

L’écriture du secret chez Annie Ernaux

Writing Secrets : the work of Annie Ernaux

Martine MOTARD-NOAR

Professeure

*Department of World Languages, Literatures & Cultures
Universite McDaniel College, Etats-Unis*

Abstract

Annie Ernaux’s orchestration of secrets in her auto-socio-biographical works, a term chosen by the author to describe a large part of her work, follows a pattern of introduction of the secret and often of repetition of this secret in later texts with transformation and amplification of the traumatic experience. The intimate secret also exposes the passage of time and, with it, the all-important topics of memory and death. Ultimately, the transgression of the law of silence brings writing into play: *l’écriture* becomes a central and recurrent theme in the expression of each of Ernaux’s secrets.

« *Les enfants vivent mieux qu’on pense avec les secrets, avec ce qu’ils croient qu’il ne faut pas dire.* » (Ernaux, 2011, 48)

L’œuvre d’Annie Ernaux, récompensée en 2022 par le Prix Nobel de Littérature, s’inscrit sans aucun doute sous le signe de la révélation du secret, qu’il soit familial, personnel ou générationnel. De *L’événement* (2000), centré sur son avortement clandestin en 1963, au *Jeune homme* (2022), l’histoire d’une liaison amoureuse de la narratrice à l’âge de 54 ans avec un étudiant de 25 ans, en commençant par *Les armoires vides* (1974), qui, quoique roman et non autobiographie, expose de multiples secrets, l’écriture d’Ernaux se voit traversée par un désir de non-embellissement de ces derniers, révélés sans sentimentalisme. La révélation de ce secret si intime dans *L’événement* est d’une intensité telle que l’auteur révèle à Catherine Argand, la journaliste qui l’interviewe peu après sa publication : « Il est des textes que je crains de publier seul. *L’événement* est un de ceux-là »¹. Cependant, les secrets structurent les textes d’Ernaux sans qu’ils ne fassent effet de révélations « juteuses » ; bien au contraire, le but, selon elle, est d’aller « au bout de la relation de cette expérience » dans une langue dépourvue de fioritures, où les

¹ Catherine Argand, « Entretien Annie Ernaux », *Lire*, avril 2000. Cité dans Bacholle-Bošković, 91.

descriptions sont précises, minimalistes et crues. Une telle orchestration du secret dans l'auto-socio-biographie, terme choisi par l'écrivaine pour décrire une grande partie de son œuvre, suit, chez elle, un désir de transgression et de subversion des représentations stéréotypées des femmes. Ultimement, la transgression de la loi du silence met en jeu l'écriture. Ce sont ces aspects présents dans l'écriture ernalienne du secret que cette étude tentera d'analyser.

1. Un récit dépouillé

Dans un entretien datant de 2018, Annie Ernaux déclare admirer l'œuvre de Pascal Quignard, entre autres, parce que, selon elle, ce dernier interroge « l'écriture comme s'il s'agissait d'un corps. » (Pautrot, 1) C'est en effet dans ces « récits dépouillés, d'une lumière noire » (Pautrot, 2) de Quignard qu'elle peut reconnaître sa propre démarche dans laquelle s'inscrivent des retours sur le temps, sur le sexe, sur la mort, ces deux derniers s'imposant comme les grands tabous culturels que l'autrice entend braver. Quand le roman *Les armoires vides*, la première publication d'Ernaux, arrive sur la scène littéraire, il ne manque pas de choquer puisque les premières pages s'ouvrent *in medias res* sur l'avortement illégal de Denise Lesur, alors que la lecture oscille entre un langage cru de description de l'intervention et des douleurs ressenties par la narratrice et un ton quasi irrévérencieux de jeune étudiante du début des années 1960. Le ton interdit tout embellissement de la situation, et le récit ne tombe dans aucune sorte de misérabilisme. Le livre s'ouvre d'ailleurs sur des actions pour lesquelles nous n'avons aucun contexte : « Toutes les heures, je fais des ciseaux, de la bicyclette, ou les pieds au mur. Pour accélérer. » (Ernaux, 1974, 11) Ce n'est qu'au second paragraphe que nous comprenons que les mouvements de gymnastique qui forment le début du récit représentent un pastiche du début de *La recherche du temps perdu* de Proust, cette fois écrit au présent et non à l'imparfait, pour décrire la situation difficile d'une jeune femme à la grossesse non désirée. Aucun embellissement ne saurait passer, littéralement. La narratrice fait allusion au fait qu'il n'y a aucune littérature où elle pourrait trouver du réconfort dans sa situation. Elle commence à douter du succès de son avortement clandestin et ne sera pas celle qui y mettrait de l'artifice ou de la poésie :

« Rien à espérer. Ça ne partira pas comme ça. Ne plus accélérer, retirer mes jambes du mur. 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 [...] 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 pense en marchant, en se jetant sur son lit. Je lirais et je relirais. Les bouquins sont muets là-dessus. Une belle description de sonde, une transfiguration de la sonde. » (Ernaux, 1974, 12-13)

