

**Pratiques et dispositifs
autofictionnels dans les récits
d'Annie Ernaux :
Les Armoires vides et L'Événement**

**Autofictionnal practices and
devices in the stories of Annie
Ernaux :
The empty cabinets and the event**

Sylla DAOUDA*,
Université Alassane Ouattara – Bouaké-
(Cote d'Ivoire)
Slldaouda@gmail.com

Date de soumission : 09.03.2023

Date d'acceptation : 31.03.2023

Date de publication : 10.04.2023

**Ex
PROFESSO**

Volume 08 / Numéro 01 / Année 2023

* - Auteur correspondant.

Résumé

Cette étude vise à montrer comment les textes d'Annie Ernaux, en l'occurrence ceux faisant office d'étude (*Les armoires vides et L'Événement*) répondent à l'esthétique d'un régime autofictionnel. Il sera question d'exhumer pour ce faire, la dimension chronotopique, fragmentaire, d'autocommentaire, de plurilinguisme foisonnant dans notre corpus pour s'en convaincre. Bien avant, nous nous évertuerons à mettre à nu l'esthétique du camouflage identitaire orchestrée par l'auteur. Il est osé mais surtout intéressant de se prononcer sur une telle dimension de catégorisation de textes qui suscitent encore des appréhensions assez divergentes. Cela l'est d'autant plus que l'auteur s'invite dans le débat pour s'inscrire dans une perspective qui s'écarte de la nôtre.

Mots-clés : Autofiction, plurilinguisme, chronotope, autocommentaire, Fragmentation

Abstract

This study aims to show how the texts of Annie Ernaux, in this case those which serve as study (*The Empty Cabinets and The Event*) respond to the aesthetics of an autofictional regime. It will be question of exhuming to do this, the chronotopic dimension, fragmentary, autocommentary, plurilingualism abounding in our corpus. Characteristics of the Doubrovsky invention. It is daring, but above all interesting, to express an opinion on such a dimension of categorization of texts which still give rise to quite divergent apprehensions. This is all the more so because the author invites himself in the debate to put himself in a perspective that departs from ours.

Keywords : Autofiction, plurilingualism, chronotope, autocomment, Fragmentation

Url de la revue :

<https://www.asjp.cerist.dz/en/Prentati onRevue/484>

INTRODUCTION

L'Europe a connu des mutations culturelles, depuis le XIX^{ème} siècle. Les penseurs formulent leurs ambitions dans la plénitude de la vérité en transgressant les tabous culturels, et *de facto* littéraires : « [...] l'un des principes moteurs de l'évolution de l'humanité est son désir de renouvellement culturel » (H. Tissot, 1976, p. 9). Cet état d'esprit nouveau, qui s'appuie sur les profondes mutations techniques et économiques, va s'exprimer désormais à travers l'ensemble des pratiques artistiques, en touchant aussi bien à la musique qu'à la peinture ou à la littérature. Annie Ernaux n'est pas en marge d'une telle tendance. Elle sort complètement des sentiers battus et s'efforce de donner une vision nouvelle, avec une diversité thématique et stylistique. Ces textes qui ont déjà et continuent de faire l'objet de travaux scientifiques regorgent une pluralité de procédés substantiels et rencontrent une réception divergente. Nous n'ignorons pas que l'auteure, bien avertie des clivages de l'écriture de soi, réfute catégoriquement l'appartenance à l'autofiction, un mot-valise polysémique, et préfère à la limite le terme autobiographie sinon mieux « l'auto-socio-biographie ». Le terme est composé du préfixe « auto » (du grec *αυτος* : « soi-même ») et de « fiction » (du latin « *fictio* », « *fictus* » participé passé de « *ingere* » : feindre), relatant ainsi notre vraie existence empli d'illusions. Un néologisme qui se caractérise par la recherche de l'objectivité et de l'impersonnalité qu'elle a elle-même inventée pour qualifier sa création littéraire. Cet article propose plutôt un apport sur la question tant générique que stylistique autour de ces œuvres, particulièrement *Les armoires vides*, (A. Ernaux, 1974) et *L'Événement*, (A. Ernaux, 2000), deux textes qu'on pourrait qualifier d'interdépendance. Les textes objets d'étude, révèlent plusieurs procédés narratifs qu'il convient d'analyser quelques-uns en vue de cerner toute la littérarité qui en découle. Nous nous arrêterons d'abord sur certaines définitions accordées à l'autofiction, leurs points de convergence et de divergence ; par la suite nous nous évertuerons à exposer des indices qui confortent notre position selon laquelle ces textes se construisent à l'aune de dispositifs qui participent amplement à la pratique autofictionnelle.

