

DOI: 10.31178/RCSDLLF.13.1

## **Stratégies d'autofabulation dans les textes de début d'Annie Ernaux**

**ADNANA GIROUD<sup>1</sup>**  
**Sous la direction de LIDIA COTEA**

### *Abstract*

Following the resurgence of texts centered on a single subject, which intensified from 1970 onwards thanks to numerous literary and cultural factors, two different attitudes emerged, one attached to the principle of truth and implying respect for a certain fidelity to the original referential context, and the other ready to partially dissociate itself from reality to allow the emergence of a hybrid narrative identity, constructed by fragmentation and collage, and whose appearance requires an almost intimate contiguity of the referential and fictional. We will propose, in the first part of this article, a rapid study of the meanings of the three different but bordering genres born from these movements – autobiography, the autobiographical novel and autofiction –, with the aim of understanding the meeting points and divergence between them, and in the second part we will attempt to analyze the self-fabulation strategies implemented by Annie Ernaux in her early texts with the aim of softening the border between the lived world and the narrated world.

**Keywords: Annie Ernaux, auto-socio-biography, self-fabulation, crossing events, through readings, transvocalization**

La recrudescence des textes centrés sur un sujet unique, encouragée par les traditions anciennes et chrétiennes qui soutenaient la pratique de l'examen de soi et de l'examen de conscience censés conduire l'homme à la connaissance de soi et de Dieu, puis par les pratiques humanistes et le modèle rousseauiste, s'est intensifiée à partir des années 1970 en raison de nombreux facteurs littéraires – la multiplication des témoignages illustrant les conditions de vie de groupes culturels opprimés : survivants des camps nazis, féministes, homosexuels – et culturels – la psychanalyse, la reconnaissance des crimes contre l'humanité, la révolution des mœurs, le postmodernisme et la mondialisation. Deux attitudes différentes se manifestent alors, l'une attachée au principe de vérité et impliquant le respect d'une certaine fidélité au contexte référentiel originel, et l'autre prête à se

---

<sup>1</sup> Professeure de français dans l'Académie de Lyon et doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles ».

dissocier partiellement de la réalité pour permettre l'émergence d'une identité narrative hybride, construite par fragmentation et collage, et dont l'apparition requiert une contiguïté presque intime du référentiel et du fictionnel. Le premier mouvement donne naissance à l'autobiographie, concept rigoureusement défini par Philippe Lejeune en 1971 dans *L'Autobiographie en France*, puis en 1975 dans *Le Pacte autobiographique*, tandis que le second, qui continue d'évoluer depuis 1977, a permis l'apparition de deux pratiques légèrement similaires du point de vue structurel : le roman autobiographique et l'autofiction. Nous proposerons, dans la première partie de cet article, une étude rapide des significations de ces trois genres différents mais limitrophes, dans le but de comprendre les points de rencontre et de divergence entre eux, et, dans la deuxième partie, nous tenterons d'analyser les stratégies d'autofabulation mises en œuvre par Annie Ernaux dans ses premiers textes dans le but d'assouplir la frontière entre le monde vécu et le monde raconté.

### **I. Autobiographie, autofiction et roman autobiographique : rencontres et séparations**

Définie par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* comme un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>2</sup>, l'autobiographie se caractérise par plusieurs critères stricts (le type de texte – texte narratif en prose ; le sujet traité – la vie individuelle, l'histoire d'une personnalité ; la situation de l'auteur – l'identité entre l'auteur et le narrateur ; la position du narrateur – l'identité entre le narrateur et le personnage principal, la perspective rétrospective sur les événements racontés) qui permettent, vu leur fonction normative, d'énoncer la condition constitutive de toute autobiographie : l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage (A = N = P). La présomption d'identité entre l'auteur et le narrateur est, pour Philippe Lejeune, décisive et indispensable, quel que soit le degré de similitude entre les différentes instances intra- ou extra-diégétiques, et permet l'affirmation du pacte autobiographique. Deux méthodes sont possibles : l'identité peut être affirmée implicitement, à travers le titre du texte ou une section initiale où le narrateur manifeste et révèle ses intentions, ou ouvertement, lorsque le nom du personnage-narrateur coïncide avec celui de l'auteur. En ce sens, le genre autobiographique est, pour Philippe Lejeune, un genre contractuel qui ne se réalise qu'en vertu du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur à son lecteur : « L'autobiographie, c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable »<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 45.

Le pacte autobiographique peut également se doubler d'un pacte romanesque, qui s'établit au moment de la dissociation de l'identité entre l'auteur et le narrateur ou en attestant le degré de fictionnalité du texte à travers la mention « roman » inscrite sur la première page. La coexistence du pacte autobiographique et du pacte romanesque, fictionnel, rend possible la différence fondamentale entre l'autobiographie et le roman autobiographique ou l'autofiction, qui montrent à leur tour un grand intérêt pour le cadre référentiel, un cadre qu'ils déforment néanmoins de manière volontaire et souvent ostentatoire, subversive, afin de donner naissance à un texte nouveau, qui s'établit dans « un régime de mitoyenneté »<sup>4</sup> mis en valeur par des stratégies esthétiques ou structurelles innovantes.

