

Le romanesque cinématographique de *Mémoire de fille*

Un imaginaire romanesque qui fait écran

Depuis son premier roman, *Les Armoires vides*, jusqu'à son récit le plus récent, *Mémoire de fille*, les textes d'Annie Ernaux mettent en scène des narratrices habitées par une « tentation du romanesque¹ ». Ce penchant se manifeste par des lectures formatrices, notamment des romans mais aussi des journaux et revues féminines, par des chansons et des films proposant des représentations du couple et des relations amoureuses. Par « romanesque », il faut entendre une consonance « thématique² » et non générique, consonance qui se lit dans le premier critère qu'accorde Jean-Marie Schaeffer à la catégorie du romanesque, soit « *l'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestations les plus absolus et extrêmes*³ ». Par effet de réverbération, ces modèles romanesques encouragent les héroïnes des livres d'Ernaux à vivre leurs expériences formatrices comme des épisodes de roman ou des fresques cinématographiques, ayant à leur cœur le sentimental. Cet imaginaire romanesque n'est pourtant pas à même de préparer à la réalité des relations amoureuses, comme en témoigne *Mémoire de fille*. Dans ce récit, « "la fille de 58"⁴ », Annie D., âgée de dix-huit ans à peine, quitte pour la première fois ses parents pour faire l'expérience de la vie en communauté avec d'autres jeunes, comme monitrice dans une colonie de vacances. Elle est tout imprégnée de chansons, de lectures, de personnages de roman qui lui donnent l'assurance que les relations amoureuses et sexuelles ne peuvent s'entreprendre que dans le cadre de liens sentimentaux profonds⁵.

Ernaux met en avant l'influence du contexte culturel populaire sur les croyances personnelles : « C'est dans des romans devenus illisibles, des feuilletons féminins des années 50, non chez Colette ou Françoise Sagan, qu'on peut approcher le caractère immense, la portée démesurée de la perte de la virginité » (*M*, p. 79). Ces romans et feuilletons, à l'instar de la série de livres de Delly qui jouit d'une immense popularité dans les années cinquante et soixante, promeuvent un idéal du mariage, de la perte de la virginité lors de la nuit de nocces, et proposent des personnages féminins qui se soumettent à des hommes plus puissants qu'elles et qui ne transgressent pas les limites de leur classe sociale. Dans ces textes, la sexualité n'apparaît que de manière allusive⁶, en continuité avec le passage des *Misérables* qui exprime la première nuit de Cosette et Marius de manière euphémisante et mystique, passage qu'Annie D. « connaît par cœur »⁷. Pour la narratrice adulte de *Mémoire de fille*, séparée de l'époque en question par plus d'un demi-siècle, il s'agit de comprendre ce qui formait l'imaginaire et les attentes d'Annie D., de tenter de se rapprocher de ce mode de pensée tout en le tenant à distance. Le verdict posé par la narratrice des années 2010 sur son moi d'avant est sans appel : rien, dans

¹ Nathalie Froloff, « *Se perdre : un roman russe ?* », in *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, dir. Francine Best, Bruno Blanckeman et Francine Dugast-Portes, Paris, Stock, 2014, p. 292.

² *Ibid.*, p. 292.

³ Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in *Le Romanesque*, dir. Gilles Declercq et Michel Murat, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 296.

⁴ Annie Ernaux, *Mémoire de fille* [2016], Paris, Gallimard, « Folio », 2018, p. 17 *et passim* (désormais *M*, référencé dans le corps du texte, suivi du numéro de page).

⁵ « Elle crève d'envie de faire l'amour mais par amour seulement » (*M*, p. 31).

⁶ Diana Holmes, *Romance and Readership in Twentieth-Century France : Love Stories*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 58.

⁷ Ce passage étant : « "Sur le seuil des nuits de noce un ange est debout, souriant, un doigt sur la bouche. L'âme entre en contemplation devant ce sanctuaire où se fait la célébration de l'amour" » (*M*, p. 31).

ses références culturelles et son éducation catholique, dans son inexpérience de la mixité, ne pouvait la préparer à la brutalité de la sexualité qu'elle découvre de manière stupéfaite dès le début de son séjour à la colonie.