Très vite donc, et de manière oblique, l’absence d’embellissement de ce secret intime ne s’arrête pas à la description de la nausée et du mal-être de Denise Lesur mais montre aussi du doigt l’absence de toute littérature sur la condition féminine, du moins dans les programmes universitaires au début des années 1960. Elle s’exclame, de dépit : « Je n’ai rien à dire sur Gide ni sur qui que ce soit » (Ernaux, 1974, 13). Ici, la révélation du secret est à mettre en rapport avec la position en faveur de la cause féminine, position affirmée d’Ernaux lors de la parution du roman dans les années 1970 comme beaucoup plus tard, en 2000, lors de la parution de *L’événement*, dans lequel elle relate et fait sienne l’histoire de cette même grossesse non voulue à l’âge de vingt-trois ans alors qu’elle était étudiante :

« (Il se peut qu’un tel récit provoque de l’irritation, ou de la répulsion, soit taxé de mauvais goût. [...] Il n’y a pas de vérité inférieure. Et si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde.) » (Ernaux, 2000, 58)

La transgression de ce qui est considéré comme représentable fait donc partie intégrante de la position d’Ernaux. Il existe, chez elle, peu d’étanchéité entre vie privée intime et vie publique, un des buts étant est de subvertir soit des représentations stéréotypées des femmes soit des moments dans l’existence des femmes qui restent dans le non-dit, le non-écrit et décrit en littérature, même plusieurs décennies après la légalisation de l’avortement. De là, l’écrit expose d’autres modes d’approche du corps féminin que ceux auxquels nous sommes habitué.e.s. Ania Wroblewski, qui utilise le terme de « hors-la-loi » pour décrire la posture de certaines créatrices, dont celle d’Annie Ernaux, précise que « par le simple fait de choisir non seulement leurs propres vies mais aussi celles des autres comme le point de départ de la création, [elles] s’emparent du pouvoir très particulier qui s’exerce à la frontière entre le privé et le public » (Wroblewski, 28). Nous le savons depuis longtemps : le privé est souvent aussi politique, tout comme le sont les libertés prises dans le domaine de la création.

2. Le passage du temps, la répétition et le secret intime

Si la lutte contre l’embellissement du secret intime passe par une écriture qui ne donne prise à aucune tentation romanesque qui mènerait tôt ou tard dans ces textes à une sensation d’apitoiement sur soi de la part de la narratrice, elle n’en reste pas moins singulière dans le fait qu’Annie Ernaux

a, de fait, publié une description détaillée de cet avortement à deux reprises. Entre 1974 et 2000, le roman à la première personne dans lequel Denise Lesur avorte clandestinement devient le sujet central d’un texte autobiographique à la première personne. Comment peut-on interpréter cet acte répété sur le long terme ? À vrai dire, le roman dont une partie est dédiée au ressenti de Denise Lesur pendant, avant et après la tentative d’avortement pourrait être lu comme « autobiographie impersonnelle », terme souvent utilisé par Ernaux, ou sociologique, tout autant que le livre publié en 2000. La question se pose ainsi au sujet de ce désir de réécrire ce secret intime. De manière intéressante et nous donnant une interprétation possible pour ce retour à ce moment de la vie de l’auteure, la narratrice de *L’Événement*, des dizaines d’années après ce moment évidemment bouleversant dans la vie d’une femme et vingt-cinq ans après la publication des *Armoires vides*, retrace ses pas pour retourner voir l’immeuble à Paris, où habitait Mme P.-R., la personne qui a pratiqué l’avortement. La narratrice témoigne : « Je me suis arrêtée devant la porte, elle était fermée, avec un digicode. [...] Je n’ai croisé personne et aucune voiture n’est passée. J’avais l’impression de reproduire les gestes d’un personnage sans rien éprouver. » (Ernaux, 2000, 128) Sans doute la distanciation ressentie par la narratrice de *L’Événement* représente-t-elle un élément réaliste dans cette autobiographie, rédigée plus de trente-cinq ans après les faits. En outre, ce mouvement de recul physique et psychologique, par rapport à l’événement de 1963, lors de cette visite où rien ne se passe, permet à la narratrice du deuxième récit, soit du récit répété, de se mettre maintenant au même niveau que celui des lectorices. Le second texte, en abandonnant l’utilisation d’un personnage intermédiaire, soit celui de Denise Lesur, renforce le pouvoir potentiellement transformateur de ce nouveau récit à la première personne. En effet, avec ce nouveau récit, Annie Ernaux prétend se placer au-delà de l’autobiographie personnelle à la première personne, telle qu’on la conçoit traditionnellement. C’est au niveau de l’autobiographie « impersonnelle », c’est-à-dire collective ou encore sociologique qu’elle tient à proposer ce texte pour, entre autres, participer à la construction de l’identité féminine et de son histoire collective et générationnelle, à un moment précis en France. Il s’agirait alors d’une « auto-socio-biographie », pour reprendre le terme d’Ernaux elle-même dans *L’écriture comme un couteau*. (Ernaux, 2003, 22). Le récit répété ne constitue donc pas un simple retour sur une anecdote ou une simple réutilisation d’un secret personnel déjà dévoilé.

