



Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature françaises

**L'ÉNONCIATION ET LA POLYPHONIE
DANS L'ŒUVRE D'ANNIE ERNAUX**

Eylem AKSOY ALP

Thèse de Doctorat

Ankara, 2012

L'ÉNONCIATION ET LA POLYPHONIE
DANS L'ŒUVRE D'ANNIE ERNAUX

Eylem AKSOY ALP

Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature françaises

Thèse de Doctorat

Ankara, 2012

KABUL VE ONAY

Eylem AKSOY ALP tarafından hazırlanan “L’ nonciation et la polyphonie dans l’oeuvre d’Annie Ernaux” bařlıklı bu alıřma, 11 Eylül 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bařarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiřtir.

Prof. Dr. Jo lle GARDES-TAMINE (Bařkan)



Prof. Dr. Ayře KIRAN (Danıřman)



Prof. Dr. Georges MOLINI  (Eř Danıřman)

Prof. Dr. Mich le AQUIEN



Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT



Prof. Dr. Ayře Jale ERLAT



Yukarıdaki imzaların adı geçen  ğretim üyelerine ait olduėunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

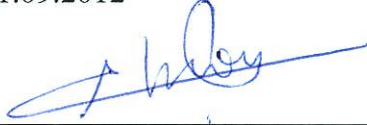
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

11.09.2012



Eylem AKSOY ALP

À ma fille Bilge,
la nouvelle voix de ma vie.

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord exprimer mes reconnaissances les plus profondes à Monsieur le Professeur Georges MOLINIÉ de l'Université Paris-Sorbonne qui a voulu prendre en charge la codirection de cette étude. Je voudrais le remercier infiniment pour ses conseils et ses remarques avisées qui m'ont guidé tout au long de mes recherches, ainsi que son accueil chaleureux lors de mes visites en France. Votre confiance, votre appui ainsi que vos compétences scientifiques m'ont permis de mener à bien ces travaux.

J'aimerais exprimer ma gratitude à Monsieur le Professeur Zeynel KIRAN de l'Université Hacettepe avec qui nous avons commencé à rédiger cette thèse mais que nous n'avons pas pu achever en raison de sa retraite. Je voudrais également exprimer ma gratitude à Madame le Professeur Ayşe KIRAN de l'Université Hacettepe qui a bien voulu codiriger ma thèse et qui m'a apporté ses contributions précieuses à travers ses lectures minutieuses.

Je tiens à remercier Madame le Professeur Michèle AQUIEN de l'Université Paris-Est-Créteil et Madame le Professeur Nedret ÖZTOKAT de l'Université d'Istanbul pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant de juger ce travail en qualité de rapporteur.

J'adresse également ma reconnaissance à Monsieur le Professeur Kemal ÖZMEN et Monsieur le Professeur Ekrem AKSOY qui m'ont encouragé à faire une thèse en cotutelle. De même, je remercie Madame le Professeur Ayşe Jale ERLAT et Monsieur le Professeur Nedim KULA qui ont apporté leurs contributions durant la rédaction de cette thèse.

J'aimerais manifester toute ma gratitude à tous les membres du jury pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant de lire cette thèse en vue d'apporter leurs jugements.

J'aimerais remercier mon cher époux Aydın ALP pour son soutien et pour les sacrifices qu'il a faits pendant la rédaction de cette thèse. De même, j'aimerais remercier mes sœurs Fatma AKSOY ŞARKIŞ, Emel AKSOY et Mazi AKSOY pour leur soutien moral. Enfin, je remercie du fond du cœur mes parents Gülsüm et Celal AKSOY qui m'ont guidé dans tous les domaines de la vie.

ÖZET

AKSOY ALP, Eylem. *Annie Ernaux'nun eserlerinde sözceleme ve çokseslilik*, Doktora Tezi, Ankara, 2012.

Annie Ernaux'nun eserleri, her ne kadar « düz » bir yazı ile yazılmış olsa da, birçok farklı sesin ortaya çıktığı çoksesli yazına güzel bir örnek oluşturmaktadır. Eserlerinde kullanılan farklı sesleri gün yüzüne çıkarabilmek için incelememizi iki aşamada gerçekleştirdik. İlk olarak, günümüze kadar geliştirilmiş sözceleme kuramları ışığında eserlerdeki farklı sözceleme öznelerini inceledik : bir yandan sözce ileticileri (sözceleme öznesi, konuşucu ve anlatıcı), diğer yandan ise sözce alıcıları (okuyucu, dinleyici, anlatılan) incelemeye çalıştık. İkinci olarak ise söylem içerisinde başka sözlerin iletilmesini sağlayan biçimler aracılığıyla seslerini duyuran farklı sesleri ortaya çıkarmaya çalıştık. Bunun için ise söz konusu eserlerdeki sosyal ve kültürel seslere ulaşabilmek için « monologal/monolojik, dialogal/dialojik ve çoksesli (polifonik) » biçimler ile dolaylı anlatım, kipselleştirme ve tipografik belirtilerin kullanımını ortaya koymaya çalıştık.

Annie Ernaux'nun eserlerinde kendini duyuran sözceleme özneleri ile sesleri şekilsel, biçimsel ve tematik olarak ele aldığımız incelememizde öncelikle dilsel çoksesliliği orataya koymaya özen gösterdik. Bu inceleme sayesinde çoksesliliğin yazınsal ve biçimsel olarak üstün eserlerin bir özelliği olmadığını ortaya koymayı hedefledik. Kısa, basit, eksilteli ve isim cümlelerinin yazarın eserlerine zenginlik katan çoksesli kullanımlara olanak tanıyabildiğini gözlemledik. Öte yandan, Annie Ernaux'nun eserlerinin sosyal boyutu da çoksesliliği tetikleyen bir unsur olarak karşımıza çıktı çünkü yazar yakınlarının ve çevresinin, söz konusu eserlerden önce söz hakkı tanınmamış bu küçük topluluğun, yaşantısını ve sözlerini iletme sorumluluğunu üstlenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Annie Ernaux, « düz » yazı, sözceleme, çokseslilik, söyleşimlilik, sesler.

ABSTRACT

AKSOY ALP, Eylem. *Enunciation and polyphony in the work of Annie Ernaux*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2012.

Despite her “flat” writing, the work of Annie Ernaux is an appropriate example of polyphonic writing in which different voices intervene. In order to reveal these different voices operating in her work we have undertaken a two-step analysis. First, we have analysed the enunciative instances in an attempt to make a distinction between the different actants of enunciation: senders (the enunciator, the locutor and the narrator) on the one hand and the receptors (the reader, the interlocutor and the narratee) on the other. Second, we have tried to put forth the different voices which can be heard by means of various forms of representation of the other’s parole in discourse in order to find the socio-cultural voices in her work. Such forms include the monological, dialogical and polyphonic forms, as well as various forms of reported speech, modalisation and the use of typographical icons.

These formal, stylistic and thematic study of enunciative instances and voices which can be heard in the work of Annie Ernaux allowed us to reveal the plurality of languages operating in her work. We then observed that plurality was not the quality of a literally and stylistically sophisticated writing. Short, simple, nominal and asyndetic sentences could sometimes feature many voices which enrich Annie Ernaux’s narratives. Moreover, the social dimension of Ernaux’s work plays a crucial role in the plurality of languages since she assumes the mission of sharing life experience and the statements of her relatives and those of her environment, these people who had never been allowed to speak out until Ernaux dedicated her work to them.

Key Words

Annie Ernaux, flat writing, enunciation, polyphony, dialogism, voice.

RÉSUMÉ

AKSOY ALP, Eylem. *L'énonciation et la polyphonie dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, Thèse de Doctorat, Ankara, 2012.

L'œuvre d'Annie Ernaux, bien que l'écriture soit « plate », est un bel exemple de l'écriture polyphonique où différentes voix interviennent. Afin de mettre en évidence ces différentes voix qui s'opèrent dans son œuvre, nous avons mené notre analyse en deux parties. Dans un premier temps, nous avons fait une analyse énonciative des instances énonciatrices en essayant de distinguer les différents actants de l'énonciation selon diverses analyses qui ont été développées jusqu'à présent : les instances émettrices d'une part (l'énonciateur, le locuteur et le narrateur) et les instances réceptrices d'autre part (le lecteur, l'interlocuteur et le narrataire). Dans un second temps, nous avons tenté de mettre au jour les différentes voix qui s'y font entendre à travers les diverses formes de la représentation de la parole d'autrui dans le discours telles que les formes monologales / monologiques, dialogales / dialogiques et polyphoniques, ainsi que les diverses formes de discours rapportés, de modalisation et d'utilisation des marques typographiques dans le but de retrouver les voix socio-culturelles dans son œuvre.

Notre étude à la fois formelle, stylistique et thématique des diverses instances énonciatrices et voix qui se font entendre dans l'œuvre ernausienne nous a permis tout d'abord de mettre en évidence la pluralité langagière qui s'y opère. Nous avons ensuite eu l'occasion d'observer que la pluralité n'était pas la qualité d'une écriture littérairement et stylistiquement sophistiquée. Des phrases courtes, simples, nominales et asyndétiques parfois, pouvaient être porteuses de plusieurs voix qui enrichissent les récits d'Annie Ernaux. De plus, le côté social de l'œuvre ernausienne joue un rôle dans la pluralité langagière puisqu'elle se donne pour mission de faire part du vécu et des paroles de ses proches et de son entourage, ce petit peuple qui n'a pas eu droit à la parole jusqu'à ce qu'elle leur consacre ses œuvres.

Mots-clés

Annie Ernaux, écriture plate, énonciation, polyphonie, dialogisme, voix.

TABLE DES MATIÈRES

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
REMERCIEMENTS	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
RÉSUMÉ	vii
TABLE DES MATIÈRES	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xi
INTRODUCTION	1
1. PREMIÈRE PARTIE : APPROCHE ÉNONCIATIVE DE L'ŒUVRE ERNAUSIENNE	12
1.1. CHAPITRE I^{ER} : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES ET MARQUES DES INSTANCES ÉNONCIATRICES	13
1.1.1. De l'énoncé à son énonciation	13
1.1.2. Actants de l'énonciation chez Annie Ernaux	17
1.1.2.1. Le « sujet de l'énoncé » et le « sujet de l'énonciation »	18
1.1.2.2. La voix auctoriale	20
1.1.2.3. L'énonciateur	26
1.1.2.4. Le locuteur	29
1.1.2.5. La voix narratrice	30
1.1.2.6. La place du destinataire	36
1.1.3. L'analyse actantielle	42
1.1.4. Les niveaux d'énonciation	51
1.1.5. La situation d'énonciation	56
1.1.5.1. Le contexte de production	56
1.1.5.2. La scène d'énonciation	58
1.1.6. L'orientation sociale de l'énoncé ernausien	61
1.1.7. L'énonciation et l'œuvre ernausienne	65
1.2. CHAPITRE II : LES « FORMES D'ÉCRITURE » EN TANT QUE PROCÉDÉS ÉNONCIATIFS DANS L'ŒUVRE ERNAUSIENNE	67
1.2.1. Les différents modes d'écriture utilisés par Annie Ernaux	68
1.2.1.1. Le « récit autobiographique » ou le « roman » ernausien	69
1.2.1.2. L'autosociobiographie ernausienne	72
1.2.1.3. L'écriture de la passion personnelle	76
1.2.1.4. Le journal extime	78
1.2.1.5. Le journal intime	79
1.2.1.6. Un roman « total » : <i>Les Années</i>	80
1.2.2. Du « récit » au « discours » : Variations énonciatives	81
1.2.2.1. La part du « récit » dans la narration	82
1.2.2.2. Une écriture discursive	88
1.2.2.3. Une écriture oralisée	94
1.2.3. La relation de la réalité à la fictionnalité : échos du réel dans l'écriture ernausienne	99
1.3. CHAPITRE III : LES MARQUES DE L'ÉNONCIATION ET LE RÔLE DES DÉICTIQUES DANS L'ŒUVRE ERNAUSIENNE	104

1.3.1. L'emploi des déictiques de personnes	105
1.3.1.1. Le « je » ernausien	107
1.3.1.1.1. Le « je » autobiographique	111
1.3.1.1.2. Une autobiographie transgressée	115
1.3.1.1.3. Le « je » transpersonnel	117
1.3.1.1.3.1. Le « je » commun : Représentation du vécu commun	121
1.3.1.1.3.2. Le « je » féminin : Un pouvoir d'évocation qui dépasse le « elle » pour aboutir à « elles »	123
1.3.1.1.4. Le « je » impersonnel	124
1.3.1.2. « Tu » en tant que marque de la présence du destinataire	125
1.3.1.2.1. « Tu » en tant qu'un personnage du texte	125
1.3.1.2.2. « Tu » en tant que représentant de la conscience publique	127
1.3.1.2.3. « Tu » en tant que « je » ou « nous »	128
1.3.1.3. « Nous » en tant que représentant d'une collectivité	129
1.3.1.4. « On » en tant que représentant d'une collectivité	132
1.3.1.4.1. « On » en tant que « je + il / elle » ou « je + elles / ils »	133
1.3.1.4.2. « On » en tant que « ils / elles »	134
1.3.1.4.3. « On » en tant qu'un groupe d'individus	135
1.3.1.4.4. « On » en tant que la conscience sociale	139
1.3.2. La temporalité en tant que marqueurs de pluralité énonciative	140
1.3.2.1. Temps de l'écriture et temps de la narration	141
1.3.2.2. Temps physique et temps chronique	144
1.3.2.3. Les déictiques temporels	149
1.3.2.4. Le temps linguistique et les temps verbaux	151
1.3.2.4.1. Le présent	152
1.3.2.4.2. Le passé	154
1.3.3. Les déictiques spatiaux	156
1.3.4. Les marqueurs de subjectivité	157
2. DEUXIÈME PARTIE : APPROCHE POLYPHONIQUE DE L'ŒUVRE ERNAUSIENNE	160
2.1. CHAPITRE I^{ER} : LES DIFFÉRENTS ASPECTS DE LA REPRÉSENTATION DE LA PAROLE D'AUTRUI DANS LE DISCOURS : MONOLOGISME, DIALOGISME ET POLYPHONIE	162
2.1.1. Les formes monologiques et monologiques	162
2.1.1.1. Le monologue	162
2.1.1.2. Le monologisme	166
2.1.2. Les formes dialogales et dialogiques	169
2.1.2.1. Le dialogisme	169
2.1.2.2. Le dialogue	174
2.1.3. La polyphonie	175
2.2. CHAPITRE II : LES VOIX APPARENTES DANS L'ŒUVRE ERNAUSIENNE	187
2.2.1. La voix sociale	187
2.2.1.1. La voix de la classe dominée	191
2.2.1.2. La voix de la classe dominante	193
2.2.2. La voix de la femme	195
2.2.3. La voix de l'homme	200
2.2.4. La voix des autres par identification	204
2.2.5. La voix littéraire et culturelle	207
2.2.6. La voix de la religion	213
2.3. CHAPITRE III : LES FORMES D'HÉTÉROGÉNÉITÉS DISCURSIVES CHEZ ANNIE ERNAUX	216
2.3.1. Le discours direct (DD)	216
2.3.2. Le discours direct libre (DDL)	221
2.3.3. L'énonciateur générique	223

2.3.4.	Le discours indirect (DI)	224
2.3.5.	Le discours indirect libre (DIL)	226
2.3.6.	Le discours narrativisé (DN)	229
2.4.	CHAPITRE IV : LES FORMES DE MODALISATIONS ET LES MARQUES	
	TYPOGRAPHIQUES DANS L'ŒUVRE ERNAUSIENNE	232
2.4.1.	Les modalités allocutives.....	232
2.4.2.	Les modalités élocutives	233
2.4.3.	Les modalités délocutives	235
2.4.4.	La modalisation en discours second.....	236
2.4.4.1.	Les locutions	236
2.4.4.2.	Les adverbes	237
2.4.4.3.	Le conditionnel	238
2.4.4.4.	Les îlots textuels ou énonciatifs	240
2.4.5.	La modalisation autonymique	241
2.4.6.	Les marques typographiques en tant que marqueurs de voix autres	248
2.4.6.1.	La mise entre guillemets.....	248
2.4.6.1.1.	Les mots d'un autre niveau de langue	252
2.4.6.1.2.	Les mots d'une langue étrangère	253
2.4.6.2.	La mise en italique.....	254
2.4.6.3.	La mise en majuscule	256
2.4.6.4.	La mise entre parenthèses.....	257
3.	CONCLUSION.....	260
	BIBLIOGRAPHIE	266

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A (A1, A2, A3...) : Auteur

AA : Auteur abstrait

AC : Auteur concret

D : Destinataire

d1 : le destinataire auquel s'adresse le locuteur

d2 : le destinataire auquel s'adresse l'énonciateur

DD : Discours direct

DDL : Discours direct libre

DI : Discours indirect

DIL : Discours indirect libre

DN : Discours narrativisé

DR : Discours rapporté

E : Énonciateur premier

É : le pôle émetteur du producteur

e1, e2, e3... : énonciateurs seconds

L : Locuteur premier

LA : Lecteur abstrait

LC : Lecteur concret

N (N1, N2, N3...) : Narrateur(s) premier(s)

n1, n2, n3... : narrateurs seconds

OdM : Objet du message

R : le pôle récepteur du destinataire

Abréviations des livres d'Annie Ernaux

	<u>Abréviation</u>
Les Armoires vides	AV
Ce qu'ils disent ou rien	CDR
La femme gelée	FG
La Place	P
Une femme	F
Passion Simple	PS
Journal du dehors	JD
La Honte	H
<i>« Je ne suis pas sortie de ma nuit »</i>	JSN
L'événement	E
La vie extérieure,	VE
Se perdre,	SP
L'occupation	O
L'écriture comme un couteau	ECC
Usage de la photo	UP
Les Années	A
L'autre fille	AF

INTRODUCTION

Une étude énonciative et polyphonique portant sur l'œuvre d'Annie Ernaux nous semble un domaine de recherche fort intéressant, en ce sens qu'à l'heure actuelle nous ne disposons pas encore d'étude globale portant sur les différentes instances qui interviennent et sur les différentes voix qui se font entendre dans l'ensemble de l'œuvre ernausienne. Mener une telle étude demande cependant la prise en considération non seulement des procédés linguistiques formels qui ont été utilisés par l'auteure mais aussi une connaissance quant au contenu stylistique et thématique de son œuvre. Ainsi, tentant de faire un rapprochement entre la forme et le contenu de son œuvre, nous nous efforcerons de mettre en évidence les différentes instances énonciatrices et les différentes voix puisque comme le souligne G. Molinié l'écriture polyphonique est une narration « de plusieurs sources énonciatives et à plusieurs niveaux actantiels ». (Molinié 2004 : 49)

De nos jours, la plupart des linguistes essaient, dans la lignée des théoriciens tels que E. Benveniste, de faire de la linguistique un domaine de recherche qui s'enrichit grâce à l'apport de différentes disciplines, à commencer par la littérature et qui leur apporte en retour un moyen d'analyse systématique. Déjà R. Jakobson constatait qu'« [u]n linguiste sourd à la fonction poétique, comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes. » (Jakobson 2003 : 248) Mais cette interdisciplinarité entre les deux disciplines dominantes du langage semble s'être institutionnalisée puisque la linguistique s'intéresse de plus en plus à l'écriture et aux processus de sa création comme le remarquera S. Hubier quarante ans après R. Jakobson : « Le propos semble avoir profondément changé ; et la linguistique est souvent mise au service d'une meilleure compréhension des textes littéraires. Comme si elle avait pris acte de la réprobation de J. Derrida, elle ne s'intéresse plus exclusivement à la langue ou au style, mais aussi à l'écriture, c'est-à-dire au rapport entre la création et la collectivité, à la visée sociale du langage littéraire. » (Hubier 2003 : 16-17) Quant à notre étude, elle sera donc une étude linguistique ayant pour but de dévoiler les différents aspects de l'insertion du discours autre dans celui de l'auteur dans un corpus littéraire qui prendra

forcément en considération non seulement l'écriture mais aussi les conditions sociales dans lesquelles le discours littéraire s'insère.

Nous construirons notre analyse en deux parties qui, nous pensons, pourraient se compléter dans la mise en relief des procédures qui conduisent à la polyphonie dans l'œuvre ernausienne. Nous nous efforcerons, dans un premier temps, de faire une analyse énonciative des instances énonciatrices en essayant de distinguer les différents actants de l'énonciation, et ce, selon diverses analyses qui ont été développées jusqu'à présent : les instances émettrices d'une part (l'énonciateur, le locuteur et le narrateur) et les instances réceptrices d'autre part (le lecteur, l'interlocuteur et le narrataire).

Jusqu'à la distinction faite par E. Benveniste, la linguistique s'est intéressée uniquement à l'énoncé, sans prendre en considération la situation dans laquelle il a été émis, que ce soit sous le rapport de sa structure syntaxique, sémantique ou phonologique. Depuis les années 60, la linguistique s'intéresse également à l'énonciation, c'est-à-dire à la production même de l'énoncé ou du texte dans le temps et dans l'espace. L'énonciation apparaît comme l'acte de dire ou la manière de dire le message. C'est le fait d'utiliser la langue à un moment donné dans un contexte donné. Ce processus n'est pas observable, si ce n'est dans un résultat, à savoir l'énoncé. Celui-ci porte des traces de l'énonciation, des traces du rapport que le locuteur entretient avec sa langue. L'emploi des déictiques de personnes qui se fait d'une manière non-conventionnelle dans l'œuvre ernausienne nous semble également un sujet de réflexion important puisque l'auteure ne cherche pas à faire des œuvres typiquement autobiographiques mais tente de dépasser ce genre pour aboutir à une « autosociobiographie ».

Dans un second temps, nous tenterons de mettre au jour les différentes voix qui se font entendre dans l'œuvre ernausienne à travers les diverses formes de la représentation de la parole d'autrui dans le discours telles que les formes monologiques / monologiques, dialogales / dialogiques et polyphoniques. D'un autre côté, nous devons faire le bilan des structures formelles présentes dans l'œuvre d'Annie Ernaux, comme les diverses formes de discours rapportés, de modalisation et d'utilisation des marques typographiques et ceci afin de pouvoir faire une meilleure analyse des voix qui interviennent comme, non seulement la voix sociale qui sera le fond principal de l'œuvre ernausienne, mais aussi la voix de la femme, de l'homme, des institutions

comme la religion, la littérature, la culture populaire ainsi que celle des élites, des traditions, des mœurs, etc.

Bien que l'auteure, dans la Préface intitulée *Écrivaine devant ses critiques* du livre *Annie Ernaux – Perspectives critiques*, dont les actes ont été réunis par S. Villani du Colloque consacré à son œuvre en 2008 à York, avoue avoir appris, « en particulier aux sujets des liens formels et thématiques desquels [elle] ne possède aucune conscience lorsqu'[elle] écri[t] - entre [ses] textes : le temps, l'attente, l'intégration des discours sociaux, l'affranchissement progressif de l'autobiographie, etc.» (Ernaux 2009a :10), elle insère abondamment dans son propre discours le discours des autres, notamment celui de ses parents et de son milieu d'origine. Cette particularité attribue à ces voix un côté social en même temps, du fait même qu'ils deviennent la voix de toute une communauté. C'est dans ce sens que nous dirons de l'écriture qualifiée de « plate » (P, p. 24) d'Annie Ernaux que c'est aussi une écriture polyphonique. Bien avant, M. Bakhtine abordait déjà cette question : « les problèmes qui se posent à l'auteur et à sa conscience dans le roman polyphonique sont beaucoup plus complexes et profonds que ceux qu'on trouve dans le roman homophonique (monologique) ». (Todorov 2002 : 27) Même en optant un style qui semble être apparemment si « simple », Annie Ernaux n'est pas épargnée par la complexité des problèmes puisqu'elle s'est lancée dans l'aventure du roman dialogique et polyphonique. C'est justement ce choix d'insérer plusieurs voix au sein de son propre discours qui fait de son écriture en apparence « plate », une écriture tellement profonde et forte en même temps.

Agrégée de lettres et professeure de littérature au lycée, Annie Ernaux connaît parfaitement le langage et le style littéraire dominant mais elle renonce justement à cette langue et culture dont elle fait désormais partie pour rester fidèle à son milieu d'origine. D'où cette écriture qu'elle qualifie elle-même de « plate » qui consiste à dire « la vérité crue dans une écriture épurée, à inventer une écriture effilée comme un couteau pour tailler un réel à vif (autosociobiographies) ou sur le vif (ethnotextes). » (Thumerel 2004 : 26)

Tout comme le note T. Todorov, « [o]n peut exprimer l'intention fondamentale de l'artiste comme étant un effort pour *surmonter le matériau*. » (Todorov 2002 : 106) Ce qu'Annie Ernaux tente de faire dans ses œuvres c'est d'atteindre ce but avec le peu de

matériau qu'elle a : des phrases courtes, à peine terminée, parfois sans verbe, ni complément (« phrases courtes et épaisses » (AV, p. 57)). En fait, avec un langage qui lui a appartenu dans son enfance dont elle a fini par s'éloigner à mesure qu'elle poursuivait ses études, à son ascension sociale et son émancipation : le langage des siens. Elle parvient à dire le maximum à travers ces mots simples et ces paroles épurées grâce à l'insertion incessante de toutes les voix qui l'entourent depuis son enfance et qui ne cessent de se répéter dans sa conscience, qu'elle parvient à son tour à faire sonner dans l'esprit de ses lecteurs, sans pour autant utiliser un style d'écriture « littéraire » au sens strict du mot : « Sur un ton détaché, impersonnel, dans une langue sobre, drue et incisive, elle dit avec un minimum de mots. Son style lapidaire, sa sécheresse apparente donnent à l'œuvre une densité qui libère l'émotion latente. » (Tondeur 1996 : 141)

À travers cette étude, nous tenterons de mettre à jour les procédés utilisés par Annie Ernaux qui rendent son écriture intéressante du point de vue de la pluralité des voix plutôt que de « dire ce qu'est son livre », comme l'auteur en fait la critique dans la préface des études réunies par F. Thumerel¹ :

« Ma relation à la critique d'accueil s'est modifiée au fil du temps et des publications. Je n'attends plus d'un article qu'il me dise ce qu'est mon livre, mais « comment » et « d'où » son auteure va en parler. » (Ernaux dans Thumerel 2004 : 7)

Il est évident que dans une étude comme la nôtre, nous n'ayons pas pour objectif de dire ce qu'est l'œuvre d'Annie Ernaux, mais tout comme elle nous le fait remarquer elle-même, de dire « comment » l'auteure s'y est pris, quels procédés elle a adopté en écrivant. En parlant de la polyphonie dans son œuvre, il est probable que nous arrivions à montrer certains éléments dans son texte dont Annie Ernaux s'est servis ou d'éléments qu'elle a insérés dans son texte. C'est justement en cela que nous pensons que réside l'intérêt d'une telle étude. Puisque Annie Ernaux affirme qu'« elle est désireuse d'apprendre ce qui est à l'œuvre dans son écriture » (Thumerel 2004 : 8) et qu'il y a

¹ Thumerel, F. (2004). *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*. Arras : Artois Presse Université.

toujours « une vérité de l'écriture » qu'il faut découvrir et qui peut être inconnue à son auteur même.

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, il s'agit d'« une écriture de l'intime social » d'une partie de la société française de l'après-guerre. Ce qui facilite la réception de l'œuvre d'Annie Ernaux est l'identification des gens, en particulier des femmes qui ont eu le même parcours social. Il est incontestable que pour pouvoir permettre l'identification des lecteurs d'un certain groupe social, il faut qu'il y ait, dans la structure profonde de l'œuvre, la ou les voix cachée(s) non seulement d'un certain nombre d'individus mais aussi des éléments constitutifs de ce groupe qui soient communs aux personnes appartenant à ce groupe comme les mœurs, les habitudes, la vision du monde, la culture, le parcours scolaire et social...

Pourtant, bien qu'aux Etats-Unis et en Angleterre l'œuvre d'Annie Ernaux soit largement étudiée et analysée, en France, elle a eu une acception moins importante jugée même parfois de textes qui ne sont « 'fictions' que pour la douane » ou d'« autobiographies honteuses. » (Hubier 2003 : 125) L. Thomas explique « le désintérêt généralisé des universitaires français, toutes disciplines confondues » vis-à-vis de l'œuvre d'Annie Ernaux par la doxa académique dominante : l'inachèvement de l'œuvre chez les auteurs vivants et l'absence d'institutionnalisation du féminisme en France, contrairement aux pays anglo-saxons. (Thomas 2005 : chapitre 6) Nous sommes conscients que, Annie Ernaux étant vivante, continue à produire et chacun de ses nouveaux livres formeront une partie de son œuvre, mais ne serait-ce que de prendre ses livres publiés jusqu'en 2008 – date du commencement de la rédaction de notre thèse – ne serait pas sans intérêt pour voir comment les processus polyphoniques s'y opèrent.

D'autre part, l'œuvre ernausienne pose également des problèmes quant à son appartenance puisque les critiques n'ont pas pu jusqu'à présent la situer ni dans un genre ni dans un courant précis. En général, l'attribution à un genre a été faite en prenant en compte de son écriture à la première personne (Michelucci 2009 : 15) et son appartenance à différents genres de l'« écriture du moi » a été et est toujours un sujet de discussions parmi les critiques. Bien que son œuvre soit aussi bien considérée autobiographique qu'autofictionnelle, l'auteure « invente » un nouveau terme ; « l'autosociobiographie », pour situer son texte qui n'est ni une autofiction, ni une

autobiographie. Bien qu'elle accomplisse le fameux pacte de Philippe Lejeune (Lejeune 1996 : 13-46), son *je* est bien plus qu'un *je autobiographique* ordinaire, l'auteure essayant de dépasser les limites de l'autobiographie en insérant dans son autobiographie la vie de toute une génération, de toute une classe sociale et de tout une catégorie sexuelle, les femmes, elle réussit en quelque sorte cette démarche au profit d'une démarche plus sociale qu'individuelle. Par ailleurs, I. Charpentier remarquera à partir des divers entretiens qu'elle a faits avec l'auteure que « tous les récits autobiographiques d'Annie Ernaux comportent une part fictionnelle » (Charpentier 1999 : 6), ce qui nous montre encore une fois, qu'attribuer son œuvre au genre autobiographique, bien qu'une partie de son œuvre semble en faire partie, n'est pas possible. Comme le conclura M. Borgomano dans son article *L'ombre du père* : « [c]es livres de femmes ne sont pas de ceux qui font les best-sellers. Ils ne se laissent ranger dans aucune de ces catégories « aussi éphémères qu'improbables »², retour, rupture etc. » (Borgomano 2004 : 261)

En ce qui concerne, l'attribution à un courant, il y a des tendances qui la placent dans le courant « réaliste ». Dans ce cadre, S. McIlvanney insiste sur le fait qu'« Annie Ernaux utilise principalement les procédés classiques du réalisme » (McIlvanney 1998 : 247) par laquelle elle conçoit « la représentation objective de la vie quotidienne » (McIlvanney 1998 : 248)³. Ainsi que le note S. McIlvanney : « Comme dans la littérature réaliste du XIX^{ème} siècle, le langage utilisé par Annie Ernaux cherche à intégrer toutes les composantes de la situation sociale de ses personnages. » (McIlvanney 1998 : 251) Dans ce cadre, le réalisme ernausien viendrait souligner le caractère polyphonique de son œuvre dans la mesure où il sert à insérer les différents parlés des différents personnages présents dans ses œuvres. Bien qu'Annie Ernaux témoigne « crûment » des réalités de sa vie personnelle et sociale, elle dépasse encore une fois ce courant par l'originalité des thèmes traités qui sont inédits pour la plupart

² Tabucchi, A. (20 mars 2002) Mon pays a besoin des hérétiques. Entretien dans *Télérama*, n° 2723, p. 71. (cité dans Borgomano 2004 : 261)

³ À ce sujet, il serait intéressant de se rapporter à l'article McIlvanney, S. (1998). Annie Ernaux : Un écrivain dans la tradition du réalisme. *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2 : 247-266. où l'auteure aboutit au constat qu'« Annie Ernaux vise à faire pencher la balance littéraire en faveur du milieu qu'elle représente » (McIlvanney 1998 : 248)

comme la situation des « transfuges de classe »⁴, les hontes sociales dues à la classe d'origine, les questions féminines comme l'avortement et l'expression la plus exhibitionniste de la sexualité féminine, etc. Certains critiques, en particulier anglais, trouvent des particularités du mouvement postmoderne littéraire dans la mesure où son écriture est fragmentaire, une mosaïque presque, d'où « le [...] désir de collecter, de ramasser les bribes éparses, les lambeaux de l'enfance. » (Jérusalem 2005 : 196) Cette définition est en parfaite harmonie avec la remarque que font C. Grenouillet et E. Reverzy dans la préface de *Les voix du peuple - XIX^e et XX^e siècles*, où elles font une brève définition du roman réalistes : « [l]es romanciers réalistes se feront les « reporters-interviewers » du peuple, partant en quête de son parler, de ses modes de vie comme de ses modes de mots. L'entreprise, dans l'un ou l'autre cas, s'apparente à celle du collectionneur ou de l'archiviste, qui constitue l'œuvre en musée. » (Grenouillet et Reverzy 2006 : 7) Le principal défi ernausien réside en effet en la quête interminable des parlers de sa classe d'origine dont elle récolte minutieusement chaque détail de la voix de ses peuples à elle.

Si Annie Ernaux a cherché à écrire ses livres chaque fois sous une nouvelle forme bien qu'elle ait commencé par écrire des « romans » dont les trois premiers livres paraîtront chez Gallimard avec cette mention et qui disparaîtra dans les impressions ultérieures, c'est que les conventions classiques d'écriture ne pouvaient lui procurer la possibilité de faire part de toutes ces voix et silences, de l'individuel et du social, de la femme et de sa classe sociale d'origine, ainsi que de leurs revendications, leurs peurs, leurs désirs, leurs espoirs, leurs déceptions, leur solitudes... Ainsi, elle tentera de dépasser le roman pour essayer de trouver à chaque fois de nouvelles formes d'écriture plus efficaces pour son entreprise : « Au fil de ses livres, Annie Ernaux semble s'être refusée aux artifices. Le roman lui est apparu comme une somme périmée. Une forme s'est imposée qui, temporairement, l'a conduite à colliger des fragments appuyés à des silences, autrement dit des soupirs. » (Fernandez-Récatala 1994 : 167)

En particulier dans ses « autosociobiographies » le but essentiel d'Annie Ernaux est de pouvoir restituer le passé d'une classe sociale qu'elle a aussi partagé avec ses parents.

⁴ Le terme « transfuge de classe » est un terme utilisé en particulier en sociologie pour des personnes ayant subi une ascension sociale et qui ont dû quitter, par la suite, leur classe d'origine. Ce cas des « transfuges de classe » a été particulièrement analysé par Pierre Bourdieu dont les pensées sociologiques ont influencé Ernaux.

Malgré son émancipation sociale qu'elle doit à ses études – elle a accès à la langue des « dominants » - elle refuse de décrire sa classe sociale d'origine avec les mots de ceux-là. Au contraire, elle essaie de conserver du mieux qu'elle peut les paroles de ces gens « dominés » pour ne pas les trahir mais aussi pour faire part de leur monde avec leurs propres visions du monde qui est nécessairement soumise à la nécessité. Ainsi, elle finira par avouer qu'elle n'a pas « le droit de prendre d'abord le parti de l'art » (P, p. 24), donc de la littérature. C'est pourquoi elle devra essayer de se remémorer les instants passés et les paroles prononcées par les personnes qui l'entourent :

Le seul moyen juste d'évoquer une vie, en apparence insignifiante [...] était de reconstituer la réalité de cette vie à travers des faits précis, à travers les paroles entendues. (ECC, p. 34)

Ainsi, plus que ses trois premiers livres, ses autosociobiographies, dont particulièrement P, seront une écriture fortement « fragmentée » puisque le but de l'auteure sera d'essayer de faire part d'une vie dans la mesure que lui permet sa mémoire : « Le récit de *La Place* frappe ainsi au premier abord par son caractère fragmenté. On repère cependant, dans cet ensemble de fragments, suffisamment d'échos pour distinguer une structure d'ensemble fortement signifiante. » (Bouchy 2005 : 57)

Ces fragments de texte apparaîtront chez Annie Ernaux comme des remémorations des instants où surgiront des voix que l'auteure a entendues en personne ou dont on lui a fait part à un moment de sa vie. Si elle doit faire part de la vie de cette classe à laquelle elle n'appartient plus désormais, elle se doit d'aller retrouver son langage d'enfance et de s'exprimer avec et à travers ce langage. Bien que F. Bouchy constate qu'« [e]lle rejette le pouvoir discriminant du langage » (Bouchy 2005 : 56), Ernaux retrouve dans ses récits le constat bakhtinien selon lequel le langage est social : « On ne peut mettre sur le compte du sujet unique, pris isolément, toute la part verbale dans l'homme (discours extérieur aussi bien qu'intérieur) ; celle-ci appartient, non pas à l'individu, mais à son groupe social (à son environnement social). » (Bakhtine dans Todorov 2002 : 50-51)

En tant qu'enfant, Annie sait bien que le parler presque patois de ses parents n'est pas « le même » que celui qu'on lui enseigne à l'école. C'est tout d'abord à travers leur langage qu'elle remarque leur différence et donc la discrimination sociale. Nous allons voir justement que c'est cette différence sociale et langagière qui sera avant tout à la

base de son écriture polyphonique puisque étant adulte elle ira retrouver consciemment ce langage de ses parents dans ses narrations à travers ses personnages et narratrices-personnages de différents âges :

Le mien de père ne s'en va pas le matin, ni l'après-midi, jamais. (FG, p. 16)

Sans doute, une des caractéristiques de l'œuvre ernausienne, est qu'il soit, de par les thèmes traités, comme elle l'affirme dans F, « dans la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire » (F, p. 23), donc à la jointure de plusieurs sciences sociales. Parallèlement aux thèmes traités, elle se verra sujet à des études au sein des différentes sciences sociales, notamment la sociologie, la psychologie, l'histoire... pour faire de son œuvre, un œuvre unique puisqu'elle est comme le remarque F. Thumerel le seul écrivain français contemporain dont l'œuvre est à ce point travaillé : « Si depuis plusieurs dizaines d'années, ce type d'écriture de l'entre-deux s'est développé, on peut se demander quels sont les écrivains qui ont cheminé vers ce *hors-genre* : Annie Ernaux est en effet le seul écrivain français contemporain, et l'un des rares depuis Zola, dont l'œuvre est à ce point travaillées par les sciences sociales. » (Thumerel 2004 : 23)

Ainsi, V. de Gaulejac en a fait une étude de cas en sociologie à partir de ses œuvres dans sa thèse de doctorat qui sera publiée : *La Névrose de classe*. I. Charpentier fera de son œuvre une thèse de science-politique qui s'intitule *Une intellectuelle déplacée : Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux*, pour n'en citer que quelques exemples.

Le corpus d'application de notre thèse comprend les quatorze livres publiés jusqu'en juin 2010, écrits sous formes de romans, d'autosociobiographies, de journaux intimes et extimes et de l'écriture de la passion. Nous n'avons pas tenu compte de ECC qui est un entretien par correspondance électronique que l'auteure a réalisé avec l'auteur F.-Y. Jeannet, ainsi que de UP que l'auteure a écrit avec l'auteur M. Marie sur des photographies prises après leur relation amoureuse, chacun commentant la scène qui venait d'avoir lieu. Nous ne tiendrons pas compte en tant que partie de corpus de ces deux livres dans la mesure où ils ne font pas parties des livres narratifs de l'auteure. Par contre, nous pourrions de temps à autre nous référer en particulier à ECC où l'auteure

nous explique son processus d'écriture, ainsi qu'aux différents reportages qu'elle a donnés ou les différents articles qu'elle a écrits concernant sa démarche et son écriture.

Quant à la méthode à utiliser dans notre analyse, nous en ferons une analyse énonciative afin de pouvoir montrer les différentes voix qui s'opèrent dans l'œuvre ernausienne. Pour cela, il nous faudra définir d'abord une unité d'étude sachant que dans une telle étude nous ne pouvons pas étudier l'ensemble de chacune de ses œuvres. À cet égard, la distinction que G. Molinié⁵ propose des différentes unités possibles pour l'analyse stylistique nous semble convenir puisque l'analyse de l'ensemble des textes qui est un « tout global » est le « résultat d'un tissu de relations ». (Molinié 2004 : 15) L'analyse des unités minimales comme le mot ou la phrase ne formant pas toujours, lorsqu'il s'agit de textes littéraires, un ensemble cohérent, l'analyse séquentielle nous semble une approche convenable à notre étude. C'est la raison pour laquelle, nous adopterons une analyse séquentielle de l'œuvre d'Annie Ernaux d'où nous tirerons les séquences qui nous semblent les plus représentatives pour la mise en évidence des différents procédés polyphoniques élaborés par l'auteur.

Depuis que R. Barthes a annoncé la « mort de l'auteur » dans son fameux article portant le même titre⁶, tout comme le remarque C. Tisset, les études linguistiques surtout structurales se dirigent vers une analyse qui se contente d'analyser la voix textuelle qui raconte, sans s'intéresser à la biographie de l'auteur pour éclairer le texte (Tisset 2000 : 11). Tout comme l'affirme R. Barthes : « l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur*, qui livrait sa « confidence ». (Barthes 1984 : 62) Ainsi, les autres voix, celle en particulier du narrateur et des personnages, n'auraient pas d'importance majeure. En effet, lors d'une analyse linguistique du discours littéraire, qui est également le but de cette présente étude, nous ne devrions pas prendre en considération

⁵ Voir, Molinié, G. (2004). *La stylistique*. Paris : PUF où il explique pourquoi l'unité d'étude de la stylistique devrait être la séquence littéraire et non le mot, la phrase qui sont des unités d'« une structure » et le texte qui est « le tout globale » (pp. 7-17)

⁶ Dans son article intitulé « La mort de l'auteur » publié dans « Le bruissement de la langue » p. 61-67, R. Barthes remarque-t-il : « Sans doute en a-t-il été toujours ainsi : dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. » (Barthes 1984 : 61)

la vie de l'auteure, ni peut-être même les reportages qu'elle a donnés ainsi que les articles et livres qu'elle a écrits concernant son métier d'écrivaine. Or, depuis la théorie de l'énonciation élaborée par E. Benveniste, l'auteur et sa subjectivité commencent à être étudiée ne serait-ce que pour établir des relations textuelles et / ou littéraires. Mais si l'on tient compte du caractère autobiographique de l'œuvre ernausienne qui comporte des traces de la vie de l'auteure d'une part, des questions qu'elle tente de répondre sur les problèmes qui se posent à elle lorsqu'elle écrit dans ses livres, les reportages qu'elle a donnés ou les articles qu'elle a écrits de l'autre, nous ne pouvons pas ne pas les prendre en considération. Cependant, n'y accordant pas la place majeure, nous tenterons de faire une analyse énonciative des faits langagiers conduisant à la pluralité des énonciateurs et des voix dans l'œuvre ernausienne dont nous nous efforcerons d'en trouver les traces et les indices dans l'œuvre-même.

1. PREMIÈRE PARTIE : APPROCHE ÉNONCIATIVE DE L'ŒUVRE ERNAUSIENNE

Dans cette première partie, nous tenterons de mettre à jour, à travers une étude énonciative, les différentes instances qui interviennent dans l'œuvre d'Annie Ernaux. En effet, pour pouvoir montrer que les sujets qui interviennent tout au long de son écriture qui frappe le lecteur par sa simplicité, il ne serait pas sans intérêt de parcourir le domaine de l'énonciation afin de montrer les différentes instances auxquelles l'auteure donne la parole et les genres d'écritures favorisant ce choix dans son œuvre.

Dans le premier chapitre de cette première partie, nous tenterons d'analyser les différentes instances énonciatrices ainsi que leur niveau d'énonciation en distinguant les différents sujets parlants, l'auteur, le narrateur, le lecteur et le narrataire. Dans le cadre des niveaux énonciatifs, nous donnerons un exemple de l'analyse actantielle de G. Molinié ainsi que des quatre niveaux d'énonciation définis par J.-M. Adam.

Dans le second chapitre, nous nous efforcerons d'analyser les différents genres d'écritures entrepris par l'auteure sur deux plans. D'abord sur le plan des différents genres d'écriture que nous pouvons regrouper en cinq chez Annie Ernaux : le « roman ernausien », l'autosociobiographie, l'écriture de la passion, le journal extime, le journal intime et A qui n'entre dans aucun de ces genres ou dans chacun d'entre eux en même temps, considéré comme un « roman total ». Ensuite, nous essayerons de discuter de la discursivité de son écriture en distinguant *récit* et *discours* . Enfin, nous essayerons de retrouver l'écho des événements réels, vécus dans la fiction ernausienne.