Même les films considérés scandaleux pour l'époque, comme *Et Dieu... créa la femme* (1956) ou *Les Amants* de Louis Malle (1958), tous deux frappés de censure à leur sortie et cités dans *Mémoire de fille*, proposent une représentation de l'amour physique dénuée de la brutalité dont Annie D. fait l'expérience. Surtout – et c'est ce qui a suscité la controverse autour de ces films – ils proposent une représentation du désir et du plaisir féminins, jugée choquante, tandis que dans *Mémoire de fille*, c'est le désir et le regard masculin qui prédominent, sans que cette supériorité soit remise en question par « la fille de 58 ». L'imaginaire romanesque qui habite cette fille l'encourage à poser sur la réalité un filtre déformant qui l'empêche de comprendre certains signaux qui seront pourtant évidents avec le recul. Après la nuit du 11 au 12 septembre 1958, dont elle passe une partie avec H., le moniteur-chef ne vient pas lui dire au revoir comme il l'avait promis :

[...] aucun des signes objectifs de la réalité – sa fiancée, la promesse non tenue, l'absence de rendez-vous à Rouen – ne fait le poids devant le roman qui s'est écrit tout seul en une nuit, sur le mode du *Lac* de Lamartine, des *Nuits* de Musset, du happy end des *Orgueilleux* avec Gérard Philippe et Michèle Morgan courant l'un vers l'autre, de toutes les chansons – cet espéranto de l'amour – dont je peux décliner la playlist avec sûreté :

Un jour tu verras/ On se rencontrera (Mouloudji)

J'attendrai le jour et la nuit/ j'attendrai toujours/ Ton retour (Lucienne Delye)

Si tu m'aimes/ Je me fous du monde entier (Edith Piaf)

Mon histoire c'est l'histoire d'un amour (Dalida)

C'était hier, ce matin-là/ C'était hier et c'est loin déjà (Henri Salvador) (*M*, p. 80).

Les titres ici mentionnés revendiquent une influence profonde du registre sentimental, comme en témoignent les paroles de la chanson de Dalida, qui suggère une adéquation entre le motif du « roman » et les histoires d'amour :

Mon histoire/ C'est l'histoire d'un amour/ Ma plainte/ C'est la plainte de deux cœurs/ Un roman comme tant d'autres/ Qui pourrait être le vôtre/ Gens d'ici ou bien d'ailleurs/ C'est la flamme/ Qui enflamme sans brûler/ C'est le rêve/ Que l'on rêve sans dormir/ Un grand arbre qui se dresse/ Plein de force et de tendresse/ Vers le jour qui va venir.⁸

Cet imaginaire romanesque fera penser à Annie D. que la première nuit vécue avec H., dans la stupeur, est « “une nuit d'amour” » (*M*, p. 49). Nous nous trouvons alors confrontés à une tension narrative : l'imaginaire romanesque permet de mettre en avant l'ignorance de « “la fille de 58” » et de creuser la distance qui la sépare de la narratrice adulte. Mais il ne s'agit pas pour autant de condamner le romanesque, qui est présenté sans jugement dans *Mémoire de fille* et que l'on trouve dans d'autres textes, notamment dans *Passion simple* ou *L'Occupation*, où la sentimentalité est intégrée de manière décomplexée, loin de son axiologisation habituellement négative⁹, en pleine conscience des jugements que cela pourrait provoquer. On voit ainsi comment les héroïnes d'Ernaux, qui aiment à vivre leur vie comme un roman, sont profondément habitées par un registre sentimental, puisé dans un intertexte populaire qui sonde les passions les plus vives.

⁸ Dalida, « Histoire d'un amour », album *Gondolier*, 1958.

⁹ Comme l'affirme Jean-Marie Schaeffer (« La catégorie du romanesque », art. cit., p. 293).

Le ravissement du romanesque cinématographique

Le romanesque – compris comme expression de sentiments, généralement dans un registre fictionnel – s’exprime également par le cinéma, expérience culturelle d’une « force sociale et générationnelle incomparable »¹⁰ et vecteur puissant de diffusion du romanesque comme thématique.¹¹ Les références cinématographiques convoquées dans *Mémoire de fille* sont empreintes d’une dimension ambivalente : le cinéma propose des modes de représentation qui passent par des figures d’actrices iconiques auxquelles Annie D. souhaiterait ressembler, comme Mylène Demongeot, Brigitte Bardot¹² ou Jeanne Moreau, par des représentations d’amour fusionnel ou par des portraits de femmes délaissées, autant d’éclats dans lesquels percevoir son propre reflet. Mais ces éclats ont aussi le pouvoir de rendre le retour sur soi et à la réalité d’autant plus douloureux.

Comme l’a analysé Fabien Gris dans l’une des rares études consacrées au cinéma dans l’œuvre d’Ernaux, les références cinématographiques citées dans ses textes ont tendance à être le siège d’expériences de projection-identification : les films convoqués « sont ceux qui *ont figuré* des états affectifs et des situations sociales qu’elle a vécus. »¹³ Il ne s’agit pas forcément de films qui possèdent une trame sentimentale, mais aussi d’œuvres qui dépeignent des relations brutales ou troublées – avec, en leur cœur, un personnage féminin souvent à l’abandon. Parfois, le seul titre d’un film, son affiche, ou ce qu’on a pu en entendre dire, suscitent le désir de le voir, comme c’est le cas dans *L’Occupation*.¹⁴ Dans *Mémoire de fille*, en retournant à Londres après plusieurs décennies, la narratrice se souvient du « cinéma où l’affiche de *Suddenly, last summer* avec Elizabeth Taylor [lui] avait donné vivement envie de voir le film » (*M*, p. 158). En indiquant la force ou « le bouleversement » (p. 95) qu’ont pu exercer sur elle certains films, certaines héroïnes ou figures d’actrices, Ernaux n’hésite pas à mettre en avant la « [...] puissance émotive un peu indécente du cinéma qui risque d’être tenue en lisière par la culture traditionnelle ».¹⁵

