

Les distances du texte: *L'Événement* d'Annie Ernaux et le récit de l'écriture

François-Emmanuel Boucher
Collège militaire royal de Kingston

À première vue, *L'Événement* d'Annie Ernaux relate la manière dont l'auteure a vécu son avortement au moment où elle commença la rédaction de son « mémoire littéraire » sur la représentation de la femme dans le mouvement surréaliste, plus spécifiquement dans les œuvres de Breton, d'Éluard et d'Aragon. Elle a alors 21 ans; elle est la première de sa famille à entreprendre des études supérieures; elle ne tient pas du tout, bien sûr, à poursuivre sa grossesse; il s'agit d'un accident de parcours, d'une simple erreur de jeunesse. L'histoire se déroule en 1963, l'année, indique-t-elle, de l'assassinat de John

F. Kennedy. En France, comme d'ailleurs un peu partout en Occident, l'avortement est toujours considéré comme un acte criminel; selon la loi, « les médecins, sages-femmes, pharmaciens » coupables d'un tel acte peuvent être privés temporairement ou définitivement « d'exercer leur profession »; la femme qui se fera avorter paiera, elle, une lourde amende, ira en prison et sera même internée (Ernaux, 2007, p. 29).

À vrai dire, cet événement qui est au centre du livre, elle n'y pensait plus depuis longtemps ; elle l'avait presque oublié au point qu'il était devenu irréel : un mauvais rêve si ce n'est une vague impression, un souvenir, inconsistant, enfoui dans les bas-fonds de sa propre histoire, celle d'une femme qui, jeune fille, s'était fait avorter. C'est beaucoup plus tard dans sa vie que cet épisode a acquis un sens extraordinaire. Les années avaient passé lorsqu'elle dut subir non pas un test de grossesse mais un test pour le dépistage du sida. Une autre aventure évidemment; une autre erreur. C'est alors que cet ancien épisode de sa vie est remonté dans sa conscience et qu'elle s'en est ressouvenue :

Le docteur a appelé mon numéro. Avant même que je sois à l'intérieur du bureau, elle m'a souri largement. J'ai pris cela comme un bon signe. En refermant la porte, elle a dit très vite « c'est négatif ». J'ai éclaté de rire. Ce qu'elle a dit ensuite dans l'entretien ne m'intéressait pas. Elle avait l'air joyeux et complice.

J'ai descendu l'escalier à toute vitesse, refait le trajet en sens inverse sans rien regarder. Je me disais que j'étais sauvée encore. [...] Je me suis rendu compte que j'avais vécu ce moment à Lariboisière de la même façon que l'attente du verdict du docteur N., en 1963, dans la même horreur et la même incrédulité. (2007, p. 15-16)

Un événement extérieur ravive la mémoire; il y a une apparence d'analogie, assez frappante du moins pour qu'on puisse revivre certaines parties de sa vie antérieure, y retourner momentanément; l'extériorité du monde fait ainsi le pont avec l'intériorité; le temps humain, ce temps mécanique, irréversible, pesant qui avale et qui vieillit inmanquablement, s'oppose à un autre temps, celui de la mémoire, à ses stratifications bigarrées et multiples, à son mécanisme distinct, à sa temporalité non-linéaire, volatile, friable, susceptible d'être réactivé selon des équations à géométrie variable, par le biais de substitutions, de connexions métonymiques, d'analogies dont les intimes rapports n'appartiennent qu'à celui qui les expérimente au hasard de sa propre vie. Dans ce « encore », il y a de la mémoire involontaire, c'est un peu le coup de la petite madeleine ou l'épisode des deux *pavés inégaux* dans la cour de l'hôtel des Guermantes. Seule l'époque aurait changé, « la méthode Ogino et le préservatif à un franc » (Ernaux, 2007, p. 16) auraient pris la place des cloches de Combray. À première vue, ce récit, c'est l'écriture de la réminiscence, c'est le sujet qui quitte l'espace et le temps de l'existence vécue pour revivre des impressions fugaces, pour retrouver une autre forme de cohérence, pour plonger finalement dans cet univers parallèle où le temps n'est pas condamné en tout point à une complète dissolution.

En fait, cette description des mécanismes qui soutendent le récit d'Annie Ernaux n'est pas complètement fautive sans pour autant être exacte ni surtout très exhaustive. En vérité, ce qui semble intéressant dans ce récit demeure ce qui ne va pas directement dans ce sens, ce qui se distingue de ces procédés que je viens d'énumérer, ce en quoi, en d'autres mots, Ernaux diffère de la grande tradition du récit testimonial ou mémoriel. Même si un événement extérieur déclenche en elle