Le refus de laisser le tabou de l'avortement intouché, jusque dans son impact sociétal, est certainement présent chez Ernaux, qui ne manque pas d'être claire à ce sujet :

« J'ai fini de mettre en mots ce qui m'apparaît comme une expérience humaine totale, de la vie et de la mort, du temps, de la morale et de l'interdit, de la loi, une expérience vécue d'un bout à l'autre au travers du corps. » (Ernaux, 2000, 124)

Néanmoins, la compulsion de répétition qui s'exprime dans cet acte d'écrire la même expérience deux fois semble imposer un besoin de travailler sur un trauma personnel. La tentative d'avortement, qui échoue, finit par un curetage à l'hôpital de l'Hôtel-Dieu : la date de ce dernier est mentionnée trois fois dans les dernières pages de l'autobiographie, marquant combien ce moment révèle un secret intime fondamental, une vérité cruciale, bref un souvenir refoulé sur lequel l'écriture travaille encore et à nouveau. La théorie freudienne peut nous aider dans l'interprétation d'un tel geste répété, en particulier si l'on applique son interprétation du fameux jeu de la bobine ou du « fort/da »¹, où le jeune enfant rejoue le traumatisme du départ de sa mère en éloignant et ramenant la bobine vers lui, passant inconsciemment d'un registre passif à un registre actif pour répondre à une pulsion de contrôle envers cette situation douloureuse du départ de sa mère. C'est ainsi que Freud élabore le concept de pulsion de mort comme existante parallèlement à la pulsion de plaisir, l'enfant répétant la douleur de l'absence maternelle avec l'espoir d'un apaisement de la douleur. À l'évidence, les multiples retours à l'écriture d'Annie Ernaux font figure de bobines dans lesquelles se trouve, semble-t-il, un mélange de culpabilité et de dépression au-delà de l'émancipation féminine : « Je marchais dans les rues avec le secret de la nuit du 20 au 21 janvier dans mon corps, comme une chose sacrée. Je ne savais pas si j'avais été au bout de l'horreur ou de la beauté. » (Ernaux, 2000, 118-119) À l'avant-dernière page, à la façon d'une conclusion ou d'un testament de vie, l'avortement se lit à la fois comme mutilation et métamorphose du corps :

« Je sais aujourd'hui qu'il me fallait cette épreuve et ce sacrifice pour désirer avoir des enfants. Pour accepter cette violence de la reproduction dans mon corps et devenir à mon tour lieu de passage des générations. » (Ernaux, 2000, 124)

Ainsi, le travail de la bobine semble avoir permis à la narratrice de trouver une forme de résolution positive à l'événement. Toutefois, Michel de M'Uzan nous rappelle, dans *Le même et l'identique*, qu'il faut faire des distinctions entre certains actes répétés, dans le sens où « le même »

¹ Je me réfère ici à la théorie proposée par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, disponible dans *Cinq leçons sur la psychanalyse*.

n'est pas une réédition identique de l'acte précédent, ce qui me semble être le cas pour les textes d'Annie Ernaux :

« On ne saurait ainsi confondre cette situation, où l'on reprend constamment le même texte, le même récit, pour le récrire, avec celle où l'on se limiterait, tels Bouvard et Pécuchet, à le recopier indéfiniment. Dans le premier cas, la répétition implique toujours un changement, si infime soit-il. Le "retour éternel du même", que S. Freud évoque, n'est nullement la répétition indéfinie de l'identique. » (de M'Uzan, 26-27)

Dès lors, et toujours selon de M'Uzan, le roman familial peut continuer à s'élaborer. Nous avons par conséquent devant nous l'élaboration de représentations complexes dans le développement d'un individu (de M'Uzan, 36), avec redistribution sur le temps pour une écrivaine comme Ernaux. Une telle complexité dynamique de la narration dans ses œuvres passe non seulement par le changement de genre de roman à celui d'« auto-socio-biographie ». Cette complexité s'inscrit aussi dans ces apparitions, sous la forme de passages et allusions importantes dans *Les armoires vides*, sans pour autant en être le seul sujet, même s'il ouvre et clôt le roman, à un texte autobiographique dédié à l'avortement clandestin. Là ne s'arrête pas le retour du « même », car, dans un troisième texte, intitulé *Le jeune homme*, paru en 2022, vingt-deux ans après le deuxième récit, la narratrice sème trois allusions dans un livre où, de simple mention, cet avortement devient finalement le phénomène central. En effet, dans *Le jeune homme*, la narratrice raconte une relation amoureuse qu'elle a vécue à Rouen, quand elle avait la cinquantaine, avec A., un étudiant qui n'avait qu'une vingtaine d'années. Dans cette histoire aux apparences d'abord sulfureuses, nous apprenons, très rapidement, que l'appartement d'étudiant d'A. se trouve, dans ce hasard qui ne peut en être un, juste en face de l'hôpital de l'Hôtel-Dieu où, une trentaine d'années auparavant, « j'avais été transportée une nuit de janvier à cause d'une hémorragie due à un avortement clandestin. » (Ernaux, 2022, 14-15) À la fin du récit, tel un serre-livres, les trois dernières pages démontrent la théorie de de M'Uzan en réécrivant et redistribuant ce même événement comme point d'orgue de ce livre et d'un livre à écrire, qui sera *L'Événement*. Ainsi, le secret intime devient moteur à part entière de l'écriture, à la fois répétition, accumulation, retour et ouverture :

« De plus en plus, il me semblait que je pourrais entasser des images, des expériences, des années, sans plus rien ressentir d'autre que la répétition elle-même. [...]