La capacité d’immersion des films a le pouvoir d’abolir brutalement la distance entre le présent et le passé. L’expérience cinématographique se fait alors ravissement, dans le plein des multiples connotations de ce terme, y compris ses résonances durassiennes. On observe plusieurs manifestations de ces procédés de projection-identification : quand elle va voir *Hiroshima mon amour*, la narratrice ressent « [u]ne respiration suspendue en voyant les corps noués d’Emmanuelle Riva et du Japonais » (*M*, p. 131) ; en visionnant *Les Amants* de Louis Malle, « dans la salle de l’Omnia [...], ce n’est pas Jeanne Moreau, c’est elle, dans le lit, avec

¹⁰ Fabien Gris, « La cinémathèque d’Annie Ernaux », in *Annie Ernaux : l’intertextualité*, dir. Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Tenant, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 138.

¹¹ Pour Schaeffer, « à travers le cinéma hollywoodien, le romanesque est mondial » (art. cit., p. 301), citation qui fait écho à l’idée d’un « espéranto de l’amour » évoquée par Ernaux (p. 80).

¹² Auxquelles Annie D. parvient à ressembler par le fruit de transformations physiques, après l’été 58 : il est fait mention de « ses cheveux blonds décolorés couvrant les oreilles et ramenés en chignon à la manière de Mylène Demongeot » (p. 123), ainsi que son « chignon blond, haut et mousseux à la Brigitte Bardot » – « une fille aux apparences de pin-up » (p. 155).

¹³ Fabien Gris, « La cinémathèque d’Annie Ernaux », art. cit., p. 142.

¹⁴ « J’avais absolument besoin de voir un film à la télé sous prétexte que je l’avais raté à sa sortie en salle. [...] Si je désirais regarder *L’École de la chair*, c’était à cause du rapport entre ce que je savais de l’histoire du film [...] et celle que j’avais eue avec W. [...] » (Annie Ernaux, *L’Occupation* [2002], *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011, p. 885). Pour une étude de l’influence du filmique dans *L’Occupation*, et son adaptation au cinéma, je renvoie à la section « L’Occupation : le fil(m) intérieur de la jalousie » de mon ouvrage *Projections de soi : identités et images en mouvement dans l’autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc », à paraître, 2022.

¹⁵ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 4.

H. Chaque image la dévaste de désir et de douleur » (p. 95). Le sentiment d'immersion et d'abolition spatio-temporelle est accru par les conditions de visionnage du film, dans l'obscurité de la salle qui est également le royaume des illusions, comme le suggère la suite du passage qui fait référence à la « caverne » :

Elle est dans la caverne et elle ne peut pas s'atteindre, rejoindre son corps dans l'écran, se perdre dans cette histoire qui jette sur la sienne avec H une lumière dont je ne peux pas dire, au moment où j'écris, si, ayant traversé les années, elle est définitivement éteinte. (*M*, p. 95)

Dans un autre exemple relaté dans *Mémoire de fille*, Annie D. assiste à une séance de projection sans ses lunettes, afin de se rendre plus conforme aux critères de la séduction et aux modèles de star de cinéma, ce qui trouble le rapport à l'image et à la réalité.¹⁶ On sait qu'elle retire fréquemment ses lunettes, que la description de photos – y compris de scènes décrites comme des photos jamais prises mais fixées dans la mémoire – fait souvent état de sa myopie.¹⁷ Comme l'a démontré Elizabeth Richardson Viti dans une étude jouant sur le terme *spectacle*, désignant en anglais à la fois les lunettes et la mise en scène de soi, Anne, la protagoniste de *Ce qu'ils disent ou rien* (texte qui est la version romancée des événements de 1958) enlève ses lunettes quand elle souhaite plaire et désobéir. Mais ces moments de perception floue représentent aussi son aveuglement envers la réalité des relations de séduction et de la domination masculine ambiante, loin des images idéalisées qu'elle s'en est faite.¹⁸ Ces motifs confirment l'idée développée par Alain Schaffner selon laquelle le romanesque – en tant que thématique – serait une « illusion d'optique » qui « suppose la position de spectateur et non d'acteur (y compris de sa propre histoire) »,¹⁹ qui déforme non seulement la réalité mais aussi la capacité à agir, une conjonction que l'on trouve exprimée dans le passage suivant :