Mais quelles sont les limites de l'autofiction et dans quelle mesure celle-ci se dissocie-t-elle de l'autobiographie pour se constituer en un (pseudo)-genre indépendant et reconnaissable ? Défini en 1977 par Serge Doubrovsky sur la couverture de son roman, *Fils*, comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels »<sup>5</sup>, le terme « autofiction » semblait à l'origine compléter le schéma structurel proposé par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, plus précisément la case « aveugle » qui désignait un texte qui aurait pu être considéré comme un roman, sous-titré comme tel dans le péri-texte ou l'épi-texte, et dont l'auteur, le narrateur et le personnage coïncident, unis dans la même personne, réduite à une identité nominale. Doubrovsky reconnaît comme une caractéristique indispensable de l'autofiction l'ambivalence du pacte de réception : à la fois un pacte autobiographique dû à l'homonymie auteur - narrateur - personnage et un pacte romanesque, puisque « l'énoncé et l'énonciation se superposent », le soi référent et le soi auquel il fait référence sont indissociables. Ainsi, « [l]e pacte particulier du texte est proprement oxymorique »<sup>6</sup>, puisque ce dernier fonctionne selon le principe contradictoire d'un récit à caractère autobiographique, mais dont les mentions préliminaires de « roman » invitent à une lecture indéniablement fictionnelle. Plus que ce pacte ambivalent, ce qui rend un texte autofictionnel, c'est le mécanisme symbolique de l'écriture elle-même. Pour Doubrovsky, la fragmentation structurelle du texte (« la brisure des lettres ou de l'énonciation »<sup>7</sup>) se traduit par une fragmentation

---

<sup>4</sup> Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, Chatou, Les Éditions de la Transparence, coll. « Essai esthétique », 2009, p. 14.

<sup>5</sup> « Autobiographie ? Non ? [...] Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (Serge Doubrovsky, *apud* Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 15).

<sup>6</sup> Serge Doubrovsky, « Le dernier moi », *Autofiction(s)*, colloque de Cerisy, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 387.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 388.

irréremédiable du sujet défini comme incohérent. En ce sens, le texte autofictionnel contient un programme référentiel minimal, mais ce qui permet son achèvement, c'est l'exercice même de l'écriture : « Mais les mots avec lesquels ce récit est écrit surgissent d'eux-mêmes, ils s'appellent les uns les autres par consonance, ils prolifèrent selon les hasards, les rencontres, les chocs, ils inventent même à mesure leur propre syntaxe, déconstruisant au besoin la syntaxe traditionnelle »<sup>8</sup>. Doubrovsky propose à son tour une série de critères nécessaires à la création d'un texte autofictionnel, critères considérés par Philippe Vilain et Philippe Lejeune comme étant d'un caractère rigoureux, oulipien, trop réducteur : l'identité onomastique, la mention « roman », la primauté du récit, la recherche d'une forme originale, la verbalisation immédiate, la reconfiguration du temps linéaire, l'usage privilégié du récit au présent, le récit d'événements strictement réels, la volonté de « se révéler dans la réalité »<sup>9</sup>, les stratégies de captation du lecteur. L'autofiction finit ainsi par appartenir au mouvement postmoderne en raison de l'innovation stylistique qui la caractérise : fragmentation des séquences, dislocation de la chronologie, indices d'oralité, métadiscours, intertextualité, véhémence de l'affirmation personnelle, hésitation linguistique. Les stratégies de fragmentation, le jeu, la transparence, l'auto-commentaire sont en effet des techniques qui permettent de différencier l'autofiction de l'autobiographie classique et conservatrice, qui utilise souvent des techniques narratives prévisibles.

L'auteur à qui l'évolution du concept d'« autofiction » doit peut-être le plus est Alain Robbe-Grillet, qui a proposé la notion de « Nouvelle Autobiographie » pour définir une forme littéraire qui se concentrerait sur le processus créatif lui-même, « opéré à partir de fragments et de manques »<sup>10</sup>, et non sur la description exhaustive ou véridique d'un élément du passé, que l'écriture elle-même tente de traduire. Robbe-Grillet reproche à l'autobiographie de Lejeune l'exigence de la signification, c'est-à-dire la nécessité de comprendre le sens de sa propre existence pour écrire (Robbe-Grillet fait de l'acte d'écrire une enquête, une recherche), et refuse le critère éthique, puisqu'en écrivant, l'auteur se détache du problème de l'authenticité. Le sujet de la « Nouvelle Autobiographie » de Robbe-Grillet est un sujet fragmenté, une mosaïque d'avatars : « Ce qui fait que je ne pourrai jamais, même à la fin du travail, accomplir une image nette et globale (“j'étais comme cela”) c'est, justement, que j'ai l'impression trop forte d'être constitué de morceaux, d'éléments. Des éléments qui bougent parce qu'il y a des manques. Par rapport à un personnage balzacien, je ne suis fait que de trous, je m'en rends bien compte. Cette idée me séduit assez »<sup>11</sup>. En effet, la nouvelle

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 389.

<sup>9</sup> P. Gasparini, *Autofiction...*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>10</sup> Alain Robbe-Grillet, *apud* P. Gasparini, *Autofiction...*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 138.

autobiographie comporte à la fois des éléments imaginaires, des souvenirs vrais, dérisoires ou emphatiques, et des référents textuels ou iconiques affichés ou cachés qui construisent le « je » de l'auteur. Pour Robbe-Grillet, l'autobiographie est consciente de sa propre impossibilité constitutive, « des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : consciente de son inconscience »<sup>12</sup>.

Pour Doubrovsky également, toute autofiction se caractérise par une ambivalence générique qui nourrit une double réception : référentielle par rapport au passé du personnage-narrateur et fictionnelle par rapport à la trame narrative qui justifie la mémoire. L'autobiographie, comme l'autofiction, se définit par ailleurs par une dimension fictionnelle inhérente, due à la fois au contenu imaginaire et à la forme façonnée par le roman : « pour Doubrovsky, dès qu'on raconte sa vie, on la fictionnalise. Que l'on nomme ce récit autobiographie ou autofiction ne change rien à sa fictionnalité inhérente »<sup>13</sup>. En ce sens, l'autofiction est une « subversion ontologique »<sup>14</sup>, une autobiographie ravagée par la psychanalyse, qui manifeste l'incertitude de l'être, incapable de se comprendre sans s'inventer. L'autofiction multiplie donc les auto-récits possibles, problématise et développe le potentiel de l'autobiographie.

