



Full metadata for this item is available in Research@StAndrews:FullText at:
<http://research-repository.st-andrews.ac.uk/>

‘EN DEHORS DE LA FÊTE’: ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE, POUR UNE APPROCHE
DIALOGIQUE DE L’IDENTITÉ DANS *LES ANNÉES D’ANNIE ERNAUX*

Author: Elise Hugueny-Léger

Date of deposit	16 05 2013
Version	This is an author version of this work.
Access rights	© This item is protected by original copyright. This work is made available online in accordance with publisher policies. This is an author version of this work which may vary slightly from the published version. To see the final definitive version of this paper please visit the publisher’s website.
Citation for published version	Hugueny-Léger, Elise, (2012), ‘En dehors de la fête: entre présence et absence, pour une approche dialogique de l’identité dans <i>Les Années d’Annie Ernaux</i> , <i>French Studies</i> , 66(3): pp362-375.
Link to published version	http://dx.doi.org/10.1093/fs/kns080

‘EN DEHORS DE LA FÊTE’: ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE, POUR UNE APPROCHE DIALOGIQUE DE L’IDENTITÉ DANS *LES ANNÉES* D’ANNIE ERNAUX

ELISE HUGUENY-LÉGER

UNIVERSITY OF ST ANDREWS

Résumé

Le postulat de cet article est que la conception de l’identité telle qu’elle est développée dans *Les Années* d’Annie Ernaux (2008) fonctionne sur un mouvement paradoxal de présence et absence du sujet (auteure, narratrice et personnage) ernalien. Ce mouvement, qui se réfère à une manière d’aborder à la fois le quotidien et l’écriture, et qui a été décrit par Ernaux comme la sensation d’être ‘hors de la fête’, peut se comprendre comme partie intégrante de son œuvre. Il trouve sa représentation la plus probante dans le motif même de la fête, occasion de faire mettre en jeu des interactions entre soi et autrui ainsi que des structures à la fois privées et institutionnalisées. En prenant ce motif comme point de départ, cet article propose une lecture d’Ernaux à travers les théories de Bakhtine sur le carnaval, la polyphonie et l’identité qui permettent de mettre en valeur le passage de la présence à l’absence, de soi aux autres, et le rôle de la parole d’autrui dans la constitution des *Années*. Il s’agit de comprendre comment ce texte peut être décrit comme un véritable ‘roman total’ dans le sens où il fait place à l’intertextualité, au dialogisme, où il met en lumière diverses structures sociales et laisse entrevoir une identité personnelle et narrative basée sur la question de l’altérité.

L’épure tend à prendre toute la place, l’idée à courir toute seule. Si au contraire je laisse glisser les images du souvenir, je le revois tel qu’il était, son rire, sa démarche, il me conduit par la main à la foire et les manèges me terrifient, tous les signes d’une condition partagée avec d’autres me deviennent indifférents. À chaque fois, je m’arrache du piège de l’individuel.

(ANNIE ERNAUX, *La Place*)¹

Une première version de cet article a été présentée à la journée d’études ‘Annie Ernaux: se perdre dans l’écriture de soi’ à l’Université de Liège le 11 décembre 2008. Je remercie Juliette Dor et Danielle Bajomée de m’avoir conviée à cette journée, ainsi que Margaret-Anne Hutton et Elodie Laiigt pour leur lecture de l’article et leurs suggestions.

¹ Annie Ernaux, *La Place* (Paris: Gallimard, 2006), p. 45.

Dans tous ses textes, par les formes novatrices d'écriture qu'elle a pu mettre en place, Ernaux n'a jamais cessé de se frayer une voie et une voix mêlant l'individuel et le collectif. Cette déclinaison originale de l'écriture de soi est inséparable d'une conception affirmée de l'identité manifestée par un double mouvement de présence et absence dans ses textes: qu'il s'agisse d'écrire sur l'absence d'un être, de charger le *je* d'une dimension collective, de mettre en traces ses souvenirs 'avant qu'ils [ne] disparaissent',² Ernaux propose des mouvements d'inscription et d'effacement — inscription par l'effacement, effacement par l'inscription — de soi, des autres, d'expériences, dans la forme écrite. Être là sans y être vraiment, parler de soi pour mieux évoquer les autres, publier des clichés de corps absents, raconter la perte (de ses idéaux, ses proches, son monde d'origine): autant d'éléments qui participent à la définition de l'identité selon Ernaux, une identité faisant du *je* une entité non seulement 'transpersonnelle'³ mais aussi à demi transparente, dont la présence manifeste ne fait jamais oublier celle d'autrui dans la constitution de l'identité. Ce double mouvement qui marque tous les textes d'Ernaux s'inscrit dans sa manière d'approcher à la fois le réel et l'écriture: en effet, s'il provient en partie de son projet original d'écriture de soi à travers les autres (et vice versa), ce mélange de présence et absence trouve aussi ses traces dans la manière de vivre et d'aborder le quotidien.

Ce postulat de départ peut sembler paradoxal pour étudier *Les Années* (2008), qui nous donne à voir une auteure-narratrice, désignée à la troisième personne, dont la profusion de souvenirs, expériences, sensations, dont la pertinence des analyses, tendent à

² Expression employée par Nathalie Sarraute dans *Enfance* (Paris: Gallimard, 1995 (p. 9)), et qu'elle avait d'abord envisagée comme titre de ce texte.

³ Annie Ernaux, 'Vers un *je* transpersonnel', in *Autofictions & Cie*, dir. par Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (= numéro spécial des *Cahiers RITM*, 6) (Nanterre: Université Paris X, 1993), pp. 219–22.

faire penser que sa manière d'aborder le quotidien et les événements (à l'échelle personnelle ou collective) n'a pu se jouer que sur le mode de la présence. Dans ce texte, en effet, Ernaux offre aux lecteurs une remarquable fresque des faits et évolutions ayant marqué la France sur les plans politiques, culturels et sociaux, des années 1940 aux années 2000. Elle apparaît comme une femme profondément ancrée dans son temps, portant un intérêt tout particulier envers l'actualité, les évolutions technologiques, les changements de mentalités et de mœurs, bref envers la manière dont le passage des années imprime sa trace sur notre manière d'être.