Elle est perdue, une fille de chiffon. Tout lui est égal. Elle se laisse emmener avec la docilité de qui ne sent plus rien par le petit groupe excité. Les voici dans le petit bâtiment neuf à gauche de l'abbaye, une vaste chambre avec des murs verdâtres et une ampoule nue qui descend du plafond. Elle n'a pas ses lunettes. (*M*, p. 55-56)

Au début de *Mémoire de fille*, avant même de s'immerger dans le cadre de la colonie de l'été 58, alors qu'elle pose en préambule la nécessité d'écrire sur cet épisode, la narratrice dresse la liste de quelques films – « *Wanda, En cas de malheur, Sue perdue dans Manhattan, La fille à la valise et Después de Lucia* » (*M*, p. 22) – devant lesquels elle ressent un trouble. Ce sont des films capables de la replonger plus d'un demi-siècle en arrière alors même qu'effectuer cette plongée par l'écriture s'avère problématique. C'est une immédiateté qu'offre le flot des images cinématographiques dont le potentiel de projection-identification s'apparente à un saisissement :

¹⁶ Elle évoque « sa tête sur une épaule – laquelle ? – dans un cinéma regardant un film des pays de l'Est, *Kanal*, réduit à un brouillard parce qu'elle n'a pas ses lunettes et qu'elle ne voit ni l'image ni les sous-titres » (p. 63).

¹⁷ Alors qu'elle part pour la colonie : « Elle porte ses lunettes de myope qui lui rapetissent les yeux mais sans lesquelles elle se meurt dans le brouillard » (p. 24) ; au sujet d'une photo datant de 1958 : « Le visage paraît large, le regard sans profondeur est celui des myopes » (p. 104).

¹⁸ Elizabeth Richardson Viti, « Ernaux's *Ce qu'ils disent ou rien* : Anne makes a spectacle(s) of herself », *Dalhousie French Studies*, n° 78, 2007, p. 78 : « Yet, while the moments when she is without her glasses signal separation from the mother, they also underscore how blind Anne is to the rules of the game between the sexes. »

¹⁹ Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman », in *Le Romanesque, op. cit.*, p. 275.

À chaque fois, c'est comme si j'étais raptée par la fille sur l'écran, que je devenais elle, non la femme que je suis aujourd'hui, mais la fille de l'été 58. C'est elle qui me submerge, suspend mon souffle, me donne brièvement l'impression de ne plus exister hors de l'écran (*M*, p. 22-23)

Le terme « raptée » sous-tend ici un sentiment de dépossession violente et incontrôlable – un rapt est un enlèvement brutal par la force ou la séduction – tandis que le sujet même de ces cinq films évoque des femmes qui sont comme absentes à elles-mêmes, prises dans des relations de dépendance et/ou dans des situations désespérées dont elles ne parviennent pas à sortir. Deux de ces films datent de la période relatée dans *Mémoire de fille : En cas de malheur* (1958) met en scène une Brigitte Bardot naïve et intrépide qui trouve une protection chez un notable plus âgé mais qui finit assassinée, comme rattrapée par un destin inéluctable. Dans *La Fille à la valise* (1960), Claudia Cardinale est tout aussi sublime, ingénue et perdue, la proie facile d'hommes qui se jouent d'elle mais dont elle dépend. *Wanda* (1970) est le prénom d'une femme qui vient de divorcer, ne semble pas savoir où aller, et s'attache à un voyou également à la dérive. *Sue perdue dans Manhattan* (1998) suit les errements d'une femme seule et sans emploi, tandis que *Después de Lucía* (2012) a pour personnage principal une fille de dix-sept ans qui, suite à un rapport sexuel filmé et partagé en ligne, devient la cible de harcèlement de la part des autres lycéens. Traitée de « putain », elle doit se plier à des humiliations de plus en plus perverses, dont des abus sexuels perpétrés sous la complicité du groupe. On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure l'usage du verbe assez inhabituel « rapter » fait écho au verbe anglais *rape*, « violer », alors même que la narratrice de *Mémoire de fille* évoque son « impossibilité encore aujourd'hui d'utiliser le mot viol au sujet de H » (*M*, p. 120).