une longue poussée vers l'intérieur où se déploient soudainement les parois de sa mémoire, elle ne parvient pas pour autant à traduire directement cette expérience par l'écriture. Ernaux nous convie à une autre mise en forme de l'existence, où l'oscillation entre l'intériorité du sujet et l'extériorité du monde, où les traversées dans les méandres de la mémoire conduisent non pas à de nouvelles représentations où, par exemple, la juxtaposition de différentes strates temporelles ou mémorielles donnerait une nouvelle profondeur au récit, mais à des réflexions sur les limites de l'autoreprésentation et, du même coup, sur la faiblesse du langage à relayer les impressions subjectives empreintes dans la mémoire. Le témoin, ici, peine à se remémorer ; le mémorialiste, si ce terme a encore un sens, ne croit plus du tout au potentiel illimité de l'écriture. Cette démarche littéraire, qui pourrait être qualifiée de suspicieuse, devient dès lors à la fois matière du récit mais surtout une forme inédite de *mimesis*. Dès lors, ce qui devient vraisemblable, c'est cette difficulté de redire et surtout de se remémorer. Comme Ernaux le souligne, « *L'Événement*, c'est le récit d'un avortement et le récit de l'écriture d'un avortement, avec les problèmes de la mémoire et celui des preuves » (2003, p. 144). Le lecteur est ainsi confronté à une tout autre expérience littéraire. Les faiblesses de la mémoire sont mises en scène par l'écriture au même titre que les limites de l'introspection et l'illusoire frontière qui sépare l'acte de se ressouvenir de l'apport de l'imaginaire et de la création artistique. Il ne s'agit plus de l'autobiographie au sens traditionnel du terme, car le texte cesse d'entretenir la croyance en une possible reconstruction cohérente du sujet. Le récit perd ainsi sa régularité ; la narratrice intervient désormais à tout instant. Les métadiscours acquièrent une telle importance qu'ils

font ombrage à l'histoire elle-même. Le récit n'est plus lisse, uniforme, harmonieux; il y a des coupures, des hésitations, des silences, du non-dit avoué, de l'impuissance transmuée en élément du texte. La visée narrative, largement modifiée, conduit la forme du récit à se transformer à son tour et à se démarquer du cadre à l'intérieur duquel avait évolué le genre propre à la représentation du moi et au traditionnel récit de vie.

Une lente et irréversible rupture avec l'héritage romanesque

Cette transformation du récit, qui a une incidence immédiate sur la forme, est un leitmotiv d'Annie Ernaux, qui accompagne sa production discursive, autant ses récits, ses entretiens, ses divers méta-commentaires que ses interventions dans les milieux universitaires, comme au Collège de France, par exemple. Prenant pour modèle *Nadja* d'André Breton, qu'elle tient « pour le premier texte de notre modernité » (2003, p. 56), Ernaux n'hésite pas à répéter que, pour elle, « le roman est impossible » (2006, p. 17) et qu'« il ne fait plus partie de [s]on horizon » (2003, p. 55) depuis près d'une vingtaine d'années. Ce refus du roman s'appuie évidemment sur plusieurs constats, qui touchent à la fois sa propre expérience artistique, sa conception de l'écriture et le pouvoir qu'elle accorde au cadre formel dans son processus de création. Ce refus a même son histoire à l'intérieur de son œuvre, car l'auteure de *La Place*, bien avant de faire des « récits auto-socio-biographiques » (Ernaux, 2003, p. 21) s'est d'abord crue romancière et a écrit des romans dont trois, au moins, furent publiés au tout début de sa carrière. Les raisons qui expliquent sa rupture avec la « forme roman » demeurent évidemment essentielles et doivent être explicitées afin de mieux saisir son projet d'écriture et son

évolution sur plus de trois décennies. Bien que diverses, ces raisons peuvent néanmoins être classées dans deux catégories distinctes, même si elles se recoupent de différentes manières et ne peuvent être séparées, faute non pas d'autonomie respective mais, tout simplement, de raison d'être.

La première catégorie couvrirait tout ce qu'Ernaux raconte pour traduire le fossé qui exista très tôt, en elle, entre les formes romanesques disponibles et, surtout, connues par elle à ses débuts, et son expérience privée, façonnée par son origine sociale. C'est son expérience socio-politique prise au sens le plus large du terme qui l'a conduite à vouloir modifier les formes discursives apprises et héritées d'une histoire littéraire canonique dont elle se dissocie peu à peu, compte tenu qu'elle s'y est toujours sentie étrangère. La deuxième catégorie, pour sa part, regroupe tous les discours qui relatent la manière dont elle entrevoit les liens entre les modifications formelles et la mise en scène de sensations et de perceptions inédites. L'essentiel ici repose sur les deux idées suivantes, soit, premièrement, le principe selon lequel une même expérience peut être traduite par plusieurs cadres formels dont aucun n'épuise sa signification, soit, deuxièmement, par ce constat que certaines expériences ne peuvent être traduites avec force sans modifier largement les formes discursives courantes que lègue la tradition littéraire. La vie d'Ernaux est ainsi au centre de son écriture ; des mêmes fragments épars reviennent dans différents livres. Parfois, elle rend compte d'un épisode de sa vie dans un journal intime, d'autres fois dans une sorte de témoignage ou, encore, dans une forme expérimentale et incertaine qui ne s'apparente à aucun genre canonique reconnu. Avec la modification de la forme, une autre facette de sa vie apparaît aussitôt, partie souvent inédite et jusqu'alors

inexistante dans l'univers de l'écriture. Par un jeu des perspectives, Ernaux approfondit le regard, donne une autre dimension à ses textes et représente sa propre vie comme une expérience fluide, indéterminée et plurielle. Mais à l'opposé du récit de vie traditionnel, le but ultime ne semble pas être le dévoilement narcissique de la vie d'Ernaux, mais plutôt sa mise au service d'une expérimentation littéraire, la construction d'une vie-cobaye dont les aboutissements ne visent pas à mieux connaître l'auteure elle-même, mais à comprendre la fragilité des représentations de soi et la réification quasi inévitable des identités discursives.