Le temps est le matériau principal de ce texte, pas tellement dans la mesure où c'est ce que la narratrice cherche à saisir, mais surtout car l'écriture même du texte est rendue possible par une suspension du temps afin de mieux trouver les mots justes pour évoquer souvenirs, sensations, faits et anecdotes. Trouver, et non pas retrouver, le passé: malgré l'abondance d'exemples et de détails qui parsèment *Les Années*, ce texte nous donne à voir l'itinéraire d'une femme qui a le sentiment de n'avoir jamais vécu pleinement des événements (qu'ils soient significatifs ou triviaux, à l'échelle privée ou mondiale), mais plutôt d'y assister sans y être, avec une certaine distance et un sentiment de flottement, comme spectatrice et non actrice de son existence, sans être capable de donner du sens à ce qu'elle vit. 'Cette distance, voyez-vous, c'est cette sensation d'être toujours hors de la fête', a expliqué Ernaux lors d'un entretien,⁴ et ce recul accompagne à la fois sa manière de vivre au quotidien, et le processus d'écriture du texte. L'objet de cet article est de mettre en relief ce statut original de narratrice à la fois absente et présente, en prenant comme point de départ l'expression 'hors de la fête', et ce sur divers plans: celui de la relation aux autres et au quotidien, celui de l'écriture, et également dans sa dimension sociopolitique.

⁴Christine Ferniot et Philippe Delaroche, 'Entretien: Annie Ernaux', *Lire*, 1^{er} février 2008
<http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html> [consulté le 31 janvier 2012].

Au quotidien, ce qui caractérise les relations entre *elle*⁵ et le monde, c'est un détachement constant vis-à-vis des choses et des gens. Les premières manifestations explicites de cette distance ont lieu à l'adolescence, quand son horizon de connaissance s'élargit et qu'elle découvre de nouveaux milieux, de nouvelles façons de vivre et de penser. À cheval entre deux milieux, elle 'ne se sent nulle part',⁶ ne perçoit de l'activité du dehors qu'un bourdonnement indéfini et infini, une sensation

qui l'envahit les jours de fête foraine [...], quand lui proviennent de derrière les arbres la grande voix des haut-parleurs, les musiques et les annonces fondues en une rumeur incompréhensible. C'est comme si elle était hors de la fête, séparée de quelque chose d'antérieur. (p. 68)

Cette sensation ne quittera jamais Ernaux et informera son regard critique sur le monde et les autres,⁷ et dans un sens, les conditions même d'un projet d'écriture fonctionnant sur une prise de recul permettant de dénoncer les inégalités sociales et de sexe. Ce détachement permanent, marqué par une forte empreinte temporelle, se double de nombreuses occurrences où l'auteure-narratrice a le sentiment de passer à côté des temps forts de son existence, qu'ils relèvent du domaine privé ou public. Il en est ainsi du 'dépuçelage raté' (p. 73) qu'elle s'efforcera d'embellir, ou des événements de mai 68 au cours desquels la narratrice des *Années*, mariée, jeune mère, se situe en fait bien loin du quotidien et des revendications des étudiants et des ouvriers. Même si elle suit le déroulement des événements, même si elle soutient les protestations, elle aura toujours 'l'impression d'avoir raté' (p. 120) cette grande fête que fut mai 68. En voyant grandir

⁵ Dans cet article, j'emploierai *elle*, la narratrice, et l'auteure Ernaux de manière interchangeable, puisqu'il ne fait aucun doute que ce texte, même s'il est écrit à la troisième personne, propose une identité entre ces trois entités et s'inscrit dans la sphère autobiographique.

⁶ Annie Ernaux, *Les Années* (Paris: Gallimard, 2009), p. 87. Par la suite, les numéros de pages des citations seront donnés entre parenthèses dans le texte.

⁷ Malgré la nature transpersonnelle du *je* chez Ernaux, sa relation avec autrui est loin d'aller de soi, puisque les narratrices des textes d'Ernaux se posent souvent en spectatrices des autres, éloignées d'eux. Cette absence de contact avec autrui est particulièrement troublante dans les journaux extérieurs *Journal du dehors* (1993) et *La Vie extérieure* (2000).

ses enfants, elle ne se départ pas de ce sentiment, et elle se sent en décalage par rapport à leur langage et leurs références culturelles: ‘Leur vivacité de répartie, leur agilité verbale nous éblouissaient et nous mortifiaient, nous avions peur de paraître lents et lourds’ (p. 190). Le pluriel ‘nous’ semble lier le passé et le présent de la narratrice, et confirmer ce sentiment de flottement temporel que ressent celle qui, à plusieurs reprises, écrit se sentir ‘sans âge’.

Le lecteur se trouve ainsi confronté au paradoxe d’un texte mené par une narratrice qui semble avoir été absente des choses, de la réalité et de sa propre vie, pour mieux les saisir et se rendre présente par ses souvenirs et ses connaissances tout au long du texte. Ces passages de la présence à l’absence sont véhiculés par des outils stylistiques. Cherchant à capter le passage du temps et en particulier les répercussions de la ‘modernité’ sur le quotidien, Ernaux met en place dans son texte un rythme soutenu, où les virgules et les énumérations permettent de réaliser cet effet. Les lecteurs des *Années* pourront ainsi sentir un décalage entre les passages où dominant le *on* et le *nous*, qui rassemblent des habitudes et événements partagés de tous à un moment donné, et ceux partant de supports visuels et se concentrant sur *elle* — dans ces derniers, le temps semble suspendu, l’‘imparfait continu’ cède le pas à un présent intemporel qui permet, plus que l’imparfait, de faire perdurer jusqu’au moment de l’écriture ce sentiment de flottement. En témoignent ces pages sur l’adolescence dans les années cinquante:

On était avides de jazz et de negro spirituals, de rock’n roll. Tout ce qui se chantait en anglais était nimbé d’une mystérieuse beauté. [...] Elvis Presley, Bill Haley, Armstrong, les Platters incarnaient la modernité, l’avenir, et c’était pour nous, les jeunes, et nous seuls qu’ils chantaient, laissant derrière les vieux goûts des parents et l’ignorance des péquenots. [...] À force de tourner et de se croiser en bandes séparées, le dimanche après la messe ou le cinéma, d’échanger les regards, filles et garçons s’abordaient. [...] Mais on se demandait avec angoisse, les uns et les autres, ce qu’on pourrait bien se dire en tête à

tête et il fallait toute la sollicitude curieuse du groupe pour nous soutenir avant de se rendre au premier rencard.