Il est aisé de voir en quoi ces films ont pu susciter des résonances troublantes avec les événements de 1958 à 1960 relatés dans *Mémoire de fille*. Par le pouvoir de citation de titres de films, c'est tout un univers qui est convoqué, celui des mentalités conservatrices des années d'après-guerre confrontées à une jeunesse éprise de liberté : l'époque en question est celle de la Nouvelle Vague, dont certains films emblématiques sont cités par Ernaux. Les titres mentionnés évoquent par ailleurs le processus douloureux de dépossession de soi qui accompagne le rejet, le harcèlement ou la dépression. Les titres, qui font appel à la mémoire collective, agissent comme des balises temporelles et condensent les rouages dramatiques et psychologiques de l'œuvre, dont la mention n'est jamais neutre. Il est significatif que, trouvant sur Internet une photo récente de H., représenté comme patriarche entouré de sa famille, la narratrice continue à le comparer, comme à l'époque de la colonie, à Marlon Brando : « À le fixer, j'ai retrouvé la forme lourde du visage, le nez fort, qui me l'avaient fait comparer à Marlon Brando. Maintenant, sur la photo, c'était le Brando du *Dernier tango à Paris* » (*M*, p. 102). Alors que cette évocation semble se concentrer sur la figure quelque peu affaissée du protagoniste masculin, comment ne pas se souvenir, dans la mention du film, des scènes sexuelles brutales qui lui sont associées, en particulier de la scène de viol par sodomie pour laquelle l'actrice – bien plus jeune que Brando – n'était ni prête ni prévenue, ni consentante ? Âgée de dix-neuf ans alors, l'actrice Maria Schneider s'est en effet retrouvée piégée par la complicité entre Brando et le réalisateur, Bernardo Bertolucci, qui ont souhaité filmer sa surprise lors de la scène.

On ne peut s'empêcher de s'interroger sur le choix de cette référence qui semble souligner, par le physique de H. (elle évoque « la stature la plus puissante » sur la photo [p. 102]), non seulement la force mais aussi la brutalité latente, alors même que les dynamiques de groupe dans la colonie contribuaient à mettre en place des rapports de complicité.²⁰ À la même page,

²⁰ Pour une étude de la notion de complicité dans le texte, je renvoie à Gabriella Lindsay, « Hazy Analogies : Sexual and colonial Complicities in Annie Ernaux's *Mémoire de fille* », *Comparative Literature Studies*, n° 54/4, 2019, p. 787-806. Lindsay y propose une interprétation de la complicité en place à l'intérieur de la colonie de

elle décrit H. comme « le Parrain » (p. 103) de cette famille, un terme rappelant le film du même nom qui confirme le pouvoir de contrainte, et de violence sous-jacente qui lui est associé. On voit ici une autre facette de la capacité d'immersion du filmique : dans la mention de titres opère non seulement un pouvoir de citation, mais aussi un potentiel d'évocation de non-dits et de tabous face à des événements qui continuent à résister à l'interprétation.

Langage et techniques cinématographiques à l'œuvre

Du domaine des représentations à celui du vécu, un lien s'opère également sur le plan formel, à travers un mode de représentation que l'on peut qualifier de filmique. Pour évoquer ces transitions, on citera un exemple parlant, celui d'une soirée à la colonie où, sous l'influence et l'impulsion du groupe, des couples se forment et la bravade masculine s'exprime. Annie D. participe à ce mouvement, tout en se sentant résolument étrangère à ce qui lui arrive :

Elle les entend rire, raconter des histoires sales – absente et insensible. (Maintenant, en écrivant, glisse sur ce moment la dernière scène du film de Barbara Loden, ou l'on voit Wanda, dans une boîte entre deux fêtards, muette, prenant la cigarette qu'on lui tend, tournant la tête à droite, à gauche. Elle n'est plus là. Avant elle a dit « je ne veux rien ». La caméra cadre son visage figé et celui-ci peu à peu se dissout.)

La suite de *Wanda* a été tournée quinze ans auparavant dans une chambre de l'Orne, à S. Ils ont éteint l'ampoule, sont couchés par couples sur les lits et au sol. (*M*, p. 56-57)

C'est dans ce moment de dissolution que s'opère le passage entre la représentation du désespoir sur l'écran et l'expérience vécue, remémorée puis retranscrite par écrit, comme si le thème du film, mais aussi sa composition, ouvrait une brèche sur le rendu de l'expérience.

Il s'agit de se tourner désormais vers le potentiel formel du filmique et la manière dont il informe l'écriture de *Mémoire de fille*. Comme Lyn Thomas l'a noté, la narration peut chez Ernaux conférer au passé une qualité filmique.²¹ Dans *Mémoire de fille*, le recours à un langage et à des techniques filmiques est utilisé afin de saisir les événements de 1958-60 dans leur brutalité même, en exploitant la capacité de monstration des images. C'est par une suite d'« images », de « séquences », par une accumulation des expressions « je vois »²² et « je regarde » que s'expriment des « scènes » devenues immuables – elles sont relatées au présent – et qui continuent à échapper pleinement à la compréhension. Jean-Benoît Gabriel, dans une analyse de la cinématographie de l'écriture chez Ernaux, note que son entreprise vise à développer une écriture distanciée, et remarque que cette distanciation opère dans les journaux extimes par une prise du réel sous une forme documentaire. Cet idéal d'un « œil objectif »²³ est toutefois plus délicat à atteindre dans *Mémoire de fille*, quand les images convoquées sont celles de la mémoire, et non des prises en direct. Le cinématographique est alors utilisé non

vacances comme faisant écho aux ententes du système colonial, alors que la guerre d'Algérie constitue une toile de fond discrète mais significative à la période relatée.