I. BRÈVE PRÉSENTATION DU CONCEPT DE L'AUTOFICTION

L'écriture de soi connaît depuis l'essai de P. Lejeune (1971), *L'autobiographie en France*, un remue-ménage que nous pensons, s'est amplifiée avec la kyrielle de débats autour du néologisme de Serge Doubrovsky. L'entreprise lejeunienne de faire le toilettage d'une forme d'écriture (l'autobiographie) revendiquée par plusieurs écrivains, bien que n'ayant jamais fait l'objet de théorisation en France, avant son essai, est salutaire : « la France a produit un nombre important d'autobiographies (...). Pourtant il n'existe actuellement aucune étude, même succincte, de l'histoire de l'autobiographie en France ». Ce travail très important de Lejeune va favoriser, contre toute attente, une floraison de critiques qui justifie la

bonne santé de cet aspect de la littérature. Serge Doubrovsky, professeur, critique et écrivain à New-York University, décède à la lecture de *Le Pacte autobiographique* (P. Lejeune, 1975 [1975]), un passage, une « case aveugle » dont il pense que son ouvrage *Fils* (S. Doubrovsky, 1977) serait une élucidation parfaite. La lettre publiée dans *Moi aussi* de Lejeune l'évoque clairement,

Je me souviens, en lisant dans Poétique votre étude parue alors, avoir coché le passage que je viens de retrouver : “ Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants, mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. (...) J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire (P. Lejeune, 1986, p. 63)

Fils se présente comme un récit où factualité et fictionnalité s'accouplent pour accoucher d'une forme hybride aux allures d'une “chauve-souris” (mi-mammifère mi- oiseau). Laquelle cadre parfaitement avec la représentation métaphorique du titre de son tapuscrit « *Monstre* »¹. Cette pratique qui se veut subversive, transgressive à bien des égards, ne saurait être pour Doubrovsky un « privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un bon style » comme le laisse entendre les autobiographies classiques. Mais plutôt une « fiction, d'événements et de faits strictement réels » avec un langage en aventure tout comme l'a été sa vie durant sa carrière ballotée entre continents et femmes. Depuis les études de Jacques Lecarme et la thèse de V. Colonna, (1989), « *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* », l'autofiction n'a cessé d'arborer des voies divergentes et d'alimenter des débats dans le milieu littéraire et au-delà en s'intéressant dans les domaines de l'art pictural, cinématographique, musical.

Plusieurs spécialistes à l'instar d'Arnaud Génon, Arnaud Schmitt, Bruno Blanckeman, Claude Burgelin, Jacques Lecarme, Jean-Pierre Boulé, Philippe Lejeune, Philippe Gasparini, Philippe Forest, Philippe Vilain, Thomas Clerc, Vincent Colonna, Yves Baudelle, Camille Laurens, Carine Roucan, Chloé Delaume, Karen Ferreira-Meyers, Isabelle Grell, Marie Darrieussecq, Mélikah Abdelmoumen, Stéphanie Michineau, pour ne citer que ceux-là, se sont prononcés sur sa réception. En dépit de la définition de « l'inventeur de la manière » sur la quatrième de couverture de *Fils*, livre fondateur et fondamental, ainsi que dans le Larousse et le Robert, force est de reconnaître qu'asseoir une définition unique et univoque est jusqu'à présent, une entreprise difficile. Certains adhèrent à la définition de l'inventeur en vue de mieux l'élargir.

D'autres, à l'instar de Gérard Genette et Colonna Vincent par contre, dénotent une appréhension différentielle. La fictionnalisation de soi substituée à l'autofiction est « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle » (V. Colonna, 1989, p. 34). Colonna en donne quatre formes qui contribuent largement à l'émergence du genre ; l'autofiction fantastique, l'autofiction spéculative, l'autofiction intrusive (auctoriale) et l'autofiction biographique. Le critique Philippe Gasparini parle largement de ce genre et ses ramifications dans son essai "*Est-il je ?*" et surtout avec "*Autofiction, une aventure du langage*". Tout compte fait, les différentes appréciations, aussi divergentes que cela puisse paraître, ont considérablement contribué à la diffusion du genre et le hisser comme figure emblématique de l'écriture de soi ou le sujet se doit d'être au préalable au centre du narratif.

II. DÉVOILEMENT D'UN CAMOUFLAGE IDENTITAIRE OFFRANT UN « JE » U ONOMASTIQUES

Dans un récit, le narrateur autodiégétique se reconnaît à l'utilisation de la première personne du singulier « je » et de ses corollaires. Ces indices foisonnent dès l'incipit de *Les Armoires vides* « j'étais sur la table, je ne voyais entre mes jambes » (A. Ernaux, 1974, p. 11). La trame de l'œuvre est centrée autour de celle qui se fait appeler " la fille Lesur", personnage principal. Ce n'est que plus loin qu'elle ajoute le prénom, ce qui donne « Denise Lesur ».

L'Événement commence aussi avec ces mêmes indices d'énonciation attestant la présence d'un narrateur autodiégétique « je me demandais comment je verrais tout cela après », (A. Ernaux, 2000, p. 11) et une thématique qui semble avoir laissé une partie au tout début de *Les Armoire vides*. A ce constat, *L'Événement* apparaît comme un hypertexte (dérivé) et *Les Armoires vides* un hypotexte (la source, l'origine). La différenciation entre auteurs, narrateur et personnage principal ne souffre d'aucune ambiguïté jusque-là. Cependant, selon toute attente, se produit après une vingtaine de page un indice incisant la structure narrative. Il s'agit du dévoilement de l'identité de l'auteur qui vient donner du crédit à notre volonté de décryptage, de décèlement d'une triade identitaire telle que l'a recommandé ceux qu'on peut qualifier de classique de l'autobiographie et de l'autofiction : « Accouchement de : Mademoiselle Annie Duchesne. Prévu le 8 juillet 1964 » (A. Ernaux, 2000, p. 23). Il ressort que le prénom est le même, mais le nom différent. La notion d'intratextualité ou si l'on veut d'intertextualité restreinte, c'est-à-dire les références intertextuelles décelées entre textes d'un même auteur nous permet de retrouver ce nom sous la forme de l'initial « D » suivie de points de suspension.