Rappelons, avant de poursuivre, que son conflit avec la forme romanesque n'est pas nouveau et qu'il apparaît paradoxalement dès son premier roman, *Les Armoires vides*. Denise Lesur, le personnage principal, est alors représentée non pas comme une parvenue habitée par un ego démesuré, désirant se hisser dans la bourgeoisie parisienne, mais comme une intruse, une espèce de déclassée qui, grâce aux études universitaires, réussit à se libérer, en partie, de ses origines familiales. Démunie socialement et culturellement à la fois par manque d'éducation, d'aisance, de *distinction*, mais aussi de référents littéraires et de représentations adéquates grâce auxquels elle pourrait exister culturellement et se fondre dans une classe dont elle ne comprend pas les rouages, Lesur est condamnée à l'approximation, aux tâtonnements, aux maladresses; à se trahir, et ce, chaque fois qu'elle veut se raconter aux autres et à rendre compte de sa propre vie. Le drame du personnage peut être compris comme la transposition littéraire des difficultés que rencontre alors Ernaux à rompre avec un héritage culturel qui lui est doublement nocif parce qu'il l'intimide et pire, peut-être, parce

qu'il ignore ce que furent sa famille, son enfance, ses difficultés, ses craintes, ses espoirs, sa propre psyché. La littérature canonique méconnaît autant son existence que son milieu social et promulgue, sans le vouloir ou le chercher sciemment, une indifférence complète vis-à-vis de tout ce qu'elle et les siens représentent dans la société française :

Je comprenais les écrivains avec leurs descriptions de salon, de parcs, du père instituteur et de la vieille tante à thé et à madeleines. C'était joli, propre, comme il faut, comme j'en rêvais. Je ne pouvais pas écrire : ma maison de piètre apparence, mon père, un homme simple, gentil, aux manières frustes, parler de ma famille comme parlent les romanciers des pauvres et des inférieurs. Il fallait bien inventer à coups d'extraits de lectures, d'imaginations, de catalogues... Essayez de trouver ce qui était de bon goût, poétique, harmonieux... (2008, p. 101)

La culture littéraire canonique, dont l'apothéose s'avère, pour elle, la forme romanesque, demeure aliénante par son mépris et son pouvoir d'humiliation. En fait, toute la littérature dont la qualité serait socialement reconnue lui pèse, la rapetisse, la diminue, lui prouve qu'elle est sans valeur, qu'elle n'est rien si ce n'est qu'elle appartient à cette strate sociale ignorée, à cette catégorie d'être qui n'est pas représentable ou qui, dans le meilleur des cas, accompagne en sourdine ce qui doit être représenté dans un livre *comme il faut*. Dans *La Place*, où la rupture avec la forme romanesque est revendiquée à maintes reprises, Ernaux note que, « pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité », « le roman est impossible » (2006, p. 17), qu'il ne peut être d'aucun secours. Dans *Les Armoires vides*, Ernaux écrivait déjà, au sujet de Denise Lesur, qu'en plus des difficultés que cette dernière connut lors de son avortement, thème qui, dès 1974, était explicitement abordé, le

pire fut, pour elle, le sentiment d'isolement qu'elle ressentait à tout instant, incapable de rencontrer dans un livre un seul paragraphe qui parlait d'elle ou qui représentait une vie similaire à la sienne; l'impossibilité de trouver une seule phrase ou une seule allusion qui suggérait une certaine parenté avec son propre drame personnel lui semblait la pire réprobation de son existence. Exclue de l'univers restreint de la *mimesis* officielle qui serait celle de la strate socio-économique supérieure, Lesur comprit alors qu'elle vivait évincée du cadre combien étroit, à ses yeux du moins, de tout ce qui était digne d'appartenir à l'univers littéraire hexagonal :

Travailler un auteur du programme peut-être. Victor Hugo ou Péguy. Quel écœurement. Il n'y a rien pour moi là-dedans sur ma situation, pas un passage pour décrire ce que je sens maintenant, m'aider à passer mes sales moments Il y a bien des prières pour toutes les occasions, les naissances, les mariages, l'agonie, on devrait trouver des morceaux choisis sur tout, sur une fille de vingt ans qui est allée chez la faiseuse d'anges, qui en sort, ce qu'elle en pense en marchant, en se jetant sur son lit. Je lisais et je relisais. Les bouquins sont muets là-dessus. Une belle description de sonde, une transfiguration de la sonde... (2008, p. 12-13)