Le troisième chapitre de cette partie sera consacré aux différents pronoms personnels utilisés par l'auteure puisque l'écriture ernausienne se distingue par son imprévisibilité et par l'utilisation des pronoms personnels en dehors de la norme. Ainsi, il nous faudra faire un état des lieux des différents pronoms personnels que l'auteure a utilisés en jouant sur leurs contours pour pouvoir permettre à chaque fois au lecteur une identification avec sa propre histoire, son propre parcours social, ses propres souvenirs.

1.1. CHAPITRE I^{ER} : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES ET MARQUES DES INSTANCES ÉNONCIATRICES

« La linguistique de l'énonciation étudie *la subjectivité dans le langage* : marques, conditions, effets, enjeux ; c'est dire qu'elle étudie les déterminations les plus vives du sens. Elle s'intéresse non pas au discours produit (l'énoncé), mais au jeu de sa production (l'énonciation). [...] Celle-ci permet donc de cerner le texte comme création : on doit de la sorte cerner les traces du sujet producteur du discours, dans ses formes grammaticales, dans le statut des temps, dans la hiérarchie des dépendances narratives, dans l'insertion et le rapport des interventions de personnages. » (Molinié 1997 : 57-58)

Dans la lignée de cette description de l'énonciation faite par G. Molinié, nous tenterons dans ce premier chapitre d'étudier les différentes instances ainsi que les différents paramètres énonciatifs qui interviennent dans l'œuvre ernausienne. Ainsi pourrions-nous aborder la question des différentes voix énonciatrices.

1.1.1. De l'énoncé à son énonciation

Parmi les linguistes français, on attribue à E. Benveniste le mérite d'avoir clairement séparé l'énoncé et l'énonciation et souligné l'intérêt d'étudier cette dernière. Cette distinction est, en effet, primordiale dans la compréhension du fonctionnement du langage. Ainsi, plus que le produit même de l'énonciation, il serait intéressant d'étudier en prime abord la situation dans laquelle celui-ci a été produit.

L'énonciation n'est pas le décalque d'un réel donné à l'avance. Au contraire, elle construit sa référence à travers les opérations qui lui sont propres. C'est justement grâce à ces opérations à travers lesquelles la réalité et / ou la vraisemblance est véhiculée, d'une façon ou d'une autre, que nous pouvons trouver les traces de l'énonciation. Ces traces ou indices de l'énonciation que nous pouvons observer dans un énoncé sont porteurs de beaucoup de sens. Par exemple ne serait-ce que « le choix de *tu* ou *vous* est porteur d'une signification sociale importante ». (Maingueneau 1999 : 29) Nous pouvons à partir de ces indices aboutir à une analyse cohérente du sens véhiculé par les énoncés. Mais pour cela, « les énoncés doivent être bien formés non seulement linguistiquement mais aussi socialement ». (Maingueneau 1999 : 29) Ainsi, selon la

forme d'un énoncé nous pourrions obtenir des informations quant à l'intention, à la disposition, au statut et à la créativité du sujet parlant.

La théorie de l'énonciation, quant à elle, étudie de quelle manière l'acte d'énonciation permet de référer, comment l'individuel s'inscrit dans les structures de la langue. Dans les textes d'Annie Ernaux, que nous pouvons qualifier d'autobiographiques mais à des degrés différents et que nous allons entreprendre tout au long de notre étude, c'est grâce à la théorie énonciative que nous pourrions faire une analyse plus approfondie quant à la distinction de ce qui est vécu et ce qui ne l'est pas. Car tout comme nous le montre D. Maingueneau, l'énonciation nous permet d'illustrer comment l'individuel réel et /ou fictif apparaît dans une production langagière.

Selon E. Benveniste, l'homme est toujours présent dans la langue et il marque son empreinte à travers divers éléments linguistiques. Cette présence se manifeste dans les énoncés à travers les marques de l'énonciation. C'est à l'aide de ces marques que nous pourrions mieux définir qui parle, à qui, où, quand, dans quelle situation et pour quelle intention. La définition qu'il nous donne de l'énonciation tout en insistant que c'est « l'acte même de produire un énoncé » est la suivante (Benveniste 1989 : 80) :

« L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. » (Benveniste 1989 : 80)

Déjà avec E. Benveniste, qui définissait la linguistique comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation », nous passons de l'analyse du simple « mot » ou de la simple « phrase isolée » à l'analyse du résultat de l'activité expressive et / ou communicationnelle. L'énoncé en tant que le résultat de divers actes individuels d'utilisation de la langue, peut en effet nous fournir plus de possibilités quant à son contenu sémantique. Mais l'énoncé reste lui-même insignifiant si nous ne la considérons pas dans les conditions dans lesquelles il a été produit. Ainsi, si nous considérons l'ensemble de l'œuvre ernausienne comme un ensemble d'énoncés, il ne nous sera pas possible de pouvoir l'analyser sans prendre en compte les situations dans lesquelles il a été produit.

Bien que l'énonciation soit un acte individuel d'utilisation et d'appropriation de la langue, l'interlocuteur, ou le lecteur dans les textes littéraires, reste toujours présent

puisque comme le note E. Benveniste « [t]oute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire. » (Benveniste 1989 : 82) Cette présence de l'autre nous conduit à le prendre en considération tout au long de notre discours. « L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit [non seulement] celui qui parle dans sa parole » (Benveniste 1989 : 82) mais aussi l'allocutaire et les éventuels allocutaires.

Lorsqu'il s'agit de faire une étude polyphonique d'un texte, notamment d'un texte littéraire, nous ne pouvons pas nous passer de l'énonciation. C'est avec les marques de l'énonciation que nous pourrions mettre en évidence les différentes voix qui interviennent dans un texte, les différents types d'énonciation, leurs sujets parlants et pensants qui accentuent la polyphonie. Pour savoir qui parle à travers la voix du narrateur - est-ce l'auteur, le personnage principal, un autre personnage, la rumeur publique, les mœurs, la conscience collective, - nous sommes confrontés à faire une analyse énonciative afin de définir non seulement les principaux paramètres tels que le discours utilisé, le point de vue adopté par l'auteur mais aussi d'autres paramètres tels que l'allusion, l'évocation, la mention, l'ironie, la citation (discours direct, discours direct libre, discours indirect, discours indirect libre, discours narrativisé), la ponctuation (l'exclamation, les points de suspensions, les guillemets et les parenthèses), la typographie (les majuscules, les lettres italiques, l'espacement entre les paragraphes), etc.

Tout comme le souligne M. Bracops, « l'énonciation est un processus unique, en ce sens qu'elle ne peut être reproduite sans que soient modifiées les conditions dans lesquelles elle se réalise (alors qu'un même énoncé peut être reproduit à plusieurs reprises) » (Bracops 2006 :174) sans porter ni le même sens, ni la même intention. En effet, le processus de production d'un énoncé ne peut se produire deux fois dans la même situation d'énonciation car les éléments qui constituent la situation de l'énonciation forment un ensemble unique. Pour pouvoir obtenir deux ou plusieurs fois la même énonciation, il faudrait qu'il y ait un même émetteur s'adressant à un même destinataire, dans un même lieu, au même moment, dans le même état d'âme et avec la même détermination ; ce qui semble impossible avec les moyens actuels de la physique qui ne nous permet pas la possibilité de reprendre le temps. Mais à travers ces éléments qui ne sont jamais les mêmes dans deux énoncés, l'énonciation nous permet de mettre

en évidence, non pas toujours le *dit*, mais le *non-dit*, c'est-à-dire le sens implicite caché dans l'énoncé. C'est en ce sens que, quel que soit le genre de production langagière, l'énonciation nous offre des moyens très divers et systématiques d'aborder ce que l'énonciateur ou l'auteur a voulu faire passer comme message au locuteur ou au lecteur. Bien que les énoncés soient le résultat de l'énonciation et que c'est à travers les premiers que nous puissions analyser la seconde, il est essentiel de pouvoir les distinguer pour mettre en valeur le concept d'énonciation dans notre étude :

« Distinction fondamentale en analyse de discours. C'est plutôt le concept d'énonciation qui est intéressant en stylistique, car il concerne l'ensemble des conditions qui déterminent la production du discours, et notamment les modalités de l'émission. » (Mazaleyrat et Molinié 1989 : 127-128)

Tout comme le précise E. Benveniste, « il faudrait distinguer l'énonciation orale de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans : l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer. » (Benveniste 1970 : 18) En effet, lorsque l'énonciateur veut faire passer son message par l'écrit, il passe à une deuxième dimension où il peut faire intervenir aussi bien d'autres individus réels que des personnages fictifs. Les possibilités qu'offrent l'énonciation écrite et le roman en particulier, puisque des personnages fictifs peuvent également prendre la parole dans une narration, sont donc plus riches que l'énonciation orale.

« En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue (...). » (Benveniste 1989 : 82) Avec les moyens que lui procure la langue – les règles qui régissent une langue donnée – le locuteur est libre de s'exprimer comme il le désire. Mais il ne faut pas perdre de vue le fait que le choix de la façon de s'exprimer du locuteur peut être intentionnel. Par exemple, si le locuteur s'exprime avec un moyen de la langue et pas un autre - à savoir l'utilisation du DD au lieu du discours rapporté DR ou vice versa, ou avec un pronom précis et non pas un autre, notamment *elle* à la place de *je*, – il peut y avoir un but précis. Ainsi, chaque locuteur peut non seulement s'approprier différemment la langue en faisant un choix parmi les possibilités que la langue lui procure, mais il peut également inventer de nouvelles formes d'expression au sein de son propre langage. Ainsi, dans l'œuvre ernausienne, le choix d'écrire ses treize premiers livres à la première personne du singulier (*je*) résultait bien du choix personnel

de l'auteur tout comme d'écrire son dernier livre A en n'utilisant pas cette fois la première personne mais le *on*, le *nous* et le *il/elle*. Mais, le fait d'insérer, du moins sémantiquement des *elle* dans ses *je* de ses treize premiers livres et des *je* dans ses *elle* mais aussi dans ses *on* et *nous* dans son dernier livre est plus qu'une appropriation de la langue de la part de l'auteur. Annie Ernaux, à travers les différentes utilisations des pronoms *inventent* de nouvelles formes d'expression personnelle qui vise une expression plurielle, donc polyphonique.

Par ailleurs, dans le processus de l'énonciation, à chaque fois qu'il est question de citer quelqu'un ou de se référer à quelqu'un, il s'agit de la réalisation individuelle du langage de l'autre. Le locuteur peut faire le choix de citer une autre personne comme il le désire. « La référence est partie intégrante de l'énonciation. » (Benveniste 1989 : 82) et elle est aussi à la base de la polyphonie dans le langage. Ainsi, l'énonciation n'est pas seulement l'appropriation individuelle de la langue par un locuteur pour faire part de ses propres pensées et paroles, mais aussi l'appropriation individuelle de la langue pour faire part des pensées et paroles des autres. Ainsi, dans le discours de chacun nous sommes confrontés aux paroles des autres que chaque locuteur s'approprie à sa manière.

1.1.2. Actants de l'énonciation chez Annie Ernaux

Si nous voulons, en particulier, parler de la polyphonie dans le langage, il ne serait pas sans intérêt de faire une distinction claire des différents actants qui pourraient intervenir dans un énoncé. Nous savons désormais que le sujet grammatical n'est pas le seul sujet responsable d'un énoncé et qu'il peut y avoir plusieurs instances énonciatrices qui peuvent intervenir au cours du processus de production langagière. Dans l'œuvre ernausienne il n'est pas rare de pouvoir observer des énoncés dont les responsables sont multiples puisque l'auteure se donne une mission de « passeuse de parole » de la classe dominée avec les mots mêmes de cette classe qui retentissent tout au long de son œuvre.

Dans l'énoncé ci-dessus, il ne fait aucun doute que l'auteure-narratrice n'est pas la seule responsable de tout le contenu de l'énoncé et qu'elle nous donne à travers ses paroles, les paroles de sa mère concernant sa clientèle :

Aussitôt, elle s'y est donnée avec passion, « toujours le sourire », « un petit mot pour chacun », une infinie patience : « J'aurais vendu des cailloux ! » (F, p. 40)

Aussi bien que l'attribution d'un énoncé à plusieurs instances énonciatrices peut être marqueur de la pluralité des voix, des énoncés dont l'origine n'est pas repérable pourraient de même se présenter comme une marque de pluralité, tout comme le note R. Barthes :

« Impossible, ici, d'attribuer à l'énonciation une origine, un point de vue. Or, cette impossibilité est l'une des mesures qui permettent d'apprécier le pluriel d'un texte. Plus l'origine de l'énonciation est irrepérable, plus le texte est pluriel. Dans le texte moderne, les voix sont traitées jusqu'au déni de tout repère : le discours, ou mieux encore, le langage parle, c'est tout. » (Barthes 1970a : 48)

Si dans un énoncé, la source émettrice n'est pas certaine, ce n'est sans doute pas parce que l'auteur n'en connaît pas la source, mais peut-être pour la dissimuler dans l'ensemble ou bien laisser entendre plusieurs en même temps, surtout lorsqu'il s'agit d'une voix représentative d'un groupe ou d'une classe sociale. Dans l'exemple qui suit, l'appartenance exacte de la partie entre guillemets n'est pas identifiée.

Ma mère s'est efforcée de se conformer au jugement le plus favorable portée sur les filles travaillant en usine : « ouvrière mais sérieuse », pratiquant la messe et les sacrements, le pain bénit, brodant son trousseau chez les sœurs de l'orphelinat, n'allant jamais au bois seule avec un garçon. (F, 33)

La partie entre guillemets pourrait appartenir à la mère mais il serait étrange qu'elle se définisse comme « ouvrière mais sérieuse » à sa fille à qui elle essaie d'expliquer ce qui la rendait différente aux yeux de son entourage. On comprend donc que ce sont des personnes de l'entourage de sa mère qui la définissaient ainsi qui en sont à l'origine. En nous révélant pas, sans doute volontairement, leurs identités, l'auteur laisse au lecteur de deviner, d'en multiplier les possibilités autant que possible, créant ainsi une pluralité.

1.1.2.1. Le « sujet de l'énoncé » et le « sujet de l'énonciation »

Les termes *sujet de l'énoncé* et *sujet de l'énonciation* et leur différenciation sont importants pour notre étude dans la mesure où ils contribuent à la distinction de *Qui parle ?* et *Qui parle de qui ?*

Le sujet de l'énonciation c'est la personne qui émet l'énoncé, donc lorsqu'il s'agit d'un texte écrit, c'est l'auteur de ce texte ; alors que le sujet de l'énoncé, nous pouvons tout simplement le qualifier comme étant le sujet grammatical d'un énoncé ou le personnage responsable de cet énoncé dans le cadre de l'énonciation littéraire. Donc, quand nous avons un énoncé comme « *Je vous demande pardon.* » les deux sujets sont identiques alors que dans un énoncé comme « *Elle est très jolie.* » les deux sujets en question ne sont pas identiques. Dans le deuxième cas, le sujet de l'énoncé est *elle*, alors que le sujet de l'énonciation est *la personne qui émet cet énoncé, c'est-à-dire la personne qui la trouve jolie.*

En particulier dans les textes à caractère autobiographique cette distinction devient un élément sine qua non de l'étude énonciative. Dans une autobiographie typique, où *le pacte autobiographique* est accompli, c'est-à-dire où l'auteur, le narrateur et le personnage (le héros) sont une même personne, ces deux sujets sont pour la plupart identiques.

« Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. » (Lejeune 1996 : 15)

Annie Ernaux qualifie ses propres écrits non pas d'*autobiographie* mais d'*autobiographie impersonnelle*. Il s'agit, en effet, bien d'un texte autobiographique car les événements qu'elle raconte sont ses propres vécus ou témoignages, mais par l'adjectif « *impersonnelle* » elle nous montre que les événements qui y sont racontés peuvent ne pas la concerner directement. Il peut s'agir de la vie de son père, comme il est question dans P, ou de celle de sa mère, comme c'est le cas dans F et JSN. C'est la raison pour laquelle dans les livres en question la plupart du temps le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé diffèrent. Alors que le sujet de l'énonciation est l'auteur-narratrice, Annie Ernaux elle-même, le sujet de l'énoncé est la plupart du temps « elle » pour F et JSN et « il » pour P dont elle emprunte les paroles. Annie Ernaux veut nous dévoiler à travers ce qu'elle a vécu et par l'intermédiaire de l'histoire de ses parents, toute une époque, toute une perception de la vie des gens de la classe sociale dont ses parents font partie.

Dans l'œuvre ernausienne ces deux instances coïncident beaucoup moins que dans une œuvre autobiographique classique.

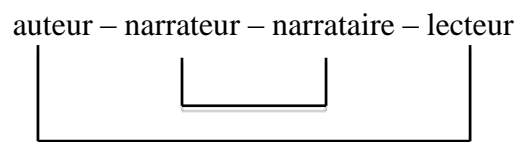
C'est à travers ces phrases qu'elle a lancées lors d'un reportage qu'elle nous dévoile qu'il s'agit bien dans F de l'histoire de sa mère :

« C'était seulement par l'écriture que j'arriverais à faire être l' « histoire » de ma mère. Vous avez raison de souligner le fait que j'écris, au début, « elle n'a pas d'histoire » et, à la fin, « elle a une histoire ». Je ne l'avais pas remarqué ailleurs. »
(Ernaux dans Charpentier 2005 : 10)

1.1.2.2. La voix auctoriale

La première voix qui se fait entendre dans une œuvre littéraire est bien celle de son auteur qui en est le producteur. Bien que pendant longtemps on ait postulé l'unicité du sujet parlant dans la communication littéraire à travers lequel nous n'entendrions seulement la voix de l'auteur, on admet désormais que d'autres instances se font entendre dans un texte littéraire. À cet égard, la théorie sur *la narratologie* de G. Genette est intéressante en ce qu'elle classe la personne assumant la narration « par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique) » (Genette 2007 : 259) et suppose donc plusieurs instances responsables du discours émis.

Pour simplifier, il serait possible d'emprunter le schéma proposé par C. Kerbrat-Orecchioni pour montrer les deux instances énonciatrices principales (Kerbrat-Orecchioni 1999 : 190) dans le discours littéraire :



Cette distinction est valable, en effet, pour les œuvres fictifs où il peut y avoir plusieurs niveaux de narration ; alors que l'auteur et le narrateur se trouvent dans le monde réel, le narrateur et le narrataire relèvent du monde de la fiction, du vraisemblable, de la création, de l'écriture. Mais lorsqu'il s'agit d'œuvres autobiographiques ou

d'autobiographie qui est la « biographie d'un auteur faite par lui-même. » (Le nouveau petit Robert 2009 : 182), l'auteur et le narrateur et parfois même le personnage sont une même personne. (Lejeune 1996 : 15) Donc, dans une autobiographie traditionnelle, nous sommes censés avoir un seul narrateur puisque le pacte autobiographique étant accompli, l'auteure, le narrateur et le personnage sont censés être une même personne. Que ce soit l'auteur, le narrateur ou le personnage qui parle, nous ne devrions pas avoir des points de vue différents.

Or, comme l'exprime C. Tisset, « cette différence entre le narrateur et l'écrivain doit être faite également dans un roman autobiographique car le temps, l'espace, la psychologie de l'individu ont changé ». (Tisset 2000 :11) Dans les ouvrages que nous étudions, nous ne pouvons pas parler d'un seul niveau de narration puisqu'il est impossible de parler à chaque fois, dans le texte, de définir nettement si la personne qui émet l'énoncé en question est l'auteure ou la narratrice. Comment savoir si dans la phrase suivante ce qui est raconté est la vision de l'auteure ou celle-ci empruntée à sa mère ou encore de la narratrice :

Quatre des enfants n'ont pas quitté Yvetot de leur vie, ma mère y a passé les trois quarts de la sienne. Ils se sont rapprochés du centre mais ne l'ont jamais habité. On « allait en ville », pour la messe, la viande, les mandats à envoyer. (F, p. 24)

D'ailleurs la partie mise entre guillemets par l'auteure est une reprise au DN de ce que probablement sa mère lui racontait à propos de sa vie d'autrefois, des habitudes de sa famille.

« Bakhtine insiste sur le rôle actif de l'auteur, qui, selon lui, entrerait dans un dialogue avec les personnages. » s'opposant ainsi à la passivité de l'auteur. (Olsen 2002 : 6) L'auteure ne se contente donc pas seulement de produire des points de vue ou des vérités d'autrui en renonçant à sa propre vision, sa vérité. Ce qu'elle fait à travers ces différents points de vue, c'est de créer un nouveau rapport entre sa propre vision et celle de ses personnages. Il y a donc, la plupart du temps, un décalage entre les pensées de l'auteur et de ses personnages, et de ce décalage peut naître des points de vues différentes qui communiquent entre eux mais qui peuvent parfois, se trouver en conflit, comme c'est le cas dans l'œuvre ernausienne où l'auteure, arrivée à une certaine maturité après avoir fait des études universitaires, n'est plus dans la même « longueur

d'ondes » que son enfance passée auprès de ses parents issus d'un milieu modeste, ni avec son époux, qui une fois ayant commencé à travailler « au-dehors » réclame des privilèges à sa femme (FG, p. 151) avec qui l'auteure-narratrice n'est pas du même avis :

Je n'ai pas tenu longtemps.

« Mais rien n'est prêt ! Il est midi vingt ! Il faut que tu t'organises mieux que ça ! Il faut que le petit ait fini son repas quand j'arrive, je voudrais bien avoir la paix le temps du midi. Je TRAVAILLE, tu comprends, maintenant ce n'est plus la même vie ! » Est-ce que c'est la même vie pour moi, impossible de suivre des cours, le Bicou, la bouffe, etc., un torchon qui brûle de l'espèce la plus ordinaire. (FG, p. 150)

Dans l'exemple ci-dessus, nous avons l'impression d'un dialogue qui a réellement eu lieu avec l'auteure-narratrice et son mari, puisque l'énoncé (« Est-ce que c'est la même vie pour moi... ») de celle-ci vient s'ajouter comme une réplique à celui de son époux (« Mais rien n'est prêt ! Il est midi vingt !... ») alors que l'énoncé de l'époux est bien un énoncé réel prononcé par celui-ci. L'auteure n'a pu lui répondre que plus tard dans son livre avec un décalage temporel, en donnant ainsi l'impression de dialoguer avec lui. En donnant son point de vue en réponse aux énoncés qui ont été prononcés par ses proches, non seulement l'auteure dialogue avec eux dans son récit, mais trouve également l'occasion d'exprimer son point de vue qui diffère la plupart du temps nettement des points de vue de ceux-là.

Pour pouvoir dialoguer mais aussi d'opposer son point de vue avec ceux de ses personnages, l'auteur devrait nous faire part de la pensée et des paroles des autres. T. Todorov propose la définition suivante de l'auteur où il insiste sur le caractère de celui-ci comme possédant une parole indirecte :

« L'écrivain est celui qui sait travailler le langage en étant lui-même hors du langage, celui qui possède le don de la parole indirecte. » (Todorov 2002 : 106)

Ainsi, l'auteur devrait posséder ce don qui privilégie la pluralité des voix dans une œuvre littéraire, de faire passer indirectement les paroles des autres à travers son œuvre, que ces paroles soient des paroles réellement prononcées par les personnages lorsqu'il s'agit d'une œuvre fictive ou qu'elles soient les paroles fictives de ceux-ci imaginées par l'auteure-même. C'est en quelque sorte à la capacité de la part de l'auteur d'être le

passer de paroles, de porte-parole, d'intermédiaire entre ses personnages et ses éventuels lecteurs que pourrait se mesurer le degré polyphonique de son œuvre. Lorsque nous lisons l'œuvre d'Annie Ernaux, une des premières particularités qui nous frappe c'est l'effort incontestable de la part de l'auteure à utiliser toutes les possibilités langagières qui s'offrent à elle. Dans son œuvre toutes les formes de DR seront octroyées ainsi que toutes les autres marques du discours autre que les différents signes de ponctuations et typographiques que nous tenterons d'analyser dans la deuxième partie de notre étude.

Même si R. Barthes affirme que « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (Barthes 1984 : 62), la voix de l'auteure se fait quand même entendre dans l'œuvre ernausienne sous différentes formes. D'abord à partir de P, l'auteure se fera entendre par ses pensées personnelles qu'elle nous délivre concernant son acte d'écriture, quel choix celui-ci lui impose pour qu'elle puisse nous révéler de la manière la plus objective possible la vie de ses parents. À cet égard, P. Charaudeau intitulera cette instance « l'auteur-écrivain » et remarquera ceci :

« D'une façon générale, le récit présente des marques discursives qui renvoient au *faire de l'écriture* (c'est-à-dire au *projet d'écriture*) soit pour en révéler des aspects, soit pour en livrer le fondement, et donc le justifier.

Ce procédé de présence et d'intervention d'un auteur-écrivain tend à produire, outre un effet de véricisme – puisque l'écrivain est un individu qui joue un rôle social particulier-, un effet de *complicité* avec un lecteur auquel il propose, en quelque sorte, un *contrat de lecture*. » (Charaudeau 1992 : 763)

Annie Ernaux avouera dans P qu' « [elle] n' [a] pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art » (P, p. 24) et le mieux serait pour elle de « [se] [tenir] au plus près des mots et des phrases entendues » (P, p. 46) si elle veut faire part de la vie de son père « qu' [elle] [a] aussi partagée ». (P, p. 24) Dans F, elle tentera de situer son écriture que les critiques ont eu jusqu'à présent des difficultés à situer pour montrer que « [ce] n'est pas une biographie, ni un roman » mais peut-être « quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire ». (F, p. 106)

Ayant résolu les problèmes qui se posaient à elle du point de vue du choix du style et du genre à adopter en écrivant dans P et F, nous verrons une deuxième forme de l'intervention de l'auteure où elle nous fera encore une fois entendre sa voix. Cette

intervention ne se fera pas de l'ordre de l'intervention littéraire ou stylistique quelconque mais elle résultera du caractère autobiographique de son œuvre qui fait que l'auteure est à la fois un personnage de l'histoire racontée ; c'est la raison pour laquelle elle commentera, aux côtés des commentaires de ses narratrices-personnages de différents âges, les événements importants de sa vie. C'est ce que Charaudeau intitulera « l'auteur-individu ». (Charaudeau 1992 : 757, 761)

« Cet *auteur-individu* peut être absent du récit, mais il peut également apparaître de manière explicite. Il devient alors personnage du récit, et *témoigne d'une histoire vécue* qui lui est personnelle, qui est ancrée dans un contexte socio-historique [...]. » (Charaudeau 1992 : 757)

Dans l'exemple qui suit, bien que le début du passage semble faire référence aux pensées de la narratrice-personnage, qui n'est en fait que l'auteure elle-même, la dernière phrase nous montre d'une façon pathétique le lien entre non seulement la narratrice-personnage et sa mère dans l'histoire racontée mais aussi, le lien entre l'auteure et sa propre mère dans la vie réelle :

Je n'entendrai plus sa voix. C'est elle, et ses paroles, ses mains, ses gestes, sa manière de rire et de marcher, qui unissaient la femme que je suis à l'enfant que j'ai été. J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue. (F, p. 106)

Dans ses trois premiers livres, la voix de l'auteure ne sera pas aussi distanciée de ses narratrices-personnages, elle s'y confondra avec eux pour laisser entendre aux lecteurs que la personne qui s'énonce à la première personne du singulier ; ce n'est pas l'auteure mais les différentes narratrices-personnages de AV, CDR, FG qui sont censées être différentes de l'auteure. Considérant la part autobiographique de ses œuvres, nous n'avons pas de difficultés à comprendre qu'à travers ses narratrices-personnages, c'est la vision de l'auteure à différents âges envers la classe dominée qui s'exprime. L'auteure se rend compte de la honte sociale causée par la différence sociale à partir du moment où elle commence à côtoyer la classe des dominants tout au long de son enfance et adolescence. C'est ce mépris ressenti à différentes étapes de la vie de l'auteure que nous entendons. Néanmoins, son passage à la bourgeoisie lui fera comprendre que l'ascension sociale n'implique aucunement une ascension dans le statut

de la femme au sein de la vie conjugale.⁷ Cette vision envers les deux milieux de l'auteure dans les trois premiers livres qui évoluent à travers les années ne peut donc être la vision de chacune de ses personnages dont le statut et les conditions sociales, et même les prénoms et les noms changent, mais celle d'une seule instance émettrice première : de l'auteure. Dans AV les parents tiennent un café-épicerie comme ceux de l'auteure mais dans CDR il s'agit cette fois d'une famille ouvrière pour revenir au café-épicerie dans FG où les parents partagent les tâches professionnelles et ménagères. Ceci nous montre en quelque sorte que ce qui importe c'est l'appartenance sociale à la classe des dominés, quel que soit le métier exercé par ses parents, qui est à la base de la révolte de l'adolescente Anne de CDR et de la jeune étudiante en littérature moderne, Denise Lesur, de AV mais que la jeune femme mariée à un jeune cadre de FG finit par assumer.

Dans ses journaux extimes, l'auteure n'est qu'une observatrice d'un monde extérieure qu'elle partage avec des inconnus rencontrés dans le RER et le métro de Paris ou dans les différents magasins et centres commerciaux qu'elle fréquente. Elle se confond ainsi, encore une fois avec la narratrice de JD et VE qui, dans la lignée de AV, CDR, FG, P, F, JSN, tentent de trouver les gestes et paroles des gens du peuple, des gens modestes qui contiennent sans le savoir une partie de l'histoire de l'auteure. La présence de l'auteure est donc, encore une fois marquée dans ces deux livres qui ont pourtant l'air de raconter les autres si l'on tient compte de leur appellation : « journal extime ». C'est en observant d'abord, et ensuite en essayant d'écrire les gestes et les paroles de ces personnes issues des couches modestes d'une banlieue parisienne que l'auteure tente de retisser les liens avec sa classe d'origine, dont la mort de sa mère avait coupé : « J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue ». (F, p. 106)

Les livres, PS, SP, O que l'auteure a écrits sur la passion à partir de ses propres relations amoureuses et les journaux intimes qu'elle a tenus, font encore une fois part de la perception de l'auteure envers ce sentiment humain, qu'elle a le droit, en tant qu'auteure et femme publique, de vivre, de ressentir comme les autres. À une différence près : elle peut se permettre en tant qu'auteure d'en faire part aux autres. Ce désir de partager avec

⁷ Nous avons déjà abordé le constat selon lequel l'ascension sociale n'a pas été parallèle à une ascension dans la situation féminine de l'auteure dans l'article suivant : Aksoy Alp, E. (2011). L'image de la femme dans l'œuvre d'Annie Ernaux. *Frankofoni*, 23 : 351-359.

les autres est également une de ses préoccupations : « Est-ce qu'écrire n'est pas une façon de donner. » (F, p. 106)

H, E, A sont des témoignages dont le premier est un témoignage familial puisque l'auteure nous révèle le secret de famille jamais avoué du 12 juin 1952 où son père, épris d'une colère, a voulu tuer sa mère. La seconde intimement personnel mais aussi universelle puisque l'auteure nous retrace encore une fois à travers son propre vécu, un passé partagé par toute une génération de femme. L'avortement clandestin dont la jeune étudiante Denise était confrontée dans AV, sera dorénavant assumé par l'auteure qui en fera un discours objectif, en essayant de garder ses distances avec un discours totalement féministe même si le contenu thématique de ce livre ne peut lui épargner un tel rapprochement. Et le troisième, un témoignage socioculturel de la France de l'après guerre faite par l'auteure.

Quelque soit donc le genre d'écriture ou le sujet traité dans ses livres, l'auteure sera à des degrés différents, présente dans ses textes en tant que sujet empirique mais aussi en tant que personnage. Cette implication de la part de l'auteure qu'elle semble assumer à tous les degrés mérite d'y porter attention puisqu'elle nous permet de déterminer plusieurs niveaux énonciatifs à travers lesquels s'énoncent différentes instances énonciatrices, ce qui nous conduit à délimiter les différentes voix qui interviennent dans l'œuvre ernausienne. Mais l'auteure en tant qu'instance émettrice ne sera pas de première importance dans l'œuvre ernausienne, cela peut d'ailleurs s'expliquer par le refus de l'autobiographie classique pour favoriser un nouveau genre qu'est l'autosociobiographie chez Annie Ernaux. Ainsi, en n'assignant pas simplement un seul auteur à son texte, elle refuse, pour parler avec les mots de R. Barthes, de « fermer l'écriture ». (Barthes, 1984 :65) C'est cette ouverture de l'écriture que l'auteure vise durant toute son expérience scripturale. En effet, elle ne veut pas fermer le pouvoir évocateur de son œuvre en se limitant aux sens conventionnels de la première personne du singulier, ni en limitant son histoire à sa propre histoire personnelle.

1.1.2.3. L'énonciateur

L'énonciateur est le responsable du discours tenu. Il occupe linguistiquement un rôle central : c'est lui qui décide du cours du dialogue, de la chose à dire ainsi que du ton à

adopter. En discours parlé, nous pouvons la plupart du temps entendre le responsable du discours tenu. Il n'est donc pas difficile de pouvoir attribuer le discours en question à son responsable, surtout si le discours est un discours direct. Mais c'est à l'écrit et dans des cas de discours rapporté qu'il devient plus complexe de déterminer l'énonciateur puisque dans ce cas l'énonciateur peut être soit incertain, ainsi il ne nous sera pas possible de le déterminer, soit multiple, plusieurs personnes pourraient en être le responsable. Bien que ce soit dans le cas où l'énonciateur est multiple que la plupart des théoriciens du langage voient apparaître les phénomènes polyphoniques, il nous paraît possible, tout comme le précise R. Barthes, de pouvoir observer ces phénomènes dans le cas où l'énonciateur est incertain. Dans ce cas plusieurs personnes en même temps, ou bien seulement un d'entre eux pourrait être responsable de l'énoncé. (Barthes 1970a : 48) Ce phénomène qui laisse l'énonciateur en suspens pourrait être un phénomène linguistique utilisé volontairement par l'auteur pour susciter la polyphonie. La curiosité du lecteur sur l'identité du responsable de l'énoncé ou du discours sera donc rapportée par l'auteur.

Dire « il s'agit d'un traumatisme familial » ou « les dieux de l'enfance sont tombés ce jour-là » n'entame pas une scène que seule l'expression qui m'est venu alors pouvait rendre, *gagner malheur*. Les mots abstraits, ici, restent au-dessus de moi. (H, p. 31)

C'est une chose que je n'avais jamais osé faire non plus jusqu'ici, comme si j'allais *gagner malheur* de nouveau en ouvrant le journal de juin. (H, p.31)

Dans ces deux exemples où l'expression *gagner malheur* est mise en italique dans sa version originale, il nous est possible d'observer plusieurs énonciateurs. Le(s) premier(s) (e1, e2, e3, etc.) est / sont la ou les personne(s) qui aurai(en)t dit à un moment de l'enfance de la protagoniste Annie cette expression dans une situation semblable. Nous avons un second énonciateur (E) qui n'est autre que l'auteure-narratrice, Annie Ernaux à différents âges, qui reprend les paroles de ses proches, dont la plupart du temps celles de ses parents, pour nous les donner dans une nouvelle situation d'énonciation. Le deuxième « *gagner malheur* » appartient à Annie Ernaux. Comme dans toute sorte de discours rapporté la reprise des paroles de e1, (e2, e3, etc.) qui sont ici mises en italique mais qui peuvent également être marquées par des

guillemets, la majuscule, etc., est un procédé polyphonique souvent recouru par l'auteure.

Nous pouvons à partir des exemples ci-dessus conclure qu'à chaque nouvelle situation d'énonciation au sein de la situation d'énonciation dans laquelle se trouve le E, nous aurons un nouvel énonciateur, sauf si bien sûr le E ne reprend pas ses propres paroles.

Dans les dimanches de ma petite enfance, ma mère m'emmenait embrasser ma grand-mère, puis nous allions chez mon oncle Joseph, où je jouais avec mes cousines à la balançoire géante sur les plateaux de bois, ou à regarder passer les trains vers Le Havre en agitant la main, ou à *traiter les garçons* qu'on rencontrait. (H, p. 53)

Dans cet exemple l'auteure-narratrice, est le E de cette situation d'énonciation puisqu'elle est responsable de cet énoncé. Mais nous avons également un e1 (ou des e1, e2, e3...) dont les propos sont repris par le E. À première vue, l'expression *traiter les garçons* semble être reprise à Annie et ses cousines étant petites, nous avons donc soit un e1, soit des e1, e2, e3, etc. Mais lorsque nous prenons en considération le contexte linguistique dans lequel s'est trouvé l'auteure-narratrice pendant son enfance dans ce milieu prolétaire, nous voyons que ces paroles que l'auteure-narratrice Annie (E) reprend à la petite fille qu'elle a été dans son livre étaient elles-mêmes des paroles que la petite Annie et ses cousines avaient reprises dans leur enfance de leur milieu, sans doute de leurs parents. Cette pluralité des énonciateurs ou des énonciateurs éventuels chez Annie Ernaux est un procédé qui rend son écriture polyphonique. Nous voyons constamment, au fur et à mesure que nous avançons dans notre lecture, de nouvelles voix qui apparaissent dans son écriture.

Nous pouvons donc résumer, dans le cas de l'œuvre ernausienne, l'énonciateur comme le responsable des paroles tenues dans une situation d'énonciation dont les paroles pourront être reprises soit directement, soit indirectement par le biais de la narratrice ou par l'auteure afin de produire un nouvel énoncé dans une nouvelle situation d'énonciation. Dans des œuvres non autobiographiques, nous devrions normalement avoir au moins trois niveaux d'énonciation et donc trois catégories d'énonciateurs. Pour cela il faudra se reporter à *la théorie actantielle* telle qu'elle a été développée par G. Molinié à partir duquel nous ferons une *analyse actantielle* après la présentation des différents actants dans l'œuvre ernausienne.

1.1.2.4. Le locuteur

La définition que nous donne O. Ducrot pour le locuteur est « un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. C'est à lui que réfèrent le pronom *je* et les autres marques de la première personne. » (Ducrot 1984 : 193) En particulier dans des énoncés au discours rapporté direct, le locuteur désigné par *je*, peut être différent du producteur de l'énoncé, donc de l'énonciateur. Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, le locuteur serait les énonciateurs (e1, e2, e3, etc.) dont le discours peut être reporté par un énonciateur (E). Ainsi, nous pouvons dire que :

$$E \neq L$$

$$e1, e2, e3, \text{ etc.} = L$$

D'ailleurs, la pluralité du locuteur au sein d'une même œuvre se trouve également explicité par J. Mazaleyrat et G. Molinié :

« Le sujet de l'énonciation est le locuteur, mais il est multiple et saisissable à plusieurs niveaux, selon la complexité du texte, et ses traces dans la forme de l'énoncé sont repérables aussi bien dans le jeu des personnages et des temps que dans le lexique ou, plus largement, dans le ton des propos. » (Mazaleyrat et Molinié 1989 : 128)

En ce sens, nous pouvons observer une ambiguïté dans l'utilisation des termes, ce qui est d'ailleurs accepté par O. Ducrot lui-même : « On m'a souvent fait remarquer, et à juste titre, que le mot « énonciateur » était très mal choisi, puisqu'il évoque, par sa construction morphologique, l'idée d'un fabricant de l'énoncé. » (Ducrot 2001 : 1) Tout en prenant en considération cette ambiguïté terminologique, nous pouvons, toujours dans la lignée de O. Ducrot, parler de deux locuteurs au sein d'une même énonciation : le « locuteur en tant qu'être de discours » (locuteur – L) et le « locuteur en tant qu'être du monde » (locuteur – λ). Ces deux instances peuvent se trouver en conflit ; ainsi, « le locuteur – L peut se mettre en valeur en dévalorisant le locuteur – λ : c'est ce que l'on appelle l'autocritique. » (Maingueneau 2007 : 95) Ces conflits entre le locuteur – L et le locuteur – λ devient souvent plus apparents dans les œuvres autobiographiques et du fait même de son caractère autobiographique, ces deux locuteurs sont très apparents dans l'œuvre d'Annie Ernaux.

En 52, j'écris en « bon français » mais je dis sans doute « d'où que tu reviens » et « je me débarbouille » pour « je me lave » comme mes parents puisque nous vivons dans le même usage du monde. (H, p. 55)

Dans le contexte de l'exemple ci-dessous, nous avons un énonciateur E, l'auteure Annie Ernaux, qui nous donne les paroles des deux locuteurs dont la distinction est faite par O. Ducrot. Dans un premier temps les instances « en bon français », « d'où que tu reviens » et « je me débarbouille » sont les paroles du « locuteur en tant qu'être du monde » (locuteur – λ), ce sont les paroles de la petite Annie dans son enfance qu'elle utilisait pour différentes situations de sa vie quotidienne passée avec ses parents. Mais dans un second temps, l'autre instance entre guillemets « je me lave » n'est plus la parole du locuteur – λ puisque cette instance n'est pas réellement prononcée par un être du monde mais c'est une instance qui est l'explication faite par la narratrice donc par le « locuteur en tant qu'être du discours » (locuteur L) pour l'instance précédente. Autrefois, lorsque l'énonciateur, l'auteure Annie Ernaux, *vivait dans le même usage du monde que ses parents*, elle utilisait certaines expressions pour telles situations qui ne sont pas de l'ordre du français standard et qu'aujourd'hui elle utilise différemment. Comme le précisait D. Maingueneau, lorsque ces deux locuteurs sont en conflit comme c'est le cas dans cet extrait de H, nous voyons apparaître une autocritique de la part de l'auteure concernant son passé, dans l'exemple en question, envers la langue qu'elle a utilisée. Ainsi, le fait que les locuteurs L et λ soient tous les deux apparents dans le texte, est une autre marque de polyphonie qui les met en conflit l'un avec l'autre et qui interviennent chacun pour dire une même chose mais différemment.