J'ai entrepris le récit de cet avortement clandestin autour duquel je tournais depuis longtemps. Plus j'avais dans l'écriture de cet événement qui avait eu lieu avant même qu'il soit né, plus je me sentais irrésistiblement poussée à quitter A. Comme si je voulais le décrocher et l'expulser comme je l'avais fait de l'embryon plus de trente ans auparavant. » (Ernaux, 2022, 36-37)

Ernaux indique clairement comment elle entre dans ce processus de réécriture intérieure et de maturation à partir d'un premier récit, grâce, entre autres, au pouvoir d'approfondissement que la transgression de sa relation avec A. lui octroie. Cet amour, scandaleux et gênant pour beaucoup de ceux que le couple rencontre, libère la parole trente-cinq ans après l'événement scandaleux et traumatique de l'avortement clandestin.

3. Amour, sexe et tabous

Parlons justement de cet autre secret intime, celui de la liaison amoureuse de la narratrice, femme mûre et déjà consacrée pour ses écrits, lauréate du Prix Renaudot, avec un jeune homme de trente ans son cadet, révélation faite dans la publication du texte *Le jeune homme* en 2022, l'année où, à quatre-vingt-deux ans, elle reçoit le Prix Nobel de Littérature. Le tabou est-il donc la signature d'Annie Ernaux ? Il faut admettre que ce petit texte a de quoi « choquer le bourgeois », chose dont Ernaux n'hésiterait pas à s'enorgueillir. À la troisième page, la narratrice nous informe qu'elle arrivait le vendredi soir pour passer les week-ends chez lui et, manipulant l'image usée de la mère de famille qui rentre après avoir fait les courses pour sa famille et les enfants, elle en profite pour la faire exploser : « Dès mon arrivée, abandonnant dans la cuisine, sans les déballer, les provisions que j'avais apportées, nous faisons l'amour. » (Ernaux, 2022, 13) Il est évident qu'Ernaux foule aux pieds les représentations symboliques et romantiques de l'amour : nous lisons ici un *remake* facétieux de la relation entre la narratrice en Emma Bovary et A. en Léon. La narratrice s'aventure d'ailleurs plus loin encore dans le tabou en remarquant que certaines de ses sorties avec A. lui rappellent ses sorties avec ses fils : « Même l'emmener à une représentation de *La Cantatrice chauve* à la Huchette était le redoublement d'une initiation pratiquée avec chacun de mes fils, à leur entrée dans l'adolescence. » (Ernaux, 2022, 23)

La représentation encore quelque peu scandaleuse, même au début du XXI^e siècle, de cet amour fait effet de « double obscénité sociale et sexuelle » (Ernaux, 2003, 62), pour reprendre une expression de l'auteur au sujet d'un de ses textes, *Passion simple*. Cependant, le dévoilement du secret intime se voit pris dans un jeu d'écriture bien plus complexe. La première page nous introduit dans un rapport de causalité peu banal, soit « Souvent j'ai fait l'amour pour m'obliger à écrire. Je voulais trouver dans la fatigue, la dérégulation qui suit, des raisons de ne plus rien attendre de la vie. » (Ernaux, 2022, 11) Là encore, Ernaux semble renverser le stéréotype de la muse en faisant

du jeune homme celui qui aidera l'écrivaine à confirmer que la jouissance de l'écriture d'un livre est bien supérieure à celle qu'elle pourra éprouver avec lui. En vain. L'émancipation passera donc uniquement par l'écriture. De fait, le récit ne se referme pas sur la fin de leur liaison mais sur l'avènement de l'écriture :

« J'ai entrepris le récit de cet avortement clandestin autour duquel je tournais depuis longtemps. Plus j'avancais dans l'écriture de cet événement qui avait eu lieu avant même qu'il soit né, plus je me sentais irrésistiblement poussée à quitter A. » (Ernaux, 2022, 37)

La métaphore que forme la phrase suivante montre combien l'amour et le tabou s'allient à la transcendance du temps, phénomène important dans les écrits ernaliens, et à la reconstruction psychique de la narratrice : « Comme si je voulais le décrocher et l'expulser comme je l'avais fait de l'embryon plus de trente ans auparavant. » (Ernaux, 2022, 37) En résumé, *Le jeune homme* « participe également de cette dynamique des reprises » (Huguény-Léger, 22), en cela que ce texte raconte la genèse du livre *L'Événement*, qui lui-même est une reprise, phénomène que nous avons vu plus haut. Cette dynamique des reprises de ces secrets profondément intimes rentre, en fin de compte, dans la logique de cette croyance profondément ancrée chez l'écrivaine de la primauté de l'écriture.