Dans *La Place*, « Elle a fait poser un beau monument de marbre sur la tombe. A...D...1899-1967 » (A. Ernaux, 1983, p. 111) et dans « *Une Femme* », « Allez, madame D..., prenez un bonbon, ça fait passer le temps » (A.

Ernaux, 1990, p. 97). La première citation évoquant le père de la narratrice à qui l'œuvre est dédiée, et la seconde sa mère dont elle parle. Il y a donc de forte chance que « Duchesne » qui apparaît dans sa bibliographie comme son patronyme. Il a donc été remplacé par celui de son mari Ernaux qu'elle a gardé. Le dispositif du jeu du « Je » mis en place par l'auteure est ainsi dévoilé, Etant donné que l'auteur n'assume pleinement son identité, nous sommes tentés d'attribuer, surtout *Les Armoires vides* au roman autobiographique comme l'on déjà fait bien d'autres critiques. Mesurant la part de fictionnalité qui y transparait, Yves Baudelle parlait, dans le cadre de la reconnaissance du roman autobiographique, d'un apport de données factuelles dans l'univers fictionnels. L'analyse effectuée à donner de voir que cela n'est nullement le cas ici. L'auteur a effectivement raconté sa vie réelle au travers d'une esthétique du camouflage identitaire qui s'est étioilé au fur et à mesure que se reconstruisait l'identité démantibulée, déconstruite de la triade identitaire Auteur=Narrateur=Personnage principal. Cela est aux antipodes du roman autobiographique qui possède une visée artistique, propre au roman.

La volonté de dire la vérité sur sa vie n'est plus discutable chez Ernaux. Le recours dans *L'Événement* de matériaux non rétrospectifs (journal, agenda et carnet) est autant d'indices participatifs de cette soif de vérité qu'elle précise dans son métacommentaire « je ne veux pas faire dans ce texte ce que je n'ai pas fait dans la vie à ce moment-là » A. Ernaux, (2000, p. 95). Cependant, cette factualité si chère à l'auteure n'exclut aucunement une fictionnalisation à dessein ou pas. Car, comme le dit S. Doubrovsky, (1989, p. 459), « dès qu'on raconte, on truque, on transpose, on dispose. On pose. Dans le désarroi absolu dans le désarroi total, on range, on arrange. Parmi le pêle-mêle hideux du malheur, on trie, on triche. On trahit. Tout l'être crie une atroce vérité. On écrit faux ». D'ailleurs, à ce niveau, la notion de "l'intention " n'est pas exclu dans l'autofiction. P. Vilain, (2010, p. 473) le définit comme une « fiction homonymique ou *anominale* qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci ». Il rejoint celle de S. Michineau (2008, p. 335), plus explicite dans sa thèse. Pour elle, « une autofiction est un récit où l'écrivain se montre sous son nom propre (ou l'intention qu'on le reconnaisse soit indiscutable) dans un mélange savamment orchestré de fiction et de réalité dans un but autobiographique ».

Philippe Gasparini a également évoqué ce caractère non obligatoire de l'identité homonymique auteur=narrateur, qui peut être différent du personnage principal dès lors que le lecteur y décèlerait une intention. Elle n'est *de facto* qu'un double, un pseudonyme de l'auteure. Cet indice nous assure qu'il est bien question d'un brouillage orchestré à dessein. En procédant ainsi, Ernaux pense s'éloigner de tout éventuel froissement des parents. Avec ce « genre pas sérieux » comme le martèle, Marie Darrieussecq, il faut s'en méfier. D'ailleurs, S. Doubrovsky, (1982, p. 20), pour qui « il était temps de le faire (son livre) à visage découvert », en a lui-même payé les frais en étant indexé de causer la mort de sa conjointe après l'avoir fait lire le chapitre "beuverie " dans *Le livre brisé* (S. Doubrosky, 1989) lors de la rédaction. Ceci étant, d'autres indices de flegmatisation restent à déceler comme

c'est le cas de la spatialité et la temporalité qui se chevauche dans cette atmosphère sordide de l'auteure.

III. DE LA DIMENSION CHRONOTOPIQUE DU CORPUS

L'exploration des matériaux spatio-temporels se présente comme une valeur privilégiée dans l'œuvre littéraire. Leur analyse a été longtemps effectuée séparément, c'est-à-dire sans une démarche chronotopique conséquente. L'étude de ces instances indissociables constitue un carrefour difficile à contourner dans le champ de l'écriture de soi et particulièrement l'autofiction. Ce lien établi entre ces deux notions qui permettent d'organiser l'univers du récit, est ce que le théoricien M. Bakhtine, (1978), appelle « le Chronotope ». Il développe ce concept dans le champ des études littéraires à travers une étude rédigée entre 1927 et 1938 intitulée « *Formes du temps et du chronotope dans le roman* ». Il en donne la définition suivante :

Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature (...). Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture (M. Bakhtine, 1978, p. 237).