²¹ « [...] a filmic quality is at times attributed to the past » (Lyn Thomas, « À la recherche de la jeune fille perdue : Annie Ernaux's writing of youth and age in *Mémoire de fille* », in *Transgression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French*, dir. Kate Averis, Eglé Kačkutė et Catherine Mao, Leiden, Brill Rodopi, 2021, p. 173).

²² Ces expressions oscillent entre « je me vois » et « je la vois », si bien que, même perçue à la première personne, la narratrice se distancie d'elle-même.

²³ Jean-Benoît Gabriel, « Cinématographie de l'écriture chez Annie Ernaux », *Fabula, Les colloques*, « Annie Ernaux : les écritures à l'œuvre » (Amiens, mars 2017), dir. par Aurélie Adler et Julien Piat avec la collaboration de Véronique Montémont, mis en ligne en juin 2020, <https://www.fabula.org/colloques/document6653.php>

pour sa valeur documentaire, mais pour son pouvoir hypnotique de ravissement et de mise à distance conjuguées.

Parmi les « scènes » relatées, la plus flagrante est celle de la première nuit avec H. qui tente de pénétrer Annie D., frappée de stupeur devant l'enchaînement des événements. Décrite « comme un film X où la partenaire de l'homme est à contretemps, ne sait pas quoi faire parce qu'elle ne connaît pas la suite » (*M*, p. 47), cette scène trouve dans la dissociation entre spectateur et écran une manière de représenter le *moi* d'avant, celui de cette jeune femme figurante d'une expérience clé de son existence,²⁴ incapable de décoder ce qui lui arrive. Mais on peut aussi citer une scène d'humiliation, où Annie D. est vivement rejetée par une autre monitrice qui refuse son amitié d'un « Ah ! Non ! On n'a pas gardé les cochons ensemble ! » (p. 53), analysée ainsi par la narratrice :

Je me passe et repasse la scène dont l'horreur ne s'est pas atténuée, celle d'avoir été aussi misérable, une chienne qui vient mendier des caresses et reçoit un coup de pied. Mais ce visionnement réitéré ne vient pas à bout de l'opacité d'un présent disparu depuis un demi-siècle, laisse intacte et incompréhensible cette aversion d'une autre fille à mon égard. (*M*, p. 54)

Ici aussi, la mise en images et en langage filmique dit d'abord l'incompréhension. Contrairement aux références cinématographiques qui viennent exprimer des désirs de projection-identification, le vocabulaire filmique est convoqué comme mode de représentation d'un moi fracturé, dissous, comme signe de la distanciation et de la déconstruction de soi.

Cette mise à distance est accentuée par le jeu des pronoms : le moi d'avant, devenu méconnaissable, ne peut se dire qu'à la troisième personne, avec un « elle » qui a pour fonction de mettre plus encore à l'écart la jeune fille de l'époque, déjà rejetée de ses pairs et éloignée de la narratrice adulte par un demi-siècle et tout un contexte socioculturel. Pour Karin Schwedtner, l'approche de la narratrice consiste à traiter son moi d'avant comme matériau historique. De fait, l'usage de nombreux documents (échantillons de lettres en particulier), tout comme l'usage des italiques, des guillemets et de la troisième personne, ont comme effet « d'isoler graphiquement les énoncés de son moi disparu et ainsi de renforcer leur statut de traces renvoyant au passé. »²⁵ En faisant évoluer son moi d'avant sous la forme d'un « elle », la narratrice joue un rôle de metteur en scène, qui regagne par l'écriture un contrôle dont elle était alors complètement dépossédée. La fille de l'époque, que ce soit celle de la colonie ou « la fille de Londres » (*M*, p. 144 *et passim*), nous est montrée comme « spectatrice des autres » (p. 94) et de sa propre existence, dépourvue du pouvoir d'agir : « Annie D., que je vois désespérée, boulimique, engluée dans la torpeur de l'internat, n'aurait jamais pu – conçu même – se dégager du piège où elle s'était jetée, prendre l'initiative [...] » (p. 136) de quitter l'école normale et partir pour l'Angleterre.