Le thème de l'avortement est présent dans la presque quasi-totalité de l'œuvre d'Ernaux. Précisons, bien sûr, qu'il ne s'agit pas de l'avortement en soi ou de l'avortement des autres ou de l'avortement comme thème, mais bien de son avortement, celui, assure-t-elle, qu'elle a vécu lors de ses années universitaires, toujours le même épisode qui revient ainsi dans une pluralité de livres. Le défi est ainsi de décrire, sans pudeur, un événement à la fois troublant et personnel de sa jeunesse de manière qu'il puisse, en tant que tel, accéder à l'univers de la représentation. Dans *Passion simple*, par exemple, Ernaux décrit, dans un méta-commentaire mis entre parenthèses à

l'intérieur du texte, l'un de ses retours bizarres, plutôt insolites, sur les lieux de son avortement, passage Cardinet, dans le XVI^e arrondissement, en liant les raisons qui expliqueraient cette fixation qu'alimente la mémoire de ce traumatisme avec sa motivation d'écrivaine et les grands desseins de son projet d'écriture : « Est-ce qu'il n'y a que moi pour revenir sur les lieux d'un avortement? Je me demande si je n'écris pas pour savoir si les autres n'ont pas fait ou ressenti des choses identiques, sinon, pour qu'ils trouvent normal de les ressentir. » (2009, p.65-66) Cette normalisation d'une vie se réalise non seulement par le refus de singulariser l'expérience, mais aussi par la recherche d'une forme susceptible de témoigner, de confier, de partager ce drame, de le dire d'une manière objective, comme tel, sans qu'il semble transfiguré dans un univers romanesque qui reconduirait des discours qui, de toujours, lui sont demeurés étrangers, en décalage avec sa vie. Se libérer des formes canoniques donne dès lors à Ernaux la latitude pour atteindre son idéal de transparence grâce auquel *l'autre*, disons les exclus de la *mimesis* officielle, pourrait enfin se reconnaître à même sa propre existence de déclassée, comme quoi l'effet cathartique de ses récits serait d'atténuer une forme très lourde d'aliénation sociale produite par le caractère exclusif des représentations courantes héritées, pour la plupart, du cercle étroit d'une culture fermée et élitiste. Ce nouveau récit, toutefois, même si la forme n'a pas encore son étiquette attréée, ne peut être défini comme une simple et naïve transposition d'une vie, *de sa vie*, de la réalité de sa vie vécue, pour la simple raison qu'au cours de son œuvre, Ernaux construit elle-même sa propre poétique, qu'elle invente un mode d'écriture qui, malgré sa volonté affichée de témoigner sans pudeur et sans mensonge de sa propre existence, n'est pas

moins savant, pas moins complexe que les représentations de jadis, pas moins travaillé, non plus, que celui de l'univers romanesque dont elle assure, sans cesse haut et fort, qu'elle s'est définitivement séparée.

Le texte en chantier ou la mise en scène des artifices

Le récit d'Ernaux, c'est là une première hypothèse, n'est pas seulement une chronologie morcelée où divers fragments d'existence hantent aléatoirement un *je* narratif en proie à de fortes réminiscences. Le travail mémoriel n'est pas tant esthétisé que dévoilé par un nouveau travail de mise en forme qui apparaît comme la conséquence de la désintégration de la croyance au pouvoir de l'écriture et à celui de la mémoire. La quête d'exactitude, cette obsession de demeurer fidèle à un événement du passé semble d'emblée exclure de la narration toutes les prouesses stylistiques de même que ce qui pourrait être perçu comme une trop forte dramatisation, ou, encore, comme des mises en tension inutiles ou des effets de lyrisme qui semblent *a priori* perçus comme trop littéraires, donc comme invraisemblables. La forme doit être réinventée de manière à trouver un cadre narratif qui donnerait l'impression de ne jamais fausser la transcription de l'expérience et de retranscrire à la fois la manière dont *l'événement* a été vécu et la façon dont on se le remémore. En fait, le récit d'Ernaux pose savamment ces questions toutes simples : qu'est-ce qu'une écriture fidèle à la mémoire et, surtout, comment trouver une forme qui parviendrait à en rendre compte correctement?

Dès lors, le premier point qu'il faut souligner est la façon dont elle met en scène une forme d'exhibitionnisme littéraire