Pour Vincent Colonna, la part de fiction contenue dans l'autofiction occupe une place fondamentale et dépasse de manière ostentatoire les limites du cadre référentiel. L'auteur de *Autofiction & autres mythologies littéraires* identifie et définit quatre types différents d'autofiction, selon le statut du personnage et le statut modal du texte (son degré de fictionnalisation de la réalité) – l'autofiction fantastique, l'autofiction biographique, l'autofiction spéculaire et l'autofiction (auctoriale) intrusive. Celle qui se nourrit le plus de l'imaginaire est l'autofiction fantastique, dans laquelle le narrateur – situé au centre du récit – transfigure son existence et son identité en une histoire irréelle, indépendante du critère de vraisemblance. Dans ce cas, aucune ambiguïté n'est possible, car le narrateur n'accommoder pas sa réalité avec la fiction, mais s'invente une nouvelle existence : l'autofiction est totale. Le lecteur assiste alors à une véritable dépersonnalisation de l'auteur, réduit au statut d'objet esthétique. Dans la fiction

---

<sup>12</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 17.

<sup>13</sup> P. Gasparini, *Autofiction...*, *op. cit.*, p. 205. Et, plus loin : « l'autofiction est la forme romanesque dans laquelle se racontent les écrivains dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle » (p. 215).

<sup>14</sup> Yves Baudelle, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 63.

autobiographique, en revanche, l'auteur crée son existence à partir de données réelles, en restant aussi proche que possible de la réalité et de la vraisemblance et en attribuant une vérité subjective à son texte. Ce type d'écriture permet de vérifier des dates, des noms, des faits, même si certains narrateurs transcendent la réalité phénoménale (le personnage peut être un bébé nommé d'après l'auteur) sans pour autant embrasser le fantastique. Un noyau narratif élémentaire est présenté comme véridique et reconnu comme étant l'axe du récit. En effet, l'auteur se façonne une identité littéraire avec une liberté que la littérature intime, suivant le postulat de sincérité hérité de Rousseau, se refuse. Ce type d'autofiction pratique le dévoilement de l'identité auctoriale (« l'esquive ou le codage sont abandonnés, on donne les noms, patronymes ou prénoms, le sien et celui des autres »<sup>15</sup>), mais ne diffère pas fondamentalement du roman autobiographique, souvent nominal dans l'entre-deux-guerres (voir Céline, Jean Genet, Henry Miller, Blaise Cendrars).

Mais l'autofiction et le roman autobiographique sont deux genres littéraires distincts, que de nombreux critiques littéraires tentent de définir avec rigueur et pertinence depuis les années 1980. Dans *Autofiction. Une aventure du langage*, Philippe Gasparini rappelle que dans le roman autobiographique le héros ne porte pas le nom de l'auteur auquel il ressemble et qu'aucune obligation de véracité ne conditionne sa pratique (comme c'est le cas de l'autofiction ou de l'autobiographie). Pour Yves Baudelle, le roman autobiographique représente l'intrusion du biographique dans la fiction, tandis que l'autofiction fait dériver le biographique vers la fiction. « La réception du roman autobiographique associerait donc le plaisir du jeu, de l'investigation, du décryptage, et l'émotion suscitée par la mise à nu des ressorts intimes »<sup>16</sup>. Baudelle parle même de l'existence d'un paradoxe du roman autobiographique, qui se présente comme un roman (par l'hétéronymie entre le personnage et l'auteur), tout en racontant des événements qui, pour l'essentiel, ne contiennent rien d'imaginaire. Comme l'autofiction, le roman autobiographique est, pour Baudelle, un genre fictionnel (statutaire), mais pas nécessairement fictif (par son sujet). En d'autres termes, sa fictionnalité est formelle (en théorie), mais non effective (dans sa genèse et son contenu). Quant à l'autobiographie, celle-ci est souvent fictive, mais jamais fictionnelle<sup>17</sup>. Si en termes de contrat de lecture et d'identité auteur-personnage

---

<sup>15</sup> Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Ausch, Éditions Tristram, 2004, p. 100.

<sup>16</sup> P. Gasparini, *Autofiction...*, *op. cit.*, p. 248.

<sup>17</sup> Selon Yves Baudelle, est fictif un texte dont le sujet est romancé et dont les événements relatés flirtent avec l'imaginaire, alors qu'un genre fictionnel est une étiquette générique, de principe, que reçoit un texte – comme le roman autobiographique, par exemple – pour définir d'emblée la nature

l'autobiographie se caractérise par un pacte de vérité et d'éponymie, le roman autobiographique et l'autofiction recourent à des stratégies d'ambiguïté plus ou moins évidentes. La différence entre ces deux dernières pratiques réside, pour Gasparini également, dans l'homonymie imposée par l'autofiction mais rejetée par le roman autobiographique, qui revendique une identité suggérée : « dans l'autofiction comme dans l'autobiographie, l'identité A = P est postulée (par une simple homonymie) ; dans le roman autobiographique, elle est seulement suggérée »<sup>18</sup>.

## II. Stratégies d'autofabulation dans les textes de début d'Annie Ernaux

« Il n'y a pas de vraie mémoire de soi », écrit Annie Ernaux dans *La Place*<sup>19</sup>. Ainsi la vraie mémoire se trouve-t-elle tapie dans le langage, les discours, la lecture, et seulement une « écriture sisyphéenne »<sup>20</sup>, obsessionnelle, une sorte de réversibilité référentielle permanente, continuellement marquée par une recherche archéologique de soi pourrait l'exhumer.

*Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*, les trois premiers ouvrages ernauxiens publiés entre 1974 et 1982 et portant la mention « roman » ne sont pas considérés par l'auteure comme des textes autobiographiques (au sens traditionnel du terme), d'autant moins comme des autofictions, puisque la part de fiction qui les agrmente est évidente et assumée : « Romans dans leur intention, dans leur structure, même pas des autofictions »<sup>21</sup>. Mais si dans *Ce qu'ils disent ou rien* le destin de l'adolescente Anne s'entremêle souvent avec celui d'autres adolescentes de la même génération ou avec celui des élèves de l'enseignante Annie Ernaux (« Pour moi, c'est vraiment un roman parce que j'ai eu le sentiment en l'écrivant – durant l'été 1976 [...] – de m'irréaliser dans une histoire »<sup>22</sup>), dans *Les Armoires vides* et *La Femme gelée* la démarche est en partie autobiographique, puisque les expériences vécues par la narratrice s'inspirent des expériences véridiques qui ont marqué l'existence de l'auteure même : « à l'intérieur de ce cadre fictionnel, je procède à une anamnèse de ma propre déchirure sociale : petite fille d'épiciers-cafetiers, allant à l'école privée, faisant des études supérieures. L'avortement qui sert de cadre à ce retour en arrière, je l'ai aussi vécu. Dans le contenu, je ne transforme pas la réalité et je ne la transfigure

---

potentielle de son sujet, mais dont la matière peut néanmoins rester non-fictionnelle, étant donné que l'hétéronymie du héros et de l'auteur pourrait être illusoire.

<sup>18</sup> Y. Baudelle, « Autofiction... », art. cit., p. 65.

<sup>19</sup> Annie Ernaux, *La Place* [1983], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 224.

<sup>20</sup> P. Vilain, *L'Autofiction...*, op. cit., p. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>22</sup> Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, 2011, p. 29.

pas non plus, d'ailleurs ! Je plonge plutôt dedans, et avec une grande intrépidité »<sup>23</sup> ; « Comme dans *Les Armoires vides*, il s'agit d'une exploration d'une réalité qui relève de mon expérience »<sup>24</sup>. Mais à partir de *La Place*, la posture change, et les textes qui suivront entremêleront autobiographie, ethnologie et sociologie, réalité intérieure et réalité extérieure dans un même mouvement, en dehors de la fiction : « *La Place, Une femme, La Honte* et en partie *L'Événement* sont moins autobiographiques qu'auto-socio-biographiques »<sup>25</sup>. Et pour parfaire un tel parcours, Annie Ernaux recourt à « l'écriture plate », clinique, objective, qui empêche toute forme d'empathie avec le lecteur et permet le retour réflexif vers un passé chargé de sensations, mais que le présent de l'écriture refuse de mettre au jour, pour ainsi le transformer en une histoire collective, transsubjective et transsubstantielle : « je sens l'écriture comme une *transsubstantiation*, comme la transformation de ce qui appartient au vécu, au "moi", en quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne »<sup>26</sup>.

Si dans *Les Armoires vides* se produit « un lent mais violent désenchantement dû à une lucidité de plus en plus fine sur les places respectives de chacun et par conséquent des droits et devoirs qui lui sont attachés »<sup>27</sup>, puisque la narratrice prend conscience, à travers l'accès à l'éducation et l'assimilation des valeurs et pratiques transmises par l'école, de la fracture entre les « deux mondes » (le milieu populaire et le milieu bourgeois) entre lesquels elle oscillera avant d'embrasser finalement, mais sans nécessairement le désirer, le milieu bourgeois tant convoité dans l'enfance, dans *La Place* l'auteure tente de légitimer, à travers l'écriture, les expériences d'une culture dominée, défiant par la même occasion les tendances dominantes. La transition traduit ainsi non seulement « l'émancipation esthétique » de l'écrivaine, qui adopte un style censuré, épuré, moins violent ou brutal (rustre), mais surtout la migration, la « transhumance sociale » accomplie en légitimant son nouveau statut d'auteure, reconnu par la société « d'en haut », cultivée.

Malgré le voile fictionnel qui enveloppe comme une brume le cadre référentiel des *Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*, nous avons cependant réussi à distinguer trois stratégies différentes d'autofabulation que la narratrice qui parcourt l'espace des trois œuvres utilise pour suggérer une

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>27</sup> Annie Ernaux, Smaïn Laacher, « Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude ». Entretien avec Annie Ernaux précédé d'une présentation de Smaïn Laacher, *Politix*, vol. 4, n° 14/1991, *Le populaire et le politique* (2) – *Les usages politiques du populaire*, p. 73.

certaine contamination autobiographique indéniable : les événements traversants, les lectures traversantes et la transvocalisation (les citations traversantes).

### II.1. Événements traversants

Dans les trois premiers textes publiés par Annie Ernaux, aucune identité onomastique n'est assumée entre l'auteure et la narratrice, ce qui permettra à Ernaux de rejeter à la fois l'allégation d'autofiction et celle d'autobiographie pure : « Il y a eu d'abord la fiction, comme allant de soi, dans mes trois premiers livres publiés qui portaient la mention "roman" à leur parution. *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*. Puis, une autre forme, apparue avec *La Place*, qui pourrait être qualifiée de "récit autobiographique" parce que toute fictionnalisation des événements est écartée et que, sauf erreur de mémoire, ceux-ci sont véridiques dans tous les détails. Enfin, le "je" du texte et le nom inscrit sur la couverture du livre renvoient à la même personne »<sup>28</sup>.

Cependant, malgré une fictionnalisation volontaire et souvent évidente, ces textes sont indéniablement des romans autobiographiques dans lesquels la biographie de l'auteure se mêle de façon patente à une intrigue fictionnelle parfois boiteuse en raison de son tâtonnement permanent. Bien qu'elles s'appellent Denise Lesur, Anne, ou qu'elles gardent leur identité complètement voilée, les narratrices des *Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée* se façonnent toutes une identité narrative qui oscille entre réalité et fiction, parfois même plus proche du réel que de la fable. Le contexte familial dans lequel elles sont nées et ont évolué est quasiment identique à celui dans lequel Annie Ernaux a grandi, et la récupération du cadre socio-identitaire se fait à travers une traversée ethnographique judicieusement orchestrée. Dans les trois textes, la narratrice est une fille unique dont l'avenir n'est éclipsé par aucune autre présence enfantine : « M. et Mme Lesur, débitants rue Clopart. Fille unique, Denise »<sup>29</sup>, « je suis entourée de cousins uniques. Moi aussi je le suis, unique, et ravisée en plus, nom qu'on donne à une espèce particulière d'enfants nés d'un vieux désir, d'un changement d'avis de parents qui n'en voulaient pas ou plus. Première et dernière, c'est sûr »<sup>30</sup>. Cette enfant unique à qui l'auteure prête sa voix le temps d'un roman est née dans une petite ville de Normandie dont l'initiale correspond à la commune où l'auteure a passé son enfance, Yvetot. Lorsque la mention topographique manque, comme dans *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*, elle peut être retrouvée grâce à des précisions sur l'emplacement géographique de

<sup>28</sup> A. Ernaux, *L'Écriture...*, op. cit., p. 22.