1.1.2.5. La voix narratrice

Le narrateur se fait entendre, pour la plupart, dans des textes narratifs écrits où l'auteur prend l'initiative de ne pas intervenir directement dans son récit, mais il y fait intervenir une personne qui n'est pas réelle. La voix de cette personne est donc « une voix textuelle » (Tisset 2000 : 11) dont les paroles ne sont pas prononcées dans une situation d'énonciation réelle mais fictive. La personne que l'auteur choisit pour lui faire raconter une histoire peut, comme G. Genette en a fait la distinction, être intérieur à l'histoire qu'il raconte à savoir « narrateur (intra)diégétique », ou extérieur à celui-ci, à savoir « narrateur extradiégétique ». (Genette 2007 : 237)

Tout comme l'auteur et les personnages d'un texte, la place que le narrateur occupe au sein d'un texte écrit, d'un récit⁸, du point de vue des différentes voix qui peuvent s'y manifester, est également primordiale. Il sera donc intéressant pour notre étude de pouvoir analyser les traces que cette instance narrative a laissées lors de la production de son discours puisque, ainsi que nous le fait remarquer G. Genette, cette instance émettrice peut ne pas être identique au sein d'une même œuvre, tout comme elle peut ne pas être identique avec l'auteur, ni le personnage de l'œuvre :

« C'est donc cette instance narrative qu'il nous reste à considérer, selon les traces qu'elle a laissées – qu'elle est censée avoir laissées – dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit. Mais il va de soi que cette instance ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même œuvre narrative [...]. » (Genette 2007 : 221)

Nous avons déjà largement élaboré la question de savoir si une distinction entre l'auteur et le narrateur pouvait s'effectuer dans des autobiographies ou des textes autobiographiques en insistant sur le fait que la distance temporelle qui sépare l'auteur des événements qu'il a vécus tout au long de sa propre vie et le fait de les raconter avec sa vision du monde des époques respectives de sa vie dans un présent de narration étaient un indice de cette multiplicité des instances narratrices. Avant d'aborder la place qu'occupe la narratrice dans les œuvres d'Annie Ernaux, il vaudrait peut-être s'attarder sur une remarque faite par G. Genette concernant la relation que les niveaux narratifs entretiennent avec la fictionnalité :

« La présence du récit métadiégétique est (...) un indice assez plausible de fictionnalité, même si son absence n'indique rien. » (Genette 1991 : 79)

Les narratrices d'Annie Ernaux sont des narratrices (intra)diégétiques, elles appartiennent à l'univers qu'elles racontent. Ainsi, la narratrice Denise Lesur de AV qui traverse une crise d'adolescence due à l'appartenance sociale de ses parents qui est différente de celle des parents de ses camarades de classe ou la narratrice-personnage Anne de CDR, jeune étudiante qui raconte les événements qui sont responsables en quelque sorte de sa situation actuelle, à savoir l'appartenance sociale de ses parents encore une fois, tout comme la jeune femme de FG mariée avec deux enfants dont le

⁸ Nous utilisons le mot « récit » pour désigner tout texte narratif pour le différencier des discours oraux par exemple.

rêve était de devenir professeur, nous raconte sa déstabilisation au sein de la vie conjugale ; elles nous racontent toutes, leurs histoires à elles. Mais ce n'est pas au seul fait que les narratrices ne soient pas métadiégétiques et qu'elles s'énoncent à la première personne du singulier, excepté dans A, que nous pouvons déduire que les œuvres d'Annie Ernaux ne sont pas des fictions. Nous pourrions tout simplement déduire que ce sont des œuvres plus ou moins autobiographiques qui comportent une part plus ou moins fictionnelle dans certains cas. Ainsi, son livre, AV, où la narratrice-personnage a un nom et un prénom différents de ceux de l'auteure et dont les parents ne font pas le même travail puisqu'ils ne détiennent pas ensemble un café-épicerie, peut être considéré comme étant le plus fictionnel. S'en suivra ensuite CDR où l'élément le plus fictionnel apparaîtra comme le prénom de la narratrice qui est non pas Annie comme celle de l'auteure mais Anne dont les parents l'appelle avec un surnom, « Ninise » (AV, p. 46), qui est en fait le surnom de l'auteure également. Viendra ensuite FG que l'auteure finira par accepter qu'il s'agit de sa propre vie dont les éléments narratifs de la vie de l'auteure et de la narratrice coïncident à une exception près, le métier du beau-père, « cadre supérieur » dans FG. (FG, p. 126)

Concernant la coïncidence entre l'auteure et ses narratrices-personnages dans ses premiers œuvres, D. Fernandez-Récatala remarque également que ce sont les deux premiers livres, AV et CDR, de l'auteure qui le mettait en doute et que dans FG et P ces deux instances ont plutôt l'air de se superposer :

« Et si jamais jusqu'alors nous hésitions sur le statut réel de la narratrice qui ne coïncidait pas exactement avec l'auteur, *La Femme gelée* puis *La Place* encore plus nettement nous invitent à les superposer. » (Fernandez-Récatala 1994 : 93)

Si le fait de savoir lequel de ses livres est le plus fictionnel devrait nous intéresser, ce n'est pas dû seulement au fait que la distinction entre l'auteur, le narrateur et le(s) personnage(s) est plus apparente dans les textes fictifs puisque comme nous l'avons déjà souligné, dans P, F ou JSN qui sont en quelque sorte des « biographies » des parents de l'auteure où elle se confond avec la narratrice. Elle y apparaît en tant qu'écrivain ayant pris certaines décisions quand à son style d'écriture où elle n'est plus la narratrice en même temps, mais seulement, un être empirique. Nous y voyons donc la distinction entre l'auteure-narratrice et l'auteure ainsi que les personnages qui peuvent

être Annie mais aussi le père et la mère de celle-ci. Alors que dans les textes plus fictifs de l'auteure, nous verrons la plupart du temps la disparition de l'auteure au profit de ses narratrices, où elle n'interviendra pas en tant qu'auteure empirique, sujet du monde pour faire des explications quand à son entreprise. Ainsi, nous ne pourrions pas dire que, la distinction entre les différentes instances étant plus nettes, le caractère fictif de l'œuvre ernausienne le rend plus polyphonique.

Si l'on considère, comme on vient de le dire plus haut, que dans l'œuvre ernausienne la parole auctoriale se confond pour la plupart avec celle de la voix narratrice qui s'énonce à une exception près à la première personne du singulier, il serait intéressant de considérer le seul livre d'Annie Ernaux (A) où le narrateur ne s'énonce plus à la première personne du singulier. Ayant, tout au long de son œuvre favorisé l'énonciation à la première personne tout en essayant de dépasser les limites de celle-ci⁹ et en essayant d'insérer les éventuels « je » dans l'énonciation à la troisième personne « elle » pour sa mère et « il » pour son père, l'auteure finit par écrire son dernier livre que l'on peut considérer comme « un roman total » (A, p. 158), sous une forme justement plus englobante de l'énonciation à la première personne : « on » et « nous ». La narratrice qui s'énonce ainsi, n'est plus la seule auteure-narratrice, mais toutes et tous ceux qui ont partagé un même passé, qui en gardent des souvenirs semblables, qui sont le signe d'une appartenance à une génération entière de femmes et d'hommes, à une classe sociale bien précise et qui se remémorent leurs instants passés, comme des instants que ceux qui ne l'ont pas vécu, qui n'en ont pas été témoins, ne peuvent pas faire partie de leur monde. L'auteure inclut ainsi dans son texte, grâce à sa narratrice, nombre de narrateurs seconds (n1, n2, n3... opposés aux N1, N2, N3 des narrateurs premiers) qui ne se reconnaîtront qu'à la lecture de ce livre, mais que l'auteure les a fait s'énoncer à l'avance à travers la voix de sa narratrice.

On achetait donc la télévision – qui achevait le processus d'intégration sociale. Le dimanche après-midi, on regardait *Les chevaliers du ciel*, *Ma sorcière bien-aimée*. L'espace se rétrécissait, le temps se régularisait, découpé par les horaires de travail, la crèche, l'heure du bain, et du *Ménage enchanté*, les courses du samedi.¹⁰ (A, p. 94)

⁹ Pour plus d'explication, il faudra se reporter aux parties consacrées aux diverses utilisations du « je », « on » et « nous » dans le Second Chapitre de cette Première Partie.

¹⁰ C'est nous soulignons en caractères gras.

L'évocation de la guerre se rétrécissait dans la bouche des plus de cinquante ans en anecdotes personnelles, pleines de gloriole, qui paraissait aux moins de trente du radotage. **Nous** étions d'avis qu'il y avait pour tout cela des discours de commémoration et des gerbes de fleurs. (A, p. 96)

Dans son journal intime, qu'**elle** ouvre très rarement comme s'il constituait une menace contre la cellule familiale, qu'**elle** n'ait plus droit à l'intériorité, **elle** a noté : « Je n'ai plus d'idées du tout. Je n'essaie plus d'expliquer ma vie » et « je suis une petite bourgeoise arrivée ». **Elle** a l'impression d'avoir dévié de ses buts antérieurs, de n'être plus que dans une progression matérielle. (A, p. 99)

Les après-midi de soleil, sur les bancs du jardin public, les jeunes femmes échangeaient des propos sur les couches, l'alimentation des enfants, en surveillant les jeux du bac à sable. Les bavardages et les confidences de l'adolescence, quand on se raccompagnait interminablement, paraissaient loin. La vie d'avant, trois ans au plus, laissé incrédule, avec le regret de ne pas avoir davantage profité. **Elles** étaient entrées dans le Souci, de la nourriture, du linge, des maladies infantiles. **Elles** qui pensaient ne jamais ressembler à leurs mères [...]. (A, p. 95)¹¹

Du point de vue de leur temporalité, ses quatre exemples de A nous racontent la France de la fin des années 60, juste avant mai 68.

Dans le premier exemple, la narratrice nous évoque une réalité générale de l'époque, l'entrée dans les foyers de la télévision qui en a changé les habitudes : ainsi les dimanches après-midi, on ne va plus se promener en famille mais on regarde des séries télévisées, qui aujourd'hui, ne sont connues que des gens d'un certain âge. Cette narratrice, en s'énonçant en « on » se place dans l'histoire qu'elle nous raconte, elle fait référence aux jeunes ménages, dont la vie a changée avec les évolutions technologiques. Elle se confond dans sa narration avec tous ceux et toutes celles qui ont vécu ces années-là.

Dans le second exemple, la narratrice a une voix neutre qui vient faire un constat concernant le point de vue des gens de différentes générations sur la guerre. Ceux qui avaient plus de cinquante ans, qui ont donc connu au moins une des guerres mondiales, avaient encore en mémoire des souvenirs de guerres mêlés à des sentiments toujours assez vifs, alors que ceux qui ont moins de trente ans, n'ayant pas connu la guerre, tout comme la narratrice, trouvaient cela comme « un radotage ». L'utilisation d'un terme familier de la génération des gens ayant trente ans, « gloriole », vient renforcer les visions des deux générations qui diffèrent. La narratrice réapparaît cette fois dans un

¹¹ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

« nous » qui semble correspondre à une classe de personnes moins englobante que les « on » qui précédaient, sans doute pas tous les gens de moins de trente ans, mais seulement ceux qui ont une vision sociale et politique semblable à celle de la narratrice.

Dans le troisième exemple, la narratrice reprend une voix neutre en insérant dans sa narration « elle » dont elle nous raconte les sentiments avec une focalisation interne, ainsi, le lecteur se demande si cette « elle » ne serait pas la narratrice qui nous rapporte les propos de son personnage à la première personne du singulier, dont un lecteur assez attentif des livres d'Annie Ernaux n'aura pas beaucoup de difficultés à comprendre la ressemblance thématique de ce journal intime avec les œuvres précédentes de l'auteure.

Dans le quatrième exemple, la narratrice nous raconte cette fois la nouvelle génération de femmes devenues des mamans qui, contrairement à ce qu'elles avaient imaginé durant leurs adolescences, « reprennent la relève » (A, p. 95) de leur propre mère. Connaissant les autres livres de l'auteure, nous savons que la narratrice fait partie de cette nouvelle génération de femmes dont l'évolution technologique était censée faciliter la tâche mais qui n'a rien changé au fait que le mariage et l'enfant déstabilise la femme presque autant, même parfois plus, que l'ancienne génération que l'auteure dénonçait dans FG. Ainsi, la narratrice, en multipliant le « elle » qu'elle nous avait révélé dans l'exemple 3 et qui résultait de la volonté de « dépersonnalisation » de sa narration, elle en multiplie les voix pour aboutir à un constat généralisable de toute une époque et de toute une génération.

Ces quelques exemples nous montrent, en effet, que non seulement du point de vue de la voix narratrice mais aussi du point de vue des voix en général, que le dernier livre de l'auteure tient une place importante puisque, la même narratrice que nous avons connue dans les treize premiers livres de l'auteure ne s'énonce plus seulement en « je » ou en « on » et « nous » que nous pouvions observer dans ses livres consacrés à ses parents en particulier, mais avec des « je », « elle », « elles », « on », « nous », « ils », « elles ». L'auteure, ayant tenté une écriture à la première personne du singulier dans ses livres, se sert d'une voix narratrice linguistiquement « dépersonnalisée » afin d'établir une distance avec son être du monde et son être du discours ainsi que d'orchestrer toutes les voix dont le « je » narratrice fait partie également.

Dans chacun des livres de l'auteure, la narration est assumée par un personnage de la diégèse, il s'agit donc d'une narration intradiégétique. Ainsi, la narration est donnée au style direct qui a un effet mimétique sur le lecteur à qui il donne l'impression d'assister à l'histoire. De plus, ce genre de narration permet également de diversifier l'idiolecte¹² puisque nous avons accès à une nouvelle voix, à une nouvelle façon de parler : celle du narrateur intradiégétique. Cela permet de la vraisemblance au récit tout en donnant la responsabilité des paroles tenues au narrateur intradiégétique. Les « je » utilisés dans ses treize premiers livres ne font aucun doute sur la position du narrateur mais le dernier livre, A, nous laisse un peu sceptique. Bien qu'il n'y ait pas de « je » en tant que tel, l'abondance des « on » et « nous » qui incluent souvent le « je » est un indice de la présence du narrateur dans sa diégèse.

1.1.2.6. La place du destinataire

Dans la communication interhumaine si le premier rôle est assumé par l'émetteur, il convient de donner le second rôle au destinataire qui est la personne pour laquelle est produit le message en question sans qui ce message n'aurait aucun intérêt pour son émetteur même. Mais comme le note P. Charaudeau, « souvent ce terme est employé de façon ambiguë, comme est ambiguë l'expression « celui à qui est adressé le message » ». (Charaudeau 2002 : 168) Il convient alors de distinguer au moins trois destinataires puisque nous distinguons « le sujet parlant » (l'auteur), « le locuteur » (narrateur) et l'énonciateur (le personnage). Appelons « lecteur » (D) le destinataire auquel l'auteur s'adresse, « d1 » le destinataire auquel s'adresse le locuteur et « d2 » le destinataire auquel s'adresse l'énonciateur (le personnage).

le sujet parlant, le sujet de l'énonciation, l'énonciateur (l'auteur) → D : le lecteur

le locuteur (la narratrice) → d1

le sujet de l'énoncé (le personnage) → d2

¹² « Un individu a une façon de parler propre, considérée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient, un idiolecte. » (Baylon 2008 : 72)

Tout comme le note U. Eco dans son livre *Lector in fabula* consacré au rôle du lecteur : « Un texte se distingue d'autres types d'expressions par sa plus grande complexité. Et la raison essentielle de cette complexité, c'est qu'il est un tissu de *non-dit*. "Non-dit" signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression: mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur. » (Eco 2004 : 62) Ainsi, U. Eco insiste-t-il sur le rôle actif et incontournable du lecteur quand à l'interprétation et à l'actualisation du contenu d'un message, qu'il soit littéraire ou non, par le lecteur. C'est le lecteur qui comble les lacunes pour interpréter le texte.

Bien que la critique classique qui valorisait la place à l'auteur ne se soit pas préoccupé du lecteur, donc du récepteur comme l'affirmait R. Barthes¹³, le destinataire a une place aussi importante que le destinataire dans la communication si bien que A. Culioli le nomme « le co-énonciateur »¹⁴, corrélatif d'énonciateur pour insister sur le fait que les deux partenaires de la communication y jouent un rôle actif. Ce rôle que joue le destinataire dans la communication, en particulier dans la communication littéraire, a été également traité par M. Bakhtine : « La question du rapport entre l'auteur et son livre (ou son discours) est, dans l'œuvre de M. Bakhtine, abondamment débattue ; l'une des thèses mises en avant est que l'auteur n'est pas le seul responsable du contenu du discours qu'il produit ; le destinataire y participe également, tel du moins que l'imagine l'auteur ; on n'écrit pas de la même façon selon qu'on s'adresse à tel ou tel public. » (Todorov 2002 : 23)

Lors de son entretien avec F.-Y. Jeannet, publié dans *L'écriture comme un couteau*, Annie Ernaux avoue situer à part « le journal » dans sa pratique d'écriture. Lorsqu'elle a commencé à tenir un journal pour la première fois à l'âge de seize ans, bien qu'elle ait essayé de s'appliquer à bien écrire au début, elle explique que la « spontanéité » l'a tout de suite emporté puisqu'elle écrivait pour elle-même et pour se libérer d'émotions secrètes. (ECC, p. 22)

¹³ « Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y avait d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. » (Barthes, 1984 : 67)

¹⁴ À voir à ce sujet : Culioli, A. (1999). *Pour une linguistique de l'énonciation*. Paris : Ophrys.

« Cette attitude de spontanéité, cette indifférence à un jugement esthétique, ce refus du regard d'autrui (mes cahiers ont toujours été bien planqués !), j'ai continué de les avoir dans la pratique de mon journal intime quand j'ai commencé à écrire des textes destinés à être publiés. Je crois les avoir toujours, je veux dire, ne pas trop « prévoir » un lecteur. » (ECC, p. 22-23)

Cette spontanéité de l'écriture qui provient en partie de l'absence d'un lecteur éventuel qu'elle a conservée dans ses écrits explique l'absence de l' « auto-censure » de la part de l'auteure vis-à-vis de son œuvre sans quoi une écriture aussi « libre » et sans souci de jugement moral n'aurait pu exister. En effet, parler des différences sociales de ses parents face au nouveau monde bourgeois que ses études et son mariage lui ont permis d'y accéder et de « sexualité féminine » avec un langage des plus sobres demande un engagement à part entière de la part de l'auteure. L'absence de lecteur, imaginée par l'auteure par habitude d'écrire des journaux intimes depuis l'adolescence, pourrait expliquer l'absence de la censure chez Annie Ernaux. Ainsi, la description donnée par G. Molinié pour l'expression lyrique peut aider à expliquer la démarche d'Annie Ernaux : « L'expression lyrique est d'abord expression de soi à soi sur soi. » (Molinié 1986 : 158) L'expression qu'entreprend de faire l'auteure à travers ses œuvres, bien qu'elle ne soit pas toujours « lyrique » au sens strict du terme, est d'abord une expression de soi, dont la visée n'est pas de dire le moi ou de le « retrouver » mais de le « perdre » dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur, etc. (ECC, p. 22) On peut donc dire qu' « [...] elle essaie de cerner le moi par le biais de l'Autre qui échappe. » (Lis 2004 : 96) Mais cette expression de soi dont il s'agit chez Annie Ernaux est bien dirigée vers elle-même puisqu'elle écrit, depuis l'âge de seize ans, comme s'il n'y avait/aurait pas de lecteur de ses écrits, c'est une écriture « à soi ». Ainsi, « [...] Annie Ernaux, ethnologue et écrivain à la fois, et qui n'a pas encore été entièrement subjugué par les dominants, occupe une position limitrophe qui hésite entre récit et poésie, entre voix lyrique et sujet discursif, et est naturellement porté vers les poétiques mixtes. » (Lis 2004 : 99)

Bien que l'auteure explique ne pas concevoir un lecteur éventuel lors de son travail d'écriture, nous voyons quand même des traces du souci d'être mal compris ou de ne pas être compris de la part de l'auteure. Ainsi, C.-L. Tondeur nous explique que dans JD :

« L’auteure conçoit un narrataire bourgeois qui connaît mal le milieu prolétaire. La narratrice va donc aider le lecteur à décoder ce monde nouveau ; aussi s’efforce-t-elle d’expliquer les coutumes qu’elle présente et elle cherche à définir les gestes et paroles de cette classe comme elle l’avait fait dans les deux textes sur ses parents. » (Tondeur 1996 : 142)

En effet, l’auteure ne conçoit pas forcément un lecteur « idéal » qui puisse comprendre chaque thème traité dans son œuvre avec la même facilité. Les sujets de certains de ses livres sont des thèmes propres au milieu populaire de l’après-guerre. C’est pourquoi l’auteure introduit des indices dans son récit laissant entendre que tel ou tel expression, coutume, conception, etc. appartient à son milieu d’origine et en y rapportant une explication à chaque fois qu’elle le trouve nécessaire, elle entretient une relation métadiscursive avec son lecteur. Elle essaie de lui montrer sa vie dans son contexte socio-culturel avec les paroles prononcées dans ce contexte pour faire comprendre et sentir ce qu’elle veut réellement dire. Ainsi, le destinataire ernausien contribue au degré polyphonique de son œuvre dans la mesure où le destinataire entre en relation avec celui-ci dans le souci de lui apporter des explications tout au long de son récit. Dans l’œuvre d’Annie Ernaux, tous les signes typographiques (les parenthèses, l’italique, les majuscules, les deux traits, etc.) ainsi que les explications explicites dans le texte sont données dans le but d’informer et de rapprocher le plus possible le lecteur au monde du récit.

Elle était une mère commerçante, **c’est-à-dire** qu’elle appartenait d’abord aux clients qui nous « **faisaient vivre** ». Il était défendu de la déranger quand elle servait (**attentes derrière la porte séparant la boutique de la cuisine, pour avoir du fil à broder, la permission d’aller jouer, etc.**). Si elle entendait trop de bruit, elle surgissait, donnait des claques sans un mot et repartait servir. Très tôt, elle m’a associée au respect des règles à observer vis-à-vis des clients – **dire bonjour d’une voix claire, ne pas manger, ne pas se disputer devant eux, ne critiquer personne** – ainsi qu’à la méfiance qu’ils devaient inspirer, **ne jamais raconter ce qu’ils racontent, les surveiller discrètement quand ils sont seuls dans le magasin.**¹⁵ (F, p. 52)

Ainsi, dans le passage ci-dessus, toutes les explications (les parties en caractère gras), qu’elles soient explicites ou implicites, sont données parce qu’elles sont jugées nécessaires par le destinataire pour que le destinataire le comprenne mieux. Ce souci d’expliquer, d’exemplifier son histoire est un des processus qui est à la base de

¹⁵ C’est nous qui soulignons en caractères gras.

l'écriture polyphonique de l'œuvre d'Annie Ernaux. Car à chaque souci de ne pas être compris par le destinataire nous voyons apparaître une autre voix que celle de l'auteure ou de la narratrice. Dans le passage ci-dessus la partie entre guillemets (« faisaient vivre ») n'est pas la parole directe de l'auteure mais celle de sa mère qui reflète d'ailleurs la vision du monde de celle-ci. De même pour les parties entre parenthèses et les deux tirets qui sont des explications explicites de la part de l'auteure et du dernier passage où on exemplifie la méfiance qui est une explication implicite. Il est évident que toutes ces parties du récit sont les paroles des autres citées de la part de l'auteure afin d'illustrer le point de vue de ses personnages dont le lecteur serait à même d'ignorer.

Mais m'enseignant toujours l'orgueil : « Tu supportes ça ? » **C'est-à-dire, toi, tu acceptes d'être traitée ainsi ? (Par mon mari.)**¹⁶ (JSN, p. 85)

De même, comme nous pouvons le voir de nouveau à travers l'exemple ci-dessus, les explications sont faites pour des destinataires éventuels qui ne comprendraient pas le discours de leur milieu.

De plus le lien qui lie Annie Ernaux à la plupart de ses lecteurs est beaucoup plus intense – tout comme nous le montre l'article intitulé *Annie Ernaux et ses lecteurs* de L. Thomas – que le lien qui pourrait lier un auteur à ses lecteurs. Le parcours social et scolaire de l'auteur la rapproche de ceux parmi ses lecteurs qui ont un parcours semblable. C'est ainsi que son écriture constitue un modèle, en tout cas un lieu d'identification et un moyen de rapprochement de tous les lecteurs « transfuges de classe » tout comme l'est l'auteure à travers laquelle s'exprime aussi bien la « honte » que la « déchirure sociale » où pèse « ce lourd fardeau de « non-dit » ». (Thomas 2009 : 30) Ainsi, l'auteure se donne comme tâche d'être le porte-parole non seulement de sa classe d'origine mais aussi, en particulier, des gens qui ont vécu et qui vivent sans doute toujours dans une situation semblable sans pouvoir faire quoi que ce soit.

« Annie Ernaux, pour sa part, se circonscrit une identité de transfuge qui la voue, quelles que soient les circonstances, à se sentir terriblement commune mais définitivement autre, donc à vivre dans le décalage – ce dont ses autres livres [que P] témoignent. » (Blanckeman 2002 : 122-123)

¹⁶ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

L'écriture est une échappatoire pour l'auteure, et certaines de ses lectrices – ce sont en général les femmes du même parcours qui se sentiront plus proches de l'auteure - iront jusqu'à affirmer qu'elles auraient voulu pouvoir écrire leur histoire de la même façon que l'a faite Annie Ernaux :

« C'est bizarre comme la lecture de vos livres m'a donné l'impression de réécrire ma propre vie en faisant l'économie d'un écrit. » (Thomas 2009 : 33)

L'auteure, voulant être le porte-parole de ces gens, tentera d'utiliser toutes les formes de la première personne non seulement grammaticalement mais aussi sémantiquement pour rendre cette identification possible. Jusqu'à A, en effet, tous ses livres, qu'ils soient des romans, des autosociobiographies, des journaux intimes, des journaux extimes et des écritures de la passion, seront tous écrits à la première personne du singulier. Mais, tout au long de ses treize premiers livres, ce *je* sera accompagné des *on*, des *nous* mais aussi des *il*, *elle*, *ils*, *elles* qui auront à chaque fois un équivalent dans l'univers de ses lecteurs. Le *je* deviendra à travers l'auteure tous les transfuges de classes, le *on* et le *nous* deviendront à travers l'auteur, ses parents, ses proches, sa classe sociale d'origine, sa génération ; les parents, les proches, la classe sociale d'origine et la génération toute entière des lecteurs qui s'identifieront à elle. Ce qui rendra chaque pronom ernausien non seulement transpersonnel mais aussi atemporel et sans un espace précis puisque l'identification se poursuivra tout au long des enfants et des petits-enfants des classes dominées de la France entière et des autres pays du monde à travers les lecteurs d'autres nationalités qui la liront. Dans A qui se présente comme un « deuil du moi passé et perdu » (Thomas 2009 : 31) le *je* se fait très rare et il cède sa place aux *on* et aux *nous*. Depuis le tout début de ses écritures, le *je* ernausien n'était pas un *je personnel* mais un *je social*, présent premièrement pour les autres que pour elle-même ; elle peut désormais s'en passer pour des pronoms qui englobent naturellement ces deux instances énonciatrices – les deux coénonciateurs – donnant fin aussi bien aux discussions sur le côté autobiographique des ses livres que sur l'implication de ses lecteurs dans ses livres. De plus, elle aura, tout au long de ses treize premiers livres, familiarisé ses lecteurs sur sa propre présence et implication dans ses écrits :

« L'utilisation du « je » dans tous les textes ernausiens jusqu'au plus récent permet aux autres aussi de le dire. Il se peut que la troisième personne des *Années* ait le

même genre d'effet à cause du 'je' des autres textes qu'elle englobe et de la perspective collective de l'écriture. » (Thomas 2009 : 32)

Dans ces deux livres qu'elle qualifie de journaux extimes, JD et VE, et qu'elle considère comme « une tentative d'atteindre la réalité d'une époque » (JD, p. 8), elle essaie de porter un regard objectif et de l'extérieur aux gens qu'elle croise dans la nouvelle ville où elle habite. Dans ce dessein, elle opte non pas pour l'écriture linéaire classique mais pour un style fragmenté, discontinu et qui n'a pas de finalité précise pour se perdre et pour faire perdre son lecteur dans son discours pour pouvoir se retrouver et faire en sorte que le lecteur se retrouve à travers elle et à travers les autres dont traitent ces deux livres :

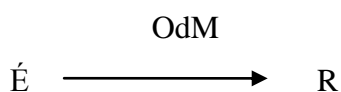
« Car, ce n'est pas seulement la scriptrice qui se retrouve dans les éclats de la vie des autres, mais dans ce miroir qu'elle se tend à elle-même, se reflètent aussi d'autres visages, les nôtres, ceux de ses lecteurs. À l'image d'une correspondance secrète, d'une « co-présence », qui existe entre les fragments, il se crée entre le lecteur et la scriptrice une « co-expérience ». C'est une sorte d'affinité voire de sympathie, au vrai sens grec du terme, face au vécu qu'on a en partage, face à cette réalité et surtout à une énigme qui échappe à notre mutuel entendement. » (Rachwalska von Rejchwald 2009 : 59)

1.1.3. L'analyse actantielle

Dans la partie ci-dessus consacrée aux différents actants qui peuvent être présents lors de la production et de l'énonciation d'un discours, nous avons tenté de définir ces différents actants selon divers points de vue de la linguistique énonciative afin d'en montrer la multiplicité non seulement de ceux-ci mais aussi celle des théories et des points de vue. Le problème qui se pose dans le domaine que nous tentons de traiter dans cette étude, est avant tout un problème terminologique dans la mesure où un même terme peut, selon différents théoriciens, faire référence à des conceptions plus ou moins identiques. Considérant toute production littéraire comme discours du point de vue de la distinction faite par E. Benveniste, l'analyse actantielle ou « la stylistique actantielle »¹⁷ est une étude des différents actants du discours « perçu par rapport à deux pôles constitutifs : le pôle émetteur du producteur (É), et le pôle récepteur du destinataire (R) ;

¹⁷ Terme utilisé par G. Molinié. Voir Molinié, G., et Viala, A. (1993). *Approches de la réception*. Paris : PUF, p.47 et Molinié, G. (1997). *La Stylistique*. Paris : PUF – Que sais-je ?, p. 68

entre les deux, est véhiculé l'objet du message (OdM), constitué par le contenu du discours textuel » (Molinié 1997: 68) que nous pouvons schématiser ainsi :



Cette théorie a l'avantage de simplifier du point de vue de la terminologie ces différentes instances. Le discours littéraire possède trois niveaux de relation actantielle qui sont à chaque fois représentés comme le schéma précédent « par une relation horizontale et orientée entre deux pôles » (Molinié et Viala 1993 : 47) où chaque actant sera noté par des numéros (Mazaleyrat et Molinié 1989 : 5), soit par des chiffres romains, soit par des chiffres arabes, selon le niveau.

« Émetteur » et « récepteur » sont donc des instances générales de la communication verbale pouvant représenter diverses instances dans différents réseaux actantiels. Les définitions qui en sont données dans *Vocabulaire de stylistique* sont comme suivant :

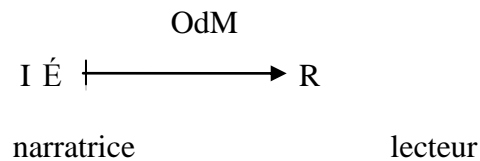
« Dans le système général des réseaux actantiels, l'émetteur désigne l'instance ou le poste qui produit le discours véhiculant le message : locuteur de niveau quelconque (scripteur, narrateur, personnage parlant...), selon le point d'analyses où l'on se situe. L'émetteur est en situation de solidarité structurale (réversible ou non réversible) avec le récepteur. (Mazaleyrat et Molinié 1989 : 122)

« Dans le système général des réseaux actantiels, le récepteur désigne l'instance ou le pôle à qui s'adresse immédiatement le message : narrataire, auditeur, public, lecteur, personnage à qui l'on parle, selon le point d'analyses où l'on se situe. Le pôle récepteur est ou n'est pas réversible avec celui d'émetteur, selon le niveau actantiel et selon les diverses configurations littéraires. » (Mazaleyrat et Molinié 1989 : 295)

Niveau I :

Ce premier niveau, où l'actant récepteur est le lecteur du texte et l'actant émetteur est le narrateur, est selon G. Molinié, le « niveau dominant » (Molinié et Viala 1993 : 49), « la masse essentielle du discours descriptif et narratif, en prose ou en vers, des romans à la troisième personne, des indications « scéniques » au théâtre, mais aussi des récits à la première personne, comme l'autobiographie, - voire à la deuxième personne-, dans la mesure où ils sont de présentation immédiate (comme les *Confessions* ou *La Recherche*), poésie lyrique. » (Molinié 1998 : 51) La spécificité du discours littéraire est en effet le fait qu'il nous soit raconté, à nous les lecteurs, à travers un narrateur qui peut

s'exprimer de différentes manières. Dans le corpus de notre étude, ce niveau I peut se représenter ainsi :



Niveau II :

Le second niveau de la *théorie actantielle* telle qu'elle a été définie par G. Molinié « est celui des échanges de paroles entre les personnages, explicites ou implicites, sous quelque forme que ce soit ». (Molinié 1998 : 55) C'est le niveau où il y a le plus « d'empilement actantiel » et où « 'les remontées actantielles' sont les plus fréquentes ». (Molinié 1998 : 55) De plus, comme l'échange de parole peut s'effectuer pour la plupart entre les personnages du texte, les relations actantielles y sont pour la plupart réversible qui peut être marquée par une flèche à deux sens. (Molinié 1998 : 55)

Entre ces deux premiers niveaux, il peut, en effet, y avoir des « remontée[s], d'un actant de niveau inférieur à un poste quelconque de niveau supérieur ». (Molinié 1997 : 73) Outre les cas où un actant du niveau supérieur interpelle directement un des actants du niveau inférieur, ces *remontées* pourraient avoir l'avantage de montrer dans une œuvre à caractère autobiographique telle que les livres d'Annie Ernaux, la relation qu'entretiennent l'auteure, la narratrice et le personnage. Ainsi, l'auteure, assumant ces trois rôles à la fois et les mélangeant, multiplie également sa voix, du moins le ton de sa voix se diversifie.

Niveau α :

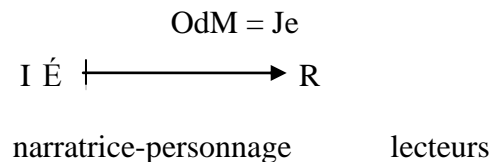
En dehors des deux niveaux que nous venons de citer plus haut, G. Molinié distingue un troisième niveau qu'il nomme le niveau α , l'actant émetteur de ce niveau étant « le scripteur » du texte, l'auteur, et l'actant récepteur étant « le lecteur ». (Molinié 1997 : 75) Contrairement aux deux autres niveaux, « [l]e niveau α se caractérise par une non-réversibilité absolue de la relation émetteur-récepteur. » (Molinié 1997 : 75)

Pour illustrer cette analyse actantielle et montrer comment et en quoi elle pourrait servir à montrer d'une façon systématique les différentes instances, donc les différents actants qui peuvent intervenir dans un discours littéraire, nous pouvons emprunter la séquence

qui se trouve au tout début du premier livre de l'auteure, AV, où la narratrice, couchée sur son lit de la cité universitaire, « les pieds au mur » (AV, p. 11), essaie d'accélérer son avortement tout en se souvenant directement des paroles qui lui ont été adressées par la faiseuse d'anges d'abord et à laquelle elle a répondu mais qu'elle nous livre indirectement.

1^{ère} partie :

Toutes les heures, je fais des ciseaux, de la bicyclette, ou les pieds au mur. Pour accélérer. Une chaleur bizarre s'étale aussi tôt comme une fleur quelque part au bas du ventre. Violacée, pourrie. Pas douloureuse, juste avant la douleur, un déferlement de tous côtés qui vient cogner contre les hanches et mourir dans le haut des cuisses. Presque du plaisir. (AV, p. 11)



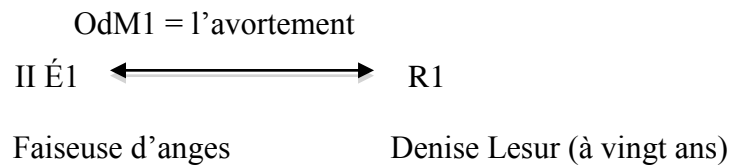
Denise Lesur

Nous avons au niveau I un actant émetteur AÉI qui est la jeune étudiante en littérature de vingt ans, Denise Lesur, qui raconte sa propre histoire, ce qui devient l'objet du message premier de ce texte (OdMI), à ses lecteurs concrets ou occurrents (ARI). Tout au long de ce premier livre, cette même narratrice-personnage racontera en faisant des retours en arrière (analepses) la condition sociale dans laquelle elle a grandi et les situations qui l'ont conduit au point où elle se trouve actuellement. Il nous sera possible d'observer des « remontées actantielles » (Molinié 1998 : 51) de cet AÉI en AÉII ou ARII, puisque cette même narratrice est un des personnages du récit qui pourra s'adresser à d'autres personnages du discours, tout comme les autres personnages du discours pourront s'adresser à leur tour à elle.

2^{ème} partie :

« Ça vous chauffera une minute, juste le temps d'enfoncer. » Une petite sonde rouge, toute recroquevillée, sortie de l'eau bouillante. « Elle va se prêter, vous verrez. » J'étais sur la table, je ne voyais entre mes jambes que ses cheveux gris et el serpent rouge brandi au bout d'une pince. Il a disparu. Atroce. J'ai engueulé la vieille, qui bourrait d'ouate pour faire tenir. (AV, p. 11)

Nous assistons dans cette deuxième séquence à un dialogue, non pas conventionnelle comme au théâtre par exemple, où les propos des personnages seraient reportés directement, mais un dialogue où le AÉI nous transmet directement les propos de la faiseuse d'anges et indirectement, au discours narrativisé, celui du personnage Denise Lesur. Ce témoignage n'empêche pas le fait qu'il y ait eu un échange de paroles entre les deux personnages de cette séquence où AÉIII est la faiseuse d'anges qui s'adresse à Denise à deux reprises sans que celle-ci lui réponde. Mais à la fin de la séquence, nous voyons que Denise s'adresse également à cette femme puisqu'elle « l'engueule » sans expliciter le contenu. Nous devrions donc mettre une flèche dans les deux sens dans ce niveau II pour marquer la réciprocité de l'échange dialogale.



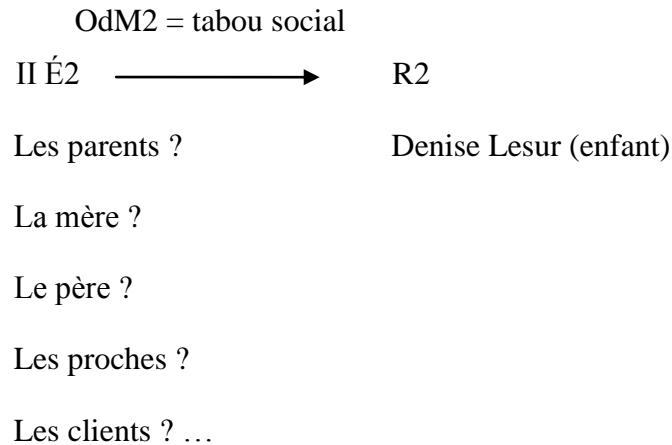
Par ailleurs, il y a dans cette partie, remontée de la narratrice en tant que AÉI en AÉIII et ARIII.

3^{ème} partie :

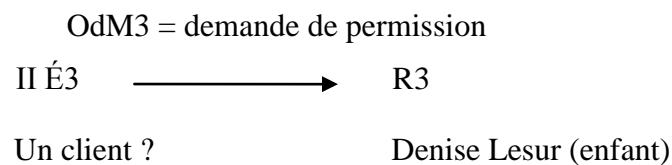
Il ne faut pas toucher ton quat'sous, tu l'abîmerais... laisse-moi embrasser les petits bonbons, là, entre les lèvres... (AV, p. 11)

La narratrice, étant dans une situation désagréable, se remémore des propos qui lui ont été tenu durant son enfance dans le café-épicerie de ses parents soit par ses parents, soit par différentes personnes de son entourage, les proches de la famille ou les clients du café-épicerie parental. Dans les deux énoncés, le « tu » du destinataire renvoie à la narratrice à qui on s'est adressé - sûrement ses parents, sa mère ou son père, ou les clients du café-épicerie – concernant le tabou social d'abord. Il se peut aussi que la narratrice n'aie pas entendu qu'une seule fois ces paroles, et non pas, peut-être, d'une seule personne, mais de plusieurs. En effet, pour que la narratrice puisse nous les rapporter dans une situation semblable, il faudrait qu'ils l'aient marqués non seulement à cause du contenu mais aussi à cause de la répétition comme d'un interdit social que les parents de la narratrice et son milieu voudraient qu'elle s'y conforme. Nous pouvons donc schématiser le premier énoncé avec une flèche orientée seulement vers la ARII2,

qui sera encore une fois la narratrice mais que nous ne refermerons pas de l'autre côté pour montrer qu'une réponse de la part de la narratrice-enfant Denise Lesur est possible :



Le deuxième énoncé qui commence par « laisse-moi embrasser », dont on ne sait guère le responsable exact, tout comme le précédent, semble être un client à qui la petite Denise ne semble pas répondre également, d'où la flèche dirigée seulement vers le ARII3 que nous ne refermerons pas de nouveau pour les mêmes raisons que la précédente :



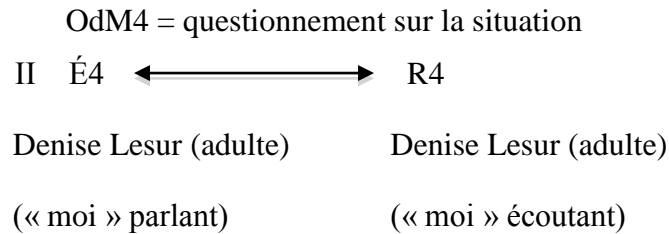
Ces deux schémas peuvent s'ajouter aux précédentes où nous pourrions analyser les remontées de l'un des actants aux niveaux supérieurs.

4^{ème} partie :

Crocheté, bousillé, colmaté, je me demande s'il pourra jamais servir. (AV, p. 11)

Denise reprend la parole en tant que non pas personnage du niveau II mais en tant que la narratrice du niveau I (AÉI). Elle écrit en premier lieu bien sûr à l'intention de ses lecteurs / lectrices occurrent(e)s, élaboré au ARI. Nous pouvons donc revenir au premier schéma que nous avons fait, ce pourquoi il serait sans intérêt de le représenter de nouveau. Mais, Denise en tant que personnage de l'histoire qu'elle nous raconte au présent de la narration, nous fait part de ses pensées au présent de l'énonciation fictive

qu'elle nous révèle en monologue intérieur. Tout comme le dialogue, le monologue, est lui aussi une interlocution où « l'identité de l'actant récepteur est la même que celle de l'actant émetteur » (Molinié, 1997 : 72) : il y a donc un moi parlant et un moi écoutant que nous pouvons schématiser ainsi, et qu'il est possible d'ajouter aux autres schémas :



5^{ème} partie :

Après elle m'a fait boire du café dans un verre pour nous remonter. Elle n'arrêtait pas de parler. (...) (AV, p. 11-12)

Dans cette partie, la narratrice reprend la parole et commence à nous raconter de nouveau la scène qu'elle a vécue chez la faiseuse d'anges que nous pouvons représenter comme dans la première partie qu'il n'est pas nécessaire ni de l'ajouter à notre schéma, ni de le représenter à nouveau ici puisque nous retournons au niveau IIÉ1.

6^{ème} partie :

Dans la dernière partie de notre séquence où la narratrice nous raconte en faisant également parler les personnages du récit, nous entendons de nouveau la faiseuse d'anges qui s'adresse à Denise, qui de nouveau ne lui répond pas, du moins directement dans la situation de communication mais à travers sa narration, dans la situation d'écriture. Il n'est donc pas, de nouveau nécessaire de représenter cette partie qui reprend dans le premier énoncé le schéma de la deuxième partie (IIÉ1) et dans le deuxième énoncé celui de la première partie (IÉ).

« Faut beaucoup marcher, oui, aller à vos cours, sauf si vous perdez de l'eau. » Au début, pas facile de marcher avec ce coton et ce tuyau qui ferraille le ventre. (AV, p. 11-12)

En fin de compte, dans la séquence narrative que nous venons d'analyser du point de vue de *la stylistique actantielle* et que nous avons divisée en six sous-parties, il est possible de schématiser non seulement les différents actants qui y interviennent mais

aussi la relation que ces actants entretiennent entre eux. Il nous sera possible d'observer les trois principaux niveaux où les niveaux I et α seront unique alors que dans le niveau II, plusieurs personnages prendront part dans la conversation.

Cette application que nous venons de faire seulement à la première séquence de AV peut être appliquée à toutes les séquences du corpus ernnausien. Elle pourrait nous permettre d'identifier et observer les différents actants qui interviennent dans son œuvre. Mais à travers ce simple exemple étudié qui est la première séquence de son premier livre publié, Ernaux nous dévoile combien son écriture est prometteuse du point de vue de la diversité des actants. En fin de compte, nous obtiendrons un schéma comme dans la page suivante :

OdM4 = questionnement sur la situation

II É4 \longleftrightarrow R4

Denise Lesur (adulte) Denise Lesur (adulte)
 (« moi » parlant) (« moi » écoutant)

OdM3 = demande de permission...

II É3 \longrightarrow R3

Un client ? Denise Lesur (enfant)

OdM2 = tabou social

II É2 \longrightarrow R2

Les parents ? Denise Lesur (enfant)

La mère ?

Le père ?

Les proches ?

Les clients ? ...

OdM1 = l'avortement

II É1 \longleftrightarrow R1

Faiseuse d'anges Denise Lesur (à vingt ans)

OdM = Je

I É | \longrightarrow R

narratrice lecteur

Denise Lesur

OdM

α É | \longrightarrow R

auteure lecteur

Annie Ernaux

1.1.4. Les niveaux d'énonciation

En énonciation, il est possible de parler de plusieurs niveaux dans la mesure où chaque situation d'énonciation constitue un niveau en soi. Différemment de l'analyse actantielle de G. Molinié qui reposait sur trois niveaux essentiels pouvant avoir des sous-codages illimités (Molinié et Viala 1993 : 51), J.-M. Adam, quant à lui, distingue quatre niveaux d'énonciation dans une œuvre narrative. (Adam 1994 : 222-226)

Niveau 1 : Auteur Concret (AC) et Lecteur Concret (LC)

Le AC et le LC sont des êtres qui appartiennent non pas à l'œuvre mais au monde réel ; ce sont des individus réels. Le AC est la personne chargée de la production scripturale du texte en question, c'est donc l'auteure en cher et en os qui décide d'écrire une histoire quelconque afin de le partager avec des lecteurs.

Dans le corpus de notre étude le AC est Annie Ernaux qui est l'auteure de tous les livres en question et qui ayant passé son enfance dans un milieu modeste d'origine prolétaire a fini par devenir professeur de littérature et dont les études et le mariage avec un jeune cadre de la bourgeoisie ont permis d'accéder à la classe bourgeoise. Elle relate en effet dans ses œuvres le fossé culturel et économique entre ses deux milieux. Étant toujours en vie, Annie Ernaux en tant que AC continue toujours à produire et à intervenir sur son écriture et nous révèle son existence en tant qu'être du monde à travers les reportages qu'elle donne dans la presse écrite ainsi que visuelle.