4. « J'ai toujours eu envie d'écrire des livres dont il me soit ensuite impossible de parler, qui rendent le regard d'autrui impossible » (Ernaux, 1997, quatrième de couverture)

Si dire le tabou, c'est-à-dire, pour Ernaux, révéler ses secrets intimes par l'écriture est la recherche de toute une vie, le summum de ce désir réside probablement dans le défi qu'elle nous lance avec *La Honte*. L'autrice prévient les lectrices sur un ton sombre mais qui provoque aussi la curiosité, en quatrième de couverture :

« J'ai toujours eu envie d'écrire des livres dont il me soit ensuite impossible de parler, qui rendent le regard d'autrui impossible. Mais quelle honte pourrait m'apporter l'écriture d'un livre qui soit à la hauteur de ce que j'ai éprouvé dans ma douzième année. » (Ernaux, 1997, quatrième de couverture)

Ici, le récit intime est mélangé avec le récit familial, dans le sens où la narratrice nous fait part d'un secret qui ne se retrouve nulle part ailleurs dans ses textes et qui implique ses parents. La scène qui ouvre *La Honte* et occupe les trois premières pages, est décrite par la narratrice comme formant le secret ultime : « J'écris cette scène pour la première fois. Jusqu'à aujourd'hui, il me semblait impossible de le faire, même dans un journal intime. » (Ernaux, 1997, 16) Plus loin dans

le récit, elle expliquera qu’elle a cru « devenir folle » (Ernaux, 1997, 38) après cette scène qui s’est passée en 1952, quand elle avait douze ans. La scène se résume ainsi : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l’après-midi. [...] Dans la cave mal éclairée, mon père agrippait ma mère par les épaules, ou le cou. Dans son autre main, il tenait la serpe à couper le bois qu’il avait arrachée du billot où elle était ordinairement plantée. » (Ernaux, 1997, 14) C’est en entendant sa mère hurler « Ma fille » que la narratrice s’est précipitée à la cave ; les cris de cette dernière ont arrêté le père avant qu’il ne passe à l’acte. Le silence familial qui s’ensuit et continuera pour toujours vis-à-vis de cet incident dramatique y est récapitulé de cette façon : il « inaugure le temps où je ne cesserai plus d’avoir honte. » (Ernaux, 1997, 25) C’est finalement quarante-cinq ans après les faits qu’Annie Ernaux semble pouvoir maîtriser ces lourdes émotions pour les coucher sur le papier. De nouveau, comme il en est le cas pour les secrets intimes que nous avons déjà analysés dans cet article, seule cette forme artistique qu’est l’écriture, est enfin capable de braver les silences de la famille et de la narratrice elle-même jusqu’à 1997, pour ce qui est de *La Honte*. Ce retard dans la révélation du secret est compréhensible, comme l’explique le neuropsychiatre Boris Cyrulnik dans *Mourir de dire : la honte*. Se mettant à la place de la personne honteuse, il suggère que « [l]es circonstances de l’événement et les réactions de l’entourage sont coauteurs de mon silence. » (Cyrulnik, 2010, 7). Il est aussi incontestable que, au vu des circonstances et de l’omerta familiale sur cet incident traumatique, Ernaux n’ait pu ou voulu mettre des mots sur cette agression qu’après la mort de ses parents. Ce sentiment de honte est effectivement une forme d’angoisse éprouvée d’une manière intimement subjective mais il s’agit aussi d’une émotion sociale, en plus d’une émotion individuelle.

La honte, qui existe du côté de la passivité, pose la question du rapport à soi et à autrui, question primordiale dans l’acte d’écrire et de publier. Barbara Havercroft, dans son étude du discours métafictionnel ernalien, souligne le fait que la narration de cet événement traumatique paraît absente de tout espoir thérapeutique. À l’évidence, « la recherche des mots aptes à dire l’indicible devient elle-même une partie intégrante du témoignage du trauma » (Havercroft, 127), comme c’est le cas dans l’extrait cité par cette critique :

« Me servir de ces mots, dont certains exercent encore sur moi leur pesanteur, pour décomposer et remonter, autour de la scène du dimanche de juin, le texte du monde où j’ai eu douze ans et cru devenir folle. [...] Ce faisant, je vise peut-être à dissoudre la scène indicible de mes douze ans dans la généralité des lois et du langage ». (Ernaux, 1997, 38)