<sup>29</sup> Annie Ernaux, *Les Armoires vides* [1974], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 130.

<sup>30</sup> Annie Ernaux, *La Femme gelée* [1981], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 327.

la ville, située près de Rouen et non loin du Havre, où la narratrice passe ses vacances en famille : « Quand on irait à Rouen, chez l'oculiste, qu'est-ce que t'en dis d'un tour aux Nouvelles Galeries ? »<sup>31</sup>, « J'ai eu le bac, j'ai commencé à préparer mes affaires pour la chambre du foyer de jeunes filles de Rouen »<sup>32</sup>. Sa scolarité s'est déroulée dans la même petite ville, dans une école « libre », catholique et privée, au pensionnat Saint-Michel, puis au lycée Jeanne-d'Arc de Rouen. Bien souvent, l'auteure jongle avec les noms propres pour masquer cette appartenance culturelle, mais les références sont le plus souvent simplement inversées ou légèrement voilées, ce qui permet au lecteur de retrouver facilement les traces du parcours scolaire de la narratrice. En effet, dans *Les Armoires vides*, la jeune adolescente s'identifie aux élèves du lycée Saint-Michel (« je suis Denise, élève de seconde à Saint-Michel »<sup>33</sup>), tandis que dans *La Femme gelée*, elle est inscrite au lycée Jeanne-d'Arc, comme l'auteure elle-même l'avait été au milieu des années 1950 (« Nous sommes toutes du même sexe dans la terminale du lycée Jeanne-d'Arc mais pas de la même origine sociale [...] »<sup>34</sup>).

La matière référentielle du discours fictionnel d'Annie Ernaux transparaît également assez facilement grâce à son attachement quasi-obsessionnel à ses grands-parents. Leur mention parcourt tous les textes de l'auteure afin de marquer de façon manifeste l'appartenance au milieu populaire que la narratrice tente de désert. Une véritable variation platonicienne<sup>35</sup> est ainsi mise en œuvre par la répétition incessante d'un contexte familial qui entrave, comme une sorte de damnation, l'ascension sociale et même culturelle de la jeune adolescente. Plus que les parents, les grands-parents sont les représentants d'une communauté populaire dont les valeurs fondamentales ne se trouvent pas dans l'éducation, mais dans la religion. En ce sens, le « carriérisme culturel » convoité par la jeune narratrice n'est qu'une futilité aux yeux d'une génération de paysans qui ont trouvé leur salut dans une forme d'appartenance mystique impérative, et dans une éthique sociétale régie tant par la responsabilité de l'« être » que par la simplicité du « paraître » : « Tout le monde surveillait tout le monde. [...] La distraction favorite des gens était de se voir les uns les autres »<sup>36</sup>, « *Être comme tout le monde*

---

<sup>31</sup> Annie Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 25.

<sup>32</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 380.

<sup>33</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>34</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 382.

<sup>35</sup> Selon Mathilde Rogie, la variation platonicienne peut être appliquée à une situation qui réapparaît dans un contexte différent ou modifiée dans sa forme. Elle tire sa valeur du changement du contexte et se présente comme la transformation simple ou directe d'une œuvre qui consiste à transposer l'action de l'hypotexte ou du texte source dans d'autres temps et d'autres lieux. Mathilde Rogie, *Composition, polyphonie et variation dans L'Immortalité de Milan Kundera*, Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes, Université Stendhal-Grenoble 3, 1994.

<sup>36</sup> Annie Ernaux, *La Honte* [1997], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 234.

était la visée générale, l'idéal à atteindre »<sup>37</sup>. Dans *Les Armoires vides* et *La Femme gelée*, le dénuement se manifeste par le statut précaire des grands-parents, fermiers sans terre, et des grand-mères laveuses-raccommodeuses à domicile : « Ma grand-mère, blanchisseuse, mes grands-parents travaillaient dans les fermes comme journaliers »<sup>38</sup>. Dans cette existence marquée par l'indigence, l'accès à la culture peut être jugé comme étant indécent ou, au contraire, comme un idéal presque inaccessible, donc un véritable exploit : le parcours de la grand-mère maternelle qui adore lire et qui a été reçue première au certificat d'études est raconté par d'autres membres de la famille comme une légende. Cependant, les capacités évidentes d'une femme manifestement très intelligente sont diminuées par son enfermement prématuré dans un langage boiteux, désuet et presque obscène, hérité à travers des générations de paysans, signe évident d'infériorité : le patois.

Bien entendu, les grands-parents ne sont pas le seul lien avec le milieu populaire qui semble tenir captive la jeune narratrice des textes ernaussiens, et qu'elle tente désespérément de quitter. Les parents sont eux aussi les gardiens d'un certain nombre de traditions et de mœurs répréhensibles aux yeux d'une jeune femme éveillée par l'accès à la culture et fréquentant une école privée. Dans les premiers textes d'Annie Ernaux, la lecture révèle une incompatibilité sociétale évidente et va peu à peu déclencher un irrépressible désir de transgression. Les parents adorés jusqu'à l'aube de l'adolescence se révèlent vite grossiers, maladroits et font naître un sentiment de honte incontrôlable chez leur enfant. En effet, la mère multiplie les accès de violences contre sa fille (« Ma mère m'attendait à la porte de la boutique. Des coups de poing, des claques sur la tête, un cirque »<sup>39</sup>, « Cette tatouillée en quatrième quand le prof lui a révélé que je n'avais pas rendu un devoir, tranquille la prof, même pas elle qui s'était chargée de la baffé »<sup>40</sup>), hurle (« Le repas avait été trop long. Ma mère gueulait, plus fort que tout le monde »<sup>41</sup>, « Elle a continué en chuchotant, elle chuchote avec certaines personnes, les gens importants, avec nous, plutôt l'inverse, elle gueulerait plutôt »<sup>42</sup>), devient possessive et veut l'enfermer dans la maison pour éviter sa déviance ou sa perversion morale (« Au fond, c'est la faute de ma mère, c'est elle qui a fait la coupure. [...] Elle croyait qu'en me gardant à la maison je deviendrais "quelqu'un". C'est elle qui a tout fait... Sa faute »<sup>43</sup>). Cette même

