*, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ») ou des fragments retouchés qui maintiennent la forme du journal (*Passion simple*), c'est qu'elle échange un temps personnel, relié au vécu d'un seul individu, pour un temps collectif. Marie-France Savéan a écrit, à l'égard de *La Place* et d'*Une femme*, qu'Ernaux « [donne] au *je* l'objectif prioritaire de reconstituer un *il* ou un *elle* [...] ». Avec les journaux extérieurs, ce sont des *ils* et des *elles* qui sont restitués à travers un *je*, et l'inverse s'avère également vrai.

Dans une telle porosité des êtres, ce n'est pas l'angle autobiographique qui prédomine, mais l'angle de l'énonciation ramenant une part sociologique très forte chez Annie Ernaux. Souvent, comme l'indique Savéan, « [...] la vérité biographique l'intéresse moins que la relation entre les êtres et l'impitoyable loi sociale qui façonne les destins²⁰⁸. » L'auteur, en s'ouvrant à la collectivité, reconnaît en son prochain un lien par lequel l'autre détient une partie de son identité. Déjà, dans *La Place*, il y a cette logique d'une transsubjectivité qui traverse intégralement les deux journaux extérieurs :

²⁰⁷ Normand Doiron, « De l'épreuve de l'espace au lieu du texte : le récit de voyage comme genre », dans Bernard Beugnot [dir.], *Voyages, récits et imaginaire*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », [1983] 1984, p. 21.

²⁰⁸ Marie-France Savéan, *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, op. cit., p. 92.

C'est dans la manière dont les gens s'assoient et s'ennuient dans les salles d'attente, interpellent leurs enfants, font au revoir sur les quais de gare que j'ai cherché la figure de mon père. J'ai retrouvé dans des être anonymes rencontrés n'importe où, porteurs à leur insu des signes de force ou d'humiliation, la réalité oubliée de sa condition²⁰⁹.

Ce passage ressemble de façon frappante à la finale de *Journal du dehors*, avec un simple déplacement du père vers la fille :

C'est donc au dehors, dans les passagers du métro ou du RER, les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. (*JD*, p. 107)

Là où « l'intime et le social ne font qu'un²¹⁰ », les fragments personnels se rattachent aux éclats du réel, éclats de lieux et éclats de temps. Et même si des nuances ici et là distinguent *Journal du dehors* de *La Vie extérieure*²¹¹, une écriture semblable traverse les deux journaux, d'où notre lecture intertextuelle du sociologique, dans une continuité de *La Place* aux journaux.

Or, selon Bernard Lepetit, « [h]istoire et sociologie constituent des projets de connaissances indiscernables. [...] histoire et sociologie sont [...] "non pas l'envers et l'endroit d'une même étoffe, mais cette étoffe même, dans toute l'épaisseur de ses fils"²¹². » L'histoire pratiquée ici ne relève cependant pas d'un point de vue extérieur. L'énonciation au présent, intégrée aux lieux et à l'époque racontés, place en position « pour faire une histoire objective de la subjectivité²¹³ ». Elle ne donne plus lieu à l'opposition traditionnelle entre histoire distante, critique, et mémoire fluctuante. L'histoire du temps présent est une « quête d'épaisseur temporelle — [ici nos strates temporelles] — [qui] cherche à

²⁰⁹ Annie Ernaux, *La Place*, *op. cit.*, p. 100-101.

²¹⁰ Marie-Madeleine Million-Lajoinie, « Au sujet des journaux extérieurs », dans Fabrice Thumerel [dir.], *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, *op. cit.*, p. 264.

²¹¹ Lors d'un entretien avec Marie-Madeleine Million-Lajoinie, Ernaux raconte comment *Journal du dehors* correspond à un désir « d'évoquer la ville nouvelle de Cergy » et *La Vie extérieure*, à celui « de saisir [une] époque ». Nous pouvons, de cette nuance dans l'expression, distinguer un premier journal centré sur l'espace d'un deuxième journal tourné plutôt vers le temps. (*Ibid.*, p. 261-262).

²¹² Bernard Lepetit, *Carnet de croquis*, *op. cit.*, p. 27.