Ainsi, le défi aux conventions posé par le secret à la fois familial et intime permet de dévoiler des scènes refoulées, mais ces souvenirs différés collent à l’écriture de la même façon qu’ils collent à la honte. Il est alors compréhensible que, dans son discours d’acceptation du Prix Nobel de Littérature, Ernaux répète qu’elle a toujours voulu rompre avec « le bien-écrire ». Car comment narrer la genèse de ces multiples tabous personnels, générationnels et familiaux sans montrer la violence d’un destin subi et de sentiments étouffés ? En conséquence, la narratrice se veut « ethnologue de moi-même » (Ernaux, 1997, 40) en réaffirmant le lien social avec sa famille qui, entre autres, utilisait du patois dans le langage de tous les jours. Elle s’empresse à compenser la brutalité du geste du père en décrivant avec insistance les lieux et la région tout autour du café de ses parents. Pour répondre à son dépit et à sa résignation (« Nous avons cessé d’appartenir à la catégorie des gens corrects, qui ne boivent pas, ne se battent pas ») (Ernaux, 1997, 115), la narratrice usera d’un « plurilinguisme social conflictuel » (Meizoz, 37), où la langue populaire des parents et des gens vivant dans la région rentre de plain-pied dans la narration, dans un geste aux apparences conciliatoires et donc, paradoxales. Quoiqu’il en soit, la langue de la narratrice est irrémédiablement présente, jusque dans son implacable désir de rester minimaliste au possible, sans fioritures, sans figures de style. Cette juxtaposition ne peut s’empêcher de contrôler les zones silencieuses et les liens sociaux du passé. En un mot, le secret intime est bien plus que la narration d’une ethnologue. Il est « une zone silencieuse qui parle sans cesse » (Cyrulnik, 8) et qui, à un moment, explose dans une langue qu’Annie Ernaux veut voir sans embellissements.

5. La sœur disparue et le non-dit

Comme nous venons de le voir, certains des secrets intimes qu’Ernaux a révélés, se rangent du côté du sexe et de l’amour, mais ils ont bien plus à faire avec les notions de temps, de mémoire et d’identité qu’il ne paraît à première vue. Ces secrets, celui de l’attaque de sa mère par son père inclus, sont poignants jusque dans leur côté scandaleux et difficiles dans leur représentation. Comme pour les autres récits d’Ernaux, ces secrets intimes vont vivre dans un manque d’embellissement du point de vue de leur représentation et dans une représentation contrôlée, épurée au maximum, avec, à son paroxysme, un récit extrêmement court, intitulé *L’autre fille*, écrit sous la forme d’une lettre à sa sœur aînée, décédée deux ans et demi avant sa naissance, dont Ernaux

ne connût l’existence que par hasard, lorsqu’à l’âge de dix ans, elle entendit, dans la rue, une conversation de sa mère avec une voisine à ce sujet.

Ici encore, la lettre s’inscrit dans une forme d’autobiographie où l’écrivaine se croque dans ses jeux avec les enfants du quartier pendant les vacances d’été en 1950, le moment où elle a surpris cette discussion. Il en est souvent le cas dans les récits d’Ernaux : la narratrice se sert du pronom « on » pour se remémorer le collectif, « le flou du vécu » (Ernaux, 2011, 14) de l’enfance, de la petite ville, des jeux avec les cousines. Ce pronom indéfini neutre est globalisant et très commun chez Ernaux, comme l’a montré Rehab Hassan Mahmoud dans son étude stylistique du texte *Les années*¹. L’utilisation du « on » dans ce récit, qui se voulait être un travail de remémoration mi-autobiographique mi-collectif des années 1940 jusqu’au début de la première décennie des années 2000, publié trois ans seulement avant *L’autre fille*, est un pronom qui existe dans *L’autre fille* mais se différencie du « nous », pronom choisi pour identifier la sœur aînée et la narratrice. Nous y voyons d’autre part deux photos relativement récentes du café-épicerie dans la rue où habitait sa famille. Le souci d’approche quasi ethnologique ou sociologique de cette lettre autobiographique est évident, avec l’incorporation, quoique rapide, de témoignages de voisins qui se sont occupés de sa sœur et d’elle, lorsqu’elles étaient très jeunes (Ernaux, 2011, 69), ou encore avec la remémoration des noms de rues et des voisins aux alentours. Comme toujours chez Ernaux, quand elle s’adresse à sa sœur, son enquête sociologique, familiale ou personnelle se rapporte au langage :

« L’une et l’autre nous avons émergé à la conscience au milieu du même monde. La chaleur et le froid, la faim et la soif, la nourriture, le temps qu’il fait, tout ce qui existe a été énoncé pour nous avec les mêmes voix, les mêmes gestes et dans le même langage, ce français dont j’apprendrai à l’école qu’il n’est pas le "bon". » (Ernaux, 2022, 70)

De même, la petite pointe humoristique, typique d’Ernaux, y apparaît quand le texte ci-dessus ouvre sur un nouveau paragraphe qui commence ainsi : « Nous avons été bercées des mêmes chansons. Lui, c’était *Quand tu seras dans la purée reviens vers moi* » (Ernaux, 2011, 70). En effet, le travail sociologique derrière cette lettre, s’il entend faire entrer dans le texte des discours non-hégémoniques et populaires, ne peut s’empêcher de prendre ses distances car Ernaux, la sociologue

¹ Je fais allusion ici à l’analyse quantitative du texte *Les Années* d’Ernaux par Rehab Hassan Mahmoud, où le pronom “on” est identifié comme pronom important (voir table 2 p. 180). Dans sa conclusion, Mahmoud déduit que l’intention de l’auteurice pourrait être la mise au premier plan des observations de la narratrice vis-à-vis des attitudes des autres personnages “in order to transform the story from a mere personal narrative into a collective account” (Mahmoud, 186).