La distance qui sépare le passé du présent se mesure peut-être à la lumière répandue sur le sol entre les ombres, glissant sur les visages, dessinant les plis d'une robe, à la clarté crépusculaire, quelle que soit l'heure de la pose, d'une photo en noir et blanc. Sur celle-ci, une grande fille aux cheveux foncés, mi-longs et raides, visage plein, les yeux clignotant à cause du soleil, se tient de biais [...]. Sans doute elle ne pense qu'à elle, en ce moment précis où elle sourit, à cette image d'elle qui fixe la fille nouvelle qu'elle se sent devenir. (pp. 63–66)

L'emploi de photographies, à la jonction entre ces deux modes d'écriture, marque ce décalage et confirme le fait que 'entre ce qui arrive dans le monde et ce qui lui arrive à elle, aucun point d'intersection, deux séries parallèles, l'une, abstraite, toute en informations aussitôt oubliées que perçues, l'autre en plans fixes' (p. 101). En effet, la suspension du temps est permise entre autres par la nature de la photographie, qui parvient à fixer le fugace, comme dans cette description au présent d'un cliché en noir et blanc: 'Elle tient par l'épaule l'enfant, aux yeux vifs, l'air éveillé, en pull à col roulé et pantalon de pyjama, la bouche ouverte sur de petites dents, saisi en train de parler' (p. 98).⁸ D'autre part, l'emploi de la troisième personne du singulier — *elle* — au détriment du *je* si caractéristique des autres textes d'Ernaux semble déposséder le *elle* d'une partie du *je*, de l'écrivaine se faisant absente lors de l'écriture de soi.⁹

Si le réel n'a pas été pleinement vécu, alors la mémoire de l'auteure-narratrice des *Années* va devoir jouer le rôle de médiation pour accéder à des événements passés et faire

⁸ L'objet de cet article n'est pas de développer le rôle des photographies dans *Les Années*, mais nous pouvons toutefois noter que les descriptions de clichés qui ponctuent le récit contribuent à cette distanciation qui est inséparable du regard posé sur quelque chose qui 'a été', pour citer Barthes. Pour une étude détaillée du rôle de la photographie dans ce texte, on consultera Nathalie Froloff, 'Les Années: mémoire(s) et photographie', in *Annie Ernaux: perspectives critiques*, dir. par Sergio Villani (Ottawa: Legas, 2009), pp. 35–49.

⁹ Ce paradoxe de la disparition de l'écrivain afin de mieux se trouver et se mettre en mots est notable dans le fait que, comme l'ont remarqué plusieurs critiques, *Les Années* ne contient pas de références à l'activité d'écriture d'Ernaux, à ses publications, comme occultées par un projet qui semble se situer hors de l'écriture.

sens de ceux-ci. Par conséquent, le travail effectué dans *Les Années* ne s'apparente pas tant à une recherche du passé qu'à une recherche du *présent* perdu, du moins pas vécu pleinement. La mémoire devient donc vecteur vers tout ce qui relève du domaine du ressenti, de manière confuse, à la manière des tropismes sarrautiens. L'écriture ne recrée pas ce qui a été, mais ce qui n'a pas été, ce qui se situait 'hors des mots',¹⁰ et cette mise en mots 'donne de la réalité à sa jeunesse, aux premières expériences, aux "premières fois" qui, dans la stupeur de leur irruption, n'avaient pas de sens' (p. 203).¹¹ Or, même si les mots ont été absents de ces expériences, même si le langage peut s'avérer être un obstacle, il est le seul moyen à la disposition de l'écrivain pour donner forme à ces événements pas vraiment vécus. Le texte d'Ernaux, dont chaque section s'ouvre par des descriptions de photographies, va essayer de mettre en mots des séquences de la vie quotidienne qui n'avaient été que ressenties. De la sorte, le fait que les sections 'personnelles', celles qui s'ouvrent par la description d'images (clichés ou films amateurs) appartenant à la sphère intime, soient abordées sur un mode impersonnel, relativement objectif, participe à ce travail de médiation de soi vers soi tout en structurant le texte:

La première image du film montre une porte d'entrée qui s'entrebâille — il fait nuit —, se referme et se rouvre. Un petit garçon déboule, s'arrête, indécis, blouson orange, casquette à rabats sur les oreilles, clignant des yeux. [...] Une femme entre à son tour, dans un long manteau cintré marron dont la capuche lui dissimule la tête. Elle porte dans ses bras deux cartons superposés d'où dépassent des produits alimentaires. [...] On dirait qu'ils posent pour une photo qui n'en finit pas d'être prise. (pp. 118–19)

¹⁰ Sarraute, *Enfance*, p. 17.

¹¹ Dans le texte, ces mots ne se réfèrent pas au processus d'écriture mais à l'acte sexuel, permettant à la femme adulte qui a une liaison avec un homme bien plus jeune de se replonger dans sa propre jeunesse. Or l'assimilation entre l'acte d'écrire et l'acte sexuel a été faite par Ernaux et des critiques à de nombreuses occasions. Voir en particulier Loraine Day, *Writing Shame and Desire: The Work of Annie Ernaux* (Oxford: Peter Lang, 2007).