²¹³ François Dosse, « Le moment Ricœur », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 1, n° 69, 2001, p. 137-152. [en ligne], URL : <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=VING&ID_NUMPUBLIE=VIN_069&ID_ARTICLE=VING_069_0137> (consulté le 12 mars 2007)

ancrer un présent trop souvent vécu dans une sorte d'apesanteur temporelle²¹⁴ ». Paul Ricœur y voit l'interrogation ontologique suivante, reprise par François Dosse :

Ricœur oppose cette fois une catégorie nouvelle à celle de l'être-pour-la-mort de Heidegger qui a toujours suscité chez lui la plus vive défiance. Il lui substitue la notion de l'être-en-dette comme lien possible entre passéité et futurité. C'est un point majeur, le véritable fil rouge de sa démonstration selon laquelle l'avoir-été l'emporte sur le révolu. À ce titre, Ricœur insiste, et c'est essentiel pour la communauté historique, sur le fait que le passé existe encore dans le temps « feuilleté » du présent²¹⁵.

Ainsi, la discontinuité narrative qui délaisse le temps linéaire témoigne d'une subjectivité consciente de sa « dette » historique et sociale. Le parcours mémoriel, même discontinu, sert, nous l'avons vu, de liant pour les perceptions fragmentaires du monde. C'est par une lecture engageant différentes mémoires, celle de l'énonciation, celle du texte, celle du lecteur, que nous parvenons à une « maîtrise de la non-maîtrise²¹⁶ » des textes. Nous sommes ainsi passés d'une certaine « horizontalité » de la lecture à une « verticalité » qui n'est pas sans rapport avec le « fantasme » d'Ernaux décrit ici par Catherine Douzou :

[...] cette juxtaposition de faits bruts réalise le début de son fantasme d'un journal composé de plusieurs colonnes dont la première serait réservée aux faits et les autres aux différentes interprétations qui prolifèrent devant un réel toujours impossible à réduire. Annie Ernaux fantasme une écriture « enregistreuse » des faits seuls, bien plus aptes selon elle à jouer une fonction mémorielle que la transcription des états d'âme. De façon idéale, les blancs entre les fragments restent à écrire et à réécrire perpétuellement²¹⁷.

Afin de ne pas trop refermer ce travail sur une quelconque interprétation des fragments des journaux extérieurs, d'effectuer une lecture trop restreinte à un sens particulier, qu'il soit sociologique, politique ou autre, nous laissons ici le lecteur dans cette suspension du fantasme, de l'idéal, de l'inachèvement.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Roland Barthes cité par Ginette Michaud, *Lire le fragment*, *op. cit.*, p. 291.

²¹⁷ Catherine Douzou, « Entre vécu instantané et représentation de soi », *loc. cit.*, p. 87-88.

Bibliographie

Corpus étudié

ERNAUX, Annie. *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1993] 2002.

_____. *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2000] 2001.

Corpus secondaire

Ouvrages d'Annie Ernaux

ERNAUX, Annie. *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974.

_____. *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, [1977] 1989.

_____. *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981.

_____. *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1984] 1993.

_____. *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1987] 1998.

_____. *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991.

_____. *La Honte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2005.

_____. « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1997.

_____. *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000.

_____. *Se perdre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2001] 2002.

_____. *L'Occupation*, Paris, Gallimard, 2002.

ERNAUX, Annie et Marc Marie. *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

Autres ouvrages portant sur le quotidien et/ou le fragmentaire

AUGÉ, Marc. *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986.

JAUFFRET, Régis. *Fragments de la vie des gens*, Paris, Gallimard, 2001.

MASPERO, François. *Les Passagers du Roissy-Express*, photographies de Anaïk Frantz, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1990.

MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2002.

PEREC, Georges. *Les Choses : une histoire des années soixante*, Paris, Press Pocket, [1965] 1990.

_____. *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Espace critique », [1974] 1997.

_____. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, [1975] 1982.

- _____. *W ou Le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », [1975], 2005.
- _____. *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.
- ROBIN, Régine. « L'horodatier », *Cybermigrances. Traversées fugitives*, Montréal, VLB éditeur & Le soi et l'autre, 2004.
- TOURNIER, Michel. *Journal extime*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004.
- TURCOTTE, Élise. *Le Bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991.
- URBAIN, Jean-Didier. *Ethnologue, mais pas trop. Ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003.