Quant au LC, ce sont les personnes ayant réellement lu les œuvres d'Annie Ernaux et qui ont eux aussi une vie réelle, des sensations, des réactions envers l'œuvre du AC. À la différence de la plupart des LC, les LC de l'œuvre ernausienne ne se contentent pas seulement de lire ses œuvres mais ils montrent eux aussi leur présence à travers les lettres qu'ils écrivent à l'auteure.¹⁸ Ainsi, bien que paratextuelle, il y a bien une interaction réciproque entre le AC, Annie Ernaux et ses LC.

Niveaux 2 : Auteur Abstrait (AA) et Lecteur Abstrait (LA)

¹⁸ Cette question de la réception de l'œuvre ernausienne parmi ses lecteurs et lectrices concrets et les lettres que ceux-ci lui ont adressées pour faire part en général de leur sentiments vis à vis de son œuvre a été largement traité par I. Charpentier dans le Chapitre VI « Les réceptions « ordinaires » d'Annie Ernaux : la correspondance lectorale comme espace de (re)construction des identités sociales et politiques » de la Deuxième partie de sa thèse de doctorat intitulée « Une intellectuelle déplacée : Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux ».

Le AA est le « moi profond » du AC qui projette une image de lui-même (Adam 1994 : 223) qui peut la plupart du temps ne pas être identique avec ce dernier. Si l'œuvre littéraire véhicule une idéologie quelconque, cette idéologie véhiculée est bien celle du AA et non celle du AC.

Quant au « *Lecteur Abstrait* - « *modèle* », c'est ce « lecteur idéal », implicite, que programme le texte, avec lequel le scripteur (l'instance producteur au cours de son écriture) a dialogué tout au long de son activité d'écriture. » (Adam 1994 : 223) Ainsi, le LA c'est un « lecteur virtuel » que le AA a imaginé tout au long de son activité de scripteur et avec lequel il est entré en contact afin de pouvoir faire tel ou tel choix que ce soit concernant le style, les procédés narratifs à adopter ou les thèmes à traiter.

Le AA, dans l'œuvre d'Annie Ernaux a en effet une / des idéologie(s) tout au long de son activité d'écriture. On peut dire qu'Annie Ernaux en tant que AA a comme première idéologie de montrer les deux classes sociales auxquelles elle a appartenu par le biais de son propre parcours social ainsi que celui de ses parents. Cette première préoccupation occupe une place majeure dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Mais en dehors de faire part des écarts qui séparent la classe prolétaire de la classe bourgeoise qu'elle traite en particulier dans P, F, H, JSN, FG, JD, et VE, elle a d'autres préoccupations comme la cause féminine qu'elle décide d'entreprendre sous l'influence de Simone de Beauvoir et qu'elle évoque en particulier dans AV, CDR, FG, F, E.

« Pour elle, le processus identitaire féminin est secondaire. Appartenir à un sexe qui n'avait pas la parole est moins important que d'être issue d'une classe qui n'a jamais eu voix au chapitre. » (Tondeur 1996 : 8)

Dans les œuvres comme SP, O, PS elle entreprend cette fois-ci de traiter la sexualité féminine qui est un tabou aussi bien dans sa classe sociale d'origine qu'adoptif partant une fois de plus de sa propre expérience, avec une franchise qui va même vers la crudité pour certains.

Le LA que le AA, Annie Ernaux, conçoit lors de son activité d'écriture n'est pas un *lecteur idéal* ou un *lecteur modèle* comme le postule U. Eco (« Un texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc [...] » (Eco 2004 : 63)) susceptible de suivre l'auteure à la lettre mais au contraire un lecteur qui serait dans l'incapacité de

comprendre en particulier les détails de la vie prolétaire, puisque son LA est censé appartenir à la classe bourgeoise qui est la détentrice par excellence de la culture et de la lecture.

« L’auteure conçoit un narrataire bourgeois qui connaît mal le milieu prolétaire. La narratrice va donc aider le lecteur à décoder ce monde nouveau ; aussi s’efforce-t-elle d’expliquer les coutumes qu’elle présente et elle cherche à définir les gestes et paroles de cette classe comme elle l’avait fait dans les deux textes sur ses parents. » (Tondeur 1996 : 142)

Elle avoue d’ailleurs dans AV qu’elle sent en quelque sorte le souffle de ses lecteurs :

« Et si c’était à cause de lui, des bourgeois, des gens bien que je suis en train de m’extirper mes bouts d’humiliation du ventre pour me justifier, me différencier, si toute l’histoire était fausse. Bref, est-ce que je n’avais pas écrit ce livre sous le regard de la bourgeoisie. » (Ernaux 2009b : 98-99)

Ainsi contrairement à ce que postule U. Eco, l’auteure fait de son mieux pour ne laisser « aucun espace blanc » au lecteur qu’il considère ne pas savoir tous les détails de la vie et les expressions de la classe prolétaire. C’est justement en les mettant en relief que ce soit par l’utilisation de l’italique, des guillemets, des majuscules, etc. ou en donnant des explications qu’elle essaie de combler ces interstices.

Niveau 3 : Narrateur et Narrataire

Dans les textes narratifs, il existe toujours un narrateur implicite ou explicite que le AC ou le AA peuvent faire parler tout au long du texte. Par contre, ce qui est rare c’est la présence d’un narrataire qui intervient. Comme J.-M. Adam (Adam 1994 : 224) nous en donne l’exemple, le début de *Jacques le fataliste* de D. Diderot en est un très bon exemple :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? *Par hasard, comme tout le monde.* Comment s'appelaient-ils ? *Que vous importe ?* D'où venaient-ils ? *Du lieu le plus prochain.* Où allaient-ils ? *Est-ce que l'on sait où l'on va ?* Que disaient-ils ? *Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.*

LE MAÎTRE: C'est un grand mot que cela.

JACQUES: Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet. (Diderot 1960 : 1-2)

Ainsi, dans l'exemple ci-dessus les parties marquées par l'italique sont censées être les paroles du narrateur qui répond aux questions posées par le narrataire. Mais encore une fois, ces paroles censées être ceux du narrataire ne sont-ils pas ceux du narrateur que l'auteur fait parler ?

Tout comme nous venons de le dire plus haut pour les œuvres en général, il est possible dans l'œuvre d'Annie Ernaux d'entendre très fréquemment le narrateur. Surtout dans ses œuvres de fiction tels que AV, CDR, FG l'auteure conçoit une narratrice qui raconte à la première personne du singulier (je) son histoire à différents âges de sa vie, qui n'est pas à cent pour cent identique avec la vie de l'auteure mais qui en porte abondamment les traces, donnant ainsi un effet de réel en confondant le réel et la fiction. Quant au narrataire, nous ne l'entendons pas dans ces œuvres. Il n'intervient guère mais pourtant nous sentons sa présence puisque tout comme l'auteure, le narrateur lui aussi, « conçoit un narrataire bourgeois qui connaît mal le milieu bourgeois » (Tondeur 1996 : 142) et qui ne cesse de rapporter les détails de sa vie chez ses parents issus du milieu prolétaire que le narrataire bourgeois serait à même de savoir. Il en est de même pour ses œuvres non-fictionnelles, où le narrataire n'intervient pas non plus.

Dans A, le narrateur, en rapportant certaines questions fréquemment posées dans son temps, en fait à la fois usage et mention de ces questions. Ainsi, il ne fait pas seulement que de rapporter cette question, par le biais de laquelle il introduit dans son texte toutes les voix qui auraient pu poser cette question mais il s'adresse également au narrataire.

Que faisiez-vous le 11 septembre 2001 ? (A, p. 16)

Qu'est-ce que le mariage ? Un con promis (A, p. 18)

Surtout dans le second exemple, bien que la question soit prise en mention, elle apparaît dans son usage comme la question de la narratrice dont la réponse donne l'illusion d'être donnée par le narrataire avec un jeu de mot.

Niveau 4 : Les personnages

Dans un récit, nous avons enfin un dernier niveau qui est le monde des personnages. Ces personnages parlent et agissent les uns par rapport aux autres.

[...] une future mère tricote de la layette en avalant régulièrement de la thalidomide, un rang, un cachet. Une amie horrifiée lui dit, *tu ne sais donc pas que ton bébé risque de naître sans bras*, et elle répond, *oui je sais bien mais je ne sais pas tricoter les manches* (A, p. 11)

Les parties marquées par l'italique dans l'exemple ci-dessus sont de l'ordre du niveau des personnages, ce sont eux qui *parlent* et qui *agissent*. Il est pourtant nécessaire de rappeler que « [d]ans le récit à la troisième personne, il ne faut pas confondre l'acteur qui voit (fonction d'action et focalisation) et le narrateur qui parle, ni ce que l'acteur fait et /ou perçoit (fonction narrative et parfois nouvelle focalisation) et ce qu'il dit (fonction de régie). » (Adam 1994 : 226)

Tout comme le précise J.-M. Adam, « [d]ans le récit à la première personne, ce dédoublement du même « personnage » est renforcé par une distance temporelle et sémiotique : JE-passé-narré, sujet de l'énoncé VS JE-présent-narrant, sujet de l'énonciation. » (Adam 1994 : 226) Ainsi, le même personnage, Annie Ernaux, dans F a une vision différente à différents âges de sa mère et c'est bien à la distance temporelle que l'on peut distinguer la différence d'opinion des deux personnages présents dans la narration.

Étant petite, Annie n'apprécie guère les comportements de sa mère. Lors de l'écriture, elle se remémore son passé et ce sont les sentiments qu'elle ressentait à l'époque qui surgissent à travers les paroles de l'auteure-narratrice enfant :

À l'église, elle chantait à pleine voix le cantique à la Vierge, *J'irai la voir un jour, au ciel, au ciel*. Cela me [je narré-passé] donnait envie de pleurer et je [je narré-passé] la détestais. [...] (F, p. 49)

Elle me [je narré-passé] battait facilement, des gifles surtout, parfois des coups de poing sur les épaules (« je l'aurais tuée si je ne m'étais pas retenue ! »). Cinq minutes après, elle me [je narré-passé] serrait contre elle et j' [je narré-passé] étais sa « poupée ». (F, p. 51) [...]

J'[je narrant-présent] essaie de ne pas considérer la violence, les débordements de tendresse, les reproches de ma mère comme seulement des traits personnels de caractère, mais de les situer aussi dans son histoire et sa condition sociale. Cette façon d'écrire, qui me [je narrant-présent] semble aller dans le sens de la vérité, m'aide à sortir de ma [je narrant-présent] solitude et de l'obscurité du souvenir individuel, par la découverte d'une signification plus générale. Mais je [je narrant-présent] sens que quelque chose en moi résiste, voudrait conserver de ma mère des images purement affectives, chaleur ou larmes, sans leur donner de sens. (F, p. 52)

Mais une fois adulte, elle voudrait garder que des images affectives de sa mère en essayant par exemple de situer la violence de celle-ci dans sa situation sociale. Seulement quelques pages plus loin, ce sera l'auteure-narratrice adulte qui nous exprimera, cette fois, ses sentiments datant du temps de l'écriture que la remémoration du passé lui fait ressentir.

Il est donc important dans une étude qui se veut énonciative et polyphonique de pouvoir distinguer ces différents niveaux d'énonciation dans un récit puisqu'ils nous montrent les différentes voix qui peuvent intervenir dans un texte narratif. C'est à travers les voix de ces différentes instances narratives observables dans le texte que nous arriverons à discerner le mécanisme d'une œuvre polyphonique.

1.1.5. La situation d'énonciation

La situation d'énonciation d'un énoncé non littéraire peut tout simplement être désignée comme les personnes entre lesquelles et les circonstances (le lieu, le temps de l'énonciation) dans lesquelles un énoncé a été émis. Pour pouvoir définir la situation d'énonciation dans laquelle un énoncé a été émis, nous devons donc savoir qui sont *le locuteur (l'émetteur)*, *l'allocutaire (le récepteur)* et quels sont *le lieu* et *le temps* de l'énonciation. Tout ceci est valable lorsqu'il s'agit d'une parole réelle d'une personne en chair en os destinée à une autre personne réelle, dans un lieu réel, à un moment précis du temps. Donc dans un énoncé faisant partie d'un discours qui a réellement eu lieu.

1.1.5.1. Le contexte de production

Lorsqu'il s'agit d'étudier les textes littéraires qui sont, contrairement au discours quotidien, non pas de vraies paroles mais des paroles et une situation d'énonciation fictives, nous ne pouvons plus parler d'une seule situation d'énonciation précise car nous sommes face à une première situation où il y a un auteur ; prenons comme exemple Annie Ernaux ; nous pouvons l'imaginer assise dans son bureau probablement chez elle dans une période de sa vie lorsqu'elle a pris l'initiative d'écrire, qui imagine des énoncés, qui en est donc l'émetteur, s'adressant à des lecteurs virtuels, qui en sont

les récepteurs. Cette première situation d'énonciation, D. Maingueneau propose de la nommer *contexte de production* (Maingueneau 2007 : 10), appellation qui nous convient parfaitement puisqu'il s'agit du contexte dans lequel se trouvait l'auteur lorsqu'il écrivait – produisait – le livre en question. La plupart du temps, le lecteur n'a pas la possibilité de connaître cette situation. Il doit se contenter des bribes d'informations qui se trouvent dans les textes de l'auteur ou véhiculées à travers les entretiens ou reportages de celui-ci.

Le contexte de production de AV et de CDR :

AV est un roman qui forme une trilogie avec les deux romans suivants de l'auteure : CDR et FG. Ces trois premiers livres d'Annie Ernaux ont paru chez Gallimard avec l'appellation de « roman » bien que plus tard l'auteure accepte que FG, en particulier, est une autobiographie.

AV et CDR étant des œuvres fictives, dont les prénoms des narratrices-personnages principales sont respectivement Denise Lesur et Anne, ce sont les deux livres d'Annie Ernaux dont *le contexte de production* est le plus apparent.

Dans AV, il s'agit d'une auteure, Annie Ernaux, qui décide d'écrire, à partir de sa propre histoire, l'histoire d'une jeune fille issue d'un milieu populaire. L'auteure nous explique implicitement à travers la voix de sa narratrice les raisons pour lesquelles et les destinataires pour qui elle décide d'écrire ce livre :

Travailler un auteur du programme peut-être, Victor Hugo ou Péguy. Quel écœurement. Il n'y a rien pour moi là-dedans sur ma situation, pas un passage pour décrire ce que je sens maintenant, m'aider à passer mes sales moments. Il y a bien des prières pour toutes les occasions, les naissances, les mariages, l'agonie, on devrait trouver des morceaux choisis sur tout, sur une fille de vingt ans qui est allée chez la faiseuse d'anges, qui en sort, ce qu'elle pense en marchant, en se jetant sur son lit. Je lirais et relirais. Les bouquins sont muets là-dessus. (AV, p. 12-13)

Si l'auteure se lance dans une telle entreprise, c'est premièrement par manque de livres sur cette situation désagréable. Elle voudrait que l'on sache ce que l'on peut ressentir dans une telle situation mais elle voudrait aussi, peut-être (se) soulager par l'écriture toutes celles qui pourraient un jour se retrouver dans la même situation qu'elle. Donc, implicitement les destinataires premiers de ce livre seraient des jeunes filles. Ainsi, rien que concernant les récepteurs éventuels, nous avons tout un éventail qui va de tout

lecteur susceptible d'être face à ce livre un jour, passant par les lecteurs des milieux populaires, aux lecteurs appartenant à la bourgeoisie, à la jeune fille (du milieu populaire en particulier) qui pourrait se trouver un jour dans la même situation que la narratrice.

Dans CDR, partant de sa propre expérience, l'auteure a voulu raconter la vie d'une jeune fille de quinze ans, Anne, issue du même milieu que l'auteure en insistant sur le changement de sa vision envers son milieu et la découverte de nouveaux sentiments comme l'amour et la sexualité qui en sont des tabous chez ces « gens du peuple ». Le contexte de production ne diffère pas énormément de celui de AV, mais nous allons voir que la scène d'énonciation est nettement différente.

1.1.5.2. La scène d'énonciation

Nous sommes face à une deuxième situation où nous voyons à travers le texte fictif que nous lisons des énoncés qui seraient le produit de personnages présents dans la narration, destinés à d'autres personnages, présents dans le texte, dans un moment et un lieu non de la narration. Cette deuxième situation d'énonciation est, selon toujours D. Maingueneau, la *scène d'énonciation* ; une appellation non moins efficace que la première puisqu'il s'agit en effet d'une *scène* qui est censée se passer entre les personnages d'une situation d'énonciation réelle ou fictive. La distinction entre l'auteure et le narrateur reposerait, justement, sur cette différence entre deux situations d'énonciation qui existent dans toute œuvre fictive, que ce soit un roman, une nouvelle, un article journalistique, etc. (Maingueneau 2007 : 10)

Si l'on considère les débats concernant l'œuvre d'Annie Ernaux sur son aspect autobiographique, le fait que le *je* de la narration et le *je* de la fiction soient une même personne ne change pas la distinction entre ces deux situations d'énonciation car « [m]ême si un roman se donne pour autobiographique, le *je* du narrateur est rapporté à une figure de « narrateur », et non à l'individu qui a effectivement écrit le texte, il participe à une scène d'énonciation définie par le texte même. » (Maingueneau 2007 : 11)

La scène d'énonciation de AV:

Dans AV l'auteure a 30 ans, elle fait parler une narratrice de 20 ans qui s'appelle Denise Lesur, fille de M. et Mme Lesur qui tiennent un café-épicerie dans un quartier populaire d'une petite ville de Province, tout comme les parents de l'auteure étant enfant. Denise Lesur, étudiante à la fac et résidant désormais à la cité universitaire, attend dans sa chambre le résultat d'un avortement après être passé chez la faiseuse d'ange. Cette jeune fille dont l'histoire est racontée par l'auteure, raconte à son tour l'histoire de la petite fille qu'elle a été lorsqu'elle vivait avec ses parents dans leur café-épicerie.

Annie Ernaux → Denise Lesur à 20 ans → Denise Lesur enfant à différents âges...

Auteur → Narratrice-Personnage₁ → Narratrice-Personnage₂, Narratrice-Personnage₃...

Énonciatrice₁ → énonciatrice₂ → énonciatrice₃, énonciatrice₄, énonciatrice₅...

Annie Ernaux imagine une Denise Lesur fictive, qui, à travers un monologue intérieur fait sans cesse des va-et-vient à travers diverses périodes de son enfance et nous raconte à travers divers points de vue l'enfant qu'elle a été, sa famille (ses parents en particulier), son entourage, son éducation, bref les raisons qui l'ont amenées à sa situation actuelle. Ne serait-ce que ce jeu de narration, ces va-et-vient entre le personnage adulte et le personnage enfant, est un procédé qui sert à introduire différentes voix dans le texte d'un même sujet parlant. L'étude de la scène d'énonciation est donc primordiale afin de pouvoir mettre en évidence comment les différentes voix sont orchestrées dans le texte par l'auteure.

L'auteure commence son récit en faisant parler Denise âgée de 20 ans, étudiante à l'université et qui attend dans sa chambre de la cité universitaire le résultat de son avortement clandestin¹⁹.

¹⁹ Avec la promulgation de la loi permettant aux femmes l'avortement le 17 janvier 1975, votée pour cinq ans, et celle du 31 décembre 1979, l'avortement n'est plus une pratique clandestine. (Bard 2003 : 195-196) Mais les condamnations pour avoir effectué une IVG (interruption volontaire de grossesse) sont de 5251 en 1946 ; 1336 en 1955 ; 588 en 1965 (Bard 2003 : 193). Ceci nous explique le choix de la narratrice ainsi que la peur qu'elle ressent dans sa chambre de la cité universitaire à Rouen. Ce ne sera que plus tard, au début des années 70 que les femmes se feront entendre sur le sujet, en particulier par « un manifeste paru dans *Le Nouvel Observateur* le 5 avril 1971 » signé par 343 femmes dont certaines célèbres comme Simone de Beauvoir, Catherine Deneuve, Marguerite Duras, Gisèle Halimi, Jeanne Moreau, Christiane Rochefort, Françoise Sagan, Delphine Seyrig, Agnès Varda, etc. (Bard 2003 : 194)

Toutes les heures, je fais des ciseaux, de la bicyclette, ou les pieds au mur. Pour accélérer. (AV, p. 11)

Sept pages plus loin, une nouvelle partie commence où l'auteure fait parler cette fois une narratrice-enfant de cinq, six ans. Mais celle-ci n'est que le début de ce va-et-vient entre la narratrice-adulte de 20 ans et les narratrices-enfants de différents âges :

Le café-épicerie Lesur, ce n'est pas rien, le seul dans la rue Clopart, loin du centre, presque à la campagne. De la clientèle à gogo, qui remplit la maison, qui paie à la fin du mois. (AV, p. 18) [...] Mon père [je narré-passé1], il est jeune, il est grand, il domine l'ensemble. C'est lui qui détient la bouteille, il mesure la quantité au millimètre près, il a l'œil. (AV, p. 19) [...] Magnifique. Comme ça que je [je narré-passé1] le voyais à cinq ans, à dix ans encore. (AV, p. 20) [...] Cinq ans, six ans, je [je narré-passé1] les aime, je [je narré-passé1] les crois. Bon Dieu, à quel moment, quel jour la peinture des murs est-elle devenue moche, le pot de chambre s'est mis à puer, les bonshommes sont-ils devenus de vieux soulographes, des débris... Quand ai-je eu [je narré-passé2] une trouille folle de leur ressembler, à mes parents... Pas en un jour, pas une grande déchirure... (AV, p. 50)

Ainsi, dans la scène d'énonciation, nous voyons apparaître une polyphonie narrative au sein duquel nous voyons apparaître non seulement la voix de l'auteure, de la narratrice et des personnages mais aussi des narratrices-personnages de différents âges durant les différentes périodes de sa vie.

La scène d'énonciation de CDR :

L'auteure publie CDR à l'âge de 37 ans. Elle nous raconte l'histoire d'une jeune fille, Anne, issue tout comme elle d'un milieu petit-bougeois / commerçant. Contrairement à AV, nous avons une auteure-narratrice qui ne fait parler qu'un seul personnage, Anne à l'âge de quinze ans. Mais bien qu'Anne ait l'air de mener son propre récit au monologue intérieur, nous voyons les paroles d'Anne traversées par les paroles d'autres personnages de son milieu.

L'année dernière pourtant je ne pensais qu'à rentrer en seconde C, il faut dire que les profs nous flanquaient la pétoche, *juste, très juste vos notes... Calmes,*

Le texte du manifeste : « Un million de femmes se font avorter chaque année en France. Elles le font dans des conditions dangereuses en raison de la clandestinité à laquelle elles sont condamnées alors que cette opération, pratiquée sous contrôle médical, est des plus simples. On fait le silence sur ces millions de femmes. Je déclare que je suis l'une d'elles. Je déclare avoir avorté. De même que nous réclamons le libre accès aux moyens anticonceptionnels, nous réclamons l'avortement libre. » (cité dans Bard 2003 : 194)

*distingués, mais ça veut dire macache pour C, vous n'avez qu'à être plus intelligents, pas notre faute.*²⁰(CDR, p. 10)

A la maison elle râlait sec, **huit en maths ! C'est pas gras, quand on en met un coup on y arrive. Tu veux finir en usine peut-être ?**²¹(CDR, p. 10)

Dans les parties que nous avons soulignées par l'italique, nous voyons dans le discours d'Anne, les propos qui lui ont été dits par ses professeurs dans le premier cas, et par sa mère dans le deuxième cas. Bien que le dialogue direct soit absent dans CDR, la narratrice Anne nous fait part des pensées des autres personnages qui l'entourent à travers son propre discours au DDL sans aucune marque de ponctuation qui pourraient nous aider à les identifier. Ainsi, tout en ne coupant pas le récit par une quelconque intervention directe ou marque, elle préserve sa linéarité. Le texte est mis en scène d'une telle manière à faire croire au lecteur qu'il est tenu par un seul personnage, la narratrice Anne mais qui, dans la structure profonde du récit, nous rapporte pour la plupart du temps directement, les propos des autres personnages dans son discours.

1.1.6. L'orientation sociale de l'énoncé ernausien

Dans la partie consacrée à *Structure de la langue et structure de la société* dans son livre *Problèmes de linguistique générale 2*, bien que E. Benveniste insiste sur le fait que l'évolution de la langue est différente de celle de la société - ce qui semble incontestable dans la mesure où le processus d'évolution de la langue est beaucoup moins lent que celui de la société – il considère par ailleurs la relation qu'entretiennent le langage et la société. En effet, ces deux entités ne peuvent exister l'une sans l'autre, aussi bien que le langage existe à travers la société, la société à son tour ne peut subsister comme un ensemble qu'à travers le pouvoir unificateur du langage :

« Le langage est pour l'homme un moyen, en fait le seul moyen d'atteindre l'autre homme, de lui transmettre et de recevoir de lui un message. Par conséquent le langage pose et suppose l'autre. Immédiatement, la société est donnée avec le langage. La société à son tour ne tient ensemble que par l'usage commun de signes de communication. Immédiatement, le langage est donné avec la société. Ainsi chacune de ces deux entités, langage et société, implique l'autre. » (Benveniste 1989 : 91)

²⁰ C'est nous qui soulignons par l'italique.

²¹ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

Nous pouvons, à partir de l'analyse de E. Benveniste et dans la lignée des propos tenus par Saussure auparavant, dire que les notions de « langue » et « société » ne sont pas dissociables dans la mesure où l'existence de l'une repose sur l'existence de l'autre. Elles sont donc étroitement liées et influent inévitablement l'une sur l'autre.

D'un point de vue bakhtinien²², un énoncé a, en plus du sens qu'il véhicule, une *orientation sociale*. Cette orientation sociale est définie comme étant « les modifications qui se produisent dans la forme de l'énoncé selon la situation sociale du locuteur et de l'auditeur, et selon l'ensemble du contexte social de l'énoncé » par V.N. Voloshinov. (Voloshinov 2002 : 298) C'est avec ce côté indiscutablement social de l'énoncé que l'écriture d'Annie Ernaux revêt un sens puisque l'influence qu'elle a subie, tout au long de son enfance, dans une société dite *populaire* aura son impacte sur sa vie, son idéologie et finalement sur son écriture. Elle et son langage en particulier, sont imprégnés par cette façon de parler et cette vision du monde qui y dominaient. Elle avoue qu'elle ne pouvait écrire autrement, que ce serait de trahir ses parents et le milieu dont elle est issue que d'écrire autrement.

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d' « émouvant ». (P, p. 24)

Si nous considérons le côté social de l'énoncé au sens où l'entendent M. Bakhtine et son *Cercle*, il est évident que malgré tous les efforts déployés par l'auteur nous arriverions probablement à observer la trace du langage d'autrefois qui était utilisé autours et par elle-même. Certes, cela n'aurait pas été aussi facile puisqu'elle écrit justement, en particulier dans ses livres non fictifs qui traitent de son milieu d'origine tels que P, F et JSN, dans le cadre d'un nouveau genre qui serait selon elle *une autosociobiographie* où ce qu'elle veut nous révéler c'est l'histoire de tout un milieu populaire de l'époque de l'après-guerre en France. Donc, si son entreprise consiste en cela, trahir ses parents et abandonner le langage de son milieu, serait également trahir sa propre démarche. Ce faisant, *une autosociobiographie* sans les marques de la société en question n'en aurait pas été une et une telle écriture ne pouvait qu'inclure toutes les voix de ce milieu,

²² Plutôt du point de vue du Cercle de Bakhtine, puisque c'est V.N. Voloshinov qui nous en parle dans *La structure de l'énoncé* qui se trouve en Annexe dans le livre de T. Todorov intitulé « *Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique* (suivi des *Écrits du Cercle de Bakhtine* (Todorov 2002 : 298)

qu'elles soient la voix des personnes réelles ou des institutions présentes dans cette société (tels que le langage, les mœurs, les traditions, les bonnes manières, les habitudes, la conscience commune, etc.) et son écriture serait probablement une autre.

Cet aveu concernant son *style d'écriture*, qu'Annie Ernaux l'ait fait consciemment ou non, est la condition sine qua non, non seulement du genre d'écriture qu'elle entreprend d'écrire, mais aussi celle d'une éventuelle écriture polyphonique dont le genre autosociobiographique n'est justement pas sans relation. Car plus *l'orientation sociale* d'un énoncé - dans notre cas d'un texte - est forte, plus elle tend vers une polyphonie encore plus apparente. C'est pourquoi dans l'étude polyphonique de l'œuvre d'Annie Ernaux, il faudrait revenir à plusieurs reprises sur cette *orientation sociale*.

V.N. Voloshinov insiste également sur *le contenu* de chaque énoncé. En effet, « tout énoncé réel, véritable, possède un sens » constitué d'une partie verbale et d'une partie extra-verbale. (Voloshinov 2002 : 300-301) Dans un énoncé, ce que l'on veut faire passer comme « sens » n'est donc pas seulement limité par les mots qui la forment. La place des mots, le choix de certains mots que d'autres ; lorsqu'il s'agit d'énoncés oraux, l'intonation, l'espace temporel entre les mots, etc. peuvent éventuellement jouer un rôle important dans l'interprétation de l'énoncé, à moins que l'on sache bien sûr les circonstances dans lesquelles il a été dit. Ainsi, le choix d'exprimer la vie de ses parents avec leurs propres mots plutôt qu'avec ses mots à elle - celles d'Annie Ernaux devenue « professeur de littérature » et « écrivaine » - sont en complète harmonie avec le contenu social de ses livres.

Les idées qui ont forgé Annie Ernaux durant toutes ces années passées avec ses parents dans cette petite ville de Province qu'est Yvetot ont probablement laissé des traces ; puisque toutes ces « phrases » qu'elle utilise soit dans ses journaux intimes, soit en écrivant ses livres, sont malgré elle, porteur de sa propre conscience bien qu'elle veuille ou qu'elle essaie de ne pas en faire sienne en les mettant en italique ou entre guillemets, et même parfois en majuscule. Si c'est dans les livres traitant de son milieu d'origine que ces utilisations typographiques sont les plus abondantes, cela n'est sans doute pas dû au pur hasard. Son style qualifié tout simplement de *plate*, imprégné de phrases courtes, elliptiques, sans verbe parfois, ne serait-il pas le reflet de cette conscience de l'époque chez *ces gens du milieu populaire* de vouloir tout faire d'un coup, à la hâte,

reflet de ces gens dont les détails de la vie ne représentent pas essentiellement grand chose, ou qui n'ont pas l'habitude ni le temps d'y penser, sauf lorsque l'on rentre en relation avec *les autres* :

Aux vacances d'été, j'invitais à Y... une ou deux copines de fac, des filles *sans préjugés* qui affirmaient « c'est le cœur qui compte ». Car, à la manière de ceux qui veulent prévenir tout regard condescendant sur leur famille, j'annonçais : « Tu sais chez moi c'est *simple*. » Mon père était heureux d'accueillir ces jeunes filles si bien élevées, leur parlait beaucoup, par souci de politesse évitant de laisser tomber la conversation, s'intéressant vivement à tout ce qui concernait mes amies. La composition des repas était source d'inquiétude, « est-ce que *mademoiselle* Geneviève aime les tomates ? ». Il se mettait en quatre. Quand la famille d'une de ces amies me recevait, j'étais admise à partager de façon naturelle un mode de vie que ma venue ne changeait pas. A entrer dans leur monde qui ne redoutait aucun regard étranger, et qui m'était ouvert parce que j'avais oublié les manières, les idées et les goûts du mien. En donnant un caractère de fête à ce qui, dans ces milieux, n'était qu'une visite banale, mon père voulait honorer mes amies et passer pour quelqu'un qui a du savoir-vivre. Il révélait surtout une infériorité qu'elles reconnaissaient malgré elles, en disant par exemple, « bonsoir monsieur, comme ça va-ti ? ». (P, p. 92-93)

Si l'on vient à la question des paroles des autres mis en évidence, comme nous voyons dans l'extrait ci-dessus de P, si « *mademoiselle* » est en italique, c'est évident que cette jeune fille (ici Geneviève) issue d'un milieu plus aisé et cultivé que celui d'Annie, n'a sans doute pas l'habitude d'être appelée ainsi, mais comme elle n'est pas de leur milieu, c'est ainsi qu'elle est appelée par le père d'Annie. Même si, en étant face à cette jeune fille, son père s'y adresse ainsi, il est fort probable qu'il ne l'appelle pas ainsi lorsqu'elle n'est pas là. D'ailleurs, sans doute pas seulement d'elle, mais de toutes les filles du même milieu qui sont amies avec Annie et qu'elle ramène de temps en temps chez elle. Cette « *mademoiselle* » n'est en effet pas la parole d'Annie – que cela soit Annie Ernaux en tant que l'auteure du livre P, ni celle d'Annie la narratrice-protagoniste de l'œuvre - c'est celle du père, que l'auteure reprend en décrivant ces jours où ils recevaient ses amies à la maison. Mais au plus profond, ce n'est pas la parole du père non plus ; c'est la conscience sociale des gens de ce milieu qui s'y reflète à travers, qui considèrent « *mademoiselle* » toutes ces jeunes filles bien élevées, qui ont reçu une bonne éducation et qui ne sont pas de leur milieu, mais d'un milieu plus aisé, plus élevé, que ce soit du point de vue aussi bien économique que culturel. Sans doute, si Annie ramenait à la maison, une copine de leur propre milieu de l'époque, on ne l'accueillerait pas de la même façon, ni avec le même soin, ni avec la même

appellation ; dans ce cas, la conscience aurait un autre moyen de s'y adresser, comme quoi il est convenu d'appeler les gens de son propre milieu avec leur prénom, tout simplement.

Ces mots comme nous venons d'analyser, au lieu de les mettre en évidence en les mettant entre guillemets ou en italique, l'auteure aurait très bien pu laisser au lecteur de deviner et ainsi de le livrer tout au long de la lecture à une sorte de jeu ; ce qui aurait pu susciter peut être de la curiosité chez le lecteur. Mais d'un autre côté, ceux qui ne connaîtraient ni ce milieu populaire ni l'époque dont il est question, n'auraient-ils pas eu des difficultés, non seulement à les reconnaître mais aussi à comprendre l'intérêt que ces *mots* portent pour l'auteure. Nous voyons bien qu'en mettant un simple mot en italique dans une citation de son père qui est déjà entre guillemets, l'auteure nous livre à un jeu encore beaucoup plus attirant ; d'essayer de trouver les raisons qui ont dû pousser l'auteure à le mettre, ici, en italique. Ainsi, tout au long de la lecture, le lecteur se devra de se poser des questions telles que « De la parole de qui s'agit-il ? », « Pourquoi l'auteure n'en prend-t-elle pas la responsabilité ? », « Que peut bien vouloir dire ce simple mot pour les différents personnages du livre et surtout pour l'auteure elle-même ? »... C'est l'implicite, bien présente même dans cette écriture qualifiée de *plate*, qui fait toute la grandeur et la profondeur de l'œuvre d'Annie Ernaux. Ne pas tout dévoiler, ne pas tout dire, mais dire juste assez pour laisser deviner, pour attirer la curiosité. C'est peut-être pour cela que les voix s'entremêlent, que les voix des personnages se mêlent à celui de la conscience de la société et celle de la société à celles des personnages.

1.1.7. L'énonciation et l'œuvre ernausienne

Annie Ernaux est une auteure qui a écrit ses œuvres avec plusieurs intentions : premièrement comme tout auteur, afin de partager avec autrui ce qu'elle a vécu et ce dont elle a été témoin puisque ses écrits peuvent se classer dans les différents genres de l'écriture autobiographique ; deuxièmement ayant appartenu dans son enfance et son adolescence jusqu'à son âge adulte à une classe sociale prolétaire, afin de faire partager avec autrui la vie des gens de son milieu d'origine à travers sa propre histoire ; enfin, sans doute a-t-elle ressenti le besoin de se confesser en faisant des aveux à ses lecteurs

concernant les origines de sa famille et leur situation sociale qui font qu'elle se sente « déplacée » dans la classe sociale à laquelle elle appartient. Elle a donc, plus que la plupart des auteurs, une intention à la fois individuelle et sociale que toute production langagière, tout énoncé a, ainsi que nous l'explique Bakhtine dans ses divers écrits traduits et interprétés par T. Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine* :

« On ne peut mettre sur le compte du sujet unique, pris isolément, toute la part verbale dans l'homme (discours extérieur aussi bien qu'intérieur) ; celle-ci appartient, non pas à l'individu, mais à son *groupe social* (à son environnement social). » (Bakhtine dans Todorov 2002 : 50-51)

« Aucun énoncé en général ne peut être attribué au seul locuteur : il est le *produit de l'interaction des interlocuteurs* et, plus largement, le produit de toute cette *situation sociale* complexe, dans laquelle il a surgi. » (Bakhtine dans Todorov 2002 : 50)

En effet, nous ne pouvons attribuer à la seule auteure-narratrice chaque énoncé qui se trouve dans les livres d'Annie Ernaux. Ces énoncés résultent premièrement d'elle-même, du groupe social auquel le locuteur appartient, donc à la classe des personnes intervenant dans les livres d'Annie Ernaux, notamment à la classe de la protagoniste - Denise Lesur de 20 ans (AV), Anne de 15 ans (CDR), la jeune femme adulte mariée à un jeune cadre (FG), les femmes adultes de différents âges des livres non fictifs qui ont suivi ces trois premiers livres – ainsi qu'à celle des parents de ces protagonistes, issus d'une classe populaire modeste, petit-commerçant. Deuxièmement, ils résultent de la relation que l'énonciateur, l'auteure Annie Ernaux, entretient avec son public, à savoir ses éventuels lecteurs auxquels elle s'adresse.

De ce point de vue, l'attribution des énoncés produits par l'auteure aux autres personnages ou institutions dans la scène d'énonciation peut également être interprétée comme une pluralité des voix et des points de vue dans l'œuvre ernausienne. Il serait donc intéressant d'analyser chaque énoncé dans le contexte de sa production, dans son énonciation, pour délimiter les paroles directes et intentionnelles de l'auteure de celles des autres personnages.

1.2. CHAPITRE II : LES « FORMES D'ÉCRITURE » EN TANT QUE PROCÉDÉS ÉNONCIATIFS DANS L'ŒUVRE ERNAUSIENNE

Le XX^e siècle a vu naître de nouveaux genres d'écritures autre que le roman classique dont il n'est pas toujours aisé de pouvoir faire une classification générique. Bien que cette émergence des genres ne facilite ni la tâche des auteurs qui sont toujours à la recherche de nouvelles formes d'expression, ni celle des critiques qui ne savent pas où placer l'œuvre étudiée, cet « éclatement des genres »²³ littéraires a pour avantage de favoriser la créativité. Quant aux raisons qui poussent les écrivains à rechercher de nouvelles formes d'expression, nous pouvons nous référer aux idées de J.-M. Schaeffer qui explique ce phénomène par « des motivations psychologiques et plus largement des dispositions intentionnelles » (Schaeffer 2001 : 17)

Tout au long de l'écriture de ses livres, Ernaux est à la recherche d'une forme d'écriture qui conviendrait à ses intentions et à ce qu'elle tente d'exprimer. Depuis le tout début, bien qu'elle veuille parler de son propre parcours, elle sera amenée à expérimenter plusieurs formes d'écritures qu'elle articulera plus sur le plan du « discours » que du « récit ». « La littérature institutionnalisée, qu'[elle] étudie à la fac, qui ne [lui] apporte rien » (ECC, p. 26-27) est pour la plupart coupée de la réalité et écrite avec une intention poétique. C'est pourquoi, elle tente une/des nouvelle(s) forme(s) d'écriture où le personnel et le social aussi bien que la réalité et la fiction pourraient exister au sein d'une écriture épurée et concise.

Nous analyserons, dans ce chapitre comment le choix des genres d'écritures s'opère chez Annie Ernaux et dans quelles mesures cette recherche formelle et son écriture, quelque soit le genre, que l'on peut qualifier d' « écriture discursive », fera de son œuvre une œuvre polyphonique en essayant d'une part de distinguer les différents genres d'écriture et de tracer les contours des notions *récit* et *discours* en insistant sur le caractère « oralisé » de son écriture avant de questionner la part de fictionnalité ou de réalité qu'il est possible d'observer dans son œuvre.

²³ Cette question de l' « éclatement des genres » a été traitée longuement dans l'ouvrage commun intitulé *L'éclatement des genres au XX^e siècle* dirigé par M. Dambre et M. Gosselin-Noat où l'on peut voir que non seulement différents écrivains tentent de nouveaux genres d'écritures mais un seul écrivain peut lui aussi se lancer dans « la polyphonie des genres » (Van Rossum-Guyon 2001 : 347-365) tout comme c'est le cas pour Ernaux.

1.2.1. Les différents modes d'écriture utilisés par Annie Ernaux

Annie Ernaux est une auteure qui écrit sous différentes formes d'écriture en même temps. Elle parcourt en quelque sorte le champ de la littérature à travers ses choix d'écriture après avoir découvert à partir de son troisième livre que la littérature n'est pas forcément équivalente de roman :

« Dans le mot roman, je mettais littérature. La littérature, à ce moment-là, est représentée pour moi par le seul roman et celui-ci suppose une transfiguration de la réalité. » (ECC, p. 26)

Ainsi, elle finit par accepter que la seule façon d'écrire n'est pas le roman et conquiert à côté du « récit autobiographique » (ECC, p. 21) d'autres formes telles que « l'autosociobiographie » (ECC, p.21), « le journal » (ECC, p. 22), intime et extime, et l'écriture de la passion personnelle. Bien que les sujets traités semblent être semblables dans ses œuvres, l'auteure reconnaît écrire sous différentes formes :

« J'ai le sentiment de creuser toujours le même trou, dans mes textes. Mais je reconnais avoir différents modes d'écriture. » (ECC, p. 21)

Cette recherche formelle, peut être considérée comme une recherche non seulement stylistique dans la mesure où l'auteure est à la recherche de la forme la plus appropriée au contenu de son texte, au langage courant de ses parents, du café-épicerie, des gens ordinaires qu'elle entend parler et dont elle récolte les paroles, mais aussi comme la recherche d'une forme énonciative pouvant favoriser une écriture polyphonique.

Si l'œuvre ernausienne change et évolue avec chacun de ses nouveaux livres, c'est grâce à l'originalité et à la diversité des nouvelles formes d'expression qu'elle conquiert en écrivant et non pas grâce à la diversité des thèmes traités, qui au contraire ne change pas. M. F. Savéan fait la même constatation lorsqu'elle dit :

« L'évolution majeure d'Annie Ernaux concerne, non pas le sujet abordé, qui reste fondamentalement le même, mais le point de vue choisi pour la narration. » (Savéan 2003 : 38)

Ainsi crée-t-elle un style d'écriture qui lui est propre, à la jointure de l'écriture personnelle et sociale, de la réalité et de la fiction.

« [...] l'écriture d'Annie Ernaux [...] se dégage progressivement des conventions pour créer son style propre. » (Savéan 2003 : 22)

1.2.1.1. Le « récit autobiographique » ou le « roman » ernausien

Le roman au XX^e siècle n'est plus ce qu'il était et il devient de plus en plus difficile de pouvoir cerner le contour de ce genre littéraire sans doute le plus octroyé par les auteurs. Ainsi que nous expliquent M. Dambre et M. Gosselin-Noat :

« Le roman se constitue différemment, ce qu'on voit chez Proust bien sûr et plus tard chez Malraux ; l'essai et les théories s'intègrent au récit, de même que les frontières deviennent mouvantes entre fiction, roman et autobiographie, ce que font apparaître le texte qui se penche sur la crise de la fiction, et d'une manière un peu différente, l'étude des textes apparemment autobiographiques de Marguerite Yourcenar. » (Dambre et Gosselin-Noat 2001 : 6)

Cette remarque que nous venons de citer, peut en effet, s'appliquer aussi bien aux trois premiers livres d'Annie Ernaux (AV, CDR et FG), qui, à la différence des autres livres de l'auteure qui ont paru chez les Éditions Gallimard, ont été publiés avec la mention de « roman ». Or, à la lecture de ces livres, nous voyons qu'ils ne sont pas seulement le fruit de l'imagination de l'auteure mais qu'ils comportent des éléments autobiographiques qui les rendent quelque peu autofictionnels. Ainsi, « [t]oute l'œuvre d'Annie Ernaux, même ses trois premiers livres plus romancés, [sont] un non au roman, aux histoires, au fabriqué. » (Cusset 2006 : 47)

Le premier livre de l'auteure, AV, commence avec une scène violente, celle de l'avortement d'une jeune étudiante, Denise Lesur, qui commencera au bout de 7 pages, à nous raconter son histoire rétrospectivement et linéairement commençant par son enfance, pour la terminer avec la même scène violente. Bien que « [l]a construction des *Armoires vides* [soit] celle d'un roman », l'auteure reconnaît avoir vécu l'avortement qui lui sert de cadre dans ce livre (ECC, p. 26) et qui est sans doute un des éléments importants du côté autobiographique de son « roman ». La narratrice s'y énonce à la première personne du singulier dont le sort a été décidé par le pur hasard (ECC, 26) et nous raconte aux côtés de son histoire la vie quotidienne du café-épicerie Lesur à travers laquelle nous avons accès à la vie des gens du milieu populaire. Quant à la temporalité verbale du texte, on y voit une forte dominance du présent, avec parfois du

futur, de l'imparfait et du passé composé qui font de brèves apparitions mais pas de passé simple qui renverrait dans un passé lointain vécu et au récit. Ce présent mérite attention dans la mesure où il permet l'alternance des voix narratrices. Bien que normalement le présent soit envisagé dans l'ordre du *discours*, D. Maingueneau indique que le présent de la narration « n'est pas un déictique, il n'indique pas que le procès est contemporain du moment d'énonciation. » (Maingueneau 2007 : 63) Tout au long du monologue intérieur de la narratrice, l'auteure utilise un simulacre du présent de l'énonciation qui sert à placer le lecteur en position de témoin direct, à l'approcher du moment et de la situation d'énonciation.