écrivaine, ne peut cacher le fait qu’elle est, malgré tout, transfuge de classe et que ces chansons sont le miroir d’une langue dont Ernaux ne se sert que pour la montrer comme autre que celle dont elle se sert pour écrire.

Le début de la lettre à la sœur disparue commence avec une comparaison de leurs deux photos de bébé, prises chez un photographe, et continue avec le récit du voyage que fait la narratrice tous les ans à la Toussaint pour aller fleurir la tombe de ses parents et celle de sa sœur, qui lui sert de « repère à la croix haute et très blanche, visible depuis l’allée centrale. » (Ernaux, 2011, 10) La scène est réminiscente du poème « Demain, dès l’aube » de Victor Hugo. Cependant, il s’agit d’un poème d’un ton bien différent : « Depuis vingt-cinq ans que je viens sur les tombes, à toi je n’ai jamais rien à dire. » (Ernaux, 2011, 12) L’écriture détachée de la narratrice envers « la petite fille invisible dont on ne parlait jamais, l’absente de toutes les conversations. Le secret. » (Ernaux, 2011, 12-13) est un exemple de non-embellissement de l’histoire qui a été taboue dans la famille. La révélation par hasard de l’existence et de la mort de sa sœur s’est doublée d’un autre secret, de mots, sur lesquels la narratrice dit continuer à « buter » (Ernaux, 2011, 21) encore aujourd’hui : dans la conversation entre sa mère et la voisine, la narratrice a entendu la première comparer sa fille décédée à elle, sa deuxième fille, en ces termes : « *elle [sa fille décédée] était plus gentille que celle-là* » (Ernaux, 2011, 16). Ce secret doublé d’une assignation morale négative chuchotée dans la rue par l’instance maternelle devient l’identité de la narratrice qui, armée de sa plume, n’attend plus qu’une chose, la vengeance par écriture, et déclare avec lucidité : « Le jour du récit est le jour du jugement. » (Ernaux, 2011, 22)

Comme si elle ne voulait pas être laissée pour compte, la narratrice se remémore aussi avoir été beaucoup malade, enfant – « Très tôt je suis mal partie » (Ernaux, 2011, 28) –, spécialement après s’être « blessée au genou avec un clou rouillé » (Ernaux, 2011, 29) et avoir contracté le tétanos à l’âge de cinq ans. Le mouvement de mise-en-abyme semble répondre aux sentiments de jalousie, de culpabilité (de ne pas être morte) et de peur de la maladie chez la narratrice car la peur de la mort, après avoir appris l’existence et le destin de sa sœur, est enchâssée dans la lettre à deux fois à la façon de mises-en-abyme : « Dans cette énumération il manque l’essentiel. À cinq ans j’ai failli mourir et il y a un autre récit. De celui-là, c’est moi qui suis l’héroïne. » (Ernaux, 2011, 29) La lucidité de la narratrice doit être mise en parallèle avec le sentiment de jalousie ainsi que le besoin

de comparaison avec la sœur, cette petite « sainte » (Ernaux, 2011, 26) qu'elle n'a jamais connue et a elle-même longtemps ignorée, ne serait-ce qu'inconsciemment, dans ce non-dit familial omniprésent. C'est à nouveau grâce à l'écriture que la narratrice peut donner existence à sa sœur, ou du moins à son souvenir, les mots formant les cendres qui restent de son histoire très incomplète, puisque les parents ne parlaient pas d'elle ouvertement : « Peut-être que j'ai voulu m'acquitter d'une dette imaginaire en te donnant à mon tour l'existence que ta mort m'a donnée. Ou bien te faire revivre et remourir pour être quitte de toi, de ton ombre. » (Ernaux, 2011, 77) La situation dans laquelle Ernaux se trouve est celle de l'impossibilité à faire son deuil d'une mort quasi secrète d'une personne si proche d'elle. Dans *Feu la cendre*, Jacques Derrida expose qu'on ne peut mettre en place aucun bouclage de l'être quand le deuil est impossible. *L'autre fille* devient irrémédiablement la cendre de papier qui survit à la trace de mauvais goût laissée sur sa tombe, « l'inscription en grands caractères dorés, trop rutilants, refaits grossièrement dans les années quatre-vingt-dix par-dessus les anciens, plus petits, devenus illisibles. » (Ernaux, 2011, 11)

Dans un entretien datant de 2011, à la question « Y a-t-il des choses que vous ne pouvez pas dire ? », Ernaux répond ainsi, en indiquant jusqu'où elle tente de pousser les limites de cette « écriture de vérité » dont elle a fait son but en littérature :

« Il est difficile de connaître les contours de sa censure intérieure. Elle dépend beaucoup de l'époque, de ce qui est acceptable ou pensable de dire au moment où l'on écrit. J'ai l'impression que je la déjoue par une manière d'écrire impersonnelle, une façon de mettre à distance l'inavouable. J'ai pu parler pour la première fois de mes fils dans *Les Années* (Gallimard, 2008) parce que je disais "elle" et pas "je". » (Rérolle)

Il semblerait que l'écriture d'Annie Ernaux a réussi à déjouer cette auto-censure et à travailler et re-travailler sur de nombreux secrets auparavant inavouables.