Études critique sur Annie Ernaux

- BACHOLLE, Michelle. « Annie Ernaux : Lieux communs et lieu(x) de vérité », *LittéRéalité*, vol. 7, n^o.1-2, 1995, p. 29-40.
- BARIL, Cindy. *Entre le Même et l'Identique*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Mémoire de maîtrise en études littéraires », 2004.
- BAUDELLOT, Christian. « "Briser des solitudes..." Les dimensions psychologiques, morales et corporelles des rapports de classe chez Pierre Bourdieu et Annie Ernaux », dans Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2004, p. 165-176.
- BOEHRINGER, Monika. « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Études françaises*, vol. 36, n^o 2, 2000, p. 131-148.
- DESCHÊNES, Daniel. *Création d'un ethos de l'authenticité dans L'Événement, d'Annie Ernaux*, Montréal, McGill University, coll. « Département de langue et littérature françaises. Thesis », 2002.
- DOUZOU, Catherine. « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire "au-dessous de la littérature" », dans Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2004, p. 79-89.
- ERNAUX, Annie. *L'Écriture comme un couteau, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannot*, Paris, Stock, 2003.
- FERNANDEZ-RECATALA, Denis. *Annie Ernaux*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Domaine français », 1994.
- FORT, Pierre-Louis. « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, n^o 5, printemps 2003, p. 984-994.
- _____. « "Entre deux rives" : l'écriture du deuil chez Annie Ernaux », dans Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras,

- Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2004, p. 115-124.
- _____. « À l'épreuve de la photographie. Sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, n°1, printemps 2005, p. 129-136.
- HAVERCROFT, Barbara. « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'Événement* », dans Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2004, p. 125- 138.
- IONESCU, Mariana. « *Journal du dehors* d'Annie Ernaux : "je est un autre" », *The French Review*, vol. 74, n° 5, avril 2001, p. 934-943.
- LANCASTER, Rosemary. « Writing the City Inside Out or Outside In ? Objectivity and Subjectivity in Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 37, n° 3, septembre-décembre 2000, p. 397-409.
- LAURIN, Danielle. « *Journal du dehors* », *Voir*, vol. 7, n° 33, jeudi 15 juillet 1993, p. 20.
- LEDOUX, Lucie. *Du récit de soi aux mots des autres : L'Événement d'Annie Ernaux et L'Inceste de Christine Angot*, Montréal, Université de Montréal, 2003.
- LEE, M. D. « *La vie extérieure, 1993-1999* », *The French Review*, vol. 74, n° 6, mai 2001, p. 1276-1278.
- MALL, Laurence. « L'ethnotexte de la banlieue : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Französisch Heute*, vol. 2, juin 1998, p.134-140.
- MILLION-LAJOINIE, Marie-Madeleine. « Au sujet des journaux extérieurs », dans Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2004, p. 259-265.
- MORIN, Lisette. « L'école du regard », *Le Devoir*, cahier livre du samedi 19 juin 1993, p. D8.
- PÉCHEUR, Jacques. « Une place à part, Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], URL : <<http://www.fdlm.org/fle/article/310/ernaux.htm>>.
- REROLLE, Raphaëlle. « Lectures en vacances. Le palmarès contrasté d'une saison frileuse. », *Le Monde*, vendredi 25 juin 1993, p. 28.
- RINALDI, Angelo. « Le moindre mot », *L'Express*, n° 2180, jeudi 15 avril 1993, p. 111.
- ROUSSEAU, Élisabeth. *Mademoiselle devient bourgeoise : l'ascension sociale féminine chez Émile Zola, Gabrielle Roy et Annie Ernaux*, Montréal, Université de Montréal, 1999.