Comme l'a suggéré Barbara Havercroft, l'écriture instaure un nouveau rapport de pouvoir et un regard affirmé sur les événements passés : « En partageant sa souffrance avec autrui, elle fait non seulement preuve de son agentivité scripturale, mais elle transforme sa vulnérabilité antérieure en force. »²⁶ La narratrice adulte trouve dans le pouvoir de l'écriture une forme de revanche et d'action sur le passé. C'est elle qui peut dire, au sujet de H. dont elle retrouve la trace sur Internet : « Je ne l'envie pas, c'est moi qui écris. » (p. 103). C'est elle qui décide à

²⁴ Lyn Thomas fait état d'un « younger self who cannot decode what is happening to her » (« À la recherche de la jeune fille perdue... », art. cit., p. 173).

²⁵ Karin Schwedtner, « *Mémoire de fille*, ou comment écrire (avec la voix de) "cette fille" », *Contemporary French and Francophone Studies*, n° 22/5, 2018, p. 597-604, p. 598.

²⁶ Barbara Havercroft, « (Auto)citation et initiation sexuelle dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux », *Fabula, Les colloques*, « Annie Ernaux : les écritures à l'œuvre », *op. cit.*

quel moment « faire entrer » (p. 37) Annie D., dans le cadre de la colonie, dans un décor majestueux teinté de romanesque et de cinématographique (« une sorte de château, mélange de celui du *Grand Meaulnes* et de celui de *L'année dernière à Marienbad* », p. 36). Quand elle écrit, au terme d'un long préambule, « Je n'ai pas encore franchi le porche de la colonie. » (p. 32), le « je » se réfère bien au moi présent, celui qui écrit et non à Annie D. Pareillement, quand la consignation par écrit de cet épisode est achevée, l'écriture vient comme estampiller la réalité ainsi doublement vécue : « Cette fois – 28 avril 2015 – je quitte la colonie pour de bon » (p. 85). Si *Mémoire de fille* est le récit d'expériences formatrices marquantes (premières expériences sexuelles, entrée dans les études et le monde professionnel, premiers voyages loin du foyer familial) où prédomine le sentiment de dépossession, c'est aussi le récit d'une construction progressive de soi : Annie D. nous est présentée comme acquérant peu à peu la maîtrise de son apparence et de ses choix professionnels, une situation active signalée par un passage progressif au « je » aux dépens du « elle ». La position de contrôle de l'auteure-narratrice se pose donc en contrepoint de la position d'Annie D., dont l'absence de compréhension devant les événements est signalée par une métaphore filmique, celle d'être spectatrice de sa propre existence.

Ruptures textuelles et dislocation (du) romanesque

Au début de *Mémoire de fille*, la narratrice dit se méfier de « l'illusion romanesque » (p. 27) qui serait celle d'une approche psychologisante ne tenant pas compte de l'habitus qui ancrerait dans le monde la fille de 1958-60. Elle refuse de laisser simplement se dérouler souvenirs et images, « et faire [d'elle-même] la spectatrice fascinée d'un film dépourvu de signification » (p. 38), préférant une écriture de soi cherchant à comprendre celle qu'elle était, quitte à devoir exprimer les obstacles contre lesquels elle bute obstinément. Les techniques narratives et formelles convoquées dans ce texte contribuent à un refus du romanesque comme genre, dans la lignée d'une approche qui est celle d'Ernaux depuis *La Place* et qu'elle continue d'affiner de texte en texte. Derrière le qualificatif parfois mal interprété d'écriture plate, c'est une écriture de la mise à distance qui est travaillée, que cette distance soit temporelle, formelle, qu'elle s'exerce par le biais des pronoms, de photos ou de procédés empruntés au filmique.

La sélection et l'organisation des séquences par l'écriture joue un rôle clé dans ce récit de formation, avec une technique narrative qui joue d'effets de montage. L'auteure-narratrice choisit quelles séquences inclure et comment les agencer, par exemple quand elle relate son départ pour l'Angleterre, accompagnée de sa mère²⁷ et met ce moment en parallèle avec une autre scène d'adieu sur un quai²⁸, un autre départ, celui pour la colonie dix-huit mois plus tôt : « Il est douteux qu'elle se soit souvenue de la scène qui est le pendant de celle-ci, devant la gare de S un an et demi avant. C'est moi qui, aujourd'hui, en écrivant, rapproche les deux images et constate, avec le souvenir de ces larmes, l'écart entre les deux filles [...] » (p. 135-136). En faisant se rejoindre ces plans-séquences dont la dimension cinématographique est évidente (le cinéma regorge de scènes d'adieu sur des quais), Ernaux joue du potentiel émotionnel du montage, tout en affirmant sa propre position de contrôle. Par ailleurs, le métadiscours agit non seulement comme trace du désir de saisir le réel, mais il faut aussi y voir une attestation du rôle de l'auteure, comme le note Gabriel : « Les nombreuses interventions métatextuelles sont aussi une manière littéraire d'afficher sa présence, ce qui n'est pas sans

²⁷ « Fin mars 1960. Je la vois debout dans le couloir du train à l'arrêt, en gare de Boulogne-sur-Mer. [...] Par la fenêtre fermée, elle regarde sa mère, immobile sur le quai, qui a dû descendre, surprise et défaits d'être interdite d'aller plus loin [...] » (p. 137).