Cette analyse s'est proposée de présenter comment différents secrets structurent certains des textes d'Ernaux sans qu'ils ne fassent effet de révélations « juteuses ». Dans les années qui ont suivi l'entretien cité plus haut, l'écrivaine ne s'en est plus tenue à une simple distanciation basée sur l'utilisation du pronom à la troisième personne. Une telle orchestration du secret dans l'auto-socio-biographie, terme choisi par l'écrivaine pour décrire une grande partie de son œuvre, suit, chez elle, un mouvement d'introduction du secret et souvent de répétition de ce secret dans des textes ultérieurs avec transformation et amplification de l'expérience traumatique. La seule exception à ce schéma se trouve dans *La Honte*, lieu unique du récit de la scène de violence

domestique. Le secret intime expose aussi le passage du temps et, avec lui, le souvenir et la mort. Ultiment, la transgression de la loi du silence met en jeu l’écriture : cette réalité et ce thème reviennent comme un leitmotiv dans l’expression de chacun des secrets d’Annie Ernaux.

Bibliographie

BACHOLLE-BOŠKOVIĆ Michèle, « Confessions d’une femme pudique: Annie Ernaux », *French Forum*, vol. 28, n° 1, Winter 2003, p. 91-109.

CYRULNIK Boris, *Mourir de dire : la honte*, Paris, Odile Jacob, 2010, 288 p.

DE M’UZAN Michel, « Le même et l’identique », *Cliniques*, vol. 1, n° 13, 2017, p. 24-38.
Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-2017-1-page-24.htm>

DERRIDA Jacques, *Feu la cendre*, Paris, des femmes, 1987, 64 p.

ERNAUX Annie, *Les armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974, 171 p.

——— *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1992, 80 p.

——— *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, 144 p.

——— *L’événement*, Paris, Gallimard, 2000, 119 p.

——— *L’écriture comme un couteau : Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, 2003, 156 p.

——— *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, 256 p.

——— *L’autre fille*, Paris, NiL, 2011, 78 p.

——— *Le jeune homme*, Paris, Gallimard, 2022, 27 p.

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1979, 157 p.

HAVERCROFT Barbara, « Dire l’indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, vol. 2, n° 40, 2005, p. 119-132.

HUGUENY-LÉGER Élise, « Poïétique et politique du littéraire : Annie Ernaux, une écriture “au-dessous de la littérature” ? », *French Cultural Studies*, vol. 35, n° 1, 2024, p. 17-30.

MAHMOUD Rehab Hassan, “Identity Construction and Speech Acts in Ernaux’s *The Years* : A Corpus-based Feminist Stylistic Analysis”, *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, vol. 10, n° 5, 2023, p. 172-188.

MEIZOZ Jérôme, « Annie Ernaux : posture de l’auteur en sociologue », dans Hunkeler et Soulet, *Annie Ernaux, Se mettre en gage pour dire le monde*. Genève, MétisPresses, 2012, p. 134-145.

PAUTROT Jean-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », *Le sans-visage/Faceless*, vol. 1, n° 1, 2019, p. 1-8. Disponible sur : https://www.slu.edu/arts-and-sciences/languages-literatures-cultures/academics/french/item_1_entretien_avec_annie_ernaux.pdf

RÉROLLE Raphaëlle, « Entretien avec Annie Ernaux et Camille Laurens : Toute écriture de vérité déclenche les passions », *Le Monde*, 3 Février 2011. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html

WROBLEWSKI Ania, *La vie des autres : Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, Montréal, Presses de l’université de Montréal, 2016, 260 p.

Notice bio-bibliographique de l’auteur

Martine Motard-Noar est professeure de français dans le département des Langues, Littératures et Cultures Étrangères à l’université de McDaniel College, dans le Maryland (Etats-Unis). Elle a publié un livre *Hélène Cixous, une autre langue de femme* ainsi que des articles sur l’« Éclatement de l’identité et du discours dans les écrits d’Hélène Cixous et de Régine Robin » (*Franges*, 2024), « Paris, point de référence dans les romans de Jean-Philippe Toussaint », (*Aletria*, 2022), et « Histoires de rétine : représentations de la subjectivité chez Laurent Mauvignier » (*L’image incertaine. Pluralité de l’image dans l’œuvre de Laurent Mauvignier*, Presses Sorbonnes Nouvelle, 2022). Elle s’intéresse aux notions d’hybridité, de voix auctoriale ainsi qu’à la place des femmes dans la littérature française contemporaine, y compris dans la bande dessinée française contemporaine (« L’enfant et la ville : deux exemples de bandes dessinées tout public (1992-2020) », *Strenae*, 2024). mmotard@mcdaniel.edu