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>38</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>40</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>41</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>42</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>43</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 151.

mère présente des pratiques inhabituelles, voire honteuses, qui soulignent la rupture d'avec la société petite-bourgeoise convoitée par la jeune narratrice : elle se maquille à outrance (« Les filets pleins sur ses genoux, la poudre par plaques, j'ai eu pitié d'elle »<sup>44</sup> ; « Ma mère, fardée, coiffée à trois heures, paraît sale et décatie à neuf »<sup>45</sup>), cache ses vêtements sales dans le grenier (« J'avais honte, j'aurais voulu m'en aller, qu'elle ne lui en ait jamais parlé depuis deux ans comment a-t-elle fait pour lui cacher le linge sale dans le panier de la salle de bains, elle qui ne voit plus depuis trois ans, je le sais moi, je fourrage partout »<sup>46</sup> ; « Ils ne font pas attention, ils montrent tout, culottes sales pendues dans le grenier, dentier dans la cuvette »<sup>47</sup>), ne fait pas son lit le matin et ne sait pas cuisiner (« C'est lui qui fait la bouffe. Elle s'occupe des factures, reçoit les livreurs, met dehors les représentants. Pourquoi ne sont-ils pas comme tout le monde ? J'en pleurais »<sup>48</sup> ; « Longtemps je ne connais pas d'autre ordre du monde que celui où mon père fait la cuisine, [...] où ma mère m'emmène au restaurant et tient la comptabilité »<sup>49</sup>), a des gestes vulgaires en public (« Sa jupe s'était coincée entre ses fesses, elle ne s'en apercevait pas »<sup>50</sup>), néglige ses tâches ménagères et fait tout avec brusquerie. L'image que la narratrice donne de son père, en revanche, est moins critique, plus tolérante. Sa bonne humeur et sa sociabilité, sa passion pour le jardinage, sa sollicitude et son engagement sans faille dans les tâches ménagères (« Papa-enfant [...]. Papa indispensable pour me conduire à l'école et m'attendre midi et soir, le vélo à la main. [...] Un père déjà vieux émerveillé d'avoir une fille. [...] Rien que des images de douceur et de sollicitude. Chefs de famille sans réplique, grandes gueules domestiques, héros de la guerre ou du travail, j'ai été la fille de cet homme-là »<sup>51</sup>), ainsi que sa vertu sont appréciés, mais ses gestes paysans, son manque d'hygiène et sa curiosité intellectuelle – il ne lit que le journal régional – sont condamnés, et ses principales qualités deviennent des défauts aux yeux de la société et plus tard de sa fille en pleine ascension socio-culturelle<sup>52</sup>.

---

<sup>44</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>45</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>46</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>47</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>49</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 339.

<sup>50</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>51</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 331.

<sup>52</sup> « Le mien de père ne s'en va pas le matin, ni l'après-midi, jamais. Il reste à la maison. Il sert au café et à l'alimentation, il fait la vaisselle, la cuisine, les épluchages » ; « Je suis humiliée. Mes parents, l'aberration, le couple bouffon. Non je n'en ai pas vu beaucoup d'hommes peler des patates. Mon modèle à moi n'est pas le bon, il me le fait sentir » (*ibidem*, p. 329 et 401).

Les parents de toutes les narratrices des textes étudiés sont ou ont été ouvriers et ont dû très tôt sacrifier leur éducation – à l'âge de douze ans – pour se consacrer aux tâches domestiques imposées dans une famille nombreuse. Bien souvent, ces parents ouvriers ont quitté le chemin de l'usine pour s'émanciper grâce à une activité commerciale risquée, mais plus onéreuse, qui leur a permis de s'élever rapidement sur l'échelle sociale. Dans le cas de la mère, le désir de dépasser sa condition et de s'émanciper, de « s'élever » du milieu populaire dans lequel elle est née est également déclenché par l'acte de lire. La lecture ouvre de nouvelles perspectives, de nouveaux désirs, de nouvelles ambitions et permet l'évasion de l'individu corseté dans la « race »<sup>53</sup> dominée.

## II.2. Lectures traversantes

Dans les textes d'Annie Ernaux, la lecture fonctionne comme une stratégie d'autofictionnalisation à la fois discursive et empirique. Les lectrices-narratrices des *Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée* parviennent à se réinventer systématiquement à travers le geste de la lecture. Elles se façonnent ainsi une nouvelle identité, un contexte familial plus confortable et une apparence physique garantissant leur inclusion. Les jeux d'identification qu'elles mettent en pratique encouragent et rendent possible la transhumance sociale tant rêvée, si bien que l'école – espace de découverte littéraire – devient le déclencheur d'une division identitaire et achève la trajectoire d'une « transfuge de classe »<sup>54</sup>. Les mots de l'école, légitimes et souverains, préparent une renaissance, se superposent au langage boiteux hérité des parents sans pour autant l'anéantir. Le langage soigné des livres favorise, en outre, un clivage identitaire, une mystification à effet thérapeutique indéniable, puisque les narratrices se « déréalisent » dans les livres, s'abandonnent à un monde nouveau dans lequel les frontières sociales sont abolies pour favoriser, justement, l'errance fantasmatique. En effet, ces narratrices se laissent parfois piéger dans un univers fictionnel – lequel, curieusement, conserve des similitudes avec le milieu dont elles sont issues – consentant à une véritable identification sympathique, et surtout cathartique. Leur comportement semble cependant dépasser le simple stade du mimétisme, puisque le dédoublement implique parfois une véritable coexistence avec les héroïnes des romans, qui quittent leur monde fictionnel et peuplent souvent la vie ordinaire de la lectrice : « la pauvre Cosette se jette sur le délicieux pâté, chauffe ses pieds gelés à la cuisinière, ce sont de braves gens qui l'ont accueillie, les Lesur, qui la considèrent comme leur propre fille »<sup>55</sup>. Cette tendance naturelle à s'identifier aux héroïnes