- ROY, Marie-Josée. *Temporalité et autofiction au féminin dans Passion simple d'Annie Ernaux*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Mémoire de maîtrise en études littéraires », 1997.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. « Agenda, addenda : le temps de vivre, le temps d'écrire », dans Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une oeuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2004, p. 71-78.
- SAVÉAN, Marie-France. *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1994.
- SAVIGNEAU, Josyane. « Annie Ernaux, dans les marges », *Le Monde*, vendredi 23 avril 1993, p. 25.
- SHERINGHAM, Michael. « Cultural memory and the everyday », *Journal of Romance Studies*, vol. 3, n° 1, 2003, p. 45-57.
- TIERNEY, Robin. « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », *SubStance*, vol. 35, n° 3, 2006, p. 113-130.
- THOMAS, Lyn. *Annie Ernaux, à la première personne*, traduit de l'anglais par Dolly Marquet, Paris, Stock, 2005.
- THUMEREL, Fabrice (dir.). *Annie Ernaux, une oeuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires et linguistiques », 2004.
- TONDEUR, Claire-Lise. « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 69, n° 1, automne 1995, p. 37-44.
- _____. *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam, Rodopi, « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1996.
- VEIVO, Harri. « Strange things on the edge of the city: Writing strategies in contemporary French suburban literature », *Semiotica*, vol. 150, n° 1-4, 2004, p. 283-305.
- VILAIN, Philippe. « Aliénation et inter-dit dans les romans d'Annie Ernaux ? », *LittéRéalité*, vol. 17, n° 2, automne 2005, p. 51-63.
- VOISARD, Anne-Marie. « *Passion simple* de Annie Ernaux », *Le Soleil*, lundi 13 septembre 1993, p. B7.
- WAREHIME, Marja. « Paris and the Autobiography of a *flâneur* : Patrick Modiano and Annie Ernaux », *French Forum*, vol. 25, n° 1, janvier 2000, p.97-113.
- WINSPUR, Steven. « L'écriture-flash: Ernaux, Brossard, Noël », dans Michael Bishop et Christopher Elson (éd.), *Contemporary French Poetics*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titres », 2002, p. 53-62.

Autres ouvrages critiques

- AUGÉ, Marc. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, coll. « Critiques », 1994.

- AUDET, Jacques. *Figures du rythme dans Le Vierge incendié de Paul-Marie Lapointe*. Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Mémoire de maîtrise en études littéraires », 1996.
- AUDET, René et Andrée Mercier (dir.). *La Narrativité contemporaine au Québec. Volume 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1993.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- _____. *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, [1993] 1995, tome III.
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose. (Le Spleen de Paris)*, introduction, notes, bibliographie et choix de variantes par Henri Lemaitre, Paris, Garnier, [1980] 1985.
- BLANCHOT, Maurice. « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 355-366.
- BÉGOUT, Bruce. « Introduction », *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 17-52.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1946.
- BLANCKEMAN, Bruno, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.). *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BORDAS, Éric et Catherine Rannoux (dir.). *La Licorne*, « Cliché et clichage », n° 59, 2001.
- BOURASSA, Lucie. « De l'espace au temps, du voir à la voix », *Poétique*, n° 91, 1992, p. 345-359.
- BRES, Jacques. *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.
- CLÉMENT, Anne-Marie. « La narrativité à l'épreuve de la discontinuité », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.). *La Narrativité contemporaine au Québec. Volume 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p.107-135.
- CORMIER, Christine. « *Topos*, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute », *Études françaises*, vol. 1, n° 36, 2000, p. 109-125.
- DANGY, Isabelle. « Minimalisme et musicalisme : le cas de Christian Gailly », [en ligne], URL : <<http://www.cipa.ulg.ac.be/pdf/dangy.pdf>>.
- DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », [1980] 2004.