Mais comme chez Sarraute, la mémoire, même appuyée sur des preuves, avance par tâtonnements, vers un sujet qui ne peut jamais être parfaitement saisi, ni par le langage, ni par les souvenirs. Le recul qui caractérise la manière d’aborder le quotidien s’applique donc aussi à l’acte d’écrire. Être en dehors de la fête, flotter au-dessus des événements et des autres, permet en effet de se consacrer à un projet d’écriture. Amenée à préciser ce que signifie pour elle l’expression ‘hors de la fête’, Ernaux a déclaré:

Être hors de la fête, c’est être dans l’écriture. L’écriture est la grande chose de ma vie. Mais ne croyez pas que je n’ai aucune curiosité! Je suis curieuse de tout ce qui arrive, et l’une de mes grandes douleurs, c’est d’ignorer ce qui arrivera après moi.¹²

Cette approche est visible non seulement dans le travail mené par l’auteure sur ses propres souvenirs et connaissances — travail de soi à soi exigeant à la fois recul et coïncidence —, mais aussi dans le refus de se laisser aller à une approche teintée de nostalgie. Sa plongée dans le passé est toujours accompagnée d’une dose de distance ou d’ironie. Cette ambivalence est directement liée à la méthode employée pour écrire *Les Années* puisque, comme pour l’écriture de *L’Événement* ou de *La Honte*, il s’agit pour l’auteur de se ‘replonger’ dans ses souvenirs personnels et d’y rester jusqu’au moment où elle aura pu en dégager une portée collective. Ou, comme l’explique Ernaux dans *Les Années*, de ‘regarder en soi pour y retrouver le monde’ (p. 239). Ce mouvement original implique donc que l’objectivité doit céder le pas à la plongée parfois nostalgique dans les images du souvenir:

Mais, à un certain moment, il faut bien abandonner le texte, se mettre dans la distance. Je descends dans les choses, je descends, je descends. Jusqu’au stade où il n’y a plus ou pas de nostalgie. C’est cette distance qui permet de voir.¹³

¹² Ferniot et Delaroche, ‘Entretien: Annie Ernaux’.

¹³ Ibid.

Cet effort pour garder une distance objectivante vis-à-vis de ses propres souvenirs n'est pas nouveau: déjà dans *La Place* Ernaux expliquait se plier à un travail de contrôle de ses souvenirs afin de préserver la dimension collective de son texte:

L'épure tend à prendre toute la place, l'idée à courir toute seule. Si au contraire je laisse glisser les images du souvenir, je le revois tel qu'il était, son rire, sa démarche, il me conduit par la main à la foire et les manèges me terrifient, tous les signes d'une condition partagée avec d'autres me deviennent indifférents. À chaque fois, je m'arrache du piège de l'individuel.¹⁴

C'est donc bien par des efforts qu'Ernaux parvient à se situer hors de la fête, c'est-à-dire à ne retenir que la dimension collective de souvenirs personnels, en s'astreignant à un contrôle de ses émotions et du style employé. Elle qui a affirmé qu'elle ne 'connaît[a] jamais l'enchantement des métaphores, la jubilation du style'¹⁵ a ainsi développé un style épuré, hors de la fête des mots et de l'écriture. Comme Sarraute dans *Enfance*, Ernaux dans *La Place* cherche à éviter l'écueil du beau souvenir d'enfance, qui serait représenté par l'image du père emmenant par la main sa fille vers les manèges. Chez Sarraute, en effet, le motif des manèges est associé aux traits d'une enfant soucieuse de s'amuser comme les autres, et dont l'absence de spontanéité trouble ce qui pourrait être un parfait cliché de l'enfance:

La musique se met à jouer, nous partons... il faut faire très attention de tenir la tige tendue dans la bonne direction, nous tournons, nous allons dans quelques instants passer devant l'anneau... et le voici suspendu en l'air, se balançant doucement... [...] Mais qu'est-ce que c'est, quand d'autres enfants aussi petits que moi, et même plus petits, savent si bien les décrocher... à la fin du parcours les anneaux qu'ils ont réussi à enfiler sur la tige la couvrent parfois entièrement... [...] Oui, je voudrais tant pouvoir comme

¹⁴ Ernaux, *La Place*, p. 45.

¹⁵ Annie Ernaux, *La Honte* (Paris: Gallimard, 1997), p. 70.

eux, avec cette fascination, cette légèreté qu'ils ont, cette insouciance... Pourquoi est-ce que je ne peux pas?¹⁶

Malgré ses efforts, la petite fille d'*Enfance* se situe hors de la fête: hors des jeux habituels de l'enfance, qu'elle ne maîtrise pas, et par extension hors des clichés de l'enfance, des images toutes faites dont Sarraute se méfie. Le travail de l'écrivain, chez Ernaux comme dans *Enfance*, s'apparente à un combat perpétuel avec ses propres souvenirs et avec le genre autobiographique du récit d'enfance (notons que le récit de Sarraute commence par un avertissement envers les conventions du genre). Les deux auteures luttent aussi avec le langage qui est à leur disposition. Hors de la fête de l'écriture, elles ne voient pas les mots comme des alliés, elles sont constamment à la recherche du mot juste, contrairement à la figure maternelle dans *Enfance*, qui manie le langage avec aisance.

L'exemple de la fête foraine me semble significatif pour éclairer les ambivalences du projet d'Ernaux, celui d'une mélancolie distanciée. C'est en effet lors d'occasions festives (fête foraine, fête de l'école, repas de famille et fêtes collectives) que ce sentiment de recul est le plus accru. Comme l'écriture, la fête engage à regarder le monde et les autres, à profiter d'une suspension du temps pour réfléchir à sa propre place au sein de sa famille, son quartier, ou une collectivité plus vaste. Dans l'œuvre d'Ernaux, le motif de la fête est toujours associé au passage du temps et à une dose de distanciation qui permet, *in fine*, l'écriture. La fête foraine est le symbole même de l'enfance chez Ernaux. Quand la narratrice des *Années*, à l'adolescence, revient parfois sur 'des images de son enfance', ce sera pour se pencher sur 'le premier jour d'école, une fête foraine dans les décombres, les vacances à Sotteville-sur-Mer' (p. 88). La fête, les fêtes, sont en effet des manières de marquer le passage du temps, des saisons dans l'enfance de la narratrice des

¹⁶ Sarraute, *Enfance*, pp. 60–61.