L'élaboration de ces relations que fait Bakhtine montre que le chronotope participe à l'identification de grandes étapes caractéristiques d'un genre où une œuvre singulière viendrait à s'y ranger. T. Collington, (2006, p. 52) note que la critique russe se réfère à une « quantité illimitée de chronotopes mineurs » et que selon lui, les divers chronotopes d'un roman peuvent « coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer ». C'est cette interaction, ce dialogisme qui gouverne les textes d'Annie Ernaux. Ces dispositifs se construisent à travers également deux chronotopes majeurs : « le chronotope de la route et celui du seuil ».

Le chronotope de la route se présente sous un aspect métaphorique, car il s'agit du chemin emprunté par l'instance actoriale. Il conduit inéluctablement vers un chronotope de la rencontre. Ces rencontres sont pour la plupart désagréables chez Ernaux. Quant au chronotope du Seuil, il marque comme l'explique Bakhtine, le tournant d'une vie, le moment de crise où tout bascule. On l'évoque par le truchement des chronotopes mineurs de « l'antichambre et de la chambre ». Ce sont de micro-espaces et temps où se situe l'épicentre de la principale thématique. Ces deux chronotopes majeurs au sein desquels se moulent plusieurs « micro-chronotopes » occupent sagement les vastitudes du récit ernauxien. La corrélation temps-espace des deux supports est axée sur deux moments ; le passé historique et

le présent de narration. Le passé historique dont les faits majeurs sont d'ordre institutionnel avec la loi de 1948 sur l'avortement. Une époque que l'auteur a pris le soin de noter pour rappeler la société répressive d'antan envers une gent féminine marginalisée. Ce sont les temps verbaux du passé, en l'occurrence l'imparfait et le passé simple, les plus usuels, qui organisent ce « flash-back ». Ernaux ne fait pas un usage excessif de l'imparfait, Il est utilisé dans une sorte d'arrière-plan par rapport au passé simple marquant l'évolution des événements. L'auteur semble s'appuyer sur ce passé peu reluisant afin de mieux scruter l'horizon. Étant donné la rétrospectivité de tout récit, l'usage des temps du passé est une évidence.

Ce qui capte notre attention ici, c'est plutôt la forte présence du présent de narration qui a une réelle emprise sur le corpus. Il occupe le plus souvent l'évocation de journal, d'agenda, des autocommentaires et autres données substantielles donnant une valeur d'amplification de réel au texte. Ce présent de narration, en se substituant au passé simple et à l'imparfait, introduit le lecteur dans les pérégrinations d'un narrateur qui, bafouant la linéarité, semble suivre le fil de ses pensées sans soucis d'organisation temporelle et spatiale. Cette pratique anti-chronologique est l'une des critères très important de l'autofiction surtout tel que perçu par Doubrovsky. La vie du personnage principal s'inscrit harmonieusement dans un dynamisme de chronotopes réels qui, pour la plupart, sont des plus dégoûtantes et traumatisantes. Le chronotope le plus obscène dans l'œuvre d'Annie Ernaux est sûrement celui de l'avortement dans la chambre de la cité université qu'elle-même qualifie de « scène sans nom ». Le présent évoqué dans la scène époustouflante de l'avortement donne de l'intensité au récit.

Le lien particulier construit entre le passé et le présent de narration à partir de matériaux tels que « le journal et l'agenda », justifie toute la volonté de l'auteur à ne raconter que l'authenticité des événements. Cependant, un tel dispositif éloigne tout ancrage dans l'autobiographique pour se conforter dans l'autofiction. Car, comme Anne Strasser le constate : « là où l'autobiographie traditionnelle permettait un clair départ entre temps raconté et le temps de la narration, on mesure ici (dans l'autofiction) combien le passé s'écrit à l'aune du présent de narration ». Cette volonté est corroborée par la multitude d'autocommentaires insérés par le truchement de parenthèses participant à l'hybridation du texte dans lequel ne peut que végéter un sujet instable, terrorisé, bref fragmenter.

IV. VERS UNE FRAGMENTATION ET UN AUTOCOMMENTAIRE SPECTACULAIRE

IV.1. La fragmentation

À l'instar des autres composantes narratives, La narration opérée dans ces textes une écriture fragmentée. L'écriture fragmentaire est cette matrice scripturaire de la modernité qui est aux antipodes de la conception traditionnelle de l'œuvre comme unité figée et close. J. Rachwalska, (2014, pp. 215-227) pense qu',

Elle traduit l'un des gestes les plus symptomatiques de la modernité artistique : faire exploser le contenu tant réclamé par la tradition, remettre en question les transitions si péniblement huilées pour inventer une forme ample et généreuse qui puisse exprimer les contradictions des réalités postmodernes.

Pour A. Génon, (2007), ce phénomène est une caractéristique de l'autofiction. Il écrit : « Le sujet que l'autofiction expose et fait renaître de ses cendres est un sujet fragmenté et fragmentaire déconstruit dans sa construction même, s'affirmant et se mettant en pièces dans un même mouvement ».