Je ne connais que la profusion, tout ce qui se mange est offert dans les rayons, en boîtes, en paquets, en vrac, je peux toucher à tout, entamer, grignoter, épignoler tout. Je peux m'inonder de senteurs violentes dans le coin-mercerie-parfumerie, muguet, chypre, dans des flacons fixés par des élastiques à des cartons pendus aux murs, soulever les couvercles des boîtes de poudre de riz Tokalon, dévisser les capuchons de rouge Baiser. Brillantines sirupeuses, Roja bleu ou jaune... (AV, p. 32)

En plus de ce présent, ce qui attire l'attention, c'est la présence volontaire d'une neutralité temporelle marquée par des infinitifs ou des phrases nominales, toujours dans le souci de faire disparaître toute marque du passé pour rapprocher le plus possible le lecteur des événements. Chose que nous pouvons observer à partir du deuxième énoncé de l'exemple ci-dessus ou encore dans l'exemple qui suit :

Jeux avec Monette, la grande copine, et puis les autres du quartier Clopart. Toujours le même pour commencer, la maison à construire. Chasse effrénée aux vieilles casseroles, aux tissus déchirés, aux caisses de bois qui feront les lits et les placards. Dînette de bouts de fromage, de raisins secs, nougats, caramels, jetés et collés ensemble dans une sous-coupe ébréchée. Les cris de joie des copines et ma supériorité sur elles, fille de l'épicier-cafetier... (AV, p. 33)

Des instantanés d'un vécu familial et social, des bribes de vie que l'auteure fait geler en recourant à une absence de temporalité verbale pour en suggérer le plus d'évocation et de rapprochement avec le lecteur.

Le second livre, CDR, raconte l'été du mois de juin au mois de septembre avant les débuts au lycée de la narratrice Anne qui a quinze ans. Elle y raconte sa première relation amoureuse avec Mathieu. C'est la période de passage de l'enfance à l'âge adulte et où le conflit avec ses parents commence à se sentir le plus. Tout comme dans

AV, le récit s'ouvre et se referme au même moment, le début du lycée, entre lesquels elle fait une rétrospection sur l'été après son B.E.P.C. qu'elle vient de passer en recourant souvent au monologue intérieur. Le café-épicerie parental disparaît dans ce livre où le père travaille dans une usine et la mère dans un café. Tout comme le mentionne S. McIlvanney, CDR est l'œuvre la plus fictionnelle d'Annie Ernaux (McIlvanney 2001 : 37) selon laquelle ce livre « est encore plus « roman » » (ECC, p. 28). Mais bien que ce soit son œuvre la plus romanesque, l'auteure avouera, comme peut le remarquer d'ailleurs un lecteur averti, que le prénom Anne de la narratrice ayant une forte ressemblance avec son propre prénom provient « d'un besoin de lancer des signes autobiographiques ». (ECC, p. 28)

Ces deux premiers livres sont particulièrement importants quant à la diversité des langages utilisés par l'auteure. En effet, comme le remarque A. Besnard, « la phrase [y] est un flot qui charrie termes et expressions familières ou régionales ou plus distinguées, éclairs littéraires sous forme de métaphores ; c'est l'expression de la révolte qui déborde : flots de paroles, d'idées, d'images qui traduisent par leur rythme un trop plein qui se vide. » (Besnard 2005 : 182) À travers la parole des narratrices qui apparaît le plus souvent sous forme de monologue intérieur, nous voyons les différents niveaux de langue qu'elle côtoie, allant du patois et du normand de ses grands-parents au langage quotidien des ses parents, des proches de la famille et des clients jusqu'au parler de la classe dominante. Richesse de paroles et de registres qui vient souligner l'idée bakhtinienne selon laquelle « le roman serait une somme de registres différents. »

Dans le troisième livre, FG, la narratrice-personnage, anonyme cette fois, qui s'énonce à nouveau à la première personne du singulier, nous raconte les changements qui surviennent dans sa vie après son mariage avec un jeune cadre qu'elle a connu à l'université. Le récit est rétrospectif et il suit plus ou moins une chronologie, avec cependant des retours en arrière. Ce texte sera considéré « *à posteriori* comme un texte de transition vers l'abandon de la fiction au sens traditionnel » (ECC, p. 28) par l'auteure. En effet, ce troisième livre marque un début dans l'œuvre ernausienne que ce soit du point de vue de son style qu'elle *travaille* plus (Tondeur 1996 : 144) ou du point de vue du genre d'écriture, dont elle finit par assumer la part autobiographique de ses livres.

À travers les trois premiers livres que nous avons qualifiés, tout comme l'auteure, de « récit autobiographique » et dont nous venons de faire le bilan, nous remarquons non seulement la part autobiographique de ces livres mais aussi la recherche générique de l'auteure. Bien que le roman puisse favoriser la pluralité des voix comme le précisait M. Bakhtine (Bakhtine 2008 :88), l'auteure est à la recherche d'un genre d'écriture favorisant une expression polyphonique où elle pourra insérer les voix de son entourage sans pour autant réduire sa, voire ses propres voix, à différents âges. Le roman à lui seul ne suffira pas à Annie Ernaux qui est à la recherche d'un moyen d'expression personnelle à travers laquelle surgirait également le *social* : sinon « transpersonnelle ». (Annie Ernaux 1993: 221)

1.2.1.2. L'autosociobiographie ernausienne

Trouvant le « récit autobiographique » *insatisfaisant, insuffisant et réducteur* (ECC, p. 21), l'auteure tentera une nouvelle forme d'écriture qu'elle nommera « autosociobiographie » où elle ne traite pas seulement de son propre *moi* mais « où il s'agit moins de dire le « moi » ou de le « retrouver » que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur, etc. » (ECC, p. 22) Elle entreprend donc, de suivre la vogue du XX^e siècle où l'on observe « l'évolution du roman vers la chronique et/ou l'autobiographie » (Dambre et Gosselin-Noat, 2001 : 6) mais ne se contente pas pour autant de la simple autobiographie et « dépasse le roman, l'autofiction, et même le genre autobiographique traditionnel. » (Jeannet dans ECC, p. 57) Ainsi, avouera-t-elle dans ECC :

« Ce qu'on appelle roman ne fait plus partie de mon horizon. » (ECC, p. 55)

Dans le quatrième livre, P, où l'identification entre la narratrice et l'auteure apparaît cette fois sans contestation, nous observons également une différenciation dans le style de l'auteure qui s'y explique ainsi :

Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement. (P, p. 24)

Dans ce livre où l'auteure nous fait part de la vie de son père en relation avec la classe sociale à laquelle il a appartenu, de « la place » qu'il *tenait* (P, p. 45) dans la société même, d'où le titre du livre, nous observons également la vie quotidienne des gens de milieux modestes à travers leurs propres paroles, « à travers les paroles entendues ». (ECC, p.34) L'histoire commence par l'épreuve de CAPES de l'auteure-narratrice qui a lieu juste deux mois avant la mort de son père et continue rétrospectivement pour se terminer avec un souvenir de l'auteure avec une de ses anciennes étudiantes devenue caissière dans un supermarché. Le désir de rendre compte de la vie de son père telle qu'elle a été la conduira à « ne pas prendre d'abord le parti de l'art » (P, p. 24) de peur de le *trahir*. (ECC, p. 34) (Ernaux 1993 :220) Contrairement aux longs monologues intérieurs qui se suivaient dans ses trois premiers livres, nous observons dans P, une écriture fragmentée, coupée par *des silences, des soupirs* (Fernandez-Récatala 1994 : 95) mais aussi le passage de « récit » assumé par la narratrice au « discours » tenu par l'auteure. Il ne s'agit plus d'une histoire proprement personnelle, d'une (auto)biographie – ni la sienne, ni celle de son père –, ni d'ailleurs de fiction, mais d'un nouveau genre dont Annie Ernaux assume les débuts. Ainsi, contrairement aux *je fictifs* à différents degrés de ses trois premiers livres, avec P, l'auteure acquiert une voix plus forte, plus polyphonique dans la mesure où elle entreprend d'écrire à travers son histoire pour *venger sa race*. (SP, p. 220)

« Pour revenir précisément au « je » : avant tout, c'est une *voix*, alors que le « il » et le « elle » sont, créent, des personnages. La voix peut avoir toutes sortes de tonalités, violente, hurlante, ironique, histrionne, tentatrice (textes érotiques), etc. Elle peut s'imposer, devenir spectacle, ou s'effacer devant les faits qu'elle raconte, jouer sur plusieurs registres ou rester dans la monodie. Je n'ai effectivement pas la même voix dans *Les armoires vides* et dans *L'événement*. Le changement se produit avec *La Place*. Pas seulement celui de la voix, mais celui de la posture entière de l'acte d'écrire. » (ECC, p. 30-31)

Après P qui exposait de la vie de son père, l'auteure tentera cette fois dans son cinquième livre de présenter la vie de sa mère toujours « de la manière la plus neutre possible » (F, p. 62) et en tentant de rester « au-dessous de la littérature ». (F, p. 23) Les sentiments de l'auteure-narratrice envers sa mère ne sont pas homogènes et oscillent entre l'amour et la haine, le regret et la culpabilité, la tendresse et la honte, la reconnaissance et l'ingratitude qu'elle a ressentis à différentes périodes de sa vie. Parallèlement, l'auteure-narratrice nous trace les différentes images qu'elle a de sa mère

selon ses différents points de vue qui changent et évoluent avec le temps. Ainsi, tout en nous faisant part des paroles de sa mère et de son entourage en les insérant dans son discours, elle nous fait également part des sentiments ambigus qu'elle a ressentis, nous donnant un bon exemple de pluralité des voix interpersonnelle et intrapersonnelle. Par ailleurs, F se recoupe en quelque sorte avec P puisque nous voyons dans les deux livres une brève mais révélatrice généalogie familiale qui se font écho et apparaissent comme des éléments intertextuels.

H est considéré comme étant une autosociobiographie puisqu'elle relate la vie familiale de l'auteure-narratrice ayant grandi dans le café-épicerie de ses parents. Dans ce livre « Ernaux ouvre le texte sur le récit de la scène fondatrice et évoque son retentissement à partir des restes matériels et des documents d'archives de l'année 1952. » (Michelucci 2009 : 22) En effet, la petite Annie, âgée de douze ans est traumatisée par la scène où « [s]on père a voulu tuer [s]a mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi » (H, p. 13) dont elle a été témoin. L'auteure-narratrice-adulte essaiera de se remémorer l'été 1952 en feuilletant toute sorte de documents datant de l'époque :

Hier, je suis allée aux Archives de Rouen consulter *Paris Normandie* de 1952, que le livreur du marchand de journaux apportait chaque jour à mes parents. (H, p. 31)

Ce petit livre qui commence avec un style et une scène frappants est coupé par des interventions de l'auteure-narratrice-adulte au présent de l'écriture qui nous raconte rétrospectivement au passé composé et à l'imparfait l'époque de cette scène avec la voix de l'auteure-narratrice-enfant de douze ans puisque pour pouvoir nous faire part de « [s]a réalité d'alors [...] » (H, p. 37) elle devra « mettre au jour les langages qui [la] constituaient. » (H, p. 37-38) Ainsi, faisant écho avec P et F du point de vue de son contexte et de son contenu, il apparaît dans ce livre de nouvelles voix : aux côtés de la voix de la classe sociale des parents de l'auteure-narratrice, nous entendons la voix de la classe dominante à travers le regard qu'ils portent ou qu'ils pourraient porter vis-à-vis de la classe dominée mis en évidence pour la plupart du temps par des italiques ou des guillemets:

[...] ne pas *déranger* les gens (H, p. 65)

Donc, *manquer d'usages*. (H, p. 65)

C'est un quartier ombreux de haies et de jardins devant des vieilles maisons où vivent plus « d'économiquement faibles », de familles nombreuses et de vieux qu'ailleurs. (H, p. 48)

Ainsi, l'auteure-narratrice expliquera la façon dont elle s'y est prise dans la narration de cet événement qui a marqué sa vie à jamais en insistant sur les deux visions qu'elle peut désormais y apporter en étant une transfuge de classe :

J'ai mis au jour les codes et les règles des cercles où j'étais enfermée. J'ai répertorié les langages qui me traversaient et constituaient ma perception de moi-même et du monde. Nulle part il n'y avait de place pour la scène du dimanche de juin.

Cela ne pouvait se dire à personne, dans aucun des deux mondes qui étaient les miens. (H, p. 108)

Tout comme F et H faisaient écho avec P, E fait écho avec le premier livre, AV, de l'auteure quant à son contenu dans la mesure où il traite à nouveau l'avortement de l'auteure-narratrice qui a eu lieu lors de ses études universitaires. L'histoire s'ouvre sur un événement proche du présent de l'écriture que vient de vivre l'auteure-narratrice, son dépistage du SIDA. L'attente du résultat de ce dépistage lui rappelle un autre épisode angoissant de sa vie vécu en 1963, l'attente vaine de la survenue de ses règles qui s'était terminée par un avortement clandestin. Le livre se ferme à un moment proche toujours du présent de l'écriture, moment où l'auteure-narratrice retourne dans le quartier de Paris où son avortement avait eu lieu. Entre ces deux moments proches du présent de l'écriture, l'auteure-narratrice, recourant à la technique de la mise en abîme, insère le récit de son avortement, événement bien antérieur qui a marqué sa vie à jamais. Bien plus que dans ses autres autosociobiographies, l'auteure essaie de trouver dans ce livre d'abord les sensations qu'elle a eues à cette époque de sa vie tout en essayant par la suite de retrouver les mots qui ont été prononcés.

« Il me faut la sensation (ou le souvenir de la sensation), il me faut ce moment où la sensation arrive, dépourvue de tout, nue. Seulement après, trouver les mots. » (ECC, p. 41)

« J'insiste sur le fait qu'il y a toujours un détail qui « crispe » le souvenir, qui provoque cet arrêt sur image, la sensation et tout ce qu'elle déclenche. [...] Une phrase, « il a repris de la force », dite par l'avorteuse en parlant du fœtus dans mon ventre. » (ECC, p. 42)

Ainsi, pour retrouver les mots d'autrefois, elle entretient un travail de remémoration à travers les chansons qu'elle a entendues dans différentes périodes de sa vie, les photos qu'elle a gardées en souvenir et les phrases qu'elle a entendues ou qu'elle a prononcées ; en fait tout un éventail de souvenir de sa vie d'antan dans son milieu d'origine. Ce qui fait de E une autosociobiographie est sans doute le lien établi par l'auteure-narratrice entre sa classe sociale d'origine et ce qui vient de lui arriver (E, p. 31) ; qui ne serait selon l'auteure-narratrice que le reflet de son « échec social » (F, p. 32) hérité de ses parents et de son milieu.

Ces quatre livres sont en quelque sorte chacun une partie d'une « ethnologie familiale » (ECC, p. 34) et « sociale » dressée par l'auteure à travers son histoire. Ce ne sont plus comme les trois premiers livres de l'auteure des « romans » ou des « récits autobiographiques » mais des autosociobiographies qui favorisent chacun l'expression des différentes voix sociales qui entourent l'auteure-narratrice. Ainsi, sa recherche de restituer telles quelles les voix de ses proches donne à ces livres un caractère polyphonique.

1.2.1.3. L'écriture de la passion personnelle

Avec son sixième livre, PS, Annie Ernaux entreprend une troisième forme d'écriture : celle de la passion personnelle et charnelle. C'est à partir de ce livre que l'on commencera à lui reprocher « une double obscénité, sociale et sexuelle. » (ECC, p. 107) Ne respectant pas les convenances sociales en écrivant avec précision sa classe sociale dans P, F, H et la sexualité féminine dans PS, elle dérangera « les critiques en majorité parisiens et masculins, occupant des positions de pouvoir dans les médias » (ECC, p. 107) et elle transgressera les genres littéraires classiques (ECC, p. 108). Ainsi, considérant que la forme et le contenu forment un ensemble indissociable l'une de l'autre, elle sera à la recherche de nouvelles formes d'écriture lui permettant au mieux de rendre son contenu.

PS est le premier livre de l'auteure traitant seulement de sa vie amoureuse en laissant de côté le « social » présent dans ses œuvres précédentes. Ce livre narre la relation amoureuse que l'auteure-narratrice a eue avec un étranger, dont seul l'initial A. de son prénom apparaît dans le texte. L'histoire commence avec une scène d'un film classé X

que l'auteure a été témoin pour la première fois de sa vie dans la chaîne cryptée Canal+. Tout au long de sa relation avec A., le temps cesse de poursuivre son cours normal pour l'auteure-narratrice dont la seule préoccupation lui semble être « l'attente » de A :

Le reste du livre, ensuite, redevenait ce que toute activité a été pour moi pendant une année, un moyen d'user le temps entre deux rencontres. (PS, p. 15)

J'aurais voulu n'avoir rien d'autre à faire que l'attente. (PS, p. 17)

Bien que s'agissant plutôt de l'écriture de la passion, l'auteure-narratrice ne peut s'empêcher de faire référence encore une fois à son avortement, rappelant son désir d' « aller passage Cardinet, dans le XVII^e, là où [elle a] avorté clandestinement » (PS, p. 64) et d'évoquer les événements marquants de cette période de sa vie comme la Première Guerre du Golf (PS, p. 71-72). Dans l'ensemble, la passion est racontée rétrospectivement au passé composé ou à l'imparfait, mais le présent y surgit dans les passages au présent de l'écriture (« Je ne fais pas le récit d'une liaison [...] » (PS, p. 31)) ou au présent de vérité générale (« [...] si c'est celui du témoignage, voire de la confidence telle qu'elle se pratique dans les journaux féminins [...] » (PS, p. 30-31)) , permettant ainsi à l'auteure-narratrice de pouvoir exprimer sa vision vis à vis de cette relation tout au long de celle-ci et après. Le va-et-vient entre le temps de la narration et le temps de l'écriture (le moment de l'énonciation) marque également une polyphonie énonciatrice dans ce livre.

Le second livre de l'auteure écrit sous la forme de l'écriture de la passion est O qui est plus une écriture de l'obsession de l'auteure-narratrice pour la nouvelle compagne de l'homme qu'elle vient de quitter, W., qu'une écriture de son amour envers lui. Dans ce petit livre où l'auteure-narratrice semble parfaitement sincère envers ses lecteurs quant à ses sentiments de jalousie envers cette femme, elle entreprend une sorte d'auto-analyse de sa personnalité et de cette souffrance (O, p. 15). Tout comme ses livres précédents, O commence également au présent de l'écriture où l'auteure fait un aveu à ses lecteurs concernant sa volonté d' « écrire comme si [elle] devai[t] être absente à la parution du texte » (O, p. 11) avant de continuer sa narration rétrospective – au passé composé et à l'imparfait parfois coupée par le présent de l'écriture – de cette « occupation » qu'elle a eue.

Avec ses autosociobiographies d'abord et ses livres sur la passion par la suite, l'auteure commence à découvrir de nouvelles formes d'écritures, autre que le roman, qui lui ouvrent un nouvel horizon :

« Un horizon s'est dégagé de même temps que je refusais la fiction, toutes les possibilités de forme se sont ouvertes. » (ECC, p. 22)

1.2.1.4. Le journal extime

Le besoin de faire part de sa vie ainsi que de la vie de ses parents dans leur contexte et condition sociale que nous avons abondamment pu observer dans les autosociobiographies de l'auteure ne la satisfaisant pas d'une part, le pouvoir d'observation et le regard critique qu'elle a toujours eus envers les gens qui ressemblent du point de vue de leur appartenance sociale à ses propres origines d'autre part, conduisent l'auteure à entreprendre une nouvelle forme d'écriture qu'elle intitulera « journal extime ». Tout comme les appellations « journal » et « extime » l'indiquent, sous cette nouvelle forme d'écriture, l'auteure essaiera de retrouver les gestes des gens qu'elle rencontre dans le RER, les magasins et les centres commerciaux de sa banlieue parisienne où elle a vécue de longues années. Les deux livres, écrits sous cette forme, JD et VE, se complètent dans la mesure où le premier comprend les notes prises par l'auteure durant une période de huit ans (de 1985 à 1992) et le deuxième les sept années suivantes (de 1993 à 1999).

Ces deux livres sont en effet des journaux tenus par l'auteure non pas pour parler de soi-même mais de retrouver son « moi passé » à travers les gens d'un groupe social proche de celui de ses parents. Dans l'avant-propos de JD, elle explique ainsi son entreprise journalistique qui consiste non pas à écrire sur soi mais sur les autres :

J'ai eu envie de transcrire des scènes, des paroles, des gestes d'anonymes, qu'on ne revoit jamais, des graffiti sur les murs, effacés aussitôt tracés. Tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, provoquait en moi une émotion, un trouble ou de la révolte. (JD, p. 8)

Pour apprécier aussi bien que pour juger les écarts socioculturels qui séparent les personnes de sa classe sociale d'origine tout comme les résidents des nouvelles cités, ainsi que pour dégager les comportements mais aussi les paroles à travers lesquelles

« se lisent les désirs et les frustrations, les inégalités socioculturelles » (JD, p. 8-9), Ernaux possède l'arme qu'il faut : le pouvoir de l'observation dans les moindres détails de la vie quotidienne qui l'entoure. Ainsi, dans ces deux livres, Ernaux, plus que jamais devient la cheffe d'un orchestre où aussi bien les passagers du RER ou du métro parisiens que les clients du supermarché Franprix ou les patients attendant dans le cabinet du médecin s'énoncent chacun leur tour avec un langage vivant qui résonne dans la conscience de ceux qui les lisent.

1.2.1.5. Le journal intime

L'auteure tient des journaux intimes depuis l'âge de seize ans. (ECC, p. 22) Pourtant, seulement deux de ses livres, JSN et SP, seront écrits sous cette forme-là mais les périodes qu'ils englobent sont déjà traitées respectivement dans F et PS. (ECC, p. 38) Dans ces journaux intimes, le souci stylistique et le souci du choix des mots deviennent minimes puisque comme le précise l'auteure, « la spontanéité l'[emporte] » (ECC, p. 22), ce qui fait de ces textes de journal « plus violent, cru ». (ECC, p. 39) Ainsi, dans ces deux textes, l'auteure, ayant aucun souci esthétique ou poétique, reflète avant tout à travers son écriture, la voix de sa propre conscience et de ses propres sentiments. Nous pouvons dire que c'est l'auteur abstrait qui parle.

JSN comprend les dernières années de la vie de la mère de l'auteure-narratrice atteinte de la maladie d'Alzheimer, de 1983 jusqu'à sa mort en 1986.

SP est le journal intime tenu par l'auteur durant sa relation avec S., un diplomate soviétique marié, où elle inscrit avec toute son intimité la passion qu'elle éprouve. Contrairement à l'ensemble de l'œuvre ernausienne, SP est particulièrement écrit sur un ton personnel que social ou autre, ce qu'elle notera d'ailleurs dans le début de son livre :

Le monde extérieur est presque totalement absent de ces pages. (SP, p. 15)

Après avoir oscillé les limites de l'écriture pour faire part d'une vie représentative de la vie de tant d'autres personnes, elle se referme dans SP, sur soi à travers son journal laissant de côté le monde extérieur. Mais même dans ce livre apparemment si personnel,

elle entreprend d'écrire pour toute une génération de femmes dont les passions ont été refoulées à cause de contraintes sociales.

1.2.1.6. Un roman « total » : *Les Années*

En transgressant le roman par les nouvelles formes qui le suivirent, l'auteure a expérimenté diverses formes avant d'aboutir dans A à « un roman total » où l'on peut observer la trace non seulement de toutes les formes précédentes mais aussi toutes les traces du contenu de ses livres précédents. L'auteure explique ainsi son projet dans A :

« Là, en réalité, j'ai voulu, j'ai voulu redescendre toutes les années vécues. Ça fait un certain nombre, depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale jusqu'à maintenant. Les années mais pas seulement les miennes. Ça c'est très important de dire que c'est aussi celles de l'Histoire, celles de la civilisation, des changements, de la société française... » (Ernaux dans *L'actualité Littéraire* 2008)

Dans cet extrait de son reportage dans l'émission télévisée *L'actualité littéraire*, l'auteure résume en quelque sorte les sujets qu'elle traite dans A. Ces années qui ont été non seulement celles de l'auteure mais aussi « celles de l'Histoire, celles de la civilisation, des changements, de la société française... », sont également porteuses de la voix des différentes instances sociales. Ainsi, tous les sujets déjà abordés dans ses précédents livres réapparaissent dans A pour laisser surgir tous les énonciateurs de ses livres précédents.

Par ailleurs, d'autres changements surviennent dans l'écriture ernausienne avec A. Premièrement, jusqu'à A, les récits d'Annie Ernaux concernaient une période restreinte, un moment bien défini de sa vie où elle tentait de nous faire part d'une histoire précise. Deuxièmement, jusqu'à A, l'auteure-narratrice s'énonçait à la première personne du singulier, « un je transpersonnel » tel que le nomme l'auteure, à travers lequel il nous était possible d'identifier une génération, une classe sociale, les femmes qui ne peuvent dépasser les normes sociales quelles qu'en soient leurs origines. Alors que dans A, l'auteure-narratrice s'énonce à la troisième personne du singulier, un « elle » tout aussi transpersonnel que son « je » mêlé à des « nous » ou des « on » dont nous traiterons plus amplement dans le chapitre suivant.

A commence avec la phrase « Toutes les images disparaîtront. » (A, p. 11) faisant écho à son épigraphe emprunté à A. Tchekhov qui commence ainsi :

- Oui. On nous oubliera. C'est la vie, rien à faire. Ce qui aujourd'hui nous paraît important, grave, lourd de conséquences, eh bien, il viendra un moment où cela sera oublié, où cela n'aura plus d'importance. [...] (A, p ; 9)

Ce livre, parsemé de photos que la narratrice évoque, est, comme les premières lignes de l'auteure indiquent nettement, une sorte de tentative afin de fixer les images, les pensées, les voix d'une génération de personnes qui sont condamnées à disparaître avec eux. Ces images qui sont sur le point de *disparaître* (A, p. 11), de *s'évanouir* (A, p. 15) rejaillissent du font de l'Histoire grâce aux efforts considérables de l'auteure. Chaque image du passé personnel de l'auteure est souvent accompagnée d'un événement socio-culturel de la même époque, mêlant ainsi son histoire personnelle à celle de l'histoire d'une communauté, d'une génération, d'un pays. L'histoire commence avec une photo prise en 1941 juste après la naissance d'un enfant, celle de l'auteure dont le lecteur a largement eu l'occasion de connaître la vie à travers ses quatorze premiers livres et continue jusqu'en décembre 2006. Soixante-cinq années de souvenirs, d'images, de mémoires écrits à la troisième personne du singulier-féminin, *elle*, ainsi que des *nous* et des *on* qui évitent intentionnellement le *je*, « [...] pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. » (A, p. 239)

1.2.2. Du « récit » au « discours » : Variations énonciatives

La distinction entre « histoire » (récit) et « discours » a été élaborée par E. Benveniste dans le cadre de son analyse sur le système du temps verbal et des « personnes » en français. (Benveniste 1988 : 238) « L'énonciation historique, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. [...] Il s'agit de la représentation de faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. » (Benveniste 1988 : 238-239) Contrairement au récit écrit sur un mode impersonnel à la troisième personne, l'énonciation discursive se voit apparaître les personnes « je/tu ».

Lorsque nous lisons l'œuvre ernausienne, quelque soit le genre d'écriture avec lequel sont écrits ses livres, nous voyons une forte dominance des éléments discursifs. Ainsi, le *je* qui semble représenter la productrice de l'énonciation est toujours présent et il suppose un destinataire, un *tu*. Pour Annie Ernaux, le roman, donc la fictionnalité, n'est pas possible ; c'est après avoir essayé d'écrire trois livres sous cette forme qu'elle s'en rendra compte. Ce dont elle veut, ce n'est pas seulement de nous raconter objectivement les événements qu'elle ou ses proches ont vécus dans des conditions sociales qui n'ont pas été racontés jusque là, mais c'est aussi de pouvoir donner la parole à cette communauté. Ainsi, dès le départ, elle fait le choix d'une écriture qui ne consiste non pas en la narration pure des événements passés vécus mais elle tente de tenir un discours véridique, personnel, littéraire et social, en essayant de s'approprier le discours des autres et en les insérant abondamment dans son propre discours. De sorte que son discours porte la trace de l'oralité quotidienne. À notre avis, cette particularité pertinente attribuée à son discours de différentes couleurs tout en le rendant saillant.

1.2.2.1. La part du « récit » dans la narration

Dans son *Problèmes de linguistique générale*, E. Benveniste distinguait deux plans d'énonciation différents : l'histoire et le discours. Il définissait « l'énonciation historique » comme « le récit des événements passés » qui serait « réservée à la langue écrite ». (Benveniste 1988 : 238-239) Le récit correspond donc à un mode d'énonciation qui est coupé de sa situation d'énonciation où il ne sera pas possible de pouvoir observer le *ego*, *hic* et *nunc* du locuteur. À travers cette distinction, résultera également la distinction de deux catégories de temps verbales ainsi que de personnes dont nous étudierons au chapitre suivant.

Bien qu'on ait couramment l'habitude de distinguer le *récit* du *discours* en insistant sur le fait que le premier terme est de l'ordre de l'écriture et le deuxième de celui de l'oral, une distinction nette n'est pas possible. D'une part, nous pouvons observer des discours écrits comme le discours du Général de Gaulle ou celui de Martin Luther King qui circulent sous forme écrite désormais et où même sous leurs formes écrites nous pouvons observer la présence de leurs émetteurs, de même pour les récits oraux comme les épopées ou les contes où il ne nous sera pas, cette fois, possible de définir l'émetteur

premier. D'autre part, il ne nous est pas également possible de parler uniquement de discours ou de récit, surtout dans l'œuvre ernausienne, dans la mesure où « aucun texte n'est « pur » et que ces deux organisations sont mêlées » (Reuter 1996 : 67) ou des formes « hybrides », où il est possible de voir une co-présence des deux, sont courantes. « [...] [O]n peut avoir, dans un même texte, le passage de la forme *récit* à la forme *discursive* quand, par exemple, l'historien intervient pour juger les événements décrits. Un texte littéraire produira différents effets de style dans la mesure où il utilise ou il alterne une de ces formes. » remarque M. Amorim. (Amorim 1996 : 78) Ainsi, pouvons-nous supposer que le récit pur n'existe pas dans la mesure où l'instance émettrice, de quelque façon que cela soit, se verra d'introduire dans le récit qu'elle produit son commentaire, sa réflexion, son jugement, son point de vue... En tout cas, c'est ce que nous observons dans l'œuvre ernausienne.

Si l'on considère dans un premier temps que chaque œuvre est une construction « hybride » où les deux formes, récit et discours, co-existent, nous pourrions être amené à dire que cette construction hybride pourrait se révéler comme une manifestation polyphonique dans les œuvres d'Annie Ernaux. En particulier à partir de son troisième roman, FG, où l'auteur tient d'une part un discours sur les différences qu'il y a au sein du mariage entre les conjoints et de l'autre, fait des retours en arrière (analepses) pour nous faire part de sa vie auprès de ses parents, cette construction hybride, ce passage du récit au discours et du discours au récit, peut être révélateur de polyphonie dans la mesure où, le récit et le discours peuvent être tenu par différentes instances énonciatrices. Ainsi, le récit est la parole de la narratrice à différents âges - de l'enfance jusqu'à l'âge adulte - et le discours est la parole de l'auteure intervenant pour interpréter la situation actuelle de la narratrice ou celle de la narratrice à l'âge adulte intervenant pour interpréter sa propre situation actuelle et la comparer avec son passé dans P ou F par exemple.

Mais même dans ses « romans » qui portent la trace de la vie de l'auteure, la forme de « récit » n'est pas privilégiée même dans ses trois premiers livres.

Les incipits des deux premiers livres de l'auteure sont ainsi :

Toutes les heures, je fais des ciseaux, de la bicyclette, ou les pieds au mur. Pour accélérer. Une chaleur bizarre s'étale aussitôt comme une fleur quelque part au bas

du ventre. Violacée, pourrie. Pas douloureuse, juste avant la douleur, un déferlement de tous cotés qui vient cogner contre les hanches et mourir dans le haut de cuisses. Presque du plaisir. (AV, p. 11)

« Vous aurez des contractions. » Depuis hier j’attends, lovée autour de mon ventre, à guetter les signes. Qu’est-ce que c’est au juste. Je sais seulement que ça meurt petit à petit, ça s’éteint, ça se noie dans des poches gorgées de sang, d’humeurs filantes... (AV, p. 12)

Parfois j’ai l’impression d’avoir des secrets. Ce ne sont pas des secrets puisque je n’ai pas envie d’en parler et aussi bien ces choses-là ne peuvent pas se dire à personne, trop bizarre. Céline sort avec un type du lycée, de première, il attend au coin de la Poste à quatre heures, au moins c’est clair son secret, si j’étais elle je ne me cacherais même pas. Mais moi ça n’a pas de forme. Rien que d’y penser je me sens lourde, une vraie loche, je voudrais dormir jusqu’au moment où je comprendrai mieux, à dix-huit ou vingt ans peut-être. (CDR, p. 9)

En effet, les deux premiers livres de l’auteure commencent tous les deux avec le présent. Pourtant le temps de la narration est ultérieur au moment de l’histoire, il n’est pas contemporain. La narratrice fait une rétrospection et raconte dans le début du premier livre (AV) de ce qu’elle est en train de faire au moment de l’histoire qu’elle fait coïncider avec le moment de la narration en utilisant « le présent déictique » (Maingueneau 2007 : 65) ou le présent de l’instant. Nous entendons dans cette première séquence de AV la voix du personnage principal qu’est Denise. Mais à un niveau plus élevé, c’est la narratrice Denise qui use du présent de la narration pour nous raconter son histoire. Ainsi, l’usage du monologue intérieur de la part de l’auteure se trouve en quelque sorte justifié. Nous y voyons à travers les différentes instances qui s’énonce les deux valeurs du présent : présent déictique et présent de la narration. Ainsi, comme le remarque D. Maingueneau, ces deux présents « associé[s] à une succession de phrases brèves, pla[cent] le lecteur en position de témoin direct » (Maingueneau 2007 : 65) non seulement des actions qui se déroulent sous leurs yeux mais aussi des pensées et de la voix intime de Denise qui se font entendre en tant que personnage et narratrice.

Dans la première séquence de son second livre CDR, c’est la narratrice Anne qui nous livre ses pensées concernant sa vie au temps de l’histoire. Il s’agit bien des pensées du personnage principal Anne sur sa vision des choses étant adolescente qui s’énonce au présent déictique. Mais ces mêmes pensées et cette même voix qui se parlent dans la conscience du personnage Anne, sont utilisées par la narratrice Anne pour raconter son histoire au présent de la narration. Ainsi, les événements du passé y sont racontés au

présent déictique pour les rapprocher du moment de l'énonciation sans pour autant les faire coïncider. C'est justement cette non-coïncidence malgré une forme apparemment au présent qui rend originale l'écriture d'Annie Ernaux. Pour illustrer ce que nous venons de dire, nous pouvons dire que les deux premiers énoncés de cette séquence sont au présent déictique qui coïncide en quelque sorte avec le temps de l'écriture et la voix d'Anne en tant que narratrice. À partir du troisième énoncé qui commence par « Céline », Anne passe au récit de son amie. Bien que raconté au présent, nous voyons apparaître la troisième personne du singulier. Cette phrase commence par le récit et continue par le discours « c'est clair son secret... ». Le présent narratif du verbe « être » porte le jugement de la narratrice pour s'enchaîner à l'énoncé qui coïncide avec le moment de l'écriture. Annie Ernaux décale astucieusement le moment de la production de la parole à un passé révolu avec un présent qui renvoie à un passé.

Contrairement à ce que l'on tend à penser, « ce présent ne remplace pas purement et simplement le passé simple, il le supplée localement à des fins stylistiques déterminées. » (Maingueneau 2007 : 63) Ainsi ce présent de narration chez Annie Ernaux ne remplaçant plus le passé simple d'un récit classique, son « récit » n'a plus la même valeur ni les mêmes intentions. De part l'utilisation des pronoms personnels, des déictiques temporels ou spatiaux, des marqueurs de subjectivité, de son langage vivace et oralisé, plutôt que de creuser un abîme entre son histoire et elle-même et son histoire et le lecteur, elle tente au contraire de créer « un effet de proximité ». (Maingueneau 2007 : 64)

Par ailleurs, dans ses deux premiers livres, les narratrices s'énoncent à la première personne du singulier et nous y voyons apparaître les différentes formes de la marque de la première personne du singulier : *je, j', mon, me*. Les marques temporelles comme *hier, à quatre heures* ne sont pas non plus de l'ordre du récit. Ces deux livres continueront sur ce ton jusqu'à la fin : l'histoire sera racontée non pas comme si elle se racontait d'elle-même avec une voix neutre, mais avec la parole des narratrices-personnages : Denise Lesur dans AV et Anne dans CDR. Transposer les éléments du discours pour narrer un passé lointain digne du récit exige une grande maîtrise langagière que nous pouvons souvent observer chez Annie Ernaux.

Quant à FG, nous commençons à entendre deux voix narratrices distinctes, dont la première est l'auteure-narratrice qui n'a ni prénom, ni nom qui nous raconte sa vie passée auprès de ses parents et comment ceux-ci se comportaient envers elle et chacun envers l'autre pour montrer la différence qui réside entre la vie conjugale de ses parents et la sienne. L'histoire est donc racontée au passé composé et toujours à la première personne du singulier. Malgré les apparences, il s'agit bien d'un discours puisque contrairement à ce que l'on tend à penser, le passé composé ne remplace pas le passé simple ; au contraire, ces deux temps sont en « complémentarité » (Maingueneau 2007 : 47). Ainsi, bien que la narratrice s'énonce au passé composé et non plus au présent, il s'agit d'un discours de la narratrice sur son passé.

Le premier écho du monde est venu à moi par ma mère. Je n'ai jamais connu ces intérieurs silencieux avec juste le tacatac de la machine à coudre, le bruit discret des mères qui font naître l'ordre et le vide sous leurs mains. (FG, p. 20)

Maman fait le ménage soigneusement, elle époussette, deux t verbes en eter, avec un plumeau. Quel ménage, quel plumeau, chez moi le ménage c'est le cataclysme du samedi, l'odeur d'eau de Javel, les chaises du café perchées sur les tables. (FG, p. 21)

La deuxième voix narrative est celle de l'enfant qu'a été l'auteure-narratrice qui nous raconte au présent de la narration sa vie et les habitudes de ses parents. Ainsi, en décalant la narration du passé de l'auteure-narratrice au présent de l'enfant-narratrice, nous découvrons à peu près une même période avec deux points de vue de la même personne qui diffèrent avec les années. Quant aux propos de l'enfant-narratrice, il n'y a pas de doute qu'il s'agit d'un discours tenu dans le premier énoncé au présent déictique : la présence de marque de la première personne comme *moi* et du mot *maman* (qui est un déictique puisqu'il indique à chaque fois la mère de la personne qui parle) en sont les indices. Quant au deuxième énoncé, bien qu'au présent, la valeur change en faveur du présent de la narration. En effet, c'est la narratrice qui reprend la parole qu'elle venait de donner à son personnage, pour faire un constat général de sa vie d'autrefois. Ainsi, du langage enfantin, scolaire et naïf du personnage étant enfant et reflétant une conscience bourgeoise apprise à l'école, l'auteure passe volontairement et brusquement au langage du personnage adulte rempli de remord et de colère envers son milieu. De cette contradiction, de ce point de vue ironique et critique que l'auteure porte

envers son milieu, nait une pluralité des visions et des voix qui sont en conflit comme le sont les deux classes sociales dont elles reflètent la vision respective de chacune.

E. Benveniste définira par ailleurs « le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique 'autobiographique'. » (Benveniste 1988 : 239) Ainsi, déjà selon la classification faite par E. Benveniste, il n'est pas possible de pouvoir classer l'œuvre ernausienne purement dans le récit puisqu'elle porte sur les différentes formes de l'écriture personnelle qui ne peuvent en aucun cas exclure ni le *je*, ni le *tu*, tout comme le *ici* et le *maintenant* ainsi que la subjectivité de son auteur. Quant à Annie Ernaux, elle crée dans ses livres un jeu énonciatif en croisant les éléments des deux plans de l'énoncé à travers laquelle elle fait véhiculer diverses voix, sous diverses formes.

Si l'on prend en considération les nouvelles études qui suivent E. Benveniste, cette théorie qui vise à faire absolument un classement en deux catégories semble ne pas être pertinente, du moins pour toute sorte de production langagière. Ainsi que nous l'expliquent A. Reboul et J. Moeschler :

1. d'une part, les cas de récits à la première personne sont nombreux, et l'incompatibilité du passé simple et de la première personne est une contrainte beaucoup trop forte ;
2. d'autre part, la typologie qu'elle fonde ne peut correspondre qu'aux pôles extrêmes d'un continuum, où le récit autobiographique aurait une position intermédiaire. (Reboul et Moeschler 1998 : 106)

Cette position intermédiaire pourrait être la classification que J.-M. Adam nomme « la narration de discours » (Adam 2008 :188) que nous verrons plus en détail dans la partie suivante sur la discursivité d'Annie Ernaux.

Dans un de ses entretiens, Annie Ernaux expliquera que même ses œuvres qualifiés d'autofiction par les critiques, ne sont pas des récits dans la mesure où son texte, c'est un discours réel tenu par un *je* destiné à un *tu* dans un *présent* et un *lieu* de ce *je*.

« A.E. Pour moi, il y a aussi autre chose. Autofiction, on a toujours l'impression que c'est un récit. C'est toujours de l'ordre du récit. On oublie que chez Doubrovsky, ça a d'abord été une recherche formelle. Le terme autofiction, remplir la case de Lejeune. Ça a été une recherche formelle que... Moi, il y a ça. *Passion*

Simple, je ne me suis pas posé la question. Je suis partie effectivement de tous les faits, véridiques, réels mais ça n'a pas été organisé en récit. Il n'y a pas de récit. [...] Je ne vois pas en quoi ça aurait mérité le terme d'autofiction – qu'on n'employait pas, d'ailleurs, à l'époque. » (Ernaux dans Huhueny-Léger 2009 : 223)

Ainsi, Ernaux refuse-t-elle avec précaution la classification de ses œuvres dans le « récit » comme type d'écriture. En effet, elle n'essaie pas, du moins c'est l'impression qu'elle nous en donne lorsque nous lisons ses œuvres, d'organiser son texte selon les règles qui régissent normalement un récit. Au contraire, elle tient un discours, qui la plupart du temps, est imprégné d'une subjectivité qu'elle articule sur un plan non pas personnel mais social. Contrairement à un récit à travers laquelle elle créerait une réalité se mettant à l'extérieure des événements qu'elle raconte, elle est en quête de sa réalité d'alors, c'est pourquoi elle ne peut s'extraire en tant qu'auteure et de cette quête et de cette réalité. C'est ce qu'elle avoue, du moins dans H :

Naturellement pas de récit, qui produirait une réalité au lieu de la chercher. Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais traiter celles-ci comme des documents qui s'éclaireront en les soumettant à des approches différentes. Être en somme ethnologue de moi-même. (H, p. 38)

Nous ne pouvons, certes, pas dire que la forme de « récit » est totalement absente de l'œuvre ernausienne puisque nous venons d'en montrer des exemples de narration dans le passé assumés par des narratrices qui diffèrent sur certains points de l'auteure. Mais si l'on définit encore une fois le récit comme étant « un mode d'énonciation coupé de la situation d'énonciation » et où « les événements semblent se raconter d'eux-mêmes » (Benvéniste 1988: 241), nous ne pouvons pas dire que l'écriture ernausienne relève strictement du récit, pour des raisons que nous venons d'évoquer.