---

<sup>53</sup> Le terme appartient à Annie Ernaux et a été utilisé dans un journal des années 80 : « J'écrirai pour venger ma race ».

<sup>54</sup> A. Ernaux, *L'Écriture...*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>55</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 146.

malheureuses reflète également l'anxiété et le malaise ressentis dans le milieu populaire, inconfortable et privatif. Lorsque la narratrice n'accompagne pas ses héros dans la fiction, elle se substitue à eux dans le réel, déterritorialise les espaces fictionnels et prépare, par conséquent, un véritable exode fantasmatique.

Quand la lecture échappe à la surveillance maternelle, elle fait naître le désir. C'est donc grâce à la lecture que l'ouverture sur le monde se réalise, et une nouvelle passion commence à se lover dans le corps et l'esprit des jeunes narratrices : « Je m'en sers comme toile de fond à mes désirs »<sup>56</sup>, écrit Denise Lesur. Parfois, cette même lecture voluptueuse est source de déception et de désenchantement : elle fait prendre conscience du caractère vulgaire et abrupt du contact masculin dans la réalité, une proximité décrite comme douce et sensible dans les romans fréquentés : « J'avais rêvé du mou, du fondant, un tendre petit curé aux caresses de roman. C'était un chien qui bataille et barbouille la figure. Ses lunettes me sciaient la tempe »<sup>57</sup>, « Il me serrait trop fort. Ça ne collait avec rien, ni les romans des journaux de ma mère, ils s'étreignirent fougueusement, ni la poésie du livre d'explications de texte, un soir t'en souviens-tu, nous voguions en silence »<sup>58</sup>.

Cachée ou ostentatoire, la lecture génère un véritable complexe de supériorité qui déclenche le besoin impératif de transgresser son environnement, légitimant ainsi l'isolement. Facteur d'indépendance et d'émancipation, la lecture conduit peu à peu à l'intellectualisation de la division sociale et fait naître un sentiment irrésistible, voire incompréhensible de révolte. Denise Lesur, Anne, la narratrice de *La Femme gelée* font toutes de l'acte de lecture une expérience initiatique, un « événement » à valeur fondatrice qui change leur façon de penser, leurs habitudes et leurs manières. Les « petits romans »<sup>59</sup> que leur mère leur achète à la moindre occasion et qui constituent, dans l'enfance, une matière d'amusement permanent et insouciant, sont échangés, à l'adolescence, contre la « vraie littérature », celle de Sartre et de Camus, de Simone de Beauvoir, une littérature souveraine où les beaux mots remplacent les tâtonnements ou inflexions grossières du patois ou de la langue parlée au café et à la maison.

### II.3. Transvocalisation et polyphonie discursive

Le langage soigné que les narratrices empruntent aux livres ne peut pourtant pas être dissocié de l'héritage linguistique transmis par leurs parents. Ainsi la parole polyphonique que Denise, Anne ou « la petite D. » emploient constamment au quotidien révèle-t-elle une indéniable contamination discursive, qui trahit à son

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>58</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 88-89.

<sup>59</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 195.

tour l'existence d'un matériau référentiel important dans l'économie des romans autobiographiques d'Annie Ernaux. Les citations croisées sont très nombreuses dans les premiers textes de l'auteure et leur présence en filigrane dans le discours narratif traduit un rejet clair de toute forme de parole monolithique. Si dans *La Place* cette contamination discursive est indiquée par des indices typographiques évidents – les italiques –, dans *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée* les paroles des autres se superposent au discours de la narratrice, se mélangent à lui et finissent même par le vampiriser. Ainsi, le diagnostic que le médecin donne à Annie Duchesne dans *Mémoire de fille* pour expliquer « l'assèchement de ses ovaires »<sup>60</sup>, en octobre 1958, est quasiment identique à celui annoncé dans *Ce qu'ils disent ou rien*, toujours en présence de la mère inquiète et intriguée : « Il a été prudent, peut-être qu'il ne voulait pas d'histoires. Simple aménorrhée chère madame, très fréquent chez les jeunes filles, quelques comprimés et tout rentrera dans l'ordre »<sup>61</sup>.

Un phénomène similaire de vampirisation du discours se produit dans d'autres contextes liés à la sexualité, et en particulier pour désigner l'organe sexuel féminin. La mère de la narratrice évite ce terme jugé inapproprié dans les discussions et le remplace par le mot « quat'sous », que la narratrice finit par adopter et utiliser incessamment, précisant, à chaque fois, sa paternité : « Il n'y a que moi, personne d'autre ne glissait le doigt dans le quat'sous »<sup>62</sup>, « Si elle avait pu, elle m'aurait écrabouillé les seins, le quat'sous comme elle dit »<sup>63</sup>, « Je me dépatouille seule de cette chose-là, plus chaude et plus vivante que les jambes ou le ventre, ce qu'elle nomme quat'sous, dans ma tête j'écrivais catsou, dessous, souillé »<sup>64</sup>. La même pudeur se manifeste aussi à l'égard des hommes, lorsque la mère utilise des termes à connotation péjorative pour suggérer l'incongruité de certaines situations : « Ma mère l'appelle comme ces plantes minables sur le bord des fenêtres, les misères. “Cachez votre misère, père Milon, allons il y a des enfants” »<sup>65</sup>, « Pour la première fois de ma vie, j'ai vu le sexe de mon père. Ma mère l'a dissimulé rapidement avec les pans de la chemise propre, en riant un peu : “Cache ta misère, mon pauvre homme” »<sup>66</sup>. Bien d'autres expressions pittoresques contaminent le discours narratif, suggérant à chaque fois une pluralité de voix qui se répondent et se complètent dans les textes d'Annie Ernaux. Erreurs typiques de conjugaison populaire, résidus d'un usage excessif du patois,

---

<sup>60</sup> Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016, p. 98.