Nous portons précisément la réflexion sur "*L'Événement*" dont la structure fragmentaire est plus évidente. Annie Ernaux part du postulat de récits enchâssés : Le premier microrécit d'une quinzaine de pages a stimulé l'éclosion du second macrorécit morcelé, segmenté, fragmenté dans toute sa structure. Le texte est électrocuté de bout en bout par l'intrusion, parfois sous la forme de collage, d'éléments en inter- tels que le journal intime, l'agenda qui viennent s'y greffer. Ces matériaux d'un genre voisin relevant de l'intertextualité, se révèlent précieux pour l'auteur afin de rendre compte à bon escient de l'authenticité et avoir l'adhésion de tous quant à sa fiabilité : « Un agenda et un journal intime tenus pendant ces mois m'apporteront les repères et les preuves nécessaires à l'établissement des faits » (A. Ernaux, 2000, p. 26). Ernaux semble avoir pris le devant des choses en brandissant des outils pouvant, sans doute, constituer des bases de données à rechercher de la part du lecteur tel que le souhaite Philippe Lejeune quand il demande à ce dernier de, chercher par d'autres moyens, la confirmation des dires de l'auteur. Dans sa ténacité à rendre compte de l'exactitude des faits, Ernaux inaugure dans *L'Événement* une forme ambiguë focalisée sur l'interdépendance. Elle adopte une typographie différentielle des conventions de l'autobiographie classique telle que définie par Philippe Lejeune qui demeure une référence indiscutable en la matière. Le corpus donne à observer des majuscules soulignées « RIEN », « *REALITE* », des italiques « *huis clos* », « *j'ai réellement vécu ainsi* », des tirets, des parenthèses et crochets, des notes infra-paginales, les blancs de page, formant des îlots de paragraphes qui sont pour le lecteur un courant de sensation disparates.

Outre ces indices, le dictionnaire historique qui énumère de lourdes sanctions sur l'avortement participe également à la fragmentation de l'œuvre :

Dr. Sont punis de prison et d'amende 1) l'auteur de manœuvres abortives quelconques ; 2) les médecins, sages-femmes, pharmaciens, et coupables d'avoir indiqué ou favorisé ces manœuvres ; 3) la femme qui s'est fait avorter ou qui y a consenti ; 4) la provocation à l'avortement et la propagande anticonceptionnelle. L'interdiction de séjour peut en outre être prononcée contre les coupables, sans compter pour ceux de la 2^o catégorie, la privation définitive ou temporaire

d'exercer leur profession. Nouveau Larousse Universel, édition de 1948 (A. Ernaux, 2000 p. 29)

La fragmentation de ce corpus est résolument amplifiée par la présence foisonnante d'autocommentaires.

IV.2. L'autocommentaire

Bien de textes d'Ernaux se distinguent à partir de leur mode de narration, leur style d'écriture que l'on conjugue avec l'esthétique autofictionnelle. L'auteur injecte des autocommentaires dans son œuvre : « se pose toujours en écrivant, la question de la preuve : en dehors de mon journal et de mon agenda de cette période, il ne me semble disposer d'aucune certitude concernant les sentiments et les pensées »(A. Ernaux, 2000, p. 74) Cela donne un texte aux allures d'un laboratoire expérimental répondant ainsi à l'une des particularités de l'autofiction qui, selon C. Laurens (2013, p. 30), « réside en outre dans le commentaire que l'auteur fait souvent de son propre travail littéraire(...) à l'intérieur même du texte, faisant de celui-ci une sorte de laboratoire où s'expose le *work in progress* avec ses interrogations, ses difficultés, ses doutes ».

La construction syntaxique et narrative d'un récit violenté, violé à souhait, c'est l'image que nous présente ce corpus. Dans une telle trame, ne peut que végéter un sujet instable, terrorisé, comprimé et déprimé. Pour A. Génon, (2007) ce phénomène est une caractéristique de l'autofiction, car : « le sujet que l'autofiction expose et fait renaître de ses cendres est un sujet fragmenté et fragmentaire déconstruit dans sa construction même, s'affirmant et se mettant en pièces dans un même mouvement ». Ces indices sont d'autant plus importants, imposants dans "L'Événement" que leur suppression réduirait ce texte de 130 pages au tiers de son volume. Cette fragmentation s'apparente à un jeu de forme et d'expérimentation qui donne lieu à ce que G. Scarpetta (1985) qualifie d'une « esthétique d'impureté ». Philippe Gasparini évoque ce critère lorsqu'il avance que « l'emploi intensif du commentaire interne est l'un des critères qui semble faire l'unanimité pour caractériser le nouveau genre » parlant bien évidemment de l'autofiction.

L'adoption d'un tel style ne paraît pas fortuite. Ernaux hisse aux yeux de tous, un livre brisé, fragmenté à l'image d'une vie dépouillée de sa substance par des événements angoissants, traumatisants qui se transmettent par le canal d'une écriture de la violence, du dégoût.

V. HONTE, ANGOISSE, TRAUMATISME : ÉLÉMENTS DÉCLENCHEURS D'UNE ÉCRITURE DE LA VIOLENCE

Depuis la création de l'Autofiction, l'on se rend à l'évidence que les thématiques des œuvres qu'on y range se focalisent pour la plupart sur un prisme de manque, de frustration, de marginalisation, de blâme, de perte. Bref, un schème

péjoratif. Si Les récits de Patrick Modiano, Georges Perec, Serge Doubrovsky émanent de l'évocation de la SHOAH vécue d'une manière ou d'une autre, celui d'Ernaux met en branle un sentiment exclusivement intrinsèque et multisectoriel. Le personnage principal, Denise Lesur, qui se révélera au cours de la lecture comme le double de l'auteur, un pseudonyme, est ballotté par le vent de la honte, l'angoisse, l'amertume. Ce qui engendre une mentalité de traumatisme aboutissant à un rejet, une attitude haineuse ; haine des camarades de classe, haine des géniteurs, de leur commerce, de la clientèle et pour finir haine de soi. Un soi opprimé, oppressé, déprimé, comprimé qui engendre forcément une écriture telle. Dans *Les Armoires vides* (A. Ernaux, 1974), l'âge de l'insouciance de la petite Denise s'est fragilisée dès l'entrée à l'« école libre » destinée à une classe sociale au-dessus de la sienne.