1.2.2.2. Une écriture discursive

Le terme « discours » est polysémique dans la mesure où il a plusieurs utilisations. Baylon cite six emplois linguistiques de ce terme. (Baylon 2008 : 235) Mais pour simplifier, nous pouvons dire qu'il a deux acceptions générales dont l'une serait d'ordre théorique et du domaine de la linguistique et l'autre de l'ordre du langage quotidien. Ainsi que nous l'expliquent A. Reboul et J. Moeschler, tels pourrait être ces définitions du discours :

« Le *DISCOURS*, entité théorique qui reste en tout état de cause mystérieuse, se superpose donc au *discours*, notion de langage quotidien qui ne désigne rien d'autre qu'une suite de phrases dont les bornes sont posées, plus ou moins explicitement, par ceux qui les ont produites. Si le discours n'a aucune propriété particulière, le *DISCOURS*, en revanche, est supposé pouvoir expliquer des phénomènes divers, anaphores inter-phrastiques, usages des connecteurs, choix des temps verbaux, etc. » (Reboul et Moeschler 1998 : 7)

Considérant ces deux significations du discours, il ne nous sera pas possible de distinguer l'une de l'autre dans la mesure où elles se complètent. Nous tenterons donc de faire l'analyse du *discours* tenu par Annie Ernaux dans son œuvre en nous basant sur les possibilités d'analyse que nous offre le *DISCOURS* ; en d'autres termes, nous tenterons de faire *l'analyse du discours* ernausien en nous reportant à *l'analyse de discours* qui réduit le discours « aux unités qui la composent », à savoir l'énoncé. (Reboul et Moeschler 1998 : 8)

Dans *Vocabulaire de la stylistique*, J. Mazaleyrat et G. Molinié affirment également que le terme *discours* pourrait être utilisé en deux sens dans le domaine de la stylistique. Alors que le premier est l'opposition du discours à récit-histoire tel qu'elle a été conçue par E. Benveniste (Mazaleyrat et Molinié 1989 : 109), le second est défini ainsi :

« Tout énoncé littéraire est un discours individuel qui a pour producteur une instance énonciatrice particulière, fondamentale, l'actant émetteur primordial. » (Mazaleyrat et Molinié 1989 : 109)

Le discours littéraire est donc un énoncé dont il faut essayer comme dans toute énonciation de cerner la situation dans laquelle elle se trouve réalisée.

En affirmant que dans l'énonciation historique « [l]es événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici, les événements semblent se raconter eux-mêmes. » (Benveniste 1988: 241), E. Benveniste accepte que lorsqu'il est question d'un texte littéraire, le mode d'énonciation ne peut être le seul récit puisque dans un texte littéraire les événements ne sont pas racontés eux-mêmes, mais par un narrateur ou un personnage. Donc, toujours selon la distinction faite par E. Benveniste, si tout comme l'auteure l'affirme, l'œuvre ernausienne n'est pas un « récit », du moins dans sa totalité, elle est, du moins dans sa grande majorité, un « discours ». Il ne faut pas perdre de vue que lorsque la forme du récit est privilégiée par l'auteure, cela pourrait être une obligation due à la langue

française qui ne lui offre pas toujours le choix. A cet égard, G. Genette reprendra les termes benvenistiens pour affirmer « [...] *l'histoire* ne va pas ici sans une part de *discours*, et il n'est pas trop difficile de montrer qu'il en est toujours pratiquement ainsi. » (Genette 1972 : 225)

Malgré l'affirmation faite par Annie Ernaux selon laquelle elle tenterait de rester « au-dessous de la littérature ». (F, p. 23), son œuvre est classée aujourd'hui dans la littérature contemporaine française. D'ailleurs, la place accordée à son œuvre tant par les critiques littéraires que les universitaires est également une preuve de la littérarité de l'œuvre ernausienne. Pour juger de la littérarité de l'œuvre d'Annie Ernaux et pour conclure qu'il s'agit bien de la littérature, nous nous reporterons aux « trois composantes définitionnelles du discours littéraire » définies par G. Molinié. (Molinié et Viala 1993 : 17-23) Ainsi, l'œuvre ernausienne serait littéraire dans la mesure où elle constitue son propre système sémiotique : le discours de l'auteur renvoie bien à un contenu que le lecteur reçoit comme une information matérielle dont il ne se pose pas de question quant à sa réalité car dans un second niveau l'œuvre ernausienne a également un contenu extra-linguistique, d'ordre culturel et surtout social, qui se construit en soi. Dans un second temps, bien que l'auteur semble « représenter » la condition sociale de sa classe d'origine, le discours ernausien « est et n'est pas représentatif » en même temps, car comme le souligne G. Molinié, l'espace textuel dans lequel se développe un discours crée un événement mondain par son propre déroulement, avec son jeu langagier propre. Son discours est donc son propre référent. (Molinié et Viala 1993 : 20) Enfin, le discours littéraire se réalise dans l'acte de désignation de l'idée de ce référent, ce qui veut dire que l'œuvre ernausienne est un discours littéraire dans la mesure où elle est « l'acte de faire apparaître l'idée du référent dans son propre déroulement ». (Molinié et Viala 1993 : 22) Ainsi, les différentes interventions de la part de l'auteure concernant son choix d'écriture et ses diverses explications sur ce sujet sont une sorte d'indexation dont parle G. Molinié qui nous montre la non-représentativité de son écriture qu'elle recherche.

D'un point de vue semblable, nous pourrions également être amenés à considérer tout œuvre littéraire comme discours puisque comme le remarque G. Molinié tout discours littéraire est produit par un émetteur, l'auteur, pour un récepteur, le lecteur éventuel.

« [L]’affirmation que l’on considère la littérature tout entière comme discours est une énorme pétition de principe : elle implique à un niveau fondamental, la pensée de tout texte littéraire comme produit par un émetteur en liaison de principe avec un récepteur. C’est dire qu’à ce niveau fondamental la distinction récit/discours n’est pas pertinente car elle ne joue pas, alors qu’elle peut jouer par rapport à d’autres articulations, dérivées. » (Molinié et Viala 1993 : 9)

De même, dépassant E. Benveniste, ni J.-M. Adam, ni A. Reboul et J. Moeschler ne conçoivent une distinction entre le discours et le récit mais des types de discours comme le discours « narratif, descriptif, argumentatif, autotélique, etc. » (Reboul et Moeschler 1998 : 100) Ces deux approches qui ne conçoivent pas de distinction comme l’a faite E. Benveniste, nous semble, du moins dans l’étude de l’œuvre ernausienne, une approche plus opératoire ; puisque comme nous venons de le montrer dans la partie consacrée au « récit », le récit n’est nullement privilégié dans ses œuvres. D’ailleurs, Ernaux considère également son écriture comme un « discours rétrospectif sur soi » (ECC, p. 16) qui tend à « éclaircir, enchaîner ce qui était obscur, informe, au moment même où [elle] écrivai[t] » (ECC, p.16)

Il convient donc ici de questionner la bipartition faite par E. Benveniste. Nous avons déjà dit dans la partie consacrée au « récit » que les deux catégories de E. Benveniste ne convenaient pas dans la mesure où il peut y avoir des textes hybrides dont les deux modes peuvent exister au sein d’un même texte. Mais outre ces deux acceptions, il faudrait envisager une troisième catégorie qui se trouverait à cheval entre le récit et le discours au sens de E. Benveniste. Ainsi, cette nouvelle catégorie, bien qu’il s’agisse de la narration d’un événement, passé ou présent, se trouvera actualisée non seulement par le « JE » de l’énonciation mais aussi par les temps du discours comme le présent déictique, le futur ou le passé composé. J.-M. Adam note :

La possibilité d’une narration au PC divise le « discours » en *narration de discours* et *énonciation de discours*. On a donc affaire non pas à deux mais à trois systèmes énonciatifs de base que l’on peut ainsi représenter :

ORDRE DU « DISCOURS »		
Énonciation « historique » Narration historique Diégétisation autonome	Narration de discours Diégétisation liée	Énonciation de discours Interaction - discussion
ORDRE DE LA NARRATION (Diégétisation)		

(Adam 2008 : 188)

Selon cette nouvelle distinction proposée par J.-M. Adam, bien que l'œuvre ernausienne contienne des « énonciations de discours » assumées par des « je » de l'énoncé au DD, il s'agit d'un discours tenu par le « JE » (Annie Ernaux) de l'énonciation qui assume non seulement la narration des événements mais qui tient également un discours. On peut donc considérer l'œuvre entière d'Annie Ernaux comme étant une *narration de discours*. L'utilisation des déictiques spatiaux et temporels, des personnes (le « JE » de l'énonciation dans ses treize premiers livres et le « on », « nous » et « elle » de A dont la valeur est bien plus qu'une « non-personne ») et des temps verbaux (le passé simple y est absent, par contre on y observe le présent déictique et le présent de la narration, le passé composé et l'imparfait) ne nous permettent pas de le placer dans *la narration historique* (le récit pur). Parallèlement, un texte écrit ne peut être *une énonciation de discours* à cause du décalage temporel qui sépare l'énonciation de l'auteure de la lecture faite par les lecteurs d'une part et le décalage temporel qui sépare les événements vécus de la narration de ceux-ci.

Chez Annie Ernaux, il s'agit bien des événements passés pour la plupart, racontés non pas en étant coupés de leurs situations mais actualisés par la voix narratrice qui se confond assez souvent et intentionnellement avec celle de l'auteure.

D'un autre point de vue, l'implication des narratrices ernausiennes dans l'histoire qu'elles racontent est un indice du mode utilisé par l'auteure. En effet, toutes les narratrices d'Annie Ernaux sont *homodiégétiques*, dans le sens où elles sont présentes dans l'histoire qu'elles racontent, s'opposant ainsi à *hétérodiégétique*. Cette distinction des narrateurs dans un texte entraîne une autre distinction : celle de deux grandes formes d'organisation du message, le discours et le récit. (Reuter 1996 : 66) Ainsi, les narratrices ernausiennes racontant un laps de temps de leur propre passé ou de celui de leurs proches, actualisent l'histoire qu'elles racontent avec leurs interventions volontaires.

Considérant l'écriture ernausienne plus proche du « discours », nous pouvons distinguer plusieurs types de discours tenus par l'auteure dans son œuvre. En particulier dans ses autosociobiographies, nous sommes sans cesse face à une écriture discursive à plusieurs niveaux.

Si l'on prend l'exemple de H, d'une part nous avons Annie Ernaux en tant que

personnage qui intervient sur les événements de sa vie, en y apportant sa vision à différents âges. Ces narratrices-personnages tiennent un discours sur l'histoire et les événements qu'elles racontent pour partager un vécu personnel qui pourrait tendre à un témoignage pluriel et social.

Quand il leur arrivait de montrer qu'ils avaient de l'affection l'un pour l'autre, par un sourire ou un rire complices, une plaisanterie, je croyais être revenue au temps d'avant la scène. Celle-ci n'était qu'un « mauvais rêve ». (H, p. 19)

De l'autre, nous voyons Annie Ernaux en tant qu'auteure qui intervient sur les événements passés pour y apporter son point de vue dans le but d'actualiser non pas les événements, mais l'interprétation de l'auteure qui leur donne pour la plupart une nouvelle signification.

C'était le 15 juin 52. La première date précise et sûre de mon enfance. Avant, il n'y a qu'un glissement des jours et des dates inscrites au tableau et sur les cahiers. (H, p. 15)

Par ailleurs, nous voyons, comme la plupart des entreprises à caractère autobiographique, un discours de l'auteure tenu sur son expérience d'écrivain, sur ses choix d'écriture ; « un phénomène [qui serait] apparu au XX^e siècle, auparavant on ne s'explique pas ainsi sur son travail » (ECC, p.16) selon l'auteure. C'est à travers des séquences actualisées par le présent déictique où nous voyons des marques de l'énonciation tel que « aujourd'hui » qu'apparaît le discours de l'auteure :

J'écris cette scène pour la première fois. Jusqu'à **aujourd'hui**²⁴, il me semblait impossible de le faire, même dans un journal intime. Comme une action interdite devant entraîner un châtement. Peut-être celui de ne plus pouvoir écrire quoi que ce soit ensuite. (H, p. 16)

Ces interventions des instances narratrices sur un ton discursif ne font qu'augmenter les niveaux d'énonciations et à diversifier les points de vue à travers lesquels rejaillissent différentes voix.

Quant au discours tenu par les autres personnages que l'auteure-narratrice, nous entendons au sein de la voix d'un seul personnage une multitude d'autres voix

²⁴ C'est nous qui soulignons en caractère gras. Ce « aujourd'hui » est marqueur du « moment de l'écriture ».

représentatives d'une communauté de la société française. Ainsi, la parole singulière du père, de la mère ou des autres proches déclenche d'autres voix qui récitent ensemble telle une chorale des paroles représentatives d'une vie, d'une culture, d'une tradition, etc. dont on n'a pas eu l'occasion de réciter manque de porte-parole qui s'incarne justement en la personne d'Annie Ernaux.

Les formules de politesse, *au plaisir ! Assoyez-vous, vous ne paierez pas plus cher.*

Les phrases qui unissent mystérieusement le corps à l'avenir, au reste du monde, *fais un vœu tu as un cil sur la joue, j'ai l'oreille gauche qui siffle on dit du bien de moi*, et naturellement à la nature, *mon cor me fait mal, il va pleuvoir.*

Les menaces affectueuses ou sévères aux enfants, *je vais te couper les oreilles – descends d'là, tu vas prendre une calotte.*

Les railleries qui écartent les manifestations de tendresse, *porte ta jeunesse la mienne se passe, les caresses de chien ça donne des puces, etc.* (H, p. 57)

Tout au long de ses écrits l'auteure tient un discours mais ce discours n'est pas singulier, il est ce qu'il y a de plus pluriel. L'auteure se donne une parole à travers son discours mais cette parole se devra d'être une représentation des bribes de paroles qu'elle a récoltées dans les différents moments. Annie Ernaux atteint une parole plurielle à travers ses écrits en utilisant les différents procédés en donnant l'impression à son lecteur averti que chaque choix est fait justement dans le but d'atteindre cette réalité et cette pluralité au sein d'une écriture des plus épurée, neutre, blanche, plate mais tout aussi authentique.

1.2.2.3. Une écriture oralisée

L'adjectif le plus souvent utilisé pour qualifier l'écriture ernausienne est bien entendu « plate » (P, p. 24) dont l'auteure en fait également très souvent usage, faisant ainsi écho à l'écriture « blanche » (Barthes 1970b : 67) d'A. Camus.²⁵ Bien que la platitude, ou le soi-disant manque de style « littéraire » au sens classique du terme, puissent être une caractéristique de l'œuvre ernausienne, il n'est pas possible de pouvoir se limiter à ces

²⁵ La ressemblance stylistique entre l'œuvre ernausienne et en particulier *l'Étranger* d'A. Camus a été traitée lors d'une intervention intitulée « De l'écriture blanche d'Albert Camus à l'écriture plate d'Annie Ernaux : La contemporanéité dans l'écriture » à Poitiers dans le cadre du 9^{ème} Colloque International de l'Association des *Amitiés camusiennes* dont l'ordre du jour était « Camus hic et nunc ». L'intervention en question paraîtra dans le livre commun du colloque.

termes pour l'expliquer.

L'auteure, tenant un discours tout au long de son œuvre, nous semble être à la recherche intentionnellement non pas d'une platitude, mais d'une écriture le plus proche possible des paroles entendues (ECC, p. 34) et de la réalité objective, donc de « l'oralité » vécue. Ainsi, J. Lis fait ressembler l'écriture ernausienne à la « poésie immédiate » de Jules Romains qu'il explique de manière suivante : « [...]l'expression directe et sans maquillage de notre perception de la réalité [...] » (Lis, 2004 : 93)

L'auteure est d'ailleurs consciente de cette oralité et s'explique ainsi concernant CDR :

Je viens de relire les épreuves de *Ce qu'ils disent ou rien* pour l'édition Folio. Je n'ai pas changé, je suis cette fille qui croit au bonheur, attend et souffre. Ce livre, très oral, est bien plus profond (à propos des mots et du réel) que la critique ne l'a dit. (SP, p. 58)

De plus, il ne s'agit pas de n'importe quelle oralité, c'est celle d'une époque, d'une classe sociale, d'une génération d'hommes et de femmes surtout, puisque ses livres se devraient d'être des témoignages. Par ailleurs, il ne s'agit pas non plus d'une oralité homogène, ses discours appartenant à des registres différents.

Certes, Annie Ernaux connaît les styles que ses prédécesseurs ont usés avant elle et qu'elle ne s'est pas seulement contentée de lire mais aussi d'étudier tout au long de ses études et sa profession de professeure de français. Ainsi, elle s'efforce d'aller retrouver non pas le style le plus « plat » mais un style qui exprimerait le contenu, le message qu'elle désire transmettre. Le style qu'elle crée se trouve le plus proche de l'oral et exploite les parlures des personnes et personnages ainsi que des institutions présentes dans ses livres. Les différents niveaux de langue qu'elle côtoie du langage vulgaire, voire argotique, en passant par le patois de sa classe d'origine au langage soutenu de sa classe d'arrivée, signalent bien le souci qu'elle ressent de retrouver un style oralisé. De plus, l'usage de la part de l'auteure des différentes formes du DR, surtout du DD et DDL, où les paroles des personnages sont données telles qu'elles sont sans marque de ponctuation ou de verbe de parole et sans la transposition des temps ou des personnes, témoignent également de cette recherche de l'oralité. Nous exemplifierons de manière détaillée ces phénomènes de la représentation des paroles autres dans le second chapitre de la deuxième partie consacré « aux formes d'hétérogénéités discursives ».

Outre les différentes formes du DR qui abondent dans l'œuvre ernausienne et qui servent à la transposition des voix autres, la présence fréquente de phrases courtes, nominales, asyndétiques²⁶, donnent l'impression au lecteur que le récit n'a pas été rédigé afin de former un ensemble cohérent mais en sorte que les différentes voix reflétant les différents registres se suivent les unes les autres, créant ainsi un patchwork des bribes de paroles entendues par-ci par-là. Ceci nous donne l'impression que l'auteure-narratrice écrit ce qui lui vient à l'esprit dans le souci de ne pas oublier, comme si elle les notait en vitesse. Ainsi, Annie Ernaux ne vise-t-elle pas à travers cette écriture oralisée de se rapprocher en tant qu'auteure de son lecteur mais tente de rapprocher les voix dont traite son œuvre et dont la narration est assumée avec un style sobre, objectif, détaché, neutre, « blanche » pour reprendre le mot de R. Barthes (Barthes 1970b : 67). L'écriture ernausienne tente d'être le reflet des voix entendues, assume en quelque sorte le rôle d'un magnétophone qui enregistre à travers le temps les différentes paroles. Pour rendre compte de cette réalité qu'elle a partagée, elle est à la recherche en quelques sortes de preuves pouvant insinuer à son lecteur la vraisemblance des faits qu'elle raconte. En plus des voix, c'est une écriture qui enregistre également les images telle une caméscope. D'ailleurs la photographie est un art qu'Annie Ernaux côtoie et qu'elle utilise dans ses divers livres.

Pour Annie Ernaux, le problème du langage est un souci qu'elle ressent à tout moment. Ainsi, tout en essayant de donner objectivement voix à ses proches issus d'un milieu modeste, elle ressent un besoin très intense d'utiliser, un « bon français » (H, p. 55) mais tout en restant dans la vraisemblance et la platitude, le plus proche possible de ce langage qui se distancie volontairement des sentiments.

Il me semble que je cherche toujours à écrire dans cette langue matérielle d'alors et non avec des mots et une syntaxe qui ne me sont pas venus, qui ne me seraient pas venus alors. Je ne connaîtrai jamais l'enchantement des métaphores, la jubilation du style. (H, p. 70)

Malgré cette langue matérielle, objective, nous remarquons une attention toute particulière vis-à-vis du langage. Il semblerait que ce soit une sensibilité et/ou une habitude qui lui vient de ses origines, la différence sociale se faisant d'abord sentir par

²⁶ Les phrases asyndétiques « consiste[nt] en une absence systématique d'outils de liaison (conjonctions ou adverbes) entre les groupes ou entre les propositions (ou même entre les phrases). » (Molinié 1992 64)

les paroles de ceux qui parlent, à travers leurs voix. D'ailleurs, à cet égard l'épigraphe de H est assez révélatrice, tout comme le souci langagier qui préoccupe l'auteure tout au long de ce même livre :

« Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. » (H, p. 11)

Descendre du centre-ville au quartier du Clos-des-Parts, puis de la Corderie, c'est encore glisser d'un espace où l'on parle bien français à celui où l'on parle mal, c'est-à-dire dans un français mélangé à du patois dans des proportions variables selon l'âge, le métier, le désir de s'élever. [...] La plupart des adultes ne considèrent pas comme nécessaire de « parler français », seulement bon pour les jeunes. (H, p. 54)

En 52, j'écris en « bon français » mais je dis sans doute « d'où que tu reviens » et « je me débarbouille » pour « je me lave » comme mes parents, puisque nous vivons dans le même usage du monde. (H, p. 55)

Déjà avec AV et CDR où les narratrices tiennent un monologue, nous assistons à une écriture oralisée de la narratrice-personnage mais aussi des différents personnages présents. La narratrice-personnage raconte son histoire sur un ton monologal, voire sur le ton du monologue intérieur, tenant un discours oralisé, comme si elle parlait. Ainsi, la syntaxe bien que simple, est traversé par les paroles du je-narrant (moi-maintenant) et du je-narré (moi-alors), ainsi que des différents « je » des personnages au sein même d'un seul énoncé où la ponctuation est intentionnellement minimalisée voire supprimée afin de ne pas marquer la parole de chacun des énonciateurs, donnant ainsi l'impression d'un magnétophone qui enregistre les voix de chacun. Dans ces moments au DDL, la narratrice n'orchestre plus les voix de chacun en se donnant la peine de transposer les déictiques de personnes, temporels et spatiaux :

S'ils savaient, je l'ai toujours dit, ça monte à la tête les études les livres c'est bien joli d'aller au bac si c'est pour y perdre la santé, tais-toi tu veux donc qu'elle soit comme nous, travailler à quatorze ans, y a pas qu'elle qui continue. (CDR, p. 36)

Bien que la narratrice n'assume plus le rôle d'organisatrice des diverses paroles, elle inscrit quand même à travers cette écriture qui tente d'être la plus objective possible une pluralité des voix et des visions. Suite au langage familier d'adolescente (« ça monte à la tête les études ») de la narratrice-personnage nous assistons au langage courant de la

mère craintifs d'un avenir semblable que la sienne pour sa fille (« tais-toi tu veux donc qu'elle soit comme nous »).

Dans les ouvrages autosociobiographiques, le monologue des narratrices sera remplacé par une narration plus neutre des événements. Le besoin de fondre les paroles de chacun dans son monologue cédera sa place au contraire à la préoccupation de démarquer les paroles, toujours telles qu'elles sont, des personnages de son entourage. Ainsi, les paroles entendues seront mises soit en italiques soit entre guillemets ou parfois même entre parenthèses, pour faire comprendre justement cet écart qui s'est creusé tout au long des années entre la narratrice et son milieu d'origine, laissant entendre toujours les voix de ses proches non plus avec la vision de l'enfant et de l'adolescente partageant leurs visions mais en tant qu'adulte s'y étant distanciée.

Tout le monde s'accorde à trouver laid et vieux le patois, même ceux qui l'emploient beaucoup, et qui se justifient ainsi, « on sait bien ce qu'il faut dire mais ça va plus vite comme ça. » (H, p. 54)

Ainsi, dans ces autosociobiographies la parole de la narratrice s'éloigne progressivement d'une parole oralisée pour se rapprocher du « français standard ». Par contre ceux qui restent toujours de l'ordre de l'oralité sont bien les paroles des personnages. Parallèlement à la période de sa vie que l'auteure-narratrice entreprend d'écrire, elle empreinte sa vision d'alors pour se rapprocher ou se distancier de ces paroles des autres, ce qui explique l'utilisation des guillemets dans l'exemple précédent.

Nous pouvons conclure en insistant sur le fait que la marque de l'oralité est une marque de polyphonie en soi chez Annie Ernaux puisqu'elle sous-entend une pluralité des instances énonciatrices et des visions du monde. Elle ressent le besoin de faire part de l'oralité des paroles entendues pour non seulement faire parler ses personnages d'une manière la plus neutre possible mais aussi pour faire part de la réalité langagière et sociale dans laquelle ils vivent. Nous pensons que le fait de les marquer ou de les laisser se fondre dans son discours est en relation avec le degré d'appropriation de la narratrice vis-à-vis de ces paroles oralisées qu'elle aussi utilisait autrefois mais qu'elle a fini par s'en éloigner avec le temps. Mais comme le note C. Jérusalem, « l'écriture est comme une voix adressée à l'autre pour combler la distance. Elle porte le souvenir du

dialogue » (Jérusalem 2005 : 191) qui s'est tenu dans un passé et que l'auteure tente de faire surgir grâce à un exercice de remémoration et de création littéraire.

1.2.3. La relation de la réalité à la fictionnalité : échos du réel dans l'écriture ernausienne

Un lecteur averti, connaissant la biographie d'Annie Ernaux, à la lecture de chacun de ses livres arriverait à y deviner la part réelle même de ceux qui sont les plus fictifs. Bien qu'elle nie les appellations d'« autobiographie » aussi bien que d'« autofiction », nous pouvons quand même observer les répercussions de sa propre vie dans ses livres. Même ses trois premiers livres « fictifs » portent des traces réelles de la vie de l'auteure. Toutes les narratrices de ces trois premiers romans ont des vécus en commun avec l'auteure. La narratrice de 20 ans de AV qui s'appelle Denise Lesur partage à travers ce livre les mêmes expériences concernant le statut social de ses parents qui détiennent un café-épicerie comme les parents de l'auteure. Même le nom de la rue dans laquelle le café-épicerie se trouve n'est pas choisi au hasard, il n'est que la contraction du quartier du Clos-des-Parts (H, p. 46, 47) des parents de l'auteure : la rue Clopart (AV, p. 33, 50, 60). Parallèlement, le prénom Denise de la narratrice, marque aussi une ressemblance forte du point de vue de la sonorité avec Annie, puisqu'elles seront toutes les deux appelées « Ninise » (AV, p. 70) par leurs parents. Le prénom du personnage-narratrice deviendra dans le livre suivant, CDR, Anne. Bien que le prénom de la narratrice se rapproche encore plus de celui de l'auteure, nous pouvons dire que CDR est sans doute l'œuvre la plus fictive parmi les œuvres d'Annie Ernaux puisque la situation professionnelle des parents de la narratrice n'est plus la même. Comme le note S. McIlvanney :

« Ce qu'ils disent ou rien differs from the rest of Ernaux's corpus not only in its representation of an extreme form of alienation but also in its general content. Ce qu'ils dissent ou rien is the most fictional of Ernaux's works, in that it is the least anchored in autobiographical details. Here, the narrator's parents have lived in the cite before moving to their current home; both parents work outside the home – the

father is foreman in a refinery, the mother now works in a café, having previously worked in a factory... » (McIlvanney 2001: 37-38)²⁷

Mais même si ce deuxième livre semble être plus fictionnel que le premier et les douze autres qui le suivent, cette fictionnalité reste au niveau de la forme que du contenu. En effet, les parents d'Anne ne détiennent plus un café-épicerie comme c'était le cas pour les parents de Denise ou de l'auteure mais ils mènent chacun une activité professionnelle hors de la maison, qui pourtant ne change pas leur statut social, ni leur revenu. Ce livre raconte en effet l'aliénation d'une jeune adolescente au milieu modeste de ses parents toujours en mettant en relief le même écart socio-culturel qui se creuse avec l'ascension due à l'éducation de la narratrice avec ses parents et son milieu d'origine. Donc, du point de vue des thèmes traités, après nous avoir raconté l'état dans lequel se trouve la jeune fille, Denise Lesur, de CDR, elle revient à son adolescence à travers l'histoire d'Anne, dont la classe sociale n'est pas très différente. Enfin, dans FG l'auteure nous trace la destinée féminine à laquelle elle a dû, comme la plupart des femmes, quelle que soit leur classe, leur situation sociale ou leur éducation, se soumettre malgré elle. Ainsi, dans ce livre dont la narratrice n'a plus de prénom ni de nom, il s'agira de la narration de l'expérience conjugale et maternelle de l'auteure-narratrice-personnage. Elle finira d'ailleurs par admettre que ce n'est pas de la fiction. Ce qui la poussera à faire enlever la mention « roman » des éditions ultérieures de ces trois premiers livres.

Dans les autres livres qui suivront ces trois premiers, il ne s'agira plus de fiction même si les processus de fictionnalisation ne sont pas simples à détourner dans l'écriture. C'est en tenant des journaux, intimes et extimes, en faisant un travail de remémoration en consultant parfois les albums photo de sa famille ou même les journaux nationaux et régionaux datant des dates qui l'ont marquée dans sa vie - comme celle du 12 juin 1952 dont traite H par exemple - qu'elle essayera de se mettre au plus près de la réalité.

²⁷ La traduction en français du passage emprunté à S. McIlvanney : « *Ce qu'ils disent ou rien* diffère du reste du corpus ernausien non pas seulement du point de vue de sa représentation d'une forme extrême d'aliénation mais aussi du point de vue de son contenu général. *Ce qu'ils disent ou rien* est l'œuvre la plus fictionnelle de l'œuvre ernausienne, c'est pourquoi il est celui qui comportent le moins de détails autobiographiques. Dans ce livre, les parents de la narratrice ont vécu dans la *city* avant de déménager dans leur maison actuelle ; les deux parents travaillent en dehors de la maison - le père est ouvrier dans une raffinerie, sa mère travaille désormais dans un café ayant travaillé auparavant dans une usine... » (McIlvanney 2001: 37-38)

Ainsi, partant de ce constat, nous pouvons placer le *je* des trois premiers livres à l'écart des onze livres suivants (excepté A ou il n'y a plus de *je*). On retrouvera à travers le *je* des trois premiers romans la narratrice-personnage et l'auteure qui seront parfois une seule personne et parfois deux personnes différentes : l'une fictive et l'autre réelle.

Justement à partir de ces trois premiers livres où l'auteure a utilisé la première personne du singulier en se cachant sous une forme plus ou moins fictive de l'écriture, elle a fini par constater, en particulier à partir de FG, qu'il ne lui était pas nécessaire de nier le côté autobiographique de son œuvre pour que les autres puissent s'y retrouver ou même s'identifier à travers un *je unique*, réalisant ainsi que la pluralité, la multiplicité pouvait aussi bien découler de l'unicité, à moins bien sûr que cette unicité soit porteuse d'une réalité générale. Ainsi, c'est de cette unicité générale que la multiplicité, la pluralité, la variété de son *je* prendra sa source. Avec A, l'auteure tente une nouvelle forme d'écriture : même si le *je unique* a un pouvoir évocateur pluriel, cède sa place à des *on* et des *nous* qui ont déjà à la fois le pouvoir d'évocation de l'unicité et de la pluralité. Partant de son propre vécu, de celui de ses parents, des différentes classes sociales françaises et de toute une génération de l'après-guerre, ce qu'elle réussit à nous révéler, c'est la mémoire collective d'une communauté, d'une nation, d'une époque. Elle rejoint ainsi les grands auteurs de la littérature française comme Flaubert qui assurait qu'« [o]n n'écrit jamais que le temps » (Fernandez-Récatola 1994 : 29), et même pour aller plus loin dans le cas d'Annie Ernaux, « on n'écrit jamais que *son* temps ».

Après avoir fait quelques essais pour écrire des romans, Annie Ernaux finit par « se détourner du roman et [...] revenir au réel par des récits qui croisent la parole intime et le témoignage social. » (Jérusalem 2005 : 187) Puisque comme elle se doit de représenter à travers une histoire personnelle une réalité plus vaste, comme le note S. McIlvanney, « le microcosme familial devant représenter le macrocosme social » (McIlvanney 1998 : 249), elle se doit de rester fidèle à la vérité dans laquelle elle a vécu. C'est la raison pour laquelle, à la manière d'une ethnologue, elle fera une rétrospection sur sa vie passée pour aller y récolter les traces réelles de son histoire personnelle. Elle entreprendra une telle démarche pour mieux représenter la réalité de ce qu'elle raconte, puisque comme elle l'exprime elle-même, son écriture est avant tout une recherche de la vérité :

« C'est le contraire de l'autofiction. [...] Je ne vois pas en quoi mes livres relèveraient de l'autofiction puisqu'il n'y a justement jamais, jamais l'once de fiction, que c'est la recherche, la recherche de la réalité, la recherche de la vérité. »
(Ernaux dans *L'actualité littéraire* 2008)

De plus, dans les livres d'Annie Ernaux, un même événement, un même souvenir se trouvera raconté à plusieurs reprises dans plusieurs de ses livres, créant ainsi un double échos, premièrement celle de la réalité vécue dans l'écriture, deuxièmement celle du déjà dit, déjà raconté dans chaque nouveau livre. On remarque ce premier phénomène en particulier dans tous ses livres, même dans les trois premiers qui semblent être plus fictifs, alors que le deuxième phénomène est plus apparente dans ses livres qui traitent le même événement marquant de sa vie comme AV et E où elle évoque son avortement, F et JSN qui racontent sa mère, P et FG où elle entreprend l'existence de son père, etc.

Si l'on prend l'exemple de AV et E, nous voyons la narration d'un avortement dont le premier livre se construit plutôt comme le récit rétrospective de Denise Lesur, jeune étudiante d'université qui se remémore sa vie passée dans des conditions modestes. Il y a certes, un souci de réalité mais qui reste beaucoup moins marqué que dans E où il est question d'une auteure-narratrice qui se remémore aussi son avortement clandestin dont l'attente du dépistage de SIDA lui paraît semblable à celle du verdict du docteur N. :

Je me suis rendu compte que j'avais vécu ce moment à Lariboisière de la même façon que l'attente du verdict du docteur N., en 1963, dans la même horreur et la même incrédulité. (E, p. 16)

Cette attente qui rappelle à l'auteure un souvenir passé, est également révélatrice pour le lecteur qui a déjà entendu ce récit de l'avortement dans AV :

« Vous aurez des contractions. » Depuis hier j'attends, lovée autour de mon ventre, à guetter les signes. Qu'est-ce que c'est au juste. [...] Rien à espérer. [...]

Travailler un auteur du programme peut-être, Victor Hugo ou Péguy. Quel écoeurement. (AV, P. 12)

Ainsi, dans la conscience d'un lecteur ayant déjà lu AV, résonne encore la voix de la narratrice Denise qui se révolte en quelque sorte sur son sort. Donc, à la lecture de chaque phrase de E, il y aura un double écho, celui de la vie réelle de l'auteure dont elle s'efforcera de rester fidèle dans les moindres détails dans ce nouveau livre et celui du déjà-dit dans les livres précédents. C'est la raison pour laquelle elle essaie par exemple

de se souvenir du nom exact du médicament que docteur N. lui a conseillé. Après une recherche en vain sur Internet concernant le nom de ce médicament, elle se rend compte que « Masogynestril » pourrait ne pas être le nom exact du médicament en question et s'explique ainsi en note infra-paginale :

1. Je ne suis pas sûre du nom de cet anti-douleur utérin qui n'est plus vendu. (E, p. 94)

Nous venons de dire que le souci de la réalité préoccupe plus l'auteure dans E que dans AV. Nous observons justement ce phénomène à travers les détails mentionnés par l'auteure tels que les noms des lieux (Rouen, Paris, Bordeaux), des rues (Passage Cardinet, rue Saint-Maur (E, p. 54)), les dates précises des événements (1963, le 16 et 17 janvier (E, p. 88), Le samedi 18 (E, p. 89)), les noms des personnages (O, André, Jean T.).

Le 16 et le 17 janvier, j'ai attendu les contradictions. (E, p. 88)

Il ne se passait rien. Je ne ressentais pas de douleurs. [...] Dans mon journal, où il n'y a rien d'écrit depuis le 1^{er} janvier, j'ai noté à la date du vendredi 17, « j'attends toujours. Demain je retournerai chez la faiseuse d'anges puisqu'elle n'a pas réussi ». (E, p. 89)

Pour conclure, nous pouvons souligner encore une fois le rôle de la réalité vécue dans l'œuvre d'Annie Ernaux qui y prend sa source d'inspiration, rendant impossible le phénomène de transposition de la réalité et des voix réelles dans ses œuvres.

1.3. CHAPITRE III : LES MARQUES DE L'ÉNONCIATION ET LE ROLE DES DÉICTIQUES DANS L'ŒUVRE ERNAUSIENNE

Une marque d'énonciation est un terme qui révèle la présence de celui qui parle dans un énoncé. « Déictiques », « embrayeurs », « marqueurs », « indices », « shifters » sont les différents termes utilisés pour désigner les éléments linguistiques qui n'ont pas de référent précis hors de leurs conditions de production. Pour qu'on puisse lui attribuer un référent, il faut connaître l'environnement spatio-temporel dans lequel il a été produit ainsi que l'émetteur et le destinataire de l'énoncé. Selon K. Cogard, « [l]a spécificité des déictiques est qu'il s'agit de « signes indiciels » qui réverbèrent le cadre énonciatif (locuteur, temps et espace), ce qui n'est pas le cas de toutes les unités de la langue. » (Cogard 2001 : 233)

Ces marques peuvent être très variées. Dans les exemples ci-dessus « il y a deux mois », « j' », « ma », « le lundi sept avril » sont des déictiques dans la mesure où ils n'ont de signification précise seulement dans leur contexte de production.

Il y a deux mois que j'ai commencé, en écrivant sur une feuille « ma mère est morte le lundi sept avril ». (F, p. 43)

Par ailleurs, la définition que nous propose C. Kerbrat-Orecchioni pour *les déictiques* est la suivante :

« Unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir :

- le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé,
 - la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire. »
- (Kerbrat-Orecchioni 1999 : 41)

Ainsi, C. Kerbrat-Orecchioni attribut-elle, selon un point de vue qui diffère légèrement de celui de E. Benveniste qui considère non seulement le pronom mais aussi la plupart des déictiques comme « une forme vide » (Benveniste 1989 : 68 - 69). Il attribue *un sens* aux déictiques qui reste le même dans tous les contextes ; ce qui change en revanche, c'est *le référent* de celui-ci. Ce constat de C. Kerbrat-Orecchioni serait valable si, en effet, l'auteure utilisait chaque pronom dans son usage conventionnel dans

la langue courante. Autrement, comme l'indique E. Benveniste, « le langage serait impossible si l'expérience chaque fois nouvelle devait s'inventer dans la bouche de chacun une expression chaque fois différente » (Benveniste, 1998 : 68) Or, une écriture polyphonique - en tout cas dans celle d'Annie Ernaux - en particulier lorsqu'il s'agit des déictiques de personnes, est « une expression dont le référent change » puisque, comme nous allons le voir, les frontières entre les pronoms personnels ne sont pas toujours nettes et il est parfois difficile de pouvoir en tracer les contours. Ainsi, nous voyons apparaître des *je* qui ne sont pas vraiment des *je*, des *nous* dont nous ne connaissons pas exactement à la place de qui ils sont utilisés, des *il* qui devraient être des *non-personne* mais qui agissent comme une personne du discours, des *tu* qui sont en vérité des *je*, etc., chose que nous exemplifierons dans la suite de cette étude.

Ce faisant, Ernaux ne crée pas à chaque fois une expression nouvelle, mais tente une écriture polyphonique où interviennent différentes voix et où ces voix se mêlent les unes aux autres en jouant sur les contours des conventions langagières des pronoms personnels. Ainsi, bien plus que d'avoir « une seule forme », les pronoms personnels d'Annie Ernaux, ont « plusieurs formes » et différents référents qui varient selon le contexte et qui attendent du lecteur qu'il les décode pour découvrir leur sens « pluriréférentiel ».

1.3.1. L'emploi des déictiques de personnes

En énonciation, il faut distinguer, contrairement à la grammaire classique, deux types de personnes. Ainsi, dans une énonciation, il faut séparer les pronoms personnels qui peuvent renvoyer à différentes personnes selon la situation d'énonciation et que l'on qualifie de *déictiques*, et ceux qui ne renvoient qu'à la (aux) même(s) personne(s) dans toute situation d'énonciation que E. Benveniste appelle *la non-personne* (Benveniste 1989 : 99), puisque ces pronoms ne sont susceptibles d'être ni le locuteur, ni l'interlocuteur de l'énoncé, ils s'y trouvent exclus.

Il faut insister de nouveau sur la différence qu'il peut y avoir entre un discours réel et un discours fictif, mais cette fois du point de vue des personnes. En effet, dans un discours réel, les personnes ne peuvent être que des êtres réels qui ont la possibilité et / ou la capacité de pratiquer une langue ; alors que dans un discours fictif, l'auteur, le sujet de

l'énonciation, est en effet un énonciateur réel mais il n'est pas toujours nécessaire que le sujet de l'énoncé, donc le personnage qui parle dans la fiction ne soit pas une personne réelle. Celui-ci peut non seulement être un personnage fictif créé par l'auteur, mais il peut également ne pas être une personne ; comme D. Maingueneau nous en donne l'exemple « le Temps », « le Soleil », « le Destin », « un mot »... (Maingueneau 2007 : 18) peuvent aussi être sujet de l'énoncé.

Les pronoms personnels sont des sujets grammaticaux qui sont susceptibles de renvoyer à différentes personnes, en particulier lorsqu'ils ne sont pas utilisés dans un contexte précis. Si l'on veut qu'un même signe réfère à la même personne tout au long de notre énonciation, qu'elle soit orale ou écrite, l'utilisation du nom propre pourrait être efficace tout comme nous le signale D. Maingueneau : « L'individu désigné par un nom propre reste stable à travers une infinité d'énonciations, alors que ce ne peut être le cas pour « je » ou « tu ». » (Maingueneau 2007 : 16) Dans le cas où l'énonciateur n'a pas recours au nom propre, comme dans la plupart des cas d'énonciation, le pronom utilisé à sa place sera susceptible d'être interprété de diverses façons : ce pronom pourrait être remplacé soit par chacun des personnes/personnages possibles, soit par plusieurs de ces personnes/personnages en même temps. Le phénomène que l'on observe justement chez Annie Ernaux, c'est qu'elle évite intentionnellement les noms propres, pour les réduire dans certains de ses livres à de simples initiales afin de conserver probablement leur force de révélation.

Dans ce cadre, l'utilisation pluriréférentielle des pronoms personnels de la part d'Annie Ernaux peuvent être interprétée en partie dans le cadre de la théorie « des transferts de personnes » élaborée par P. Charaudeau qui explique ce phénomène ainsi :

« Il s'agit de décrire *les procédés discursifs* qui consistent à désigner une personne de l'interlocution ou de la délocution par la marque d'une autre personne que celle qui est en cause dans l'acte de communication. » (Charaudeau 1992 : 140)

Bien que ces transferts puissent se faire entre différentes marques de la personne, il ne faut pas oublier que « *les effets discursifs* qui en résultent dépendent du contexte et de la situation propre à chaque acte de communication. » (Charaudeau 1992 : 141) C'est la raison pour laquelle on ne peut restreindre la pluriréférentialité des pronoms personnels chez Annie Ernaux à ce seul phénomène où il est également question, à côté de la

substitution d'un pronom par un autre, d'un élargissement de la force de révélation de ceux-ci.

1.3.1.1. Le « je » ernausien

La première personne, qu'elle soit du singulier ou du pluriel, est censée désigner l'énonciateur d'un énoncé. Mais même lorsqu'il s'agit de communication orale, le discours rapporté peut inverser ces rôles et la première personne peut ne pas désigner la personne qui énonce le discours mais la personne dont le discours est cité par quelqu'un d'autre :

« [C]e *je* dans la communication change alternativement d'état : celui qui l'entend le rapporte à l'*autre* dont il est le signe indéniable ; mais, parlant à son tour, il assume *je* pour son compte. » (Benveniste 1989 : 68)

Le pronom *je* a, en effet, une définition et un sens hors contexte que l'on peut également trouver dans les dictionnaires. Mais l'objet du monde auquel il réfère n'est déterminable que dans la situation d'énonciation. De par sa nature, il peut alternativement remplacer les deux interlocuteurs d'une conversation.