Années, à une époque où, à chaque jour, chaque saison, à chaque âge de la vie correspondent des balises bien spécifiques:

Le cours des jours ne bougeait pas, scandé par le retour des mêmes distractions, qui ne suivaient pas l'abondance et la nouveauté des choses, au printemps revenaient les communions, la fête de la Jeunesse et la kermesse paroissiale, le cirque Pinder, et les éléphants de la parade bouchaient d'un seul coup la rue de leur immensité grise. En juillet le Tour de France qu'on écoutait à la radio [...]. À l'automne, les manèges et les baraques d'attraction de la fête foraine. On prenait pour un an d'auto-tamponneuses dans le cliquetis et les étincelles des tiges métalliques, la voix qui tonitruait *roulez jeunesse! roulez petits bolides!* (p. 45)

La fête possède donc une dimension de rituel et s'accompagne d'une fonction d'ordre. Sur le plan temporel, la fête assigne des repères à chaque saison.¹⁷ Mais elle confirme aussi les inégalités et hiérarchies d'ordre socioculturel. Dans l'exemple que nous venons de citer, la fête elle-même se situe hors de la fête, hors de la modernité et du progrès, proposant aux habitants de cette petite ville de Normandie toujours les mêmes attractions désuètes, à une époque où la question de la nouveauté commence à déterminer un nouveau rapport au temps.

Mikhaïl Bakhtine a mis en relief le caractère éminemment formel des fêtes officielles (fêtes ecclésiastiques, institutionnalisées, comme la fête de la jeunesse et la kermesse paroissiale de l'enfance d'Ernaux), qui servent à renforcer une hiérarchie et un ordre déjà en place.¹⁸ Chez Ernaux, la fête officielle est associée à une confirmation du rôle que chacun doit tenir, de la *place* attribuée à chacun dans la société, et l'on ne saurait confondre la fête paroissiale avec les fêtes publiques. Dans *La Honte*, ce rôle de la fête

¹⁷ Pour cette idée de la fête comme marqueur temporel, voir aussi: 'Entre la fête foraine et la kermesse, la Quinzaine commerciale s'installait comme rite de printemps' (p. 52).

¹⁸ Mikhaïl Bakhtin, *Rabelais and his World*, trad. par Hélène Iswolsky (Cambridge, MA: MIT Press, 1968), p. 9.

comme garant des positions socioéconomiques que chacun occupe dans la société est affirmé:

L'abondance de fêtes distingue l'école privée de l'autre. Tout au long de l'année, la préparation de nombreux spectacles occupe une part importante du temps scolaire. [...] La plus réputée des festivités est la kermesse paroissiale, précédée d'un défilé dans les rues de la ville de toutes les élèves costumées sur un thème. [...] La fête assure le triomphe de l'école privée.¹⁹

Pour la jeune fille de *La Honte*, même si la fête donne l'impression de pouvoir permettre la transgression de certaines règles (car 'sa préparation rend licite tout ce qui est habituellement défendu'),²⁰ au final, elle ne fait qu'affirmer la rigidité de la place que chacun(e) occupe. Les rôles que l'on propose à la jeune Annie lors des fêtes de l'école privée confirment, lors de l'année de ses douze ans, un sentiment de mal-être et d'absence d'aisance qu'elle a toujours lié à ses origines populaires: il s'agit de 'deux rôles de figuration statique, sans doute à cause de ce manque de grâce dont témoignent les photos'.²¹ Cette rigidité nous rappelle le fait que 'le dérèglement a ses normes',²² et que la fête et le désordre ne sont pas forcément synonymes de subversion.

La fête foraine, elle, n'entre pas dans le registre de l'institutionnel au même titre que la kermesse de l'école catholique. Pour autant, elle ne se conforme pas non plus au modèle d'analyse du carnaval selon Bakhtine, dans la mesure où elle ne permet pas d'instaurer un renversement des valeurs et des rôles que chacun occupe dans l'ordre social. La fête foraine se situe dans un entre-deux: pas spontanée, elle a un caractère extrêmement ritualisé et reconnaissable, mais son organisation et son déroulement relèvent d'individus extérieurs aux institutions officielles. Alors que la fête officielle

¹⁹ Ernaux, *La Honte*, pp. 81–82.

²⁰ *Ibid.*, p. 82

²¹ *Ibid.*, p. 83.

²² Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte: des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle* (Paris: Hachette, 1976), p. 35.

supprime toute possibilité de transgression (en tant que renversement ou remise en question des frontières), la fête foraine rend visible la possibilité de transgression sans pour autant pouvoir la réaliser: la fête foraine, dans *Les Années*, est décrite comme cadre où ‘dans l’odeur d’eau croupie et de grailon on sentait la luxure’ (p. 45). Pour la jeune fille qui commence à entrevoir les décalages sur le plan socioculturel, à percevoir un sentiment d’infériorité, la fête foraine est vécue avec violence: la luxure ne fait qu’effleurer, comme pour mieux remettre chacun et chacune à sa place. Dans cet effleurement nous pouvons voir l’une des caractéristiques du carnaval, qui n’est pas seulement une métaphore d’inversion:²³ lors du carnaval, le populaire et le non-populaire se contaminent, donnant naissance à des formes hybrides de grotesque, dont la jonction entre la luxure et le grailon est ici l’emblème. Pour la jeune fille, être en dehors de la fête, c’est refuser de se laisser fasciner par ce mélange grotesque de luxure et de misère, de familier et d’exotique. C’est se tenir en décalage par rapport à une subversion des rôles qui ne serait que temporaire, factice, superficielle. Le renversement des rôles amorcé par la fête foraine ne reste en effet qu’une potentialité, un embryon de transgression que seule l’écriture pourra réaliser.