qui se manifeste principalement par son désir de montrer au lecteur les coulisses de son écriture. À l'inverse de l'aphorisme nietzschéen, Ernaux se plaît à étaler les échafaudages de sa création, ses hésitations multiples, les documents qu'elle a, ou aurait, utilisés lors de la rédaction, ses faiblesses narratives, là où, somme toute, faute de contrôle, la narration bascule soudainement dans l'univers mal venu de la fiction. Pour écrire son livre, explique Ernaux dans un métadiscours qui est difficilement séparable du récit en tant que tel et qui, à vrai dire, demeure l'un des traits fondamentaux de cette *mimesis*, elle eut recours à son agenda, à son journal intime de même qu'à son carnet d'adresses de l'époque. « Je suis entrée à pied à la cité universitaire. Dans l'agenda, il y a : "Je suis enceinte. C'est l'horreur." » (2007, p. 21). Après une représentation de *Huis clos*, poursuit-elle, « [j]'ai écrit dans l'agenda : 'Formidable. Si seulement je n'avais pas cette réalité dans mes reins' » (p. 18-19). « Dans mon journal », note-t-elle à nouveau, « j'ai l'impression d'être enceinte avec abstraction — je me touche le ventre, c'est là. Et pas davantage d'imagination. Si je laisse faire le temps, en juillet prochain, on sortira un enfant de moi. Mais je ne le sens pas. » (p. 66). Cette tentative de défier la fiction en parsemant son récit de renvois multiples où s'étaient les diverses impressions qu'elle ressentait à cette époque de sa vie déplace l'enjeu de la narration et souligne des problèmes que ni le mémorialiste ni le romancier ne se posaient ouvertement ou, du moins, représentaient dans leur œuvre. Il semblait alors exister une gêne qui empêchait l'écrivain de dévoiler dans son œuvre l'ensemble du travail préparatoire qui accompagne son écriture. Le duc de Saint-Simon par exemple, même s'il avait continuellement recours au fameux *Journal* du marquis de Dangeau pour raviver sa propre mémoire souvent défaillante,

même si sa chronologie de la vie de cour est parfois un simple calque de ce que relate ce journal, n'aurait jamais pensé mentionner à l'intérieur de ses mémoires ce long travail de remue-ménages et d'interminables annotations. Le contraire, il est vrai, aurait été encore plus surprenant pour celui qui s'était donné comme but, à travers une narration continue, totalisante, ordonnée et chronologique, d'expliquer l'origine de l'anomie de son époque par le renversement de la hiérarchie sociale et de l'ordre cosmique! C'est parce que la visée narrative d'Ernaux est fort différente que la forme de son œuvre en subit les contrecoups. Au cœur du récit de son avortement apparaît une conception de la *mimesis* dont l'idée sous-jacente est celle de la mise en scène d'une totale transparence non pas tant d'un soi-même dévoilant son expérience la plus intime, les tressaillements de son identité la plus profonde, ses souvenirs, une façon de vivre ou quelques rares tabous ou rares traumatismes inavouables, mais d'un soi qui se remémore avec peine et misère, et qui cherche, peut-être en vain, à retranscrire une expérience, un événement d'autrefois. Ce n'est pas un témoignage traditionnel que présente Ernaux, mais un récit sur l'oubli et sur l'intraduisibilité, sur les défaillances de la mémoire et sur les lacunes insurmontables de l'écriture. L'autre exemple, canonique encore une fois, qui permet de souligner des distinctions fondamentales, est le travail préparatoire du *Contre Sainte-Beuve*, dans lequel on trouve seize ouvertures distinctes qui décrivent chacune à leur façon le réveil du narrateur et la manière dont le temps infiltre sa conscience et ravive difficilement sa mémoire. Jamais Proust n'aurait cru bon d'alourdir l'ouverture de la *Recherche* en juxtaposant des versions parallèles ou antérieures décrivant le réveil de son narrateur ou même d'en mettre ici et là quelques fragments

pour accroître la vraisemblance de son récit, de la même manière que, pour lui, ses cahiers de notes, le Dux, le Vénusté, le Fridolin, le Babouche, étaient des cahiers de brouillon, une étape dans le travail de la création, des ébauches qui devaient être dépassées et effacées pour donner naissance à un véritable roman.

Ce qui fascine dans le travail d'Ernaux est justement qu'il s'agit d'autre chose. Les influences viennent davantage du côté de Gide avec son *Journal des faux-monnayeurs* ou de Yourcenar avec ses *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, à l'exception, fondamentale, près que ni l'un ni l'autre assurent ouvertement ne pas faire de la fiction dans le but de narrer les aléas de leur propre vie, tels quels, sans fard autre que celui qui serait naturellement lié aux limites de la transposition narrative et à celles de la mémoire. Ainsi, il semble que, pour être en phase avec le monde donné, avec un état du présent, il faille que la fiction se renouvelle, qu'elle change et qu'elle parvienne à recréer l'illusion référentielle et, ici, cette illusion se caractérise justement par ce jeu narratif qui consiste d'une part à raconter sa vie et d'autre part à énoncer les lacunes de la réminiscence conjointement avec la certitude que l'évocation du passé demeure, somme toute, un acte qui relève en grande partie du bricolage fictionnel. Ce qui devient vraisemblable devient l'aveu de l'incapacité de retranscrire un souvenir à l'état brut. Le témoignage de son avortement laisse ainsi une large place à un métadiscours critique à l'égard de son propre projet d'écriture de manière à assurer l'illusion d'une complète transparence vis-à-vis de son lecteur, soulignant par le fait même que la faillite de la représentation s'avère le sceau ultime de sa propre *mimesis*.