Dans un discours, chaque instance énonciatrice s'approprie « je » lorsqu'il parle et place automatiquement la personne qui est en face d'elle en position de « tu ». Comme nous l'explique E. Benveniste :

« Ainsi, en toute langue et à tout moment, celui qui parle s'approprie *je*, ce *je* qui, dans l'inventaire des formes de la langue, n'est qu'une donnée lexicale pareille à une autre, mais qui, mis en action dans le discours, y introduit la présence de la personne sans laquelle il n'est pas de langage possible. » (Benveniste 1989 : 68)

Le *je* détient donc une fonction primordiale dans la création du discours, il en est le créateur, du moins lorsqu'il s'agit du discours direct.

Si nous revenons au cas de textes écrits d'Annie Ernaux, nous pouvons également dire que la première personne ne réfère pas forcément et seulement au narrateur ou à l'auteur. « Le narrateur n'est pas le seul à pouvoir dire « je » dans un texte. Les narrations présentent continuellement des personnages qui énoncent au discours direct,

qui se posent ainsi en responsables de leur énonciation, en « locuteurs ». » (Maingueneau 2007 : 92-93)

Qu'ils soient fictifs, autobiographiques ou autres, le *je* est présent à une exception près – dans A – bien que formellement *je* en soit absent, il y est présent sémantiquement – dans les livres d'Annie Ernaux qui place le lecteur en position de destinataire, donc de « tu ». Tout comme le précise E. Benveniste, « [e]n effet une caractéristique des personnes « je » et « tu » est leur *unicité* spécifique : le « je » qui énonce, le « tu » auquel « je » s'adresse sont chaque fois uniques. » (Benveniste 1988 : 230)

Ainsi, dans AV lorsque la narratrice s'énonce à la première personne du singulier, chaque sujet, donc chaque « je », nous apparaît comme étant à chaque fois des personnes différentes. Nous sommes conscient en tant que lecteur qu'il n'y a pas qu'une seule et même narratrice : Denise nous raconte comment elle en est arrivée là à travers ses sentiments et ses impressions à différents âges. C.-L. Tondeur fait ressembler cet emboîtement des voix narratives à une poupée gigogne : « Le même personnage se retrouve donc à des âges divers et avec une vision chaque fois différente de la vie. Avec cette multiplicité des voix narratives, l'auteure peut emboîter, telle une poupée gigogne, toute une série de perceptions divergentes qui sont souvent même contradictoires. C'est cette juxtaposition de points de vue changeants ainsi que leur interaction qui est un des éléments clés de l'écriture d'Annie Ernaux. » (Tondeur 1996 :137)

Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de l'énonciation dans les œuvres littéraires, il faut distinguer l'énonciation littéraire de l'énonciation non-littéraire qui peut englober les échanges quotidiens. Alors que dans l'énonciation quotidienne, seule de vraies personnes peuvent prendre la parole, dans l'énonciation littéraire des êtres inanimés aussi bien que des entités abstraites, aux côtés des personnages fictifs peuvent prendre la parole et s'exprimer ainsi à la première personne. Aussi, comme l'indique S. Hubier, l'énonciation littéraire peut ne pas prendre en considérations les règles de la logique linguistique (Hubier 2003 : 18) et peut ainsi exploiter de nouvelles formules afin d'introduire de nouvelles voix. Ce qui nous paraît très normal lorsqu'il s'agit de faire de la littérature et surtout de stylisation où l'auteur peut se servir de tous les moyens pour exploiter la langue.

Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que, comme le remarque C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau, « [l]e référent du *je* varie selon le genre du texte : les rapports entre auteur, narrateur et personnage sont complexes et très différents d'un genre à l'autre. » (Fromilhague et Sancier-Chateau 2004 : 12-13) Ainsi, « le *je* en situation de récit » que l'histoire qu'il raconte soit fictif ou autobiographique, peut être producteur d' « un effet de polyphonie ». (Fromilhague et Sancier-Chateau 2004 : 13)

Concernant les différents *je* qui peuvent être présents dans un texte ; pour commencer, nous pouvons en définir au moins deux qui sont le *je narrant* et le *je narré*. Il est fréquent de voir dans différents écrits à caractéristique autobiographique que l'auteur, arrivé à une certaine maturité dans sa vie, se décide d'écrire sa propre vie, sa propre vision des choses à travers ses propres expériences. Dans ce cas, l'auteur peut également être le narrateur (A=N). Ce narrateur, donc ce *je narrant*, sera non seulement contemporain du moment de l'écriture mais il n'y en aura qu'un seul. Or, si un auteur de récit autobiographique se décide d'écrire son passé non pas avec le point de vue qu'il s'est développé avec les années mais avec le point de vue de la personne qu'il a été autrefois, du temps dans lequel se passent les événements « le *je* [...] ne [sera] pas contemporain du moment de l'écriture. » (Hubier 2003 : 24) En plus, comme le point de vue se suivra selon l'âge du personnage-narrateur, il n'y aura pas qu'un seul *je narrant* puisque nous verrons apparaître dans le récit un personnage-narrateur de différents âges dont le point de vue évoluera avec le temps, tout comme il n'y aura pas qu'un seul *je narré* ($A_1+A_2+A_3\dots = N_1+N_2+N_3\dots$).

Selon J.-M. Adam, il est possible dans les récits à la première personne de distinguer ce dédoublement du personnage grâce à la distance temporelle qui sépare le « je narré » du « je narrant » : « Dans le récit à la première personne, ce dédoublement du même « personnage » est renforcé par une distance temporelle et sémiotique : JE-passé-narré, sujet de l'énoncé VS JE-présent-narrant, sujet de l'énonciation. » (Adam, 1994 : 226) Il est donc impossible, comme nous venons de le souligner, que ces deux instances narratives soient contemporaines, il y a toujours un écart temporel qui les sépare.

Dans les premières œuvres d'Annie Ernaux, c'est en grande partie ce deuxième phénomène que nous voyons apparaître. Il y a une multitude de *je narrant* qui traitent de la vie à différents âges du *je narré* qui devient lui aussi plusieurs.

Cinq ans, six ans, je les aime, je les crois. Bon Dieu, à quel moment, quel jour la peinture des murs est-elle devenue moche, le pot de chambre s'est mis à puer, les bonshommes sont-ils devenus de vieux soulographes, des débris... Quand ai-je eu une trouille folle de leur ressembler, à mes parents... Pas en un jour, pas une grande déchirure... Les yeux qui s'ouvrent... des conneries. Le monde n'a pas cessé de m'appartenir en un jour. Il a fallu des années avant de gueuler en me regardant dans la glace, que je ne peux plus les voir, qu'ils m'ont loupée... Progressivement. La faute à qui. Et tout n'a pas été si noir, toujours eu des plaisirs, ça me sauvait. Vicieuse. (AV, p. 50)

Dans le passage ci-dessus, nous pouvons clairement observer les différents *je* dans la narration. Pour ce qui est du *je narrant*, nous avons d'abord le point de vue du personnage-narrateur à l'âge de cinq-six ans. La présence du présent dans « je les aime, je les crois » nous révèle incontestablement le point de vue du personnage-narrateur à cette époque de sa vie. Dans « je ne peux plus les voir », il s'agit cette fois d'un autre *je narrant*, plus âgé. Ces deux utilisations du *je* au présent ne représentent pas le même personnage au même moment du passé. Il y a un temps considérable qui s'est écoulé entre temps que le passage « Quand ai-je eu une trouille folle de leur ressembler, à mes parents... » révèle assez significativement. Si nous n'avions qu'un seul personnage-narrateur – un seul *je narrant* – dont la vision reste la même, nous verrions apparaître un seul temps du passé dans le récit. Mais avec le temps la perception que le personnage-narrateur a de ses parents change. Nous avons donc des points de vue qui diffèrent avec le temps du même personnage dans un passage si restreint.

Cependant comme nous le fait remarquer K. Cogard, « [i]l n'est [...] pas nécessaire de dire *je* pour parler de soi, et réciproquement dire *je* n'implique pas forcément que l'on parle de soi. » (Cogard 2001 : 240) Les pronoms personnels tels que « nous » ou bien « on » peuvent également servir à exprimer le *je*. Par exemple comme lorsqu'il s'agit du nous de modestie ou de majesté le *nous* peut être équivalent de *je*, il peut également correspondre à *je* + *quelqu'un d'autre*. De même pour le *on* où il peut soit être question seulement du *je* mais aussi de *je* + *quelqu'un d'autre*. Nous en parlerons davantage dans les parties consacrées à « nous » et « on ».

Chez Annie Ernaux, ces deux *je* s'alterne pour laisser entendre non seulement les deux voix de l'auteure mais aussi pour laisser s'échapper la conscience des deux classes sociales, ainsi le « je » de l'énoncé (*je*) représentant son milieu d'origine modeste, le « je » de l'énonciation (*JE*) représentant son milieu adoptif plus aisé. Contrairement à ce

que nous fait remarquer D. Fernandez-Récatala, il n'y a pas de dominance de l'un sur l'autre mais complémentarité entre ces deux instances :

« La voix est nue, et immédiate, le « je » de l'énoncé a été remplacé par un « je » d'énonciation qui confisque à son bénéfice tout ce qui a trait à la concordance et répétons-le à la vérité qui se défie des doubles ou des dédoublements. »
(Fernandez-Récatala 1994 : 94)

1.3.1.1.1. Le « je » autobiographique

L'autobiographie est devenue un genre littéraire légitime grâce aux travaux effectués afin de déterminer les critères de celle-ci à partir des années 70. Depuis, elle a connu un succès considérable et est devenue un genre littéraire reconnu de tous. Dans une autobiographie, l'auteure présente les événements de sa vie à la première personne. Mais pour pouvoir définir s'il s'agit d'une véritable autobiographie il y faut trouver les critères « du pacte autobiographique » définis par P. Lejeune et qui repose sur une triple identité : celle de l'auteure, du narrateur et du personnage. (Lejeune 1996 : 15)

Bien que ses critères formels et thématiques soient bien définis, l'autobiographie est devenue de nos jours, un genre d'écriture où les auteurs contemporains se donnent plus de liberté dans l'élaboration de leur *moi* tant du point de vue de la forme que du point de vue des sujets traités.

« Tenant conjointement du témoignage et de l'essai et alliant l'évocation référentielle de l'existence et les ivresses de l'imagination, les autobiographies contemporaines laissent libre cours aux associations, aux relations poétiques de rêves, à la description détaillée de fantasmes. L'auteure ne cherche plus tant à y résoudre ses problèmes qu'à les faire éclater, ou à les fixer en leur conférant cohérence et beauté. » (Hubier 2003 : 41)

C'est dans cette nouvelle conception, sans doute enrichissante de l'autobiographie qu'il faudrait évaluer l'œuvre d'Annie Ernaux qui n'apparaît, en effet, pas comme une autobiographie traditionnelle, d'où ressortent des questions sur le degré autobiographique de ses livres.

Le *je autobiographique* est théoriquement un *je diachronique* dans la mesure où il retrace les étapes de la vie de son narrateur en insistant sur le développement personnel du sujet ; ainsi ce genre d'écriture donne aux lecteurs une idée de « l'écart entre ce

qu'ils [les narrateurs] étaient et ce qu'ils sont finalement devenus. » (Hubier 2003 : 27) Dans les œuvres à caractéristique autobiographique, c'est en fait cet écart qui est à la base du dédoublement non seulement des personnages-narrateurs mais aussi des voix narratives. Ainsi, dans les œuvres autobiographiques, la première personne renvoie tantôt à l'auteur, tantôt au narrateur, tantôt au personnage et ce dans les différentes phases de la vie du personnage. Donc, l'entreprise d'une œuvre autobiographique, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'assure pas toujours l'unité de son énonciateur, mais bien au contraire, revêt un aspect multiple. E. Hugueny-Léger nous l'explique ainsi :

« Poser la question du genre autobiographique, c'est poser la question du double, de l'écriture sur soi pour soi et du recul de soi sur soi. Cette question engendre une confusion entre première et troisième personne, visible dans le choix de Lejeune d'intituler un de ses ouvrages *Je est un autre*, dans le titre évocateur et énigmatique *Est-il je ?* choisi par Philippe Gasparini [...]. » (Hugueny-Léger 2009 : 16)

« La continuité du moi d'un bout à l'autre de la vie est illusion. Nous sommes faits en réalité d'une série de *moi* différents, dont chacun disparaît toujours au profit d'un autre [...]. » (Villani 2004 : 40) Même dans un récit autobiographique où l'on se fait l'illusion qu'il ne s'agit de la vie d'une seule personne racontée par cette même personne, il y a différentes instances se rapportant toujours au même *moi*, peuvent donc se faire entendre. Il est possible dans ce cas de pouvoir parler d'une « polyphonie autobiographique. » De plus, on peut sous un autre angle rappeler la fameuse « formule rousseauiste : *Je est d'autres. D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes...* » (Lis 2004 : 101)

Les motivations qui poussent un auteur à se pencher sur son existence passée peuvent être très diverses ; il peut néanmoins écrire pour faire revivre le passé, afin de mieux connaître sa propre personnalité ainsi que les autres personnes, instruire le lecteur, se justifier pour certains événements qui ont eu lieu dans sa vie, témoigner de son temps ou tout simplement partager son propre vécu avec les autres. Mais quel qu'en soit la motivation de l'auteur, « [...] les textes à la première personne se présentent inévitablement comme un témoignage, comme l'expression directe d'une vérité empirique, à haut degré de crédibilité. » (Hubier 2003 : 19) C'est en quelque sorte ce jeu de véridiction qui pousse l'auteur à essayer de faire part à ses lecteurs de ses

sentiments ainsi que de sa vision à différents âges de sa vie et qui crée une pluralité des voix. Ainsi, « [...] même dans ces récits apparemment simples que sont l'autobiographie, les mémoires ou les romans personnels, le *je* est loin d'être univoque. Il renvoie tantôt à celui qu'était l'énonciateur autrefois, dont il suit l'histoire, dont il évolue les transformations, et dont il juge l'évolution ; tantôt à ce qu'il est devenu, maintenant qu'il est un narrateur et non plus seulement un personnage. » (Hubier 2003 : 15)

Annie Ernaux, ayant tenté d'écrire des « fictions » dans ses deux premiers livres, reviendra sur les diverses formes autobiographiques, l'intention qu'elle avouera dans UP : « J'ai cherché une forme littéraire qui contiendrait toute ma vie. » (UP, p. 27) C'est en quelque sorte une libération de celle-ci de pouvoir s'énoncer par un « je » qu'elle peut désormais, en tant que l'auteure de ces livres, assumer. Elle n'éprouve plus, avec la FG, le besoin de se cacher derrière des narratrices qui lui ressemblent au point d'être presque elle. Des « romans autobiographiques », elle effleurera les limites des « autobiographies romancées » :

« Annie Ernaux a pris le pas sur ses héroïnes et a délaissé les artifices du roman autobiographiques pour accéder aux temps recomposés de l'autobiographie romancée, c'est-à-dire qu'elle s'est dirigée de la fiction à la vérité injectée vers l'écriture d'un réel infiltré d'invention, mais d'où le mensonge, insituable, pourtant serait proscrit. Dans l'un ou l'autre cas tout reposerait sur des airs de vraisemblance. » (Fernandez-Récatala 1994 : 93-94)

Le récit de *H* s'ouvre avec un style qui frappe, racontant « la scène fondatrice » (Micelucci 2009 : 22) de l'auteure qui a à jamais bouleversé sa vie.

Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi. (H, p. 13)

C'est à partir de cette scène que l'auteure-narratrice essayera de découvrir ce qui a pu pousser son père à un tel délit à l'aide d'analepses incessantes à son enfance, à la date précise de dimanche 15 juin 52 qu'elle essayera lors de son travail d'écriture de restituer « à partir de restes matériels et des documents d'archives de l'année 1952 » (Micelucci 2009 : 22) afin de « répertori[er] les langages qui [lui] traversaient et constituaient [sa] perception [d'elle]-même et du monde. » (H, p. 108) Ainsi, le texte ernausien atteste, en effet, qu'il ne peut être entièrement formé de discours ou de récit, qu'en particulier dans

un texte à caractère autobiographique il y a un va-et-vient entre ces deux formes. Le texte s'ouvre donc avec le discours de la petite Annie âgée de douze ans à l'époque, qui nous fait en quelque sorte une confession sur ce qu'il y a de plus honteux dans sa vie qui ne fait que commencer. Trois pages plus tard seulement, c'est l'auteure qui prend les choses en main et s'explique cette fois sur les effets que cette scène a eus sur sa vie plus tard :

À quelques hommes, plus tard, j'ai dit : « Mon père a voulu tuer ma mère quand j'allais avoir douze ans. » (H, p. 16)

Seulement deux pages plus tard, elle revient encore une fois à son enfance, la petite Annie nous raconte cette fois le bouleversement que cet événement a causé dans sa vie à partir de douze ans :

Après, ce dimanche-là s'est interposé entre moi et tout ce que je vivais comme un filtre. (H, p. 18)

Et c'est ainsi de suite que continue le livre en alternant la voix narrative de la petite Annie, témoin de la scène fondatrice qui nous raconte ses sentiments et les retombés de cette scène durant sa vie d'antan et celle d'Annie adulte qui, n'ayant pas cessée de se questionner sur cet événement durant toute sa vie, fait un bilan de la chose en nous donnant les retombés de celui-ci sur sa vie actuelle.

À travers le *je* d'Annie Ernaux, le fameux « pacte autobiographique » de P. Lejeune ne sera pas accompli pour ne pas dire dépassé puisque l'auteure ne se contentera pas d'une triple identification mais d'autant d'identifications possibles – dont au moins quatre – entre ses différents positionnements et celle de ses lecteurs qu'elle essaie d'impliquer également dans ce pacte. Mais cela peut également être perçu comme l'inaccomplissement de cet acte car il conduira l'auteure à s'identifier de temps en temps à son *je* mais à s'en éloigner également de temps à autre pour laisser le lecteur s'en approcher. Il n'est donc pas simple de pouvoir catégoriser l'œuvre d'Annie Ernaux, surtout sous les différents aspects de l'utilisation du *je* qu'elle essaie de dépasser en vue d'une écriture *plus sociale qu'individuel*. L'autobiographie, se situant dans l'individuel, son *je autobiographique*, se devra d'être *social* également, et donc *autosociobiographique*.

« Chez Doubrovsky, comme, plus tard, chez Patrick Modiano, Annie Ernaux, François-Régis Bastide ou Roger Vrigny, l'esthétique autofictionnelle à la première personne correspond ainsi à un double bouleversement. D'une part, elle tend à confondre la fiction et la réalité, l'identité personnelle d'écrivain et son identité narrative, laquelle souligne combien il est, en son texte, lui-même *et* un autre, le lecteur *et* le scripteur de sa propre vie. En cela, ce n'est pas tant un pacte qu'elle conclut avec son lecteur qu'un *compromis*, au sens où l'existence réelle de l'écrivain fait sans cesse, irruption dans ses textes, mais sans pouvoir être, immédiatement et à coup sûr, reconnue comme telle. » (Hubier 2003 : 127)

Ce dépassement, ou plutôt cette transgression, du pacte et du *je* autobiographiques peuvent s'expliquer avec la vision de l'auteure qui ne se conçoit pas comme un individu mais comme un ensemble et peut-être une jointure entre deux mondes, passé et présent, celui de sa classe d'origine et de sa classe d'arrivée, des dominés et des dominants :

« Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociale, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. » (ECC, p. 43)

1.3.1.1.2. Une autobiographie transgressée

Les discussions sur le caractère autobiographique de l'œuvre d'Annie Ernaux ne sont pas prêtes de se terminer. Il ne serait, en effet, pas sans intérêt de pouvoir classer ses œuvres afin de mieux pouvoir cerner la relation entre l'auteure, le narrateur et le personnage. À ce sujet, le point de vue de S. McIlvanney nous semble être assez intéressant pour montrer l'originalité non seulement de l'œuvre d'Annie Ernaux mais aussi de son « je » qu'elle qualifie de « transpersonnel ». Selon S. McIlvanney, « les œuvres d'Annie Ernaux sont auto/biographiques mais elles ne constituent pas des autobiographies. » (McIlvanney 2001 : 7) Quelle différence y a-t-il entre une « écriture autobiographique » et une « autobiographie » ? Premièrement, dans le cas d'Annie Ernaux, ses œuvres ne sont pas des « autobiographies » dans la mesure où elles ne sont pas centrées sur la vie de leur auteure-narratrice-personnage mais aussi sur l'environnement dans lequel celle-ci se trouve et sur l'influence de ce milieu sur son identité. Nous voyons éventuellement la formation et l'évolution de l'identité des narratrices chez Annie Ernaux, mais l'accent est mis sur le côté social aussi bien qu'individuel. Deuxièmement, l'œuvre d'Annie Ernaux n'est pas une

« autobiographie » car le *je* n'est pas le même *je* que dans une autobiographie classique. À travers ce *je* qui définit au départ la narratrice, l'auteure cherche à ce que le lecteur s'y représente également. Lorsque nous jetons un regard sur les narratrices des œuvres d'Annie Ernaux, nous voyons dans ses trois premiers livres « parus » chez Gallimard sous la mention « roman », que dans AV la narratrice a un prénom et un nom, Denise Lesur, dans CDR la narratrice a également un prénom, elle s'appelle Anne mais elle n'a pas de nom, alors que dans FG la narratrice n'a ni prénom, ni nom. Cette tentative de la parole « transpersonnelle », de la parole « transparente », c'est à partir de son troisième livre qu'Annie Ernaux y parviendra petit à petit. Bien qu'à partir de son quatrième livre, P, la mention « roman » sur ses œuvres disparaisse, ce ne seront jamais totalement des « je » autobiographiques, mais des « je autosociobiographiques » ou « ethnobiographiques ». Cette recherche pluriréférentielles de l'auteure aboutira avec A, au renoncement du *je* pour des *on*, *nous*, *elle*, plus vagues avec moins de contours précis.

Alors qu'une autobiographie entraîne automatiquement l'unité de l'auteure, de la narratrice et du personnage ne possédant qu'un seul niveau de narration, une œuvre ayant un caractère autobiographique pourrait ne pas entraîner une unité de ces trois éléments. Ainsi, lors de son entretien avec C.-L. Tondeur, Annie Ernaux répond ainsi à la question « Dans quelle mesure vos romans sont autobiographiques ? » :

« Mais ils le sont tous, à des degrés différents, d'une manière différente. Il faut examiner le projet. Dans *Les Armoires vides* je prends appui sur mon enfance, sur mon expérience, sur tout ce que j'ai vécu mais je me suis octroyé la liberté du roman c'est-à-dire j'ai condensé des épisodes. Mais les choses les plus importantes, les scènes clés sont respectées. Le détail est toujours extrêmement important et vrai. Par exemple à la rentrée des classes la scène où le père et fille se trompent de porte, c'est vrai mais par contre pour les aventures sentimentales il y a condensation dans un garçon. Par la forme romanesque je n'étais que la narratrice (dans la trentaine), le personnage a par contre vingt ans dans *Les Armoires vides* et quinze ans dans *Ce qu'ils disent ou rien*. Avec *La Femme gelée*, je prends mes distances avec le roman. Il n'y a pas vraiment de différence entre la narratrice et le personnage. Ce n'est pas une construction qui se présente comme romanesque au début. L'héroïne, c'est-à-dire le je narrateur n'a pas de prénom, pas de nom. Le statut de *La femme gelée* a été presque de s'avouer comme une autobiographie. Il y a encore le mot roman, mais en fait dans les interviews que j'ai pu avoir au sujet de ce livre, j'ai été presque obligée de reconnaître que ce n'était plus un roman mais une autobiographie. Mais j'ai changé certaines choses, par exemple la profession de mon beau-père. A partir de *La Place* je refuse tout à fait la forme romanesque. » (Ernaux dans Tondeur 1995 : 37-38)

Quant aux efforts de savoir s'il faut classer l'œuvre d'Annie Ernaux dans l'autobiographie ou l'autofiction, il serait là aussi plus approprié de la classer dans l'entre-deux encore une fois ou dans aucun des deux genres car comme le souligne F. Thumerel, « le décentrement opéré vers l'ethnologie et la sociologie la fait échapper aux formes autobiographiques traditionnelles » et « cette œuvre franchit les lignes de démarcation entre disciplines et genres. » (Thumerel 2004 : 18)

Ernaux se prononce ainsi dans un entretien fait par Elise Hugueny-Léger sur le côté autofictionnel de son œuvre :

« A. E. C'est vraiment malgré moi. On m'embarque dans une chose que je n'ai jamais faite. J'ai toujours revendiqué... je me suis toujours située dans l'espace autobiographique, voilà. Mais on n'est pas responsable de ce qu'on dit sur nous. » (Hugueny-Léger 2009 : 222)

« A. E. Oui, je pense que là, quand même, c'est dire que rechercher la vérité n'existe pas. Et qu'au fond, la vérité n'existe pas. L'autofiction, c'est de volontairement dire que ce ne sera pas la vérité. Alors que dans ce que moi, j'ai envie de faire, il y a ce pacte, ce fameux pacte de Philippe Lejeune, qui est inclus dans les textes. » (Hugueny-Léger 2009 : 223)

Ainsi, comme l'a entrepris E. Hugueny-Léger, la transgression est une habitude chez Annie Ernaux qui la rend inclassable du point de vue des genres, des formes littéraires mais aussi du point de vue de l'usage de ses pronoms personnels, en particulier de son *je*.

1.3.1.1.3. Le « je » transpersonnel

Nous voyons dans la plupart des livres d'Annie Ernaux que le *je* ne réfère pas toujours à la seule scriptrice. Son *je* est loin également d'être un « je autobiographique » typique qui serait le seul responsable des instances du discours et du texte. Comme l'indique M. Boehringer en ce qui concerne le livre JD, « [...] la première personne ne réfère surtout pas à la seule scriptrice, le « je » la représente encore moins comme sujet autobiographique, source unique du texte. » (Boehringer 2000 : 139)

Si le « je » d'Annie Ernaux ne réfère pas à la seule scriptrice, c'est de par son caractère « multiréférentiel », c'est-à-dire qu'« il renvoie virtuellement à tout locuteur qui prend la parole [...] » (Boehringer 2000 : 139) C'est en ce sens que le « je » d'Annie Ernaux

est, pour utiliser les termes de l'auteure, est « transpersonnel ». C'est un « je » qui permet non seulement une identification de tous les lecteurs mais aussi de toutes les instances émettrices avec la scriptrice. Justement dans un des passages où l'auteure se questionne sur son travail d'écriture dans JD, elle explique les raisons de son choix d'utiliser la première personne et non la troisième. C'est en quelque sorte une identification du lecteur que vise l'auteure à travers son « je ».

(En écrivant cette chose à la première personne, je m'expose à toutes sortes de remarques, que ne provoqueraient pas « elle s'est demandée si l'homme à qui elle était en train de parler n'était pas celui-là ». La troisième personne, il/elle, c'est toujours l'autre, qui peut bien agir comme il veut. « Je », c'est moi, lecteur, et il est impossible – ou inadmissible – que je lise l'horoscope et me conduise comme midinette. « Je » fait honte au lecteur.) (JD, p. 18-19)

Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres. (JD, p. 107)

Dans les livres d'Annie Ernaux, les lecteurs ayant en particulier une trajectoire sociale semblable à celle de l'auteure peuvent s'identifier à son *je*. Du coup, le *je ernausien* ne devient pas uniquement celui du sujet énonçant, mais il inclut également une grande majorité de ses lecteurs. Cette identification de la part du lecteur est aussi valable pour certains autres pronoms ernausiens comme le *on* et le *nous* mais encore le *il* (de son père), *elle* (de sa mère), *elles* (des femmes en général) et *ils* (des gens du peuple). Concernant cette identification, L. Thomas remarquera ceci :

« L'idée de rester à sa place est terrifiante aussi pour moi, pour beaucoup de lecteurs d'Annie Ernaux, dont la trajectoire sociale ressemble à la sienne. [...] C'est une des raisons pour lesquelles de nombreux lecteurs s'identifient avec le « je » de ses textes, dans une reconnaissance qui, par sa capacité à rendre collective une souffrance individuelle, inverse celle d'Annie elle-même, à neuf ans, face au « je » du récit de *Confidences*. » (Thomas 2005 : 14-15)

Par ailleurs, contrairement à l'affirmation de S. Hubier, en voulant faire en sorte que le lecteur s'identifie dans son propre « je », l'auteure veut seulement que le lecteur s'y retrouve et se mette à sa place. « C'est, au reste, ce jeu sur les frontières génériques et cet usage inaccoutumé de la dénégation que G. Genette dénonçait dans *Fiction et diction*, jugeant déraisonnables ces « montres » génériques, ces textes qui ne sont

« ‘fictions’ que pour la douane », ces « autobiographies honteuse » reposant sur l’affirmation absurde d’auteurs certifiant, à l’instar d’Annie Ernaux, « c’est moi, et ce n’est pas moi ». » (Hubier 2003 : 125) Si Annie Ernaux joue sur l’affirmation « c’est moi, ce n’est pas moi », ce n’est justement pas d’une honte qu’elle ressent envers son milieu mais pour permettre au lecteur de pouvoir se mettre à la place de ce « je » qui reste dans la plupart des passages un « je floue » dont les frontières ne sont volontairement pas nettes.

« *Je se cache dans l’autre et les autres, il ne veut être qu’un autre pour les autres, entrer jusqu’au bout dans le monde des autres en tant qu’autre, rejeter le poids du je unique au monde (le je-pour-soi).* » (Bakhtine dans Todorov 2002 :150) C’est exactement avec cet énoncé de M. Bakhtine que peut s’expliquer et se résumer le *je transpersonnel* d’Annie Ernaux qui vise non pas à exprimer seulement son propre *moi*, mais qui veut, par l’intermédiaire de son *propre moi*, trouver une réalité plus englobante, plus sociale qu’individuelle. Ainsi lorsqu’elle affirme dans ECC que « l’intime est encore et toujours social, parce qu’un *moi* pur, où les autres, les lois, l’histoire, ne seraient pas présents est inconcevable. » (ECC, p. 152), elle rejoint la conception bakhtinienne. Tout comme le note M. Bakhtine, « [j]e 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). La justification ne peut être justification de *soi*, l’aveu ne peut être aveu de *soi*. » (Bakhtine dans Todorov 2002 :148) Le refus de « l’identification à soi-même » et donc le besoin de « l’identification à autrui » est très présent dans l’œuvre d’Annie Ernaux. Ceci se manifeste par la présence sans cesse de voix des autres dans le texte ernausien, c’est la raison pour laquelle, d’ailleurs, que « le *je* » qu’elle utilise lui semble (...) plus une parole de « l’autre » qu’une parole d’ « elle » ». (Ernaux 1993 : 221)

Ce *je transpersonnel* est triplement polyphonique chez Annie Ernaux. Premièrement, cette polyphonie est due à l’usage multiréférenciel du *je* ; il ne réfère, en effet, pas au seul *moi*, mais à *d’autres moi* également. Deuxièmement, cette polyphonie provient aussi du fait que ces *autres moi* ne sont pas à chaque fois identiques, ils changent selon le thème traité et le contexte, ainsi le lecteur ne sait pas à l’avance ce que ce *je* pourrait bien représenter. Troisièmement, la voix des autres (surtout celle de sa mère, de son père et de son milieu d’origine) se confondent avec la sienne pour constituer une voix

complexe à plusieurs dimensions. Dans ce dernier cas, du fait qu'il est parfois difficile de distinguer les sources éventuelles de ces voix, la voix du *je ernausien* revêt une particularité dialogique.

Dans AV, CDR, FG, E le *je* est utilisé d'abord pour tous « les transfuges de classes », des femmes aussi bien que des hommes, donc à la place d'une catégorie de *ils*, aussi bien que pour une catégorie de *elles* qui représente toute une génération de femmes confrontées aux règles sociales et à la discrimination sexuelle des années 60-70.

Dans P, F, H, JSN le *je ernausien* est proche d'un *nous* ou d'un *on* dont il est difficile de cerner les traces, incluant aussi bien les parents et les proches de la narratrice que toute sa classe sociale passant par toute une génération de femmes et d'hommes de l'après-guerre en France.

Concernant le *je transpersonnel* d'Annie Ernaux et sa relation avec la société, F. Thumerel remarquera ceci :

« Dans *La Honte* et *L'Événement*, par exemple, le *je* est *transpersonnel* dans la mesure où il se rattache à une communauté : celle de la famille, de l'école, ou d'une endogénie géographique, sociale, voire sexuelle. Dans le premier texte, le *je* se situe par rapport à un *nous* ou un *on* ; dans le second à un *elles* : « Les filles comme moi gâchaient la journée des médecins » (p. 41) ; « Des milliers de filles ont monté un escalier (...) » (p. 70) ; « Je me sentais, pour la première fois, prise dans une chaîne de femmes par où passaient les générations » (p. 103) » (Thumerel 2004 : 19)

Dans SP, PS, O son *je* auscultera les limites de la sexualité féminine en laissant entendre des milliers de *elles* à travers son discours à la première personne qui semble si personnel mais qui est, même si ce n'est pas aussi apparent que dans les autres livres, un *je* qui, à travers la scriptrice, englobe la femme du 20^{ème} siècle sous l'aspect de sa perception de la sexualité.

Dans VE et JD, à travers son *je*, Annie Ernaux nous raconte la vie extérieure telle qu'elle le perçoit comme quiconque se trouvant dans le RER à Paris ou dans le métro dans une autre grande ville pourrait le percevoir. Le pouvoir référentiel de ce *je* réside dans le fait qu'il renvoie à tout homme, à commencer par le lecteur, pouvant se trouver dans une situation identique d'observateur de la société. Mais malgré tout, le regard qu'elle porte aux autres est bien celle également d'une transfuge de classe que chaque geste des gens du peuple empruntant le métro ou le RER lui rappelle les gestes et voix

de son propre passé. Si elle y attache tant d'attention, c'est bien à cause de ce lien qui la lie à eux :

À l'arrêt de bus devant la gare de Cergy-Préfecture, une femme fait des reproches à sa fille, une adolescente, sur un ton véhément. Elle conclut : « Je ne serai pas toujours là ! Il faudra bien que tu te débrouilles toute seule dans la vie ! »

J'entends encore mon père ou ma mère disant : « On ne sera pas toujours là ! », leur intonation. Je revois leur mimique sévère. (JD, p. 88)

Annie Ernaux, ayant tenté tout le pouvoir évocateur et référentiel de son *je transpersonnel*, n'écrira pas son dernier livre A paru en 2008 à la première personne du singulier mais à la première personne du pluriel *nous* ou avec le pronom impersonnel *on*. Même si le *je* est absent formellement, il y est présent sémantiquement puisque ces deux pronoms ont en commun le *je*. Ce choix, de ne pas limiter formellement - puisque nous avons vu que sémantiquement ce *je* n'était pas un *je* ordinaire - son écriture au seul *je*, nous montre le but d'Annie Ernaux depuis ses tout premiers livres. En effet, depuis le début, Ernaux était à la recherche d'un dire lui procurant le plus de références, c'est pourquoi, elle a peut-être, préféré le *je* au *elle*. Mais elle semble découvrir la force encore plus évocatrice du *nous*, du *on* et du *elle*. C'est pourquoi tout comme Annie dira de ce livre que c'est un « roman total ». (A, p. 158)

En effet, elle reprendra dans A presque tous les thèmes déjà abordés dans ses précédents livres, mais cette fois, non pas avec un *je* qu'elle s'est efforcée de rendre *transpersonnel* tant bien que mal durant l'écriture de ses 13 premiers livres, mais avec le *nous*, le *on* et le *elle* possédant déjà ce pouvoir évocateur. Ce procédé lui permettra de prendre ses distances aussi bien temporelles que spatiales et la rendra plus objective telle « une chroniqueuse » plutôt qu'une narratrice fictive qui pourrait se révéler plus subjective.

1.3.1.1.3.1. Le « je » commun : Représentation du vécu commun

Tout au long de ses livres traitant de sa propre vie ou de celle de ses parents, l'auteure s'exprime à la première personne du singulier. Elle y marque volontairement sa présence. Nous avons déjà parlé de cette volonté de s'exprimer ainsi de la part de l'auteure et de l'obligation que cela implique pour des raisons de souci de rendre réel son récit. Bien qu'en tant qu'auteure ayant acquise la culture de la classe dominée elle

porte de temps à autre une vision distanciée, voire ironique, envers son milieu d'origine. Mais ceci dans le but de se raconter dans le contexte-même de son enfance ou de son adolescence. Ainsi, selon l'histoire qu'elle raconte, au lieu de s'extraire de la masse qu'elle raconte à travers un *je individuel*, elle s'y confond, elle s'y perd, pour faire partie « des êtres collectifs » (Roudaut 2006 : 59) et mieux se retrouver ensuite et pouvoir se situer en tant qu' « intellectuelle déplacée »²⁸. C'est d'ailleurs la raison essentielle qui la pousse à s'exprimer avec des *on* ou des *nous*, lorsqu'elle parle de sa famille, des siens. Même après la scène majeure qu'elle traite dans H dont le titre est fortement révélateur, elle ne s'extrait pas de cette famille et continue de s'exprimer en nous, qui incluse également ses parents :

Après **nous** sommes partis **tous les trois nous** promener à bicyclette dans la campagne des alentours. (H, p. 15)

En août, des Anglais se sont installés pour camper au bord d'une route déserte, dans le sud de la France. [...] **On** trouvait étrange que des gens aisés aient préféré dormir à la belle étoile plutôt qu'à l'hôtel. Je m'imaginai morte avec mes parents au bord d'une route.²⁹ (H, p. 21)

Nous observons donc à travers le *je ernausien* une double pluralité qui lui est propre. D'un côté toutes personnes ayant un vécu semblable à celui de l'auteure, particulièrement les transfuges de classe, de l'autre toute personne présente dans son récit auxquelles l'auteure s'identifie. L'auteure nous fait cet aveu dans JD :

Peut-être que je recherche quelque chose sur moi à travers eux, leur façon de se tenir, leurs conversations. (JD, p. 36)

Tout comme dans les deux exemples ci-dessus où les *nous* et le *on* inclut le *je*, son *je* est également porteur des autres. Ainsi, en addition à ce que Roudaut remarque, « [u]sant de la première [personne], Annie Ernaux, s'expose » (Roudaut, 2006 : 59) mais elle expose également un vécu commun.

²⁸ Appellation déjà utilisée dans le titre de la thèse de doctorat de I. Charpentier : *Une intellectuelle déplacée : Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)*

²⁹ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

1.3.1.1.3.2. Le « je » féminin : Un pouvoir d'évocation qui dépasse le « elle » pour aboutir à « elles »

Lorsque les femmes décident d'écrire, le procédé n'est pas aussi simple, que si elles avaient été des hommes. Car comme l'évoque D. Fernandez-Récatala, la femme étant « le prolétaire du prolétaire », « l'aliénée de l'aliéné » (Fernandez-Récatala 1994 : 75) est doublement discriminée et ne peut écrire seulement pour elle-même puisqu'elle se trouve faisant partie d'un ensemble, d'un groupe aliénés que représente son sexe. Si elle doit écrire, même son intime le plus personnel comme c'est le cas dans PS, SP, O et ensuite dans les autres livres d'Annie Ernaux, son *je* ne peut demeurer un *je* particulier ou unique.

Chez Annie Ernaux, le choix de l'utilisation du pronom personnel s'est fait, comme le remarque D. Fernandez-Récatala dans la citation ci-dessous et comme l'auteure l'explique dans son entretien avec E. Hugueny-Léger, par lancement de dés. C'est *je* qui l'a remporté mais elle avoue que si c'était *elle* qui l'avait remporté, elle serait « revenue » sur son choix. De plus elle accepte avoir eu des difficultés à écrire à la troisième personne qui « fait faux » selon elle. (Annie Ernaux dans Hugueny-Léger 2009 : 220-221) Ce choix en faveur du pronom personnel *je* et non de *elle* pourrai s'expliquer par le pouvoir d'évocation que le premier détient contrairement au second qui reste une non-personne, quelqu'un en dehors de soi-même pour le lecteur. Fernandez-Récatala nous en explique les raisons ainsi :

« Rien de très énigmatique... Là, encore et toujours, sans hâte, avec une minutie qui traduit l'exaspération due à une « déroute », Annie Ernaux, ou pour le moins la narratrice, relance un coup de dés où le hasard – ne parlons pas de chance – ne joue qu'un second rôle. Sa partie a pour finalité de se rapprocher de l'autre, d'éventuellement s'y confondre en préservant sa particularité. Mais cet autre, fait d'altruisme et d'altérité, est un « autre » dédoublé. Il désigne non seulement un moi en métamorphose mais également un proche d'élection et d'affinité, lequel est présumé assouvir le désir de complétude, voire son principe. Polysémie, on veut *se comprendre...* » (Fernandez-Récatala 1994 : 72)

En effet, Annie Ernaux, en particulier lorsqu'elle traite des sujets féminins, tente de fondre son propre vécu dans celui des milliers de femmes de sa génération. Tout comme elle l'a fait pour sa classe sociale, donnant la parole à cette *vox populi* (Jérusalem 2005 : 193), elle tente également dans ses livres de donner la parole à une autre classe

dominée ; la femme de l'après-guerre confrontée à plusieurs problèmes, allant de la sexualité avant le mariage, à l'avortement clandestin, du travail au partage des tâches ménagères, de l'éducation des enfants aux responsabilités quotidiennes qu'elle est seule à assumer.

Dans ce cadre, il n'est pas rare de voir que les femmes font un usage inaccoutumé de la langue à commencer par l'emploi des pronoms personnels ainsi que le remarque Béatrice Didier selon qui les femmes font « un usage révolutionnaire des pronoms personnels, une remise en cause de la distinction entre le 'je' et le 'elle' et peut-être aussi le 'tu'. » (Didier 1991 : 34) Chez Annie Ernaux, ce *je* revêt selon les contextes différentes significations puisque « l'interprétation des pronoms mobilise toutes sortes de connaissances relatives aux référents qu'ils servent à identifier ». (Riegel et alii, 2002 : 195) À travers le récit personnel de cette femme de son siècle qui ressent chaque événement social au plus profond de son être allant jusqu'à les mentionner parallèlement à son histoire personnelle que l'on observe particulièrement dans A, surgit également une « voix féminine ». Ce récit au féminin est très apparent dans F où elle écrit au nom de sa mère, tout comme elle avait écrit au nom de son père dans P, avec le langage de sa mère. Tout en donnant la voix à sa mère, l'auteure empreinte également la voix de cette mère émancipée pour, en fait, représenter la parole de toutes ces femmes qui sont restées muettes à cause du jugement moral de la société mais aussi, tout comme sa classe sociale, manque d'éducation à laquelle elle n'ont eu accès bien plus tard que les hommes.

1.3.1.1.4. Le « je » impersonnel

Nous avons déjà dit qu'à certains moments le *je ernausien* prenait une forme *transpersonnelle*, la narratrice-personnage se perdant dans une réalité, un vécu commun partagé avec les autres qui s'identifiant à ses proches permettait ainsi l'identification de toute une classe sociale. Mais il faut également mentionner que parfois, il lui arrive de laisser apparaître volontairement une forme impersonnelle. Ainsi, le lecteur ne sait plus si c'est d'une personne bien précise dont elle parle ou d'une réalité humaine pouvant être commun à n'importe qui. Il arrive également que l'auteure, à cause de l'écart temporel entre un *moi passé* et un *moi présent* où le premier rejette le second, se sente

étrangère à elle-même puisque, comme le signale Macé, « elle se situe dans un décalage socioculturel irréductible. » (M.-A. Macé 2004 : 36)

1.3.1.2. « Tu » en tant que marque de la présence du destinataire

Les véritables personnes dans la communication sont d'une part « je » et de l'autre « tu » qui sont les interlocuteurs dans une énonciation et dont il faut les distinguer du « il » qui est la non-personne et qui reste en dehors de la communication entre les interlocuteurs. Ainsi, « je » et « tu » sont respectivement l'énonciateur et le co-énonciateur qui sont « indissociables » et dont les rôles peuvent être « réversibles ». Ceci dit, ils ne peuvent exister l'un sans l'autre et peuvent assumer, en particulier dans une discussion, à tour de rôle les deux rôles d'énonciateur et de co-énonciateur. Mais tout comme le note D. Maingueneau, il est plus simple d'être « je » puisque « pour être *je*, il suffit de prendre la parole, tandis que pour être *tu*, il est nécessaire qu'un *je* constitue quelqu'un d'autre en *tu*. » (Maingueneau 2007 : 16)

Ainsi, pour pouvoir assumer le rôle de « tu », donc de co-énonciateur, il faut être interpellé par un énonciateur. Dans la vie réelle, les interlocuteurs ne peuvent exister que sur un seul plan alors qu'en écriture ils le peuvent sur deux plans. Au premier plan, nous aurons l'auteure comme énonciateur et le lecteur comme co-énonciateur. Au deuxième plan, nous verrons apparaître différents personnages au sein du texte qui dialogueront ensemble et qui assumeront ces deux rôles chacun à tour de rôle.