Ceci est confirmé par un passage de *Ce qu’ils disent ou rien*, roman autobiographique narré du point de vue de Anne, jeune fille qui, lors d’un été, s’initie à la sexualité et découvre le bonheur de lire mais aussi le fossé qui sépare le monde des livres de celui du milieu ouvrier dans lequel elle vit.²⁴ Pour passer le temps, elle va à la fête foraine avec sa copine Gabrielle. Alors que la fête bat son plein, Anne se sent prise d’un sentiment de vertige et se détache du monde:

²³ Voir Stuart Hall, ‘For Allon White: Metaphors of Transformation’, in Allon White, *Carnival, Hysteria and Writing: Collected Essays and Autobiography*, éd. par John Barrell et al. (Oxford: Clarendon Press, 1993), pp. 1–25.

²⁴ Le roman *Ce qu’ils disent ou rien* est éclairant pour saisir l’impulsion d’écrire chez Annie Ernaux. À ce sujet, on consultera l’article de Loraine Day sur le rôle de la lecture et de l’écriture dans le deuxième livre d’Ernaux: L. Day, ‘Fiction, Autobiography and Annie Ernaux’s Evolving Project As a Writer: A Study of *Ce qu’ils disent ou rien*’, *Romance Studies*, 17.1 (1999), 89–103.

Vers cinq heures on avait tourné au moins dix fois dans la foire, les derniers sous aux autotamponneuses pour ne rien regretter. [...] Puis tous les gens m'ont paru laids. [...] Je devenais de plus en plus mélancolique mais j'aimais. Drôle de lever la tête vers le ciel quand on est pressés les uns contre les autres, j'ai pensé à Dieu, pas celui des messes et la vierge en robe bleu lessive, un qui dégouttait de tristesse, qui n'aurait peut-être pas existé. Qui nous laisse tout seuls. Comme si je n'avais plus de parents non plus. J'étais vieille d'un seul coup, ces impressions-là font vieillir parce qu'on ne les a jamais eues avant. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi les gens écrivent, mieux que dans les explications de texte, ils écrivent parce qu'il y a des foires pleines de bruit et que d'un seul coup ils décollent.²⁵

Littéralement propulsée hors de la fête, Anne découvre l'impulsion d'écrire, qui semble rendre enfin possible ce renversement des rôles, en faisant d'elle un membre de la classe dominante par l'accès au savoir. Écrire lui permettra d'effectuer une transformation de l'absence à la présence dans ce milieu qui la fascine.²⁶ Pourtant, Ernaux ne sera jamais tout à fait membre de la classe dominante, et se tiendra à l'écart des formes d'écritures conventionnelles. Ce renversement rendu possible par l'écriture est bel et bien une forme de transgression, de remise en question des frontières qui se traduit chez Ernaux par l'inclusion, dans le domaine littéraire institutionnalisé, de ses origines populaires. Être hors de la fête, c'est donc prendre de la distance nécessaire à l'écriture et à un regard qui ne sera pas empreint de nostalgie, car la distanciation critique prévaut toujours chez Ernaux, qui aborde sa propre histoire avec le regard d'une ethnologue. Le sentiment de vertige auquel Anne se sent soudain en proie est récurrent dans l'œuvre d'Ernaux, et particulièrement visible dans les scènes de repas de famille racontées dans *Les Années*, où

²⁵ Annie Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien* (Paris: Gallimard, 2001), pp. 50–51.

²⁶ David K. Danow souligne que la transformation de l'absence à la présence (de ce qui est d'ordinaire caché ou dévalué) est rendue possible par l'esprit du carnaval: 'We see that the carnival spirit inspires the transformation of absence into presence: what cannot be, for a moment, *is*; what is least likely emerges as temporarily established fact' (D. K. Danow, *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque* (Lexington: University Press of Kentucky, 1995), p. 14).

la narratrice relate des mouvements de présence et d'absence, de soi aux autres, dont elle est à la fois actrice et témoin.

Parce qu'il donne le sentiment d'être présent tout en étant absent, le repas de fête — événement qui se situe certes dans la sphère privée, mais dont la dimension de rituel lui donne un aspect institutionnalisé — engage à poser un regard sur les autres. Écrire ces repas de fête, c'est pour l'auteure des *Années* l'occasion de mettre en avant sa conception à la fois de l'écriture et de l'identité, une identité formée plus que jamais par le contact avec les autres — leur présence et surtout leurs paroles. Dans *Les Années*, les mentions des repas de famille lors des jours de fête sont aussi associées à cette ambivalence, à un double mouvement de présence et d'absence, de passer à côté, de ne pas y être tout à fait. Cette idée est récurrente dans la représentation des repas de famille dans le texte: dans l'après-guerre, lors des repas de famille, les enfants 'n'écoutaient pas et se dépêchaient de quitter la table dès qu'ils en avaient reçu la permission, profitant de la bienveillance générale des jours de fête' (p. 25). C'est le fait d'être autorisé à quitter la table, le repas, qui est pour eux synonyme de fête, une absence qui n'est pas totale toutefois, comme l'indique la fin de la citation: 'profitant de la bienveillance générale des jours de fête pour se livrer aux jeux interdits, sauter sur les lits et faire de la balançoire la tête en bas. Mais ils retenaient tout' (p. 25). Ce double statut simultané de présence et absence commence donc dès d'enfance et passe par le discours des autres. Éloignés de la table du repas, les enfants s'imprègnent des paroles des autres, qui vont peu à peu construire leur identité. De repas de Noël en table de communion, les enfants sont progressivement inclus, ne serait-ce par la création de souvenirs collectifs, dans la mythologie du repas de fête dans *Les Années*: 'Dans la polyphonie bruyante des repas de fête, avant que surviennent les disputes et la fâcherie à mort, nous parvenait par bribes, entremêlé à celui de la guerre, l'autre grand récit, celui des origines' (p. 28).