En plus de cette mise en scène du travail créatif et d'un renvoi constant aux sources de jadis qui ont eu pour fonction de raviver partiellement une mémoire somme toute défaillante, on trouve aussi dans ce récit des ruptures narratives continues, des changements de ton, des changements de temps et, encore plus représentative de ce type d'écriture, une sur-utilisation de la parenthèse, dont la fonction serait cette tentative désespérée de sortir du territoire de la représentation, de dépasser le cadre du narratif en vue de mettre fin à cette tension devenue intenable entre d'une part l'écriture et le réel et, d'autre part, entre ces deux derniers et l'exercice de se ressouvenir. C'est cette représentation des limites de l'écriture et de la mémoire et, par conséquent, de la quasi-impossibilité de représenter sa vie qui semblent être ce qui distingue le récit d'Ernaux de la longue tradition de l'autoreprésentation du moi. Il faut, comme elle le dit elle-même, « démystifier aussi la clôture de l'œuvre » (2003, p. 39). Le refus du romanesque, l'insistance autant sur les failles de l'écriture que sur les oublis de la mémoire deviennent ce qui, paradoxalement, assure la cohérence de son récit. Ajoutons encore que ces difficultés sont affaires de choix et qu'elles sont présentées comme inhérentes à la transcription du fait mémoriel et à la nature même du processus créatif.

Ainsi, au moment où, par exemple, la narratrice relate ses premières recherches en vue de comprendre comment se pratique un avortement, quelles sont les méthodes utilisées à son époque, quels sont les risques encourus lors de cette opération, elle interrompt soudainement le récit pour ajouter, en retrait, entre parenthèses et dans un autre paragraphe, un long commentaire critique sur les difficultés qu'elle éprouve à reproduire avec exactitude cet épisode de sa vie :

(Ces noms [les *Archives médico-chirurgicales*; la *Revue d'immunologie*] et les cotes *Per m 484*, nos 5 et 6, *Norm. Mm 1065*. figurent sur la page de garde de mon carnet d'adresses de cette époque. Je regarde ces traces gribouillées au stylo à bille bleu avec un sentiment d'étrangeté et de fascination, comme si ces preuves matérielles détenaient de façon opaque et indestructible, une réalité que ni la mémoire ni l'écriture, en raison de leur instabilité, ne permettraient d'atteindre.) (2007, p. 40-41)

L'écriture de son avortement plonge la narratrice dans un dilemme qui la conduit à deux impasses inhérentes à ce qui lui paraît être l'acte de représentation. Les seules « certitudes concernant les sentiments et les pensées » (p. 74) qui entourent son avortement se trouvent dans des notes de jeunesse qu'elle ne peut décrypter que partiellement, persuadée qu'en le faisant, elle ne fait que fausser ses impressions de jadis. Elle peut aussi s'en remettre à l'écriture mais dès lors, elle doit, souligne-t-elle, « résister au lyrisme de la colère ou de la douleur » (p. 95), sachant très bien qu'elle est maintenant beaucoup plus sensible et émue face à cet événement qu'elle ne l'était autrefois lorsqu'elle s'était fait avorter. Ainsi, s'abandonner à la fiction est une forme de trahison ; faire œuvre d'archiviste est simplement impossible. Dans ce texte, on n'assiste plus à la représentation de la mémoire vacillante d'un personnage, à la juxtaposition de segments temporels qui s'entrecroisent, qui se frappent et qui parfois fusionnent, mais à d'incessantes mises en retrait où la narratrice se retourne sur elle-même et confie ses propres doutes sur les difficultés de son projet ou encore sur la manière dont elle pourrait peut-être revivre momentanément ce que furent alors ses impressions :

(Ressentir maintenant ce que je pouvais éprouver alors n'est plus possible. C'est seulement en prenant au hasard, dans une file d'attente au supermarché ou à la poste, n'importe quelle

femme d'une soixantaine d'années, à l'abord rude et antipathique, en imaginant qu'elle va fourrager dans mon sexe avec un objet inconnu que je m'approche fictivement de l'état dans lequel j'ai été plongée pendant une semaine.) (2007, p. 81-82)

Par effet de vraisemblance, le récit regorge d'approximations et glose sur le constat d'une limite propre au processus mémoriel. Bien que ce récit soit « inoubliable » (p. 27), comme le souligne Ernaux, elle ne peut pas s'en souvenir avec exactitude et encore moins le retraduire avec fidélité. Elle hésite, elle ne sait plus, elle parvient avec peine à trouver ici et là une expression juste dont elle critique aussitôt, entre parenthèses, l'insurmontable fiction référentielle. En fait, si on retranche de son livre l'ensemble de ses métadiscours, on hérite au mieux d'un récit parcellaire d'une trentaine de pages enchâssé dans une chronologie floue où se trouvent quelques rares références historiques et quelques pâles remarques sur les mœurs sexuelles d'autrefois. À quoi bon, alors, la question est légitime, avoir quitté le pouvoir de la fiction romanesque pour aboutir à ce qui semble être, à première vue du moins, un aussi triste résultat? Est-ce là la conséquence de cette recherche obstinée de vraisemblance? N'assistons-nous pas d'une certaine manière à un rétrécissement du processus fictionnel, à une forme de suspicion vis-à-vis de toute mise à distance qui ne serait pas d'emblée critique, si ce n'est hautement métadiscursive? Le livre d'Ernaux ne pose évidemment plus les mêmes difficultés que suscitait jusqu'alors la mise en récit du moi. L'auteure, certes, brise le carcan propre aux formes romanesques d'autrefois; d'une certaine manière, elle donne même vie à des expériences jusqu'alors exclues du champ usuel de la représentation. Mais aux problèmes de la réalité objective, elle ajoute finalement celui du statut d'une narratrice qui en arrive,