<sup>61</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>62</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>64</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>66</sup> A. Ernaux, *La Place*, *op. cit.*, p. 438.

menaces, expressions vulgaires employées à table (« ça va pas te boucher le trou du cul ! »<sup>67</sup>) ou qui relèvent du dialecte cachois (« on pète par la sente »<sup>68</sup>) – donnent tous l'impression d'un texte unitaire, monolithique, écrit par une narratrice unique. La même impression est également sédimentée par la peur atavique de la faute morale, répétée de manière obsessionnelle par la mère : « Elle m'a traînée dans l'escalier en hurlant, salope, salope, si jamais, si jamais il t'arrive un malheur, tu entends, un malheur, tu remets plus les pieds ici »<sup>69</sup>, « Vers l'âge de dix-huit ans, je l'ai parfois entendue me jeter, "s'il t'arrive un *malheur*... tu sais ce qu'il te reste à faire". Il n'était pas nécessaire de préciser quel malheur, sachant bien l'une et l'autre de quoi il s'agissait sans avoir jamais prononcé le mot, tomber enceinte »<sup>70</sup>.

Curieusement, cette contamination discursive permet même de restituer l'identité des personnages supposés fictionnels qui parcourent les textes d'Annie Ernaux. L'amie Alberte Retout de *Ce qu'ils disent ou rien* s'avère être le même personnage que Brigitte de *La Femme gelée*, même si leurs vrais prénoms sont manifestement voilés. Ce qui permet de récupérer cette information incontestablement référentielle, c'est encore une fois la transvocalisation : « Alberte m'avait dit une parole terrible, quand on aime un homme on mangerait sa merde »<sup>71</sup>, « Là elle a échoué, Brigitte, je n'y croyais plus. Son exaltation du don total ne me bottait pas davantage, quand on aime un homme on accepte tout de lui, disait-elle, on mangerait sa merde »<sup>72</sup>.

Un dernier type de citation traversante utilisé dans les textes ernaussiens permet au lecteur de confondre les différentes narratrices, quel que soit leur âge ou leur investissement diégétique : les discours hérités des livres lus. En effet, le langage qu'utilisent les jeunes adolescentes est non seulement marqué par les influences d'un discours social incontournable, mais aussi par les voix qui résonnent au moment de la lecture. Après avoir découvert les textes de Sartre, et notamment le roman *La Nausée*, Denise Lesur se sent « lourde, poisseuse, face à leur aisance, à leur facilité, les filles de l'école libre »<sup>73</sup>, tout comme Annie Duchesne lorsqu'elle affronte les autres lycéennes dans *Mémoire de fille* (« Lourde et poisseuse au milieu des filles en blouse rose, de leur innocence bien

---

<sup>67</sup> A. Ernaux, *La Femme gelée*, *op. cit.*, p. 326.

<sup>68</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>69</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>70</sup> A. Ernaux, *La Place*, *op. cit.*, p. 477.

<sup>71</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>72</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 363.

<sup>73</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 137. Et plus loin : « Quelque chose de poisseux et d'impur m'entoure définitivement, lié à mes différences, à mon milieu. Toutes les prières de pénitence n'y feront rien. Il faut que je sois punie » (p. 140).

éduquée et de leurs sexes décents »<sup>74</sup>) ou *Les Années* (« Le sentiment de l'absurde et la nausée nous envahissaient. Le corps poisseux de l'adolescence rencontrait l'être "en trop" de l'existentialisme »<sup>75</sup>).

La coexistence des références biographiques hétérogènes, que les narratrices introduisent dans leurs textes avec une précision d'entomologiste, permet de dépasser, au sein des textes d'Annie Ernaux, la taxonomie déjà existante qui sépare le roman autobiographique de l'autobiographie et de l'autofiction. En effet, l'œuvre ernaussienne propose un retour aux origines sociales et éthiques du processus d'écriture lui-même et représente l'espace privilégié où se rencontrent la biographie, l'autobiographie et l'anthropologie : « l'ethnotexte est ma vérité »<sup>76</sup>. Dès lors, la démarche d'Annie Ernaux peut plutôt être qualifiée d'« auto-socio-biographique », puisqu'elle tente de rendre compte des mécanismes qui régissent « l'intériorité sociale »<sup>77</sup> et réunit, dans un même geste scriptural, « la littérature, la sociologie et l'histoire »<sup>78</sup>. Pour Annie Ernaux, ce genre nouveau ne sert qu'à décrire le mécanisme de création des textes publiés après *La Place*, c'est-à-dire des textes assumés comme étant des autobiographies, mais il nous semble que, compte tenu de l'importante matière ethnologique et sociale contenue dans ses premiers textes, nous pouvons sans aucune hésitation attribuer ce qualificatif aux ouvrages parus entre 1974 et 1981, à savoir *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils dit ou rien* et *La Femme gelée* : en raison du manque d'identité onomastique entre l'auteure et la narratrice, ces textes restent des romans, mais ce sont bel et bien des romans auto-socio-biographiques.

---

<sup>74</sup> A. Ernaux, *Mémoire...*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>75</sup> Annie Ernaux, *Les Années* [2008], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 962.

<sup>76</sup> Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011, p. 118.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>78</sup> Annie Ernaux, *Une femme* [1987], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 597.