Cette construction de soi à travers la parole des autres est un aspect essentiel de la conception de l'identité chez Ernaux, qui a toujours défendu l'idée que chaque être est constitué de ses relations et rencontres avec les autres. Dans *Les Années*, elle confirme cette conception en y ajoutant une autre dimension: ce qui se joue dans la relation aux autres, c'est du discours. Le repas de fête semble donner une nouvelle vie aux mots, une indépendance aux récits, mouvement qui donne à la narratrice le vertige en lui donnant le sentiment que les voix sont 'détachées des corps' (p. 137). Du repas ne reste que du discours, des conversations qui contribuent à 'la réalité immatérielle du repas de fête':

Réalité dont — quand on s'en extrayait quelques minutes pour fumer une cigarette ou surveiller la cuisson de la dinde et qu'on rejoignait la table bourdonnante, déjà étranger au nouveau sujet de conversation — on ressentait la force et la compacité. Et quelque chose de l'enfance se rejouait ici. (p. 231)

'Polyphonie bruyante des repas de fête', 'propos', 'récit', 'conversation': c'est dans ce sentiment d'être hors du monde, hors du temps, hors des mots, tout en étant présent, que s'établit une continuité avec l'enfance, époque à laquelle remonte cet entremêlement de voix, fondement même de l'idée que les autres jouent un rôle crucial dans la constitution de l'identité, que chaque discours est assemblage de bribes d'autres discours, principes même du dialogisme selon Bakhtine qui ne conçoit l'identité, le discours et la littérature qu'en termes d'altérité. Ces principes fournissent un autre rappel à l'œuvre de Sarraute, chez qui le dialogue est 'la trace externe de ce qui grouille dans l'intimité des personnages',²⁷ c'est-à-dire le produit de sous-conversations, mais aussi la trace de l'autre dans l'identité personnelle, puisque les tropismes requièrent une part d'altérité et d'intersubjectivité. Dans *Enfance*, où la forme dialogique même est utilisée,²⁸

²⁷ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute* (Paris: Seuil, 1991), p. 112.

²⁸ Pour une discussion détaillée du rôle de cette forme dans l'œuvre de Sarraute en général, et dans *Enfance* en particulier, on consultera Emer O'Beirne, *Reading Nathalie Sarraute: Dialogue and Distance* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

l'absence physique de la mère est toujours suppléée par l'omniprésence de ses mots dans l'esprit de la fille. Ambivalence que l'on trouve aussi dans le roman intitulé à bon escient *Vous les entendez?*, qui s'ouvre sur la scène d'un père qui perçoit les éclats de rire, les voix brouillées, les murmures de ses enfants qui jouent, alors qu'il demeure hors de la fête des jeux, des rires, de l'enfance.

Chez Ernaux, un mouvement dialogique relie aussi les individus, et permet de tracer un parcours de forme différente entre l'enfance et l'âge adulte. Le dialogue joue un rôle essentiel dans le passage de l'absence à la présence: l'existence et la mémoire passent en effet par ce vecteur qu'est le discours, la parole des autres véhiculée en partie lors des repas de famille. Dans *Les Années*, les italiques sont le signe d'une intertextualité qui nourrit et caractérise chaque individu, comme dans la phrase suivante: 'dans la table sans fin des jours de fête, au milieu des rires et des exclamations, *on prendra bien le temps de mourir, allez!*, la mémoire des autres nous plaçait dans le monde' (p. 30, italiques d'Ernaux). Les absents, portés à la vie par la parole des autres, permettent aux enfants d'être, à leur tour, présents. L'usage extensif des italiques et des citations souligne cette idée que chaque individu est formé d'un tissu de mots, de citations: comme l'a noté Todorov dans sa lecture de Bakhtine, l'intertextualité est d'abord du discours, non de la langue, et elle est le trait le plus caractéristique du roman tel qu'il est défini par Bakhtine, c'est-à-dire un entremêlement de voix.²⁹ Car le projet de 'roman total' (tel qu'Ernaux l'a qualifié) qu'est *Les Années* est motivé par cette ligne conductrice: afin de se saisir dans sa totalité, et comprendre en quoi son parcours est le reflet d'évolutions ayant touché les autres, l'auteure-narratrice doit prendre la mesure de la part des autres

²⁹ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique* (Paris: Seuil, 1981), pp. 96, 103. Tara Collington a montré comment ce mélange de voix fonctionne dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*, en se concentrant sur la manière dont ces textes sont tissés, mais pas sur l'impact de cet entremêlement de voix sur l'identité de l'auteure-narratrice; voir T. Collington, 'Annie Ernaux et les genres du discours: une perspective bakhtinienne', dans *Annie Ernaux: perspectives critiques*, dir. par Villani, pp. 167-77.

laissée en elle, en nous. Et cette part est avant tout formée de mots. Ce qui explique pourquoi la recherche de marqueurs d'époque, de signes d'appartenance à une période donnée, le sentiment d'avoir vécu pleinement un certain événement passent par la souvenance des 'milliers de mots qui ont servi à nommer les choses, les visages des gens, les actes et les sentiments, ordonné le monde, fait battre les cœurs et mouiller le sexe' (p. 15). Parmi ces milliers de mots, beaucoup de clichés, de stéréotypes, de phrases toutes faites. Contrairement à Sarraute, Ernaux ne va pas chercher à disséquer ces clichés, à en extraire les sous-conversations qui les précèdent. C'est souvent avec beaucoup de distance certes, mais sans jugement ni commentaires, qu'elle cite des mots qui ont marqué les époques, les phrases que les gens répètent sans y réfléchir — pour Ernaux, l'essentiel est de montrer que ces mots laissent des traces indélébiles, devenant eux-mêmes les sous-conversations du parcours de tout un chacun, un parcours qui commence forcément à l'enfance:

Souvent, il lui revient des scènes de son enfance, sa mère lui criant *plus tard tu nous cracheras à la figure*, les garçons tournant en Vespa après la messe, et elle avec sa permanente frisée comme sur la photo dans le jardin du pensionnat, ses devoirs sur la table couverte d'une toile cirée grasse où son père 'fait collation' — les mots aussi reviennent, comme une langue oubliée. (p. 121, italiques d'Ernaux)

Il s'agit d'une différence de taille entre la conception du discours et de l'altérité chez Ernaux et Sarraute: alors que celle-ci cherche sans cesse à faire prévaloir la singularité de l'individu en se détachant du *ils* collectif, des clichés qui appartiennent à tout le monde, celle-là en revendique le rôle dans une conception de l'identité qui peut non seulement allier l'individuel et le collectif, mais où le collectif contribue à la singularité de l'individu.