du moins par moments, à ne même plus croire à la possibilité de s'auto-représenter.

L'éthos du narrateur et la mémoire du littéraire

« Je ne sais pas encore quels mots me viendront. Je ne sais pas ce que l'écriture fait arriver » (Ernaux, 2007, p. 76), écrit la narratrice, encore une fois entre parenthèses, lorsqu'elle cherche à décrire la scène finale de son avortement. Narrer un événement ne consiste plus dès lors à décrire le monde extérieur ni, encore moins, la sensibilité exacerbée d'un *je* surnageant dans la pluralité de sa mémoire, mais à prendre note ici et là dans le récit, à chaque fois, du moins, que cette impression surgit dans le champ de la conscience, de l'impossible interaction entre le pouvoir mémoriel et l'expérience créatrice. Ce qui ponctue la narration ne s'apparente plus à ce que l'on nomme traditionnellement un monologue intérieur, mais à une suspension du récit pour laisser place à l'énonciation d'un doute sur la réalité de ce qu'on vient d'écrire, à la déclaration de sa propre faiblesse en tant que narratrice comme si, paradoxalement, écrire un livre devenait désormais l'aveu de l'incapacité fondamentale d'en écrire un et, *a fortiori*, sur sa propre vie. Au fur et à mesure que la narratrice cherche à décrire sa propre histoire, de plus en plus s'éteint en elle la possibilité de revivre les strates temporelles de son propre passé. Bien sûr, il lui est encore possible de dire tel ou tel épisode de son existence mais chaque fois qu'elle y arrive apparaît aussitôt la nécessité de commenter ce qui n'allait pas de soi lorsqu'elle l'a écrit, le moment exact où la fiction exagère, là où elle a ressenti trop fortement des divergences, si minuscules soient-elles, comme si paraphraser les plus

profonds doutes sur la capacité de l'écriture à saisir le moindre le réel était devenu la seule certitude de l'auteure, le seul lieu où la fiction acquiert un peu de vraisemblance! C'est l'inverse, en fait, de l'expérience proustienne, où le narrateur, doué d'un pouvoir quasi illimité de réminiscence omnitemporelle, n'éprouve aucune difficulté à se remémorer les pleurs de son enfance, les gestes de sa mère ou de son père, des odeurs, telles phrases ou encore telle intonation, comparant ainsi ses propres souvenirs « à ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir » (Proust, 1954, p. 37). Soulignons que la narratrice de *L'Événement*, loin d'être amnésique, est prisonnière d'une conscience si tâtonneuse et si aiguë qu'elle ne peut passer sous silence les déformations que produit son récit au point d'en faire une obsession, si ce n'est l'ossature même de sa poétique. C'est comme si son désir de ne pas mentir, d'être authentique, d'être véritable et, surtout, transparente ne connaissait aucune limite au point de paralyser son pouvoir créatif et miner sa propre imagination. Contrairement au narrateur traditionnel propre à la forme romanesque, la narratrice est hantée par le doute vis-à-vis du pouvoir de décrire une existence et, *a fortiori*, un moment de sa propre vie. Se représenter appartient dorénavant au monde de la mauvaise fiction; seules les vicissitudes de l'écrivain qui discourt sur les limites naturelles de sa propre écriture rendraient compte correctement de la réalité de l'expérience vécue.

Il reste, et c'est étonnant dans un tel projet d'écriture après qu'on a compris la manière dont Ernaux critique la « forme roman » ou la culture élitiste universitaire, que les seuls moments où la narratrice avoue se sentir en pleine communion