Le traumatisme qui a cours dans ces textes est relatif à deux périodes de la vie du personnage principal ; l'enfance passée à « l'école libre » puis l'entrée à l'université de Rouen. La Famille et les clients tant adulés jadis, constituent dorénavant la cause d'une humiliation, d'un traumatisme. C'est une blessure psychologique dont est victime la petite Denise Lesur de la part de ses camarades de classe « qu'est-ce qu'ils font tes parents ? Epicier, (...) Café aussi ? Il y a des bonhommes saouls alors ? C'est dégoûtant ». Cet état est encouragé par une maîtresse outrepassant la déontologie de son métier de pédagogue ; « tu dois habiter une drôle de maison ! (...). Ce n'est pas un moulin, mademoiselle Lesur ! » (A. Ernaux, 1974, p. 60) Ces coups reçus de part et d'autre constituent une atteinte du psychique du "Je" « l'humiliation, à l'école, je l'ai apprise, je l'ai sentie », on se foutait de moi, de mes parents. L'humiliation » (A. Ernaux, 1974, pp. 59-60).

Cette prise de conscience douloureuse développe un sentiment de rejet, de honte de sa famille et de leur activité : « j'ai eu peur que la maîtresse repère ma famille à moi. Elle n'était pas brillante », « je les hais. Ils devraient fermer leur commerce, faire n'importe quoi d'autre », « j'ai toujours horreur d'aller les voir ». L'hostilité réitérée vis-à-vis des parents « je les haïssais tous les deux, j'aurais voulu qu'ils soient autrement, convenables, sortables dans le véritable monde » (A. Ernaux, 1974, pp. 104-111), est toute justifiée ; « toutes les humiliations, je les mets sur leur compte, ils ne m'ont rien appris, c'est à cause d'eux qu'on s'est moqué de moi » (A. Ernaux, 1974, p. 115). Leur mort est à cet effet souhaitable au point de rêver parfois être orpheline, comme si le statut d'orpheline serait la condition sine qua non d'un épanouissement assuré.

Dans *L'Événement*, c'est un sentiment de traumatisme tant psychologique que corporel qui est évoqué. La possession, l'envoûtement sont des effets collatéraux du trauma. Ces états d'âme, Ernaux les exprime à souhait. Ils sont l'ombre de ses ouvrages. L'avortement qui trouve tout son panorama avec *L'Événement* se réécrit dans *Les Armoires vides*, non seulement dans un monologue intérieur par l'intermédiaire d'une scène abortive introductive d'une seizième de pages, mais aussi de manière sporadique dans la suite du texte consacrée, on va dire, à son adolescence. Cette redondance scénique sous forme de collage désarticule,

fragilise le récit et semble l'étouffer comme elle, le personnage principal veut le faire avec ce qu'il y a de plus immonde et innommable ; le fœtus dans le ventre. Cela est la preuve d'un "Je" traumatisé et au bord du gouffre. Nous en évoquons quelques traces : « elles ne se sont pas étalées chez une faiseuse d'anges », « c'est bien moi qui suis en train de faire une fausse couche, pas Jeanne, ni Roseline » (A. Ernaux, 1974, pp. 63-64).

Le trauma présenté dans *L'Événement* est obscène et cru. Le sexe, cette partie fragile du corps féminin, n'est en aucun cas épargné. Il subit des assauts réitérés avec l'entrée en jeu des objets les plus hostiles à son environnement : « j'avais acquis un savoir vague sur les moyens à utiliser, l'aiguille à tricoter, la queue de persil, les injections d'eau savonneuse, l'équitation. La meilleure solution consistant à trouver un médecin dit « marron » ou une femme au joli nom, une faiseuse d'anges ». La jeune fille est traumatisée par l'image métaphorique de la sonde comparée à un serpent : « le serpent rouge brandi au bout d'une pince » (A. Ernaux, 1974, p. 11). Une image aussi présente dans « *L'Événement* ». C'est une scène abortive difficile à supporter pour le commun des mortels si l'on s'en tient à des descriptions sordides telles que : « j'ai vu un petit baigneur pendre de mon sexe au bout d'un cordon rougeâtre (...) et je me suis avancée dans le couloir en le serrant entre mes cuisses. J'étais une bête. » (A. Ernaux, 2000, pp.100-101). L'accueil peu cordial réservé à l'Hôtel-Dieu avec des vociférations des chirurgiens est tout de même traumatisant : « Il s'est planté devant mes cuisses ouvertes, en hurlant : « je ne suis pas le plombier ! » » (A. Ernaux, 2000, p. 107).

Si le péri-texte, en l'occurrence la quatrième de couverture de *Les armoires vides* parle d'un « roman âpre et pulpeux », *L'Événement*, quant à elle, se présente sous le prisme d'une écriture du dégoût vue la manifestation de scène obscène qui parsème le récit. L'on pourrait écrire en épigraphe "S'ABSTENIR LES AMES FRAGILES". Bien que le trauma transposé en acte d'écriture constitue un fait blessant, frustrant pour le lectorat, il requiert des vertus thérapeutiques. Il peut *de facto* être un sédatif non seulement pour le personnage principal, mais aussi une libération pour une lectrice qui, ayant vécu une telle situation - puisqu'il est admis qu'un problème social ne peut être vécu de manière unique-y trouve satisfaction, réconfort.