Dans l'incipit des *Années*, le moment, présenté sur le ton de la prophétie, où tous les mots disparaîtront, ne désigne rien d'autre que la disparition à venir de la narratrice, et

confirme l'idée que notre naissance et notre mort — notre vie donc — n'ont du sens que pour les autres, pas pour nous. Après la mort, 'dans les conversations autour d'une table de fête on ne sera qu'un prénom' (p. 19), ce prénom donné par d'autres et pour les autres, qui, lors de repas de fête, permettent donc de donner une existence, une présence, aux absents. Idée chère à Bakhtine qui écrit:

Je ne puis me passer d'autrui, je ne puis devenir moi-même sans autrui; je dois me trouver dans autrui, trouvant autrui en moi (dans le reflet, dans la perception mutuels). [...] Je reçois mon nom d'autrui, et ce nom existe pour autrui (se nommer soi-même relève de l'usurpation).³⁰

Comme le remarque Antoine Compagnon dans son article 'Désécrire la vie', même si des individus sont présents sur les photos décrites dans *Les Années*, ces photos semblent désincarnées, et l'on se retrouve confronté à un étrange sentiment d'absence des êtres, en commençant par l'absence de la narratrice elle-même. Ne reste que la 'lignée': non les individus, mais ce qui les relie entre eux.³¹ Car en effet, pour Bakhtine, l'autre n'est pas seulement constitutif de l'identité de tout un chacun, mais seule la médiation de l'autre permet d'atteindre une perception de soi: 'la mémoire des autres nous plaçait dans le monde' (p. 30). Seul le regard de l'autre peut me donner le sentiment que je forme une totalité. La manière dont nous nous appréhendons dépend de la perception des autres, ne serait-ce que par le langage que nous utilisons pour nous décrire, langage qui nous provient des autres. Établir une lignée, une filiation, se mettre en mots, mettre les autres en mots et vivre à travers eux: il s'agit bien dans *Les Années*, comme l'a noté Compagnon, de constituer une ligne généalogique, dans un livre où la famille joue un rôle crucial. Ce 'récit des origines' qui se met en place lors des repas de famille,

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* (1961), cité par Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, pp. 148–49.

³¹ Antoine Compagnon, 'Désécrire la vie: Annie Ernaux, *Les Années*', *Critique*, 65.740–41 (2009), 49–60.

Compagnon suggère qu'il est peut-être fantasmé par la narratrice adulte, que les repas d'antan n'étaient peut-être pas plus axés sur la création d'une grande mythologie familiale que les repas de maintenant. Mais après tout, ce qui importe, n'est-ce pas ce qui reste de ces repas? Au final, la narratrice envisage ces repas comme marqueurs de son parcours, et de sa place au sein de sa famille, reflétant la place qu'elle occupe en évoluant aussi dans la société, d'adolescente à jeune mère de famille, femme divorcée indépendante financièrement, puis retraitée pourvue d'un certain confort sur le plan économico-culturel.

La parole des autres jouent donc un rôle essentiel dans la mise en place de ce texte, qui mérite l'appellation de 'roman' dans le sens où l'entend Bakhtine: pour lui, seul le roman est apte à faire entrer en dialogue la multiplicité des voix, l'entremêlement de discours, de registres, qui caractérisent une société à une époque donnée. Ce 'roman total' permet donc de mettre en avant la part d'altérité que chacun porte en soi. L'écriture fonctionne en parallèle avec le sentiment de flottement qui s'empare de la narratrice lors des jours de fête: de la présence à l'absence, elle quitte le monde, elle et les autres, pour mieux y revenir. Les jours de fête foraine, repas de famille ou fête institutionnalisées sont l'occasion de prendre de la distance par rapport à soi-même, de prendre toute la mesure de la part que les autres occupent dans la constitution de l'identité — personnelle et narrative. Être hors de la fête, c'est se situer le long de ce trajet qui mène de l'individuel au collectif, et qui implique des mouvements d'absence afin de mieux comprendre la présence de l'autre dans la constitution de l'identité. C'est prendre un recul objectif sur les choses, prendre la mesure de la place que l'on tient, de possibilités de transgression et de remises en question qui ne pourront être effectuées que par l'écriture. Chez Ernaux, l'écriture se substitue donc à la fête carnavalesque, celle qui permet un passage de l'absence à la présence, une subversion des rôles. Elle dépasse la fête, en faisant de cette

subversion une donnée non temporaire mais permanente, et informée par un regard critique et distancié permettant de mettre en valeur la part jouée par l'altérité et le discours dans la constitution de l'identité. Finalement, en utilisant le *elle* et non la première personne, Ernaux confirme qu'une autobiographie englobant une vie entière marquée par le contact avec les autres ne peut être racontée que sur le mode de la distanciation et peut-être du roman,³² non dans le sens de 'fiction', mais dans le sens bakhtinien, de grande fresque mettant en scène 'la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent'.³³ En cherchant à mettre en mots une vie faite du contact avec les autres, et reflet d'évolutions qui auront touché les autres, Ernaux met en place non seulement un *elle* à l'identité hybride, mais un style polyphonique, une multiplicité de voix et d'origines sociales, composants essentiels d'un grand roman dans le sens où l'entend Bakhtine.

³² Le roman serait-il propice pour désigner ce type d'écrit autobiographique? Le titre récemment choisi par Emmanuel Carrère pour son (auto)biographie familiale *Un roman russe* (Paris: P.O.L., 2005) et celui choisi par Frédéric Beigbeder pour *Un roman français* (Paris: Grasset, 2009), à la fois texte autobiographique et généalogique où il se décrit comme produit des changements de son époque, semblent confirmer cette tendance.

³³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier (Paris: Gallimard, 1975), p. 90.