avec son propre passé sont lorsqu'elle fait fi de ces commentaires et qu'elle note, dans de très rares passages, des liens avec la littérature canonique ou, du moins, certaines analogies avec l'univers fictionnel dont, par ailleurs, elle cherche tant à se dissocier. Les mots, par exemple, d'encouragement que lui disait la femme qui l'a avortée lui semblent être les bons, étant donné que ce sont de telles expressions qu'elle a retrouvées « ensuite dans des récits de femmes qui avortaient clandestinement » (Ernaux, 2007, p. 85-86). Chaque fois, écrit-elle, qu'elle pense à cette période, « il m'est venu en tête des expressions littéraires telles que "la traversée des apparences", "par-delà le bien et le mal", ou encore "le voyage au bout de la nuit". Cela m'a toujours paru correspondre à ce que j'ai vécu et éprouvé alors, quelque chose d'indicible et d'une certaine beauté. » (p. 24) Ce type de lyrisme, cependant, ne dure jamais longtemps et est aussitôt rejeté, car c'est là précisément ce qu'elle nomme des « émotions d'écriture » (p. 96), un mode d'appréhension du réel qui va à l'encontre de la finalité de son projet, qui le mine directement, car il indique que sa rupture avec le roman ne serait pas aussi radicale qu'elle le prétend à maintes reprises. Ainsi, même si Ernaux croit à une totale libération de la forme romanesque, ce postulat demeure discutable pour la simple raison qu'elle continue le dialogue, qu'elle se positionne et argumente avec une culture littéraire dont elle finit étrangement par être partie prenante. Il reste que, si elle tient à décrire avec autant d'hésitations, d'incertitudes et de tâtonnements « une expérience humaine totale » (p. 124), c'est, écrit-elle à la fin de *L'Événement*, pour que son corps, ses sensations, ses pensées deviennent de l'écriture, « c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement

dissoute dans la tête et la vie des autres » (p. 124-125). Ce faisant, Ernaux arrive sans doute à lutter contre un type particulier d'aliénation sociale, celui de la jeune Lesur, par exemple, le sien et même celui de beaucoup d'autres personnes indépendamment du fait que son récit suscite parfois certaines émotions esthétiques et se rattache à une tradition littéraire qui la submerge amplement.

Ainsi, ce récit, où s'énonce une incapacité ontologique de se remémorer et de retranscrire sa propre expérience du monde, où l'on postule que le passé est en partie inconnaissable et le présent un lieu d'incohérences que ne maquillent plus les jeux savants de la fiction, produit une représentation de l'existence où le fragmentaire et l'anomie deviennent symptomatiques de la nature humaine. Son projet d'écriture conduit Ernaux à ouvrir une boîte de Pandore où les subtilités rhétoriques de la fiction d'autrefois font peu d'ombrage à la complexité de ses récits. La mémoire défaille, l'écriture trahit et la seule certitude demeure le constat de cette réalité consternante. En posant ainsi comme vraisemblable l'intraduisibilité de l'expérience subjective, Ernaux souligne du même coup la fragilité des mécanismes sur lesquels s'appuyait traditionnellement notre relation autant à soi qu'au monde extérieur. Derrière ses métacommentaires interminables, ses avertissements, ses doutes réitérés et ses continuelles parenthèses se détache, en fin de compte, de plus en plus imperceptible, la silhouette d'une pâle subjectivité, apparaissant à la face du monde, encore plus frêle que jamais, encore plus inconsistante, et d'autant plus fragile qu'impuissante et à jamais morcelée.

Bibliographie

- DORNIER, Carole. (2005), « Toutes les histoires sont-elles des fictions? », dans Carole DORNIER et Renaud DULONG (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 91-106.
- ERNAUX, Annie. (2008 [1974]), *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2003), *L'Écriture comme un couteau. Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock.
- . (2007 [2000]), *L'Événement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2009 [2003]), *Passion simple*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2006 [1983]), *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus ».
- PROUST, Marcel. (1954 [1913]), *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1.
- RICŒUR, Paul. (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- WALLENBORN, Hélène. (2006), *L'Historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire*. Paris, Labor.

Résumé

L'Événement d'Annie Ernaux se caractérise par une poétique qui contraste, à première vue, avec la grande tradition du récit testimonial ou mémoriel. Même si un événement extérieur déclenche en elle une longue poussée vers l'intérieur où se déploient soudainement les parois de sa mémoire, elle ne parvient pas pour autant à traduire directement cette expérience par l'écriture. Ernaux convie le lecteur à une autre mise en forme de l'existence, où l'oscillation entre l'intériorité du sujet et l'extériorité du monde, où les traversées dans les méandres de la mémoire conduisent non pas à de nouvelles représentations où, par exemple, la juxtaposition de différentes strates temporelles ou mémorielles donnerait une nouvelle profondeur au récit, mais à des réflexions sur les limites de l'autoreprésentation et, du même coup, sur la faiblesse du langage à relayer les impressions subjectives empreintes dans la mémoire. Ce texte se consacre à l'étude de cette espèce de suspicion qui devient à la fois matière du récit et, surtout, une forme inédite de mimesis.

Abstract

Annie Ernaux's *L'Événement* is characterized by a poetic that contrasts, at first sight, with the great tradition of testimonies and memories. Even if an external event triggers in her an urge to unveil her memories, she cannot translate this experience directly in her writing. Ernaux invites the reader to another form of existence where the oscillation between the subject's interiority and the exteriority of the world have blurred boundaries and where her memory leads not as much to new representations where, for instance, the juxtaposition between different chronological layers would offer a new depth to the story, but more precisely to new reflections on the limits of self-representation and on the weakness of language to convey the subjective impressions of footprints in the memory. This text is devoted to the study of this kind of suspicion that becomes both the story's subject matter as well as a new form of mimesis.