L'écriture de la violence se révèle dans ce corpus par l'intermédiaire d'un vocabulaire et une approche dépréciative dont nous ne saurions élaborer, ici, un éventail exhaustif. Celle-ci se tisse également par une expressivité langagière des plus hétérogènes.

VI. UNE DIMENSION LANGAGIÈRE SUBVERSIVE

Les textes d'Ernaux étudiés épousent comme ses prédécesseurs à l'instar de Proust, Céline et bien d'autres, l'esthétique du plurilinguisme telle enseignée par

Mikhaïl Bakhtine. C'est un phénomène qui englobe deux concepts ; le polylinguisme et la différenciation langagière. M. Bakhtine, (2004, p. 423) conçoit que,

Le polylinguisme implique qu'une langue nationale est en contact avec d'autres langues nationales ; (...). D'autre part, la différenciation langagière suggère que l'homogénéité à l'intérieur d'une langue nationale est aussi un mythe. (...). [Par conséquent, il constate] la stratification de toute langue nationale composée de dialectes liés à des groupes particuliers dans une société donnée.

Ces deux composantes du plurilinguisme font figures honorables dans nos textes.

V.1. Le polylinguisme

Le polylinguisme ou le plurilinguisme que les spécialistes nomment « l'interférence linguistique » est l'emploi, lorsqu'on parle ou écrit dans une langue, d'éléments [phonétiques, phonologiques, morphologiques, syntaxiques appartenant à une autre langue] (F. Debyser, 1970, p. 34). C'est le recours à une langue autre que celle utilisée dans une œuvre, c'est-à-dire l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou que l'on en écrit une autre. Le polylinguisme se manifeste ici par la présence de trois langues nationales dans la narration. Ce sont l'anglais, le latin, le japonais. La langue anglaise respectivement à la page 94 et 114 de "*Les Armoires vides*" : « *The cat is on the table* » ; « *My mother is dirty, mad, they are pigs !* » La dernière phrase est beaucoup chargée de sens. Elle se permet d'injurier ses parents dans une langue dont ils n'ont aucune notion. Une phrase de cet acabit en français pourrait être suicidaire. Ce brouillage est donc orchestré à dessin et de manière stratégique.

Les mots en latin « *dominus* » ; « *mihi opus est amico* » et le japonais « au japon, on appelle les embryons avortés *mizuko*, les enfants de l'eau » (A. Ernaux, 2000, pp. 102-130) sont la preuve d'un personnage beaucoup cultivé qui répond aux attentes de son milieu d'adaptation. On se rend à l'évidence que ces changements de langues constituent un brouillage qui s'inscrit dans le dialogisme et attestent la porosité des frontières linguistiques. Les déviations observées avec des injures dans une langue autre, ne sont moins présentes dans celle même de l'auteure. Lesquelles sont abordées sous la bannière de la différenciation langagière.

V.2. La différenciation langagière

La différenciation langagière revêt une pluralité d'aspects dans le corpus. Plusieurs registres de langues s'y imbriquent de sorte à donner lieu à une hybridation. On y note d'une part, du patois : « Qui c'est cui-là ? » ; « ça va-ti ». D'autre part, un langage familier avec un style oral : « tu sais ce que ça veut dire ?

Dis-le, dis-le! » (A. Ernaux, 1974, p. 34) ; « Tu peux le dire, oui ? » ; « Ils n'ont pas la gueule, non ! » ; « J'aurai un autre petit ami, je n'en aurais pas, oui, non, oui ! » ; « Ils disent seu-creu-taire » ; « ça gaze l'appétit ? » (A. Ernaux, 1974, pp. 39-95). À ce style oral, s'accompagne un langage informe avec des contractions de mots en élision qui fourmillent : « t'en mets toujours trop, t'as pas le compas » ; « t'as assez bu » ; « t'as les tifs cracra ! », « T'entends » ; « t'aimerais pas » ; « T'en laisses, la fille ! » (A. Ernaux, 1974, p. 48) ; « t'as les cuisses roses » ; « t'as bien des petites camarades à l'école » (A. Ernaux, 1974, pp. 70-85)

Le polylinguisme évoqué dans ces textes à travers le patois, les multiples élisions et le style oral montrent un désordre inouï au niveau de la structure sémantique. Une subversion des canons esthétiques d'antan. Ces différents procédés d'un très bas niveau de langue et d'éducation sont la preuve irréfragable que l'environnement familial de l'homonymat relève du « bas peuple ». La fantaisie reconstructive avec une syntaxe des plus inextricables augure d'un espace de libertinage. D'où le culte d'un langage grossier et impudique.

VI. Échafaudage d'un langage pervers et impudique

Si le langage populaire, style oral et l'argot sont propres au « bas peuple », le langage grossier, impur, et impudique ne fait pas, quant à lui, de quartier. Les personnages naviguant dans le corpus en font tous usage. Pour la plupart, ils sont d'un vocabulaire d'arsouille. Ce sont les expressions : « il engueule », « lâche-moi, gros con », « salope », « Ils gueulent », « je les hais » ; « c'est l'horreur », « j'en ai plein le ventre. À vomir sur eux sur tout le monde » ; « sale carne pute. Oh la la » (A. Ernaux, 1974, pp. 17-34).