- DERAMOND, Sophie. « *Un An* de Jean Echenoz : d'une retraite minimaliste vers un espace poétique », dans *Intervalles*, n° 1, automne 2004, [en ligne], URL : <<http://www.cipa.ulg.ac.be/pdf/deramond.pdf>>.
- DOIRON, Normand, « De l'épreuve de l'espace au lieu du texte : le récit de voyage comme genre », dans Bernard Beugnot (dir.), *Voyages, récits et imaginaire*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », [1983] 1984, p. 15-31.
- DOSSE, François. « Le moment Ricœur », *Vingtième siècle*, vol. 1, n° 69, 2001, [en ligne], URL : <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=VING&ID_NUMPUBLIE=VIN_069&ID_ARTICLE=VING_069_0137>.
- DRION, Yvan. « Georges Perros – la Poétique du fragment libre et de la note (les *Papiers collés*) », *Œuvres et Critiques*, vol. 23, n° 1, 1998, p. 49-59.
- FABRE, Daniel (dir.). *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L. / Centre Georges Pompidou, 1993.
- FORTIER, Frances et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, Volume 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p.173-201.
- GAHA, Mohamed Kamel. « La sortie du lieu », *La Licorne*, n° 59, 2001, p. 109-119.
- GAILLARD, Michel. « Le fragment comme genre », *Poétique*, n° 120, 1999, p. 387-402.
- GAULT, Jean-Louis Gault. « L'Extimité du symptôme », [en ligne], URL : <<http://www.lacanian.net/Ornicar online/Archive OD/ornicar/articles/166gau.htm>>.
- GAUVIN, Lise (dir.). *Études françaises*, « La Littérature et les médias », vol. 22, n° 3, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GERVEREAU, Laurent. *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 2003.
- GIARD, Luce et Pierre Mayol. *L'invention du quotidien. Tome 2 : Habiter, Cuisiner*, préface de Michel de Certeau, Paris, Union général d'éditions, coll. « 10/18 », 1980.
- GROSSIN, William. *Les temps de la vie quotidienne*, Paris, Mouton, coll. « Interaction », 1974.
- HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.
- HUBERT, Marie-Clotilde (dir.). *Construire le temps*, Paris, Champion, 1999.

- HUGLO, Marie-Pascale. *Métamorphose de l'insignifiant : essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot, coll. « L'univers des discours », 1997.
- IMBERT, Patrick. « La surprise du texte bref », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Le Bref et l'instantané*, Ottawa, Éditions David, 2000, p. 75-95.
- JOURDE, Pierre. *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « L'alambic », 2002.
- KUNZ WESTERHOFF, Dominique. « Le journal intime. Méthodes et problèmes », [en ligne], URL : <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html#ji032000>>.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- LE HUENEN, Roland. « L'inscription du quotidien dans le récit de voyage au XIX^e siècle », dans Paul Perron, Roland Le Huenen et Stéphane Vachon (dir.), *Itinéraires du XIX^e siècle*, Toronto, Centre d'Études Romantiques Joseph Sablé, coll. « À la Recherche du XIX^e siècle », 1996.
- LEJEUNE, Philippe et Catherine Bogaert. *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *La mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L., 1991.
- _____. « Autopacte », [en ligne], URL : <<http://www.autopacte.org>>.
- LEPETIT, Bernard. *Carnet de croquis. Sur la connaissance historique*, Paris, Albin Michel, 1999.
- LERAT, Christian et Yves-Charles Granjeat (dir.). *L'Hétérogène et l'hétéroclite dans la littérature, les arts et les sociétés d'Amérique du nord*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2001.
- LESAGE, Marie-Christine. « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Le Bref et l'instantané*, Ottawa, Éditions David, 2000, p. 173-203.
- LOUIS, Annick. « Régime d'historicité : Entretien avec François Hartog », *Vox Poetica*, [en ligne], URL : <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/hartog.html>>.
- LÜSEBRINK, Hans Jürgen. « La micro-histoire à l'allemande », *Critique*, « L'Envers de l'histoire », vol. 56, n° 632-633, janvier-février 2000, p. 74-83.
- MAFFESOLI, Michel. *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1979.
- MAILHOT, Laurent. « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », *Études françaises*, vol. 1, n° 36, 2000, p. 127-149.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, [1986] 1993.
- MESCHONIC, Henri. *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970-1978.
- _____. *Critique du rythme*, Lagasse, Verdier, 1982.
- MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 1989.
- MICHOU, Vassiliki. « Le récit de voyage : récit "à la première personne" », *Essays in French Literature*, n° 42, juillet 2005, p. 119-49.
- MINARD, Philippe. « La révolution des objets, une aventure humaine du XVIII^e siècle » dans *Critique*, « L'Envers de l'histoire », vol. 56, n° 632-633, janvier-février 2000, p. 64-73.
- NORA, Pierre (dir.). « L'Ère de la commémoration », *Les lieux de mémoire. Tome III. (Les France), Volume 3 (De l'archive à l'emblème)*, Paris, Gallimard, 1992, p. 975 à 1012.
- ORLANDI, Eni P. « La ville comme espace politico-symbolique. Des paroles désorganisées au récit urbain », *Langage et société*, n° 96, juin 2001, p. 105-127.
- PELLEGRIN, Marie-Frédérique. *Leçon sur les expériences du présent*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Major », 1998.
- PINEAU, Gaston. *Temporalités en formation : vers de nouveaux synchroniseurs*, Paris, Anthropos, coll. « Éducation », 2000.
- POIRIER, Guy et Pierre-Louis Vaillancourt. *Le Bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Ottawa, Éditions David, 2000.
- POULET, Georges. *Études sur le temps. Tome 4 : Mesure de l'instant*, Paris, Éditions du Rocher, 1949.
- PROUST, Françoise. *L'Histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, coll. « Passages », Paris, Éditions du Cerf, 1994.
- RABATÉ, Dominique. « Quelques raisons d'être bref (de Baudelaire et Valéry à aujourd'hui) », *La Licorne*, n° 21, 1991, p. 273-279.
- RASTIER, François. « Topoi et interprétation », *Études françaises*, vol. 1, n° 36, 2000, p. 93-107.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome 1 : L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1983] 1991.
- _____. *Temps et récit. Tome 2 : La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1984] 1991.
- _____. *Temps et récit. Tome 3 : Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1985] 1991.