²⁸ « Même sans photo, je la vois, Annie Duchesne, quand elle débarque à S du train de Rouen en début d'après-midi, le 14 août. [...] Je vois ma mère, son air, mélange d'anxiété, de soupçon et de mécontentement, son air habituel de mère qui "veille au grain" » (p. 25).

rappeler l'attitude réflexive de certains documentaristes sur leur travail au moment même où ils sont en train de filmer. »²⁹ Si les métacommentaires ont toujours eu, depuis *La Place*, un rôle affirmé dans l'œuvre, cet usage est poussé à son paroxysme dans *Mémoire de fille*. La narration y est abrupte, cassée, refuse la linéarité, elle est entrecoupée de passages sur l'écriture qui font de ce texte une réflexion sur l'utilisation de la mémoire comme outil d'exploration. Les métacommentaires font alors office de *voice over*, une voix off qui ne cherche pas à cacher ou à lisser le montage mais à en montrer les rouages.

Les outils narratifs que l'on peut qualifier de filmiques opèrent ainsi une double fonction : appliqués à la représentation de la « fille de 58 », ils signalent un sentiment de dépossession, celui d'être la spectatrice de son existence. Pour la narratrice adulte qui en fait le récit, c'est l'occasion d'affirmer le regain de son expérience par l'écriture – une écriture tenant à distance son moi d'avant et maîtrisant la composition du texte. Jamais, dans le reste de son œuvre depuis *La Place*, Ernaux n'est allée aussi loin dans la réflexion sur l'impossibilité de tracer une ligne, une trame, un récit. De manière significative, *Mémoire de fille* est aussi le récit de l'arrivée à l'écriture, une écriture fortement influencée par le Nouveau roman, par le refus de la représentation traditionnelle ou réaliste. C'est lors de son séjour à Londres comme fille au pair qu'Annie D. commence son premier livre et, en parallèle, commence à se penser comme sujet littéraire : « J'ai commencé à faire de moi-même un être littéraire, quelqu'un qui vit les choses comme si elles devaient être écrites un jour » (p. 156). De ce premier roman non publié, case aveugle et mythique de son œuvre, on connaît les deux titres proposés à des éditeurs – *L'Arbre* puis *Du soleil à cinq heures* –, la phrase d'ouverture inspirée d'une séquence diffusée à la télévision – « Des chevaux dansaient lentement au bord de la mer » (p. 157) –, et l'influence du Nouveau Roman. Pour citer Thomas Hunkeler, Ernaux a retenu du Nouveau Roman « un geste de rupture d'autant plus significatif qu'il a été mené, par Robbe-Grillet, sur le terrain même du roman pour combattre le « romanesque » [...]. C'est ce « romanesque », cette structure d'identification et donc, jusqu'à un certain point, d'aliénation, qu'il s'agit d'expulser du récit. »³⁰

Le romanesque s'inscrit donc aussi dans le geste d'écriture et ses fondations, comme on en voit la trace dans *Mémoire de fille* : il s'agit de faire de soi un être littéraire, qui ne récuse pas l'influence du romanesque sentimental, livresque ou filmique, mais tient à distance les conventions narratives traditionnelles du roman. Dans un texte qui cite des films de Resnais et de Robbe-Grillet, et des livres de Butor et de Claude Mauriac, le Nouveau Roman – et le cinéma qui lui est associé – agissent comme point d'ancrage pour une œuvre qui s'est construite à travers l'expérimentation formelle. La mise en lumière d'un romanesque cinématographique dans *Mémoire de fille* permet ainsi d'appréhender un certain nombre de tensions qui habitent le texte : celle entre l'attrait pour le romanesque sentimental véhiculé entre autres par le cinéma, et la conscience que ces représentations font office de filtre déformant ; celle entre le pouvoir d'attraction magnétique des images, et leur pouvoir d'aliénation ; enfin, la tension entre la nécessité de reconstruction du passé, et le choix d'une structure tout en ruptures grâce à des techniques et un langage filmiques s'éloignant encore plus d'un romanesque générique et affirmant la présence auctoriale. L'écriture évolue vers une esthétique de la dislocation à même de saisir la distance qui sépare l'auteure-narratrice de son moi d'avant, et la capacité à exprimer cette distance à travers l'écriture.

Elise Hugueny-Léger, University of St Andrews

²⁹ Jean-Benoît Gabriel, « Cinématographie de l'écriture chez Annie Ernaux », art. cit.

³⁰ Thomas Hunkeler, « Annie Ernaux et le Nouveau Roman : une histoire d'amour ratée ? », dans *Annie Ernaux : l'intertextualité*, op. cit., p. 69-80, p. 76.