L'usage de mots triviaux, vulgaires, impudiques regroupés sous le vocable sexuel et scatologique parsèment les textes : « les culs-terreuse », « on peut se crever le cul pour toi », « quelle couille ! » ; « me fais pas chier » ; « leurs culs macérés », « entre ces cuisses, ses seins » ; « vous me faites chier, baissées les pétasses » ; « la grande Eveline, qui un jour m'invite à vérifier certaines différences entre elle et moi, la petite. Sans un mot, je retire mes doigts englués » (A. Ernaux, 1974, pp. 71-75) ; « elle n' imagine pas qu'on baisse » ; « Je revoyais continuellement la même scène, floue d'un samedi et d'un dimanche de juillet, les mouvements de l'amour, l'éjaculation. (...) L'enlacement et la gesticulation des corps nus me paraissaient une danse de mort. (...) les gestes, la tiédeur de la peau, du sperme » (A. Ernaux, 2000, pp. 14-15). P. Mindié (2013) qualifiera ces scènes qui ont trait au « bas corporel » de « vocabulaire relevant de la paillardise et du paganisme ». De part ces images troublantes, Annie Ernaux présente ainsi le tableau subversif, macabre que la société exerce sur le « Je ». C'est une toile où le sens de la morale est foulé aux pieds. Cette volonté d'inventer une nouvelle forme d'écriture est, nous le pensons, l'un des moyens idoines de dire tel qu'elle l'atmosphère subversive, de

jungle, de barbarisme, d'individualisme, d'hécatombe qui gouverne la société postmoderne. Cela répond aisément à l'esthétique autofictionnelle.

CONCLUSION

Le corpus étudié s'inscrit dans une poétique objective, descriptive et pragmatique présentant une innovation thématique et formelle évoluant dans un univers d'ambiguïté, d'hybridité propre au dispositif relatif à la légitimation d'un texte d'autofiction. Nous avons observé d'une part plusieurs indices formels à savoir l'anti-chronologique, la fragmentation, l'autocommentaire, l'intertextualité, l'hybridation. Et d'autre part, un fourmillement de registres, d'oralité qui côtoient une écriture du dégoût assorti d'un vocabulaire pour le moins péjoratif. C'est tout un assemblage qui rejoint largement les critères d'autofiction qui, selon P. Gasparini, (2008, p. 225) devra « problématiser l'expérience par la fragmentation, voire la « carnavalisation », du récit, l'inachèvement, « l'hétérogénéité de la composition », la « diversité des registres » et des voix ».

ⁱ*Monstre* est le manuscrit tel qu'il était de 3000 pages. Pour une question d'édition, Il sera réduit à 450 pages et publié sous le titre de *Fils en 1977*. C'est un ouvrage qui a pu voir le jour en 2014 grâce au travail minutieux et rigoureux d'Isabelle Grell, chercheuse et spécialiste de l'œuvre de Serge Doubrovsky qui entreprit de rassembler pieusement ces pages, de recomposer le tapuscrit.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2004.
BISHOP Tom et LAURENS Camille, 2013, *Autofiction, littérature in France today*, volume XIII, colloque organisé à New York University, 2013.
BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves, *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Paris, P.U.L., 2010.
COLONNA Vincent, *L'Autofiction, Essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la dir. de G. Genette, Paris, EHESS, 1989.
DARRIEUSSECQ Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, septembre, 1996.
DEBYSER François, « La littérature contrastive et le phénomène interférentiel linguistique » in *Revue de langue française*, n°8, décembre, 1970.
DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982.
- *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
ERNAUX Annie, *Les armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974.
ERNAUX Annie, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000.
GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
GRELL Isabelle, entretien réalisé avec Philippe Vilain, disponible sur <http://autofiction.org/index.php?post/2009/08/31/Entretien-inedit-d-Isabelle-Grell-avec-Philippe-Vilain>, 2009.

JEANNELLE Jean-Louis et VIOLLET Catherine, 2006, *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes, n° 6 », décembre.

LEJEUNE Philippe, 1971, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.

- *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

- *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975].

MICHINEAU Stéphanie, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, 2008.

MINDIÉ Manhan Pascal, *L'esthétique du kitsch dans le roman français : débridement de la langue et dévergondage textuel dans L'inceste de Christine Angot et L'Événement d'Annie Ernaux*, Synergies Royaume-Uni et Irlande n°6, 2013.

SCARPETTA Guy, *L'impureté*, Paris, Editions Grasset, 1985.

TISSOT Henri, et Al., *Mouvements littéraires d'avant-garde*, Bibliothèque Laffont des grands thèmes, Editions Grammont, Lausanne, Robert Laffont, Paris et Salvat, Barcelone, 1976.

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

-*Démon de la définition*, dans *Autofiction(s)*, colloque de Cerisy sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger Yves Roche, Paris, P.U.L, 2010.

POUR CITER L'AUTEUR :

DAOUDA Sylla, (2023), « Pratiques et dispositifs autofictionnels dans les récits d'Annie Ernaux : *Les Armoires vides* et *L'Événement* », *Ex Professo*, V 08, N 01, pp. 254- 268,

Url : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/484>