- SAVOIE, Chantale. « La naissance de la critique littéraire au féminin », *Site du Crilcq*, [en ligne], URL : <http://www.crilcq.org/recherche/histoire/naissance_critique.asp>.
- SHERINGHAM, Michael. « "Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie" : Barthes et le quotidien » dans Marielle Macé et Alexandre Gefen (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Éditions Desjonquères / Nota Bene, 2003, p. 135-158.
- _____. *Everyday Life. Theory and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- TOBIASSEN, Elin Beate. *Vers l'instant*, Bern, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 2003.
- VIART, Dominique. « Moments du sujet », *Littérature*, n° 110, 1998, p. 49-60.
- _____. *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Les Fondamentaux », 1999.
- VIRNO, Paolo. *Le Souvenir du présent, Essai sur le temps historique*, traduit de l'italien par Michel Valensi, Paris, L'Éclat, 1999.
- WATELET, Hubert Watelet (dir.), *Quatre essais sur temps et culture. Actes du séminaire international Temps et culture*, Sainte-Foy, Centre interuniversitaires d'études québécoises, coll. « Cheminements. Conférences », 2000.
- WEINRICH, Harald. *Le Temps, le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, [1964] 1973.
- ZAHARIA, Constantin. « L'écriture fragmentaire de la mélancolie », *Critique*, vol. 54, n° 617, 1998, p. 644-657.

Divers

- « Communauté d'agglomération de Cergy Pontoise », [en ligne], URL : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Cergy-Pontoise>>.
- « Les genres journalistiques », [en ligne], URL : <<http://presse.cyberscol.qc.ca/ijp/observer/genres/genres.html>>.
- Revue en ligne *Inventaire-invention*, URL : <<http://www.inventaire-invention.com/textes/ernaux.htm#1>>.
- « Jean Froissart », [en ligne], URL : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Froissart>.
- Le Littré*, [en ligne], URL : <<http://www.nouveaulittre.fr/Modules/Home/>>.
- Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, version électronique 1996-1997.
- « Rencontre avec Annie Ernaux », *La France en Chine*, [hors ligne] URL : <<http://www.ambafrance-cn.org/?1500/Annie-Ernaux&lang=fr>>.

Annexe I

Bibliographie d'Annie Ernaux

Titres	Gallimard	Réédition en Folio
<i>Les Armoires vides</i>	1974	1984
<i>Ce qu'ils disent ou rien</i>	1977	1989
<i>La Femme gelée</i>	1981	1987
<i>La Place</i>	1984 (prix Renaudot)	1986 1997 (Folio plus)
<i>Une femme</i>	1987	1990 2002 (La Bibliothèque Gallimard)
<i>Passion simple</i>	1991	1994
<i>Journal du dehors</i>	1993	1995
<i>La Honte</i>	1997	1999
« <i>Je ne suis pas sortie de ma nuit</i> »	1997	1999
<i>L'Événement</i>	2000	2001
<i>La Vie extérieure</i>	2000	2001
<i>Se perdre</i>	2001	2002
<i>L'Occupation</i>	2002	2003
<i>L'Usage de la photo</i>	2005	

Titre	Stock
<i>L'Écriture comme un couteau</i>	2003

Annexe II

Incipit de *Journal du dehors*

1985

Sur le mur du parking couvert de la gare R.E.R. il y a écrit : DÉMENCE. Plus loin, sur le même mur, JE T'AIME ELSA et IF YOUR CHILDREN ARE HAPPY THEY ARE COMUNISTS.

Ce soir, dans le quartier des Linandes, une femme est passée sur une civière tenue par deux pompiers. Elle était en position surélevée, presque assise, tranquille, les cheveux gris, entre cinquante et soixante ans. Une couverture cachait ses jambes et la moitié du corps. Une petite fille a dit à une autre, « il y avait du sang sur son drap ». Mais il n'y avait pas de drap sur la femme. Elle a ainsi traversé la place piétonne des Linandes comme une reine au milieu des gens qui allaient faire leurs courses à Franprix, des enfants qui jouaient, jusqu'à la voiture des pompiers, sur le parking. Il était cinq heures et demie, il faisait clair et froid. Venue du haut d'un immeuble qui borde la place, une voix a crié : « Rachid ! Rachid ! » J'ai mis mes courses dans le coffre de ma voiture. Le ramasseur de caddies était adossé au mur du passage qui conduit du parking à la place. Il avait un blazer bleu et toujours le même pantalon gris tombant sur de grosses chaussures. Il a un regard terrible. Il est venu ramasser mon caddie quand j'étais presque sortie du parking. Pour rentrer chez moi, j'ai pris la voie qui longe la tranchée ouverte pour la prolongation du R.E.R. J'avais l'impression de monter vers le soleil qui se couchait entre les barres entrecroisées des pylônes dévalant vers le centre de la Ville Nouvelle. (*JD*, p. 11-12)

Annexe III

Vocabulaire du corps

(Tableau emprunté de l'article « Aliénation et inter-dit dans les romans d'Annie Ernaux ? » de Philippe Vilain)

Textes Partie du corps	<i>Les Armoires vides</i>	<i>Ce qu'ils disent ou rien</i>	<i>La Femme gelée</i>	<i>La Place</i>	<i>Une femme</i>	<i>Passion simple</i>	<i>Journal du dehors</i>	Total
Main(s)	65	26	39	22	20	5	26	203
Yeux	31	27	33	13	6	4	4	118
Tête	34	20	24	12	7	5	16	118
Corps	17	17	32	12	5	5	8	96
Bouche	35	10	11	2	2	4	4	68
Jambe	20	19	7	4	10	1	6	67
Cheveux	16	9	15	7	10	2	7	66
Ventre	26	7	14	5	2	4	7	65
Doigt(s)	30	8	13	2	4	-	3	60
Visage	1	2	9	7	8	1	5	33
Lèvre(s)	12	2	5	5	3	-	3	30
Sexe	1	3	7	2	2	11	3	29
1 ^{er} total	288	150	209	93	79	42	92	953
2 ^e total*	+220	+105	+122	+43	+56	+17	+35	+598
Total	508	255	331	136	135	59	127	1551

* Le « 2^e total » prend en compte toutes les autres parties du corps énoncées dans les textes (tempes, paupières, clitoris, etc.). Par ailleurs, ces calculs quantitatifs n'excluent pas la possibilité d'une (courte) marge d'erreur.

Nous soulignons pour *Journal du dehors*.