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, nous voyons bien apparaître un *tu lecteur* à qui s'adresse l'auteure. Nous pouvons même dire que l'auteure conçoit un lecteur bourgeois qui ne la comprendrait pas et elle essaie de relater sa vie en prenant en considération le degré de connaissance de son lecteur. Nous avons déjà traité de la question du lecteur et du destinataire dans la partie *les actants de l'énonciation*. Il faut cependant remarquer que le lecteur désigné en tant que *tu* ne figure pas dans les textes d'Annie Ernaux.

1.3.1.2.1. « Tu » en tant qu'un personnage du texte

Contrairement au *je* en tant que personnage que l'on rencontre dans l'œuvre d'Annie Ernaux, le *tu* en tant que personnage reste beaucoup moins apparent. Ceci est sans doute du

au fait que les personnages dialoguent peu entre eux. Ainsi, après la fameuse scène de H où son père a voulu tuer sa mère, celui-ci s'adresse à Annie :

Je pleure sans pouvoir m'arrêter. Mon père n'était pas redevenu normal, ses mains tremblaient et il avait sa voix inconnue. Il répétait « pourquoi **tu** pleures, je ne **t'**ai rien fait à **toi**. » Je me rappelle une phrase que j'ai eue : « **Tu** vas me faire gagner malheur ». ³⁰ (H, p.15)

Il est indiscutable que dans les moments où le *tu* apparaît comme un personnage du texte intervenant comme un des interlocuteurs, il ne porte aucune intention particulière pouvant nous mener à une interprétation en dehors de la personne qu'il désigne.

De même, dans AF parut chez les éditions NIL qui est une lettre adressée à sa sœur décédée avant la naissance de l'auteure, le *tu* désigne cette sœur qu'elle n'a pas connue mais dont elle a ressenti l'ombre de son existence sur sa propre vie. Elle est donc représentée comme un être de fiction. Ainsi que nous le montrent les paroles de la mère et qui continuent de résonner dans la conscience de l'auteure :

A la fin, elle dit de toi elle était plus gentille que celle-là
Celle-là, c'est moi. (AF, p. 16)

Cette lettre adressée à une personne qui a réellement existé et qui n'existe plus mais qu'Annie Ernaux n'a jamais connue, est révélatrice d'un vécu qui pourrait être commun à plusieurs personnes. Pour faciliter la compréhension, nous pouvons montrer ainsi ce que représentent les pronoms utilisés dans l'exemple ci-dessus :

elle1 : la mère d'Annie Ernaux

elle2 : la sœur décédée avant la naissance d'Annie Ernaux, repris par la mère

toi : la sœur décédée avant la naissance d'Annie Ernaux à qui elle s'adresse

celle-là : Annie Ernaux en tant que petite fille

moi : Annie Ernaux en tant que petite fille et auteure

Dans ses autosociobiographies, l'auteure relatait une situation d'altérité sociale, un sentiment de se sentir étranger par rapport à une autre classe sociale, alors que dans AF il s'agit d'une altérité au sein même d'une famille. Ainsi, l'auteure fait sentir combien

³⁰ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

elle est vexée par l'appellation de sa mère, « celle-là », qu'elle la met à distance, qu'elle l'exclut même. Dans ce livre, l'auteure donne une personnalité, une psychologie, une identité à ce « tu » qui désigne sa sœur décédée.

D'après l'état civil **tu** es ma sœur. [...]

Mais **tu** n'es pas ma sœur, **tu** ne l'as jamais été. Nous n'avons pas joué, mangé, dormi ensemble. Je ne t'ai jamais touchée, embrassée.³¹(AF, p. 12)

Encore un exemple où le « tu » est l'allocutaire de l'auteure-narratrice-personnage, tiré de AF. Du point de vue de l'énonciation, l'auteure place en position d'allocutaire sa sœur décédée. Ainsi, elle donne vie à cette petite fille qu'elle n'a jamais connue. C'est la raison pour laquelle cette allocution, au lieu de rapprocher les deux sœurs, les sépare d'avantage insistant sur le lien sororal qui n'a jamais existé entre elles. C'est donc un sentiment de se sentir autre, qui apparaît tout au long de ce livre. Même si le « tu » en tant qu'un personnage ou une personne du livre n'est pas révélateur d'une pluralité des voix en soi, il est important pour montrer la diversité que peut revêtir ce pronom.

1.3.1.2.2. « Tu » en tant que représentant de la conscience publique

Le pronom personnel *tu* pouvant être interprété comme une marque de pluralité énonciative nous semble apparaître dans des exemples d'interdiction ou de bonne conduite qui ont dû être prononcés par les parents de la narratrice mais aussi par tant d'autres parents de ce milieu.

Surtout montre-toi un exemple (de politesse, travail, bonne tenue, etc.). *Et qu'est-ce qu'on pensera de toi ?*³² (H, p. 104)

Le *tu* dans l'exemple précédent est une forme d'expression qui désigne souvent le personnage-narratrice mais qui ne peut se réduire à elle seulement. Ce sont des savoirs faire ou des craintes s'adressant à des jeunes personnes d'un certain milieu, adoptant le modèle de la petite bourgeoisie, à travers lesquels se trouve marquée la bonne conscience, des rites et des bonnes manières qui se transmettent de génération en génération.

³¹ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

³² C'est nous qui soulignons en caractères gras.

À travers ce genre de *tu* reflétant une culture, une conscience, il nous est possible de pouvoir accéder à une conscience plurielle. Parallèlement à la crainte des parents de la narratrice-personnage des livres d'Annie Ernaux, apparaît une plus grande réalité : la crainte des gens d'une communauté de la société française. Ainsi, du *tu* spécifique de la narratrice-personnage, nous pouvons atteindre à un *tu* plus général de jeunes filles dont les parents veulent qu'elles aient une bonne conduite morale et qu'elle laissent une bonne impression dans la communauté. C'est justement à travers cette crainte que font entendre la voix des autres parents de la communauté que partage la narratrice-personnage avec ses parents. Ce qui est intéressant chez Annie Ernaux, c'est l'habileté qu'elle a de transcrire ce genre d'énoncés représentatifs d'une crainte, d'une conscience, d'un souhait commun. Même si structurellement ils ne semblent pas être des énoncés polyphoniques, considérés sémantiquement dans leur contexte, ils sont porteurs de voix multiples.

1.3.1.2.3. « Tu » en tant que « je » ou « nous »

Un exemple typique du « transfert de personne » pourrait être montré à travers les paroles de la mère qui, s'adressant à sa fille, veut en fait parler d'elle-même. Ce faisant, « le locuteur *actualise* cette vérité et oblige l'interlocuteur à l'*endosser* et à [la] *partager* [...] ». » (Charaudeau 1992 : 145)

Ma mère : « Tu ne t'ennuies pas trop chez toi ? » Quand elle parle de moi, c'est d'elle qu'il s'agit. Comme elle doit s'ennuyer ! (JSN, p. 39)

Ainsi que le remarque également la narratrice, il s'agit ici d'un transfert de personne où à travers *tu*, c'est un *moi* qui est désigné. Dans la plupart des transferts de personne, Charaudeau montrera que ce phénomène peut provenir d'une attention ironique³³. Dans ce cas, la mère parlant de l'ennui éventuel de sa fille, insinue son propre ennui, portant un regard critique sur sa fille qui semble indifférente envers elle.

³³ Voir à ce sujet la partie « Le transfert de personnes » dans Charaudeau, P. (1992). Grammaire du sens et de l'expression. Paris : Hachette. pp. 140-162

1.3.1.3. « Nous » en tant que représentant d'une collectivité

Comme E. Benveniste l'a démontré en partant du fait que « [d]ans la grande majorité, le pluriel pronominal ne coïncide pas avec le pluriel nominal [...] » (Benveniste 1988 : 233) « [...] dans les pronoms personnels, le passage du singulier au pluriel n'implique pas une simple pluralisation. » (Benveniste 1988 : 233) Ceci dit, le *nous* n'est pas forcément signe de la pluralité des *je*, mais plutôt « une jonction entre le *je* et le *non-je*, quel que soit le contenu de ce *non-je*. Ce *non-je* présent dans tout *nous*, peut être soit l'autre personne de l'énonciation (toi ou vous) nommé *nous inclusif* ou bien la non-personne (il, elle, elles ou eux) nommé *nous exclusif* par E. Benveniste. « [...] dans « nous » inclusif qui s'oppose à « lui, eux », c'est « toi » qui ressort, tandis que, dans « nous » exclusif qui s'oppose à « toi, vous », c'est « moi » qui est souligné. » (Benveniste, 1988: 234)

Nous = moi + toi ou vous (forme inclusive)

Nous = moi + lui / elle ou eux (forme exclusive)

Dans les œuvres d'Annie Ernaux, nous voyons très souvent apparaître des *nous*. Il s'agit très rarement du *nous* de majesté ou de celui de l'auteure dont les définitions sont données comme suivant par E. Benveniste : « D'une part, le « je » s'amplifie par « nous » en une personne plus massive, plus solennelle et moins définie ; c'est le « nous » de majesté. D'autre part, l'emploi de « nous » estompe l'affirmation trop tranchée de « je » dans une expression plus large et diffuse : c'est le « nous » d'auteure ou d'orateur. » (Benveniste 1988 : 235)

Par ailleurs, le *nous* que nous voyons très souvent apparaître dans l'œuvre d'Annie Ernaux n'est pas pour la plupart le *nous inclusif* (moi+vous) non plus, mais plutôt le *nous exclusif* (moi+eux) où l'accent est mis sur *moi* et non sur *toi* en tant qu'interlocuteur de l'acte d'énonciation.

Quand ils étaient redescendus, **nous** leur offrions à boire dans le café.³⁴ (P, p. 15)

³⁴ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

Tout comme dans l'exemple ci-dessus, les *nous* d'Annie Ernaux ne sont pas des *nous* inclusifs mais exclusifs dans la mesure où ses livres sont racontés à un destinataire qui est le lecteur, donc un *tu* qui est sensé être absent dans le texte.

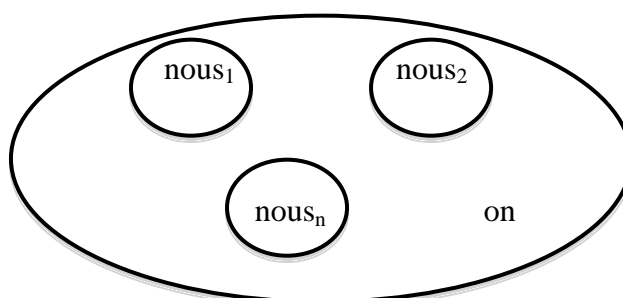
Le *nous exclusif* ernausien exclut le lecteur en prenant la forme de « moi + ma mère / mon père / mes parents / mon époux / mes proches / mon environnement / ma classe sociale, etc. ». Mais tout en se distanciant du lecteur, ce *nous* revêt un pouvoir de « collectivisation » non pas abstraite comme l'a défini P. Charaudeau (Charaudeau 1992 : 152) mais au contraire concrète. Ainsi, la personnalité du locuteur qui est la narratrice-personnage des œuvres ernausiennes se confond avec celle de l'énonciateur, donc de l'auteure, qui dit à voix haute ce qu'il est en train d'écrire, comme si cet énonciateur était le représentant d'une collectivité concrète qu'est le milieu d'origine de l'auteure. Par ailleurs, pour M.-A. Macé, le *nous* ernausien est un « pronom à retrouver » ou un « pronom retrouvé » (Macé 2004 : 38) puisque dans P il apparaît après le *je* singulier de l'auteure-personnage. Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises que le rôle que jouait l'auteure à travers ses narratrices-personnages était celui de porte-parole. Voulant donner voix à son milieu d'origine, elle tente d'écrire des livres qui sont le reflet d'une vie commune, partagée, tout en respectant les particularités régionales et sociales, ainsi que les registres de ces personnes créant ainsi un effet de polyphonie.

L'énonciateur commun présent dans A est dans la majorité le *on* et le *nous* dans des passages où l'énonciateur commun se rétrécit de toute une génération d'hommes au profit de l'auteure et de ses proches, que ce soit sa famille ou son environnement professionnel.

On ne s'ennuyait pas spécialement. Même **nous** [nous₁]– qui avons tourné le bouton de la télé le soir de l'élection aussitôt après avoir entendu Giscard lâcher un « je salue mon compétiteur » comme une série de prouts avec sa bouche en cul-de-poule –, nous étions ébranlés par le vote à dix-huit ans, le divorce par le consentement mutuel, la mise en débat de la loi sur l'avortement, avions failli pleurer de rage en voyant Simone Veil se défendre seule l'Assemblée contre les hommes déchaînés de son propre camp et l'avions mise dans notre panthéon à côté de l'autre Simone, de Beauvoir – dont l'apparition pour la première fois à la télévision dans une interview, en turban et ongles rouges, genre diseuse de bonne aventure, avait désolé, c'était trop tard, elle n'aurait pas dû –, et **nous** [nous₂] ne

nous agacions plus quand les élèves la confondaient avec la philosophe qu'il nous arrivait de citer en cours.³⁵ (A, p. 124-125)

Ce passage commence avec un *on* qui « renvoie à un tiers collectif dont l'identité est indéterminée du fait qu'il représente un ensemble dans lequel chaque individu se confond avec les autres » (Charaudeau 1992 : 148) dont nous reviendront dans la partie qui suit. C'est donc un locuteur qui comprend tous les locuteurs éventuels. De cette classe de personne très générale dont les limites ne sont pas précises représentée par le *on*, l'auteure passe à une autre personne qui renvoie à un tiers collectif, le *nous*. Mais à la différence du premier, les confins de celle-ci sont beaucoup plus délimités. Ce qui est intéressant dans cette personne, c'est qu'elle puisse représenter à chaque fois un nouveau groupe d'individus inclus dans ce *on* : ainsi l'auteure et sa la famille dans le *nous₁*, qui même étant un pronom tonique ne réfère pas au *on* précédent, l'auteure et ses collègues professeurs dans *nous₂*.



De cette manière l'auteure trouve la possibilité de créer au sein d'une pluralité, une infinité de pluralités plus restreintes, créant ainsi une hétérogénéité dans l'utilisation du pronom personnel *nous*.

Nous pouvons donc dire que le *nous* ernausien a des degrés divers, allant de la simple narratrice-personnage et un des personnages de son environnement à des entités plus englobantes et plus générales.

³⁵ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

1.3.1.4. « On » en tant que représentant d'une collectivité

Le pronom *on* est polysémique et ambigu. C'est la raison pour laquelle, dans un texte littéraire, il faut non seulement étudier chaque « on » en soi, mais aussi voir dans l'ensemble comment ce pronom est utilisé par l'auteur et dans quel but. Comme le remarque A. Müller Gjesdal, « [d]ans bien des cas, la référence de ON reste inidentifiable ou impertinente pour l'interprétation de l'énoncé. C'est la raison pour laquelle son sens doit être cherché dans le contexte discursif. » (Müller Gjesdal 2008 : 12)

En littérature, les genres moralistes privilégient en général l'emploi du « on ». Justement, à cet égard, D. Maingueneau nous donne deux exemples de moralité de J. La Fontaine :

« On a toujours besoin d'un plus petit que soi. »

« On hasarde de perdre à vouloir trop gagner. »

où « on » permettrait aux moralistes de se forger une place différente que celles que lui permettrait par exemple « les hommes » où il se placerait lui-même et placerait également son lecteur en position d'extériorité au « nous » où il créerait une communauté qu'il opposerait à un complémentaire. (Maingueneau 2007 : 19)

Le discours d'Annie Ernaux nous semble bien loin d'être un discours « moraliste ». Ce qu'elle veut faire à travers ses récits, c'est tout simplement de peindre les expériences qu'elle a vécues en tant que fille d'un père et d'une mère d'un milieu modeste dans son enfance et son adolescence, et en tant qu'une femme-écrivaine à l'âge adulte, dans un milieu où elle n'a eu accès que plus tard. Dans son discours, elle ne se place pas en position de « femme » ayant une certaine expérience et voulant faire la morale sur sa réussite tant sociale que professionnelle qu'elle pourrait montrer comme exemple si elle le voulait, à tous ceux qui sont issus de tels milieux. Au contraire, elle essaie de dissimuler sa situation qui semble si personnelle dans une réalité plus générale, dans des « on » indéfinissables et non reconnaissables de toute une classe sociale, voire une société d'une époque précise.

1.3.1.4.1. « On » en tant que « je + il / elle » ou « je + elles / ils »

Nous voyons apparaître dans l'œuvre d'Annie Ernaux des *on* équivalents de *nous* dans la mesure où ils réfèrent à « je + elle » ou « je + il » ou « je + ils / elles ».

Ma mère a pensé qu'**on** pourrait le revêtir du costume qu'il avait étrenné pour mon mariage trois ans avant.³⁶ (P, p. 14)

Nous remarquons que la constatation que nous avons déjà faite pour les utilisations de *nous* et de *on* dans A, n'est pas valable pour l'exemple ci-dessus. N'étant plus une sous-catégorie d'une collectivité délimitée, le *on* revêt une forme plus restreinte représentant l'auteure-narratrice et sa mère. Ici l'utilisation familière du *on* à la place du *nous* peut s'expliquer cependant par le registre de langue qui domine P. Alors que dans A, le langage utilisé par l'auteure devient un langage plus soutenu où l'auteure tente d'homogénéiser ses propres paroles tout en tentant de donner la voix de chacun, dans P, le langage de l'auteure est hétérogène comme le sont les langages de chacun de ses personnages. Ce genre d'utilisation du pronom *on*, peut être interprété comme une marque de pluralité énonciative puisque l'auteure empreinte le langage de son milieu d'origine plutôt que de raconter les faits avec ses propres paroles.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le pronom « on » en français est sans doute le pronom le plus susceptible à avoir des interprétations diverses car « il s'interprète selon les contextes, comme « je », « tu », « nous », « eux », « elles », « les hommes en général »... et sa valeur référentielle peut changer à l'intérieur du même énoncé [...]. » (Maingueneau 2007 : 18) Du fait de cette diversité, l'usage du pronom indéfini « on » dans les énoncés devrait être considéré dans le cadre des théories polyphoniques. « Si [...] *on* se substitue à d'autres personnes on aura affaire à un procédé qui consiste à effacer non seulement le statut de la personne de l'interlocution mais également l'identité de l'individu. *On* rejette dans l'*anonymat*. » (Charaudeau 1992 : 148)

Dans les conversations autour d'une table de fête on ne sera qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans la masse anonyme d'une lointaine génération. (A, p. 19)

³⁶ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

1.3.1.4.2. « On » en tant que « ils /elles »

Dans les passages de P où la narratrice relate la vie de son père avant même la naissance de celle-ci, où il était garçon de fermier, nous voyons apparaître plusieurs *on* dans le texte. Comme la narratrice n'est pas encore née à cette époque, ce *on* ne peut pas inclure le *je* de la narration. C'est un *on* équivalent de *ils/elles* dont les propos nous sont rapportés par l'auteure-narratrice-personnage. La narratrice aurait très bien pu écrire ces mêmes énoncés avec *ils* en parlant de son père et de ses camarades si elle avait eu l'intention de raconter la vie que son père a menée en assumant toute la responsabilité de sa narration.

La guerre a secoué le temps. Au village, **on** jouait au yoyo et **on** buvait du vin dans les cafés au lieu de cidre.³⁷ (P, p. 34)

Le *on*, dans le passage ci-dessus de P en est un bon exemple puisqu'il n'est pas porteur du *je* de la narratrice mais il est porteur d'un autre *je*, celui du père de la narratrice qui a dû, à un moment ou un autre de sa vie, parler de tous ces événements passés à sa fille sans quoi elle n'en aurait point eu connaissance. En fait, dans P, le *je* présent dans le premier plan du récit, la personne qui se définit à travers ce *je*, c'est bien l'auteure-narratrice qui nous raconte la vie de son père. Mais au deuxième plan du récit, nous voyons apparaître un deuxième *je* ; celui du père de la narratrice, à travers la voix duquel elle nous raconte ou plutôt nous rapporte à l'aide du DIL, les propos avec les mots mêmes de ce deuxième *je*.

Nous pouvons formuler ce *on* spécifique à l'écriture ernausienne de la façon suivante :

Je1 : La narratrice-auteure extra-diégétique qui raconte l'histoire au premier plan, sans y apparaître.

Je2 : Le locuteur éventuel (le personnage principal réel) par le biais duquel l'auteure-narratrice a été mis au courant de l'histoire, vraisemblablement le père de l'auteure-narratrice qui apparaît implicitement dans le texte.

Ils : Les gens du même environnement que le Je2, de sa classe sociale qui apparaissent également implicitement (les personnages secondaires réels).

³⁷ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

On : Je2 + Ils (les gens du milieu du père)

Ce qui est indéniable dans cet exemple, c'est qu'il y ait une transmission de paroles du père ou de la mère à la fille. Cette fille deviendra plus tard un auteur engagé en ce qui est de transmettre un vécu commun à partir des vécus de sa propre famille. Ainsi apparaîtra une fois de plus, ce double côté à la fois personnel, familial et social de l'écriture d'Annie Ernaux qui s'explique par les appellations « je transpersonnel », « écriture transpersonnel » ou « autosociobiographie ».

1.3.1.4.3. « On » en tant qu'un groupe d'individus

En suivant D. Maingueneau, il est possible d'affirmer que certains *on* d'Annie Ernaux sont plutôt des *on* dont la valeur consiste en « [une] référence spécifique à un individu ou un groupe d'individus » ». (Maingueneau 2007 : 18) En effet, dans l'œuvre d'Annie Ernaux, ce phénomène d'identifier un groupe d'individus ayant partagé une même classe sociale ou une même époque, donc des conditions de vie semblables, est assez fréquent. Bien que ce *on* ne soit pas absent dans l'ensemble de son œuvre, il est surtout apparent dans A qui témoigne de toute une époque de l'après guerre jusqu'à nos jours.

On peut dire que ce *on* chez Annie Ernaux représente soit un individu ou un groupe d'individus quelconque comme c'est le cas dans le premier exemple, soit un individu ou un groupe d'individus issus d'un milieu semblable comme c'est le cas dans le deuxième exemple.

Des images où l'**on** figurait en gamine au milieu d'autres êtres déjà disparus avant qu'**on** soit né, de même que dans **notre** mémoire sont présents **nos** enfants petits aux côtés de **nos** parents et de **nos** camarades d'école. Et l'**on** sera un jour dans le souvenir de **nos** enfants au milieu de petits-enfants et de gens qui ne sont pas encore nés. (A, p. 15)

les tournures que d'autres utilisaient avec naturel et dont **on** doutait d'en être capable aussi un jour, il est indéniable que, force est de constater³⁸ (A, p. 15)

Dans les deux exemples, il s'agit bien du pronom personnel *on* représentatif d'un groupe d'individus. Cependant, alors que le *on* du premier exemple est substituable avec un *je*, un *elle/il*, un *vous*, un *elles/ils* ou un *nous* quelconque puisque tout homme

³⁸ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

est susceptible d'être un jour dans le souvenir de ses enfants au milieu de petits-enfants et de gens qui ne sont pas encore nés ; dans le deuxième exemple, le *on* n'est plus susceptible d'être tout homme mais seulement les personnes appartenant à ce même milieu modeste que les parents d'Annie Ernaux qui s'est appropriée non seulement la culture mais aussi la langue de la classe dominante. Ainsi, d'un *on* plus général du premier exemple, nous passons à un *on* plus restreint, dont les contours sont flous, dans le deuxième exemple. La référence du *on* change au sein d'une même page puisque les deux exemples sont issus de la page 15 de A. De plus, la référence du *on* qui semble avoir « une référence spécifique à un individu ou un groupe d'individus » n'est pas généralisable puisque ce groupe restreint change tout au long de son œuvre. Une des caractéristiques de l'écriture d'Annie Ernaux est le fait qu'elle trouve sa force dans la pluralité non seulement des voix mais aussi dans l'étendu des références possibles attribuables à ses pronoms personnels, à commencer par le *on* qui est « une description indéfinie multiple » (Gouvard 1998 : 41) du locuteur.

Dans ce cadre, P. Charaudeau parle de « procédé d'indétermination » (Charaudeau 1992 : 148) concernant l'utilisation du pronom *on* et il explique ainsi ce phénomène :

« Le locuteur disparaît dans l'indétermination du *on*, mais en même temps il se trouve comme *dilaté* par l'ensemble de tous les sujets possibles auxquels renvoie *on*.

A travers ce procédé, le locuteur peut, selon le cas, manifester de la *modestie* (il disparaît dans la masse) ou se donner de *l'importance* (il est renforcé par la masse).

Ce dernier cas est très courant chaque fois que le locuteur veut se persuader (ou rendre évident aux yeux de l'interlocuteur) que son comportement est justifié par le fait que tout le monde agit de la même façon dans les mêmes circonstances. » (Charaudeau 1992 : 148)

Cette *dilatation* du locuteur dans « l'ensemble de tous les sujets possibles auxquels renvoie *on* » peut être interprétée comme un phénomène de la pluralité des voix puisque le locuteur se trouve intentionnellement « indéterminable ». Ce *on dilaté* se trouve assez fréquemment dans l'œuvre ernausienne et il marque pour la plupart du temps une *modestie* de la part de l'auteure vis-à-vis de sa classe d'origine.

La déception sans doute. **On** disait « le retour d'âge », « ça m'a quittée », « c'est fini tout ça ». Tout semblait être fini en même temps.³⁹ (JSN, p. 57)

Dans cet exemple, le *on* en question ne se contente pas de disparaître dans la masse mais il est également renforcé par cette même masse puisqu'il s'agit de faire part d'un vécu partagé et un langage commun d'une classe sociale qui n'a pas eu très souvent l'occasion de s'exprimer avec ses propres mots ou dire. Ces mots, ces différents parlers qui apparaissent à travers un *on dilaté*, sont ainsi mis en abîme. Ainsi, cette *modestie* qui consiste à « disparaître dans la masse » devient une arme aux yeux de la narratrice-observatrice en grandissant puisqu'elle rend légitime le parler d'une classe dominée. Dans cet exemple, la narratrice ne fait pas partie des personnes représentées par le *on*, elle se contente seulement d'observer et d'enregistrer les différents dire de son entourage.

Nous voyons donc ainsi, deux sens qui semblent en contradiction concernant le *on dilaté* ernausien. Le premier consistant à disparaître dans une masse et le second à gagner une importance et une légitimité en faisant partie d'une masse. C'est justement ce qu'Annie Ernaux tente de faire dans ses récits : accorder une place à ses personnages, à leurs vécus ainsi qu'à leurs paroles en les faisant fondre dans une masse. Ainsi, le procédé même de l'écriture gagne en ampleur puisque son écriture se veut une écriture du vécu commun, d'un passé semblable, des joies, des déceptions et des peurs partagées. Le rôle de l'auteure-narratrice devient donc plus que jamais une passeuse de paroles.

Dans les exemples que nous venons de montrer, il s'agit d'un *on* évoquant une vie et un partage communs, d'un habitus social dont les contours peuvent varier selon le contexte. Comme le note F. Dugast-Portes « [l]es développements à l'imparfait régis par des « nous » et des « on », évoquant des habitus, sont nombreux » (Dugast-Portes 2008 : 65) dans l'œuvre ernausienne.

Par ailleurs, P. Charaudeau attribue-t-il un autre procédé au *on* : il s'agit du « procédé de mise dans l'anonymat » (Charaudeau 1992 : 150) qu'il explique ainsi :

« Le locuteur fait disparaître l'identité du tiers (puisque **il** présuppose un tiers identifié) dans l'anonymat du *on* (tout sujet possible). Mais paradoxalement ce

³⁹ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

rejet dans l'anonymat donne plus d'importance au tiers. Celui-ci devient une sorte de mystère, un *tiers mythique*. » (Charaudeau 1992 : 150)

P. Charaudeau insiste ainsi encore une fois sur les deux fonctions paradoxales du *on*. Ainsi, le fait de faire disparaître ou de jeter dans l'anonymat un seul ou un groupe d'individu(s), ne revient pas forcément à en faire un être moins précieux ou important. Au contraire, c'est dans cet anonymat même que peut résider la force évocatrice d'un *tiers* inconnu ou c'est grâce à la masse à laquelle ce *on* appartient qu'il peut revêtir une importance. C'est le phénomène qui se produit dans les différentes utilisations de ce pronom chez Annie Ernaux. En particulier A est un livre qui raconte un vécu commun dont la force vient justement de l'importance de la masse qu'il représente.

On entrait dans le souci permanent de la subsistance, le circuit de la nourriture deux fois par jour. **On** se mettait à fréquenter assidument des lieux inusuels, Casino, les rayons alimentaires de Prisu et des Nouvelles Galeries.⁴⁰ (A, p. 94)

Ainsi, dans l'exemple précédent, le *on* pourtant anonyme, devient une masse représentée dont les contours ne sont pas précisés et qui peuvent s'élargir selon les contextes. Cette masse que représente le *on* devient un *tiers mythique* partageant un vécu commun et s'énonçant comme une chorale pour intensifier leur voix et la porter plus haut. Les habitudes de toute une communauté, de toute une nation changent et évoluent parallèlement aux changements socio-économiques dans la société. Ce qui est intéressant pour l'auteure-narratrice, c'est de pouvoir mettre au jour ce vécu commun à travers la force d'observation et sa mémoire qui reste à tout moment éveillée à l'aide des journaux que l'auteure tient.

Comme le précise C. Stolz, l'emploi du « on » dans les énoncés peuvent servir à dissimuler les énonciateurs et les locuteurs seconds en particulier lorsque celui-ci est utilisé avec le DI, le DIL ou le discours narrativisé (« on s'étonnait »). Ces genres d'utilisations peuvent conduire dans certains cas à créer « un effet de discours direct [direct] » (« la cerise sur le gâteau »), surtout si ce *on* est « greffé dans du discours rapporté ». (Stolz 2008 : 14)

Les métaphores si usées qu'**on** s'étonnait que d'autres osent les dire, la cerise sur le gâteau⁴¹ (A, p. 18)

⁴⁰ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

Dans cet exemple, l'énonciateur s'efface en faveur d'un groupe d'individus dont nous ne savons pas les contours mais que nous devinons du contexte textuel. En effet, le pronom « on » peut également être utilisé par l'énonciateur pour cacher son identité. Il n'est pas rare, comme dans l'exemple ci-dessus, qu'il soit utilisé pour ne pas prendre en charge certains événements ou actions que l'auteure préfère énoncer d'une manière floue, sans y être impliqué directement. Cette utilisation peut mener à différentes interprétations et multiplier les énonciateurs éventuels, créant ainsi un effet de pluralité.

1.3.1.4.4. « On » en tant que la conscience sociale

Outre les autres utilisations, le *on* ernausien est révélateur d'une conscience sociale, celle de sa classe d'origine, où les relations se lient par la ressemblance des us et coutumes et par leur respect. Dans *A*, Annie Ernaux fait la même remarque et c'est cette conscience qu'elle essaie de mettre à jour par le biais de son écriture autosociobiographique. Dans l'exemple suivant, elle nous montre que l'utilisation de ces pronoms par son entourage et par les personnes de sa génération est volontaire, comme l'est l'usage qu'elle en fait dans ses autres livres:

Sur fonds commun de faim et de peur, tout se racontait sur le mode du « nous » et du « on ». (*A*, p. 23)

Annie Ernaux souligne dans cet extrait le « procédé de mise dans l'anonymat » (Charaudeau 1992 : 150) dont parle P. Charaudeau. Ainsi, tout en mettant l'énonciateur dans l'anonymat, les personnages ernausiens usant du langage familier et populaire où « tout se racontait sur le mode du « nous » et du « on » », ils font passer la voix d'une conscience commune, de la société dont ils sont issus. Parallèlement, l'auteure leur emprunte cette parole, ce langage commun dans ses livres. De cette manière, elle établit non seulement la distance nécessaire avec son entourage afin de transmettre leur parler et mais aussi de mettre en scène les personnages avec leurs propres langages, opinions et contexte social.

J'opposais le silence à ses tentatives pour maintenir l'ancienne complicité (« on peut tout dire à sa mère ») désormais impossible : si je lui parlais de désirs qui

⁴¹ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

n'avaient pas traits aux études (voyages, sports, suburbs) ou discutait de la politique (c'était la guerre d'Algérie), elle m'écoutait d'abord avec plaisir, heureuse que je la prenne pour une confidente, et d'un seul coup, avec violence : « Cesse de te monter la tête avec tout ça, l'école en premier. » (F, p. 64)

La conscience sociale qui se trouve exprimée par des *on* chez Annie Ernaux est un signe positif du partage en commun qu'avaient les gens de son entourage. Chacun se perd ainsi dans une masse à l'intérieure de laquelle il se sent protégé n'étant pas aliéné. Alors que le *on* de la rumeur publique a pour vocation non pas de partage mais un rôle d'autocontrôle de la société.

*Surtout montre-toi un exemple (de politesse, travail, bonne tenue, etc.). Et qu'est-ce qu'on pensera de toi ?*⁴² (H, p. 104)

Dans l'exemple précédent la conscience sociale agit afin de contrôler les actions des gens de la communauté d'origine de la narratrice. Ce *on* est un mécanisme social qui surveille les comportements des gens qui viendraient troubler la vie en communauté. Il apparaît ainsi à travers le *on*, une conscience plurielle, une conception partagée par les membres d'une même communauté. Ce genre d'utilisation réfèrent au milieu d'origine de la narratrice apparaît souvent dans ses autosociobiographies créant une énonciation plurielle.

1.3.2. La temporalité en tant que marqueurs de pluralité énonciative

Il est question d'une forte temporalité dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Tous ses livres traitent en effet une époque, d'un moment passé précis de sa classe sociale d'origine mais aussi de la communauté française des années 40-50, de l'après-guerre à nos jours. Cet usage du temps ne constitue pas seulement le temps de l'écriture et le temps de la narration mais aussi le thème de ses livres. Elle s'efforce de donner la vie des gens du peuple par des fragments, des bribes de temps comme arrêt sur l'image, comme une instantané ; parfois ces fragments de temps deviennent le sujet même de l'écriture comme dans VE, JD, A en particulier, mais aussi dans les autres livres comme AV, CDR, FG, P, F, JSN, H et E pour revêtir un sens différent dans SP, O et PS où il s'agira cette fois de traiter le temps subjectif et sa suspension.

⁴² C'est nous qui soulignons en caractères gras.

« *Journal du dehors* rassemble des morceaux d'écriture et évoque directement l'époque, il la réfléchit. On y parle le temps et du temps... » (Fernandez-Récatala 1994 : 167)

Après avoir étudié les différentes formes de l'expression du temps chez Annie Ernaux, nous essayerons d'aborder les déictiques temporels et les temps linguistiques en tant que marqueurs de pluralité énonciative.

1.3.2.1. Temps de l'écriture et temps de la narration

À la lecture des œuvres d'Annie Ernaux, nous constatons deux temporalités distinctes qui s'alternent tout au long de son texte. Il s'agit du « temps de l'écriture » et du « temps de la narration ». Compte tenu que l'œuvre ernausienne porte les traces de diverses formes d'écritures autobiographiques, il n'est pas surprenant de pouvoir distinguer ces deux temporalités puisque, comme le notent C. Fromilhague et A. Sancier-Château, « [m]émoires et autobiographies font constamment interférer temps de l'écriture et temps du récit. » (Fromilhague et Sancier-Chateau 2004 :14) Autrement dit, le présent et le passé cohabitent l'œuvre ernausienne, faisant chacun référence non seulement à deux temporalités différentes mais aussi à différentes instances énonciatrices.

Nous y voyons apparaître le passé, celui de l'ancienne vie de la narratrice ou de celle de ses proches ; et le présent, celui de l'écriture. Tout au long de ses récits où elle trace des moments passés, elle ne cesse d'un autre côté de s'interroger sur ces événements passés. Dans *F*, ce retour au présent de l'écriture est mis en évidence par un décrochement typographique : à chaque fois qu'il y a un changement dans la temporalité du récit, il y a un espacement, un « blanc » qui sert à isoler ces parties dont la temporalité est différente.

La raison de ce recourt à deux temporalités n'est pas sans relation avec les marques temporelles dont nous étudierons plus loin. Lorsqu'Annie Ernaux nous raconte son passé ou celui de ses proches, d'une part elle continue également à se poser des questions et à réfléchir sur les raisons et les conséquences de ces événements passés et fait part de ses observations et sentiments en tant qu'instance émettrice auteure-narratrice adulte ; d'autre part, elle intervient en tant qu'auteure sur son activité

d'écrivaine. Il s'opère donc un changement de niveau narratif, une métalepse où nous voyons l'intrusion de la voix auctoriale dans son récit.⁴³

Par ailleurs, ce va et vient dans le texte entre le temps de l'écriture et le temps de la narration peut s'expliquer avec les éléments qui régissent le rythme d'un récit défini par G. Genette⁴⁴ à savoir la scène, la pause, le sommaire et l'ellipse (l'analepse et le prolepse). Ainsi, pourrions-nous dire qu'à chaque fois qu'il y a en particulier une ellipse, il faut s'y attarder pour voir s'il y a un changement de l'identité de l'instance émettrice.

Dans JSN, Annie Ernaux recueille ses notes qu'elle a tenu lors de la maladie de sa mère de décembre 1983 au 28 avril 1986. Ainsi, dans ce livre, le temps de la narration et le temps de l'écriture semblent coïncider à quelques heures près, puisque l'auteure écrit presque au jour le jour ce qu'elle a vécu avec sa mère de telle sorte que le décalage qui existait dans F ou P par exemple (où le temps de l'écriture était le présent de l'auteure et le temps de la narration était son passé) n'y est plus observable. L'utilisation des déictiques temporels peut nous servir à montrer comment ce décalage ne s'opère plus dans JSN :

Brusquement, elle me dit : « Alors c'est dans quinze jours le mariage ? » (Or, **demain**, je vois l'avocate pour demander le divorce.)⁴⁵ (JSN, p. 22)

Dans l'exemple ci-dessus, le présent n'est plus uniquement le temps de l'instance auctoriale mais celle à la fois de la narration et de l'histoire puisqu'il y a coïncidence des deux temporalités. Le déictique « demain » est révélateur de cette coïncidence. Contrairement aux récits rétrospectifs comme F ou P, dans lesquels l'auteure-narratrice relatait des événements passés dans un présent de narration, dans JSN, la même auteure-narratrice nous donne l'impression de relater les événements au fur et à mesure que ceux-ci se déroulent. Ceci s'explique encore mieux si l'on tient compte que JSN est un journal tenu en parallèle à F où elle nous faisait part de la vie de sa mère dans le passé.

⁴³ À voir Bokobza Kahan, M. (2009). Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction. *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. Récupéré de <http://aad.revues.org/671>. Consulté le 12 mars 2012.

⁴⁴ À voir en particulier le premier chapitre intitulé « Ordre » et le deuxième chapitre intitulé « Durée » dans Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil. pp. 77-144.

⁴⁵ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

Même si les thèmes diffèrent énormément de JSN, JD et VE qui sont également des journaux non pas intimes mais extimes, le présent est encore une fois le temps de la narration et le temps de l'histoire en même temps comme l'exemple ci-dessous l'illustre :

Dans le train Paris-Cergy, à Nanterre, un homme grand s'installe, joint ses mains sur ses genoux. Puis ses mains se mettent à bouger convulsivement, à se frotter l'une contre l'autre. L'index se détache et bat l'air, revient à côté des autres doigts. Ce sont des mains couvertes d'une desquamation blanche, uniforme, comme en produisent les acides. L'homme, un africain, est d'une immobilité absolue, seules ses mains, inlassables, comme des poulpes. Être un intellectuel, c'est cela aussi, n'avoir jamais éprouvé le besoin de se séparer des ses mains énervées ou abîmées par le travail. (JD, p. 43-44)

Dans JSN, l'auteure transcrit les dates de l'écriture qui sont également les dates de la narration comme l'aurait fait quiconque écrivant un journal :

1986
février
dimanche 2 (JSN, p. 92)

Mais parfois, bien que l'auteure ait comme but principal de raconter au jour le jour ce qu'elle vit avec sa mère, elle fait également des analepses à leur passé commun. Ce qui semble inévitable dans un contexte pareil puisque la narratrice éprouve de la nostalgie et de la culpabilité pour les moments passés avec sa mère. Quand elle doit évoquer un moment passé de leur histoire en commun, le passé revient (« m'a fait l'accueillir chez moi en 70, puis en 83 ») :

Mais j'éprouve de plus en plus d'angoisse à son sujet. J'ai peur qu'elle meure. Parfois je pense même la reprendre à la maison. Toujours ce mouvement fou, qui m'a fait l'accueillir chez moi en 70, puis en 83, pour découvrir ensuite que c'est impossible de vivre avec elle. (JSN, p. 92)

Mais le constat que nous venons de faire pour l'exemple précédent, n'est plus valable pour l'exemple suivant. Même quand le temps de l'écriture coïncide avec le temps de la narration, il y a un retour en arrière qui se fait d'une manière brusque, en particulier lorsque l'événement présent rappelle un autre événement passé mais relaté cette fois avec le présent narratif :

Après chaque bonbon, elle s'essuie soigneusement la bouche. Je suis installée plus bas qu'elle, je dois lever un peu la tête. J'ai dix ans, je la regarde, c'est ma mère. Toujours le même écart d'âge, la même cérémonie. (JSN, p. 92)

Dans l'exemple ci-dessus, ce n'est plus l'évocation d'un moment passé dont il s'agit mais d'un saut dans le temps où non seulement les personnages, la fille Annie et la mère sont transportées mais aussi l'auteure-narratrice dont le temps de la narration coïncide toujours avec le temps de l'histoire : les dix ans d'Annie Ernaux, en 1950.

Ce que nous pouvons constater à travers ses quelques exemples, ce sont les diverses utilisations que l'auteure fait des deux temporalités : le temps de la narration et le temps de l'histoire. Parfois ils coïncident au sein d'un présent de narration alors que parfois ils sont relatés avec un écart temporel, le présent pour l'un et le passé pour l'autre. Dans les deux cas, nous pouvons observer au moins deux instances qui interviennent naturellement dans l'écriture ernausienne. Ce qui ne passe pas inaperçu, c'est le fait que l'observation de ces instances à travers des temporalités différentes soit plus facile à repérer.

1.3.2.2. Temps physique et temps chronique

Il y a certes différentes appréhensions du temps, surtout lorsqu'il s'agit de le relater dans un texte. Comme nous venons de le voir, différencier *temps de la narration* et *temps de l'histoire* peut révéler essentiel afin de différencier les différentes instances qui interviennent dans un texte. Mais le temps peut s'appréhender de diverses façons. E. Benveniste conçoit deux temps : *le temps physique* et *le temps chronique*. (Benveniste 1989 : 70) Nous allons voir que cette division du temps est également essentielle chez Annie Ernaux.

Selon E. Benveniste *le temps physique* :

« est un continu uniforme, infini, linéaire, segmentable à volonté. Il a pour corrélat dans l'homme une durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure. » (Benveniste, 1989 : 70)

C'est donc plutôt une appréhension subjective qui change selon les personnes et selon les vécus de chacun. Ainsi, certains événements dans la vie d'une personne peuvent se

révéler plus importants que d'autres et peuvent donc avoir des répercussions plus importantes dans le texte.

Alors que *le temps chronique* est :

« le temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements. » (Benveniste, 1989 : 70)

Il s'agit dans ce cas d'une appréhension objective du temps qui s'écoule et s'y trouve exprimé d'ailleurs par des mensurations divisibles de la seconde au siècle.

À partir de cette différenciation du temps, nous pourrions non seulement observer l'importance des deux temps dans l'œuvre ernausienne mais aussi comment la référence au temps chronique naît de la volonté de partager le vécu commun.

Dans l'exemple ci-dessus, la subjectivité temporelle à laquelle est confrontée l'auteure-narratrice se trouve exprimée :

Je n'ai rien voulu modifier dans la transcription de ces moments où je me tenais près d'elle, hors du temps – sinon peut-être celui d'une petite enfance retrouvée -, de toute pensée, sauf : « c'est ma mère ». (JSN, p. 13)

En effet, la narratrice appréhende de temps à autres subjectivement le temps, comme si elle se situait « hors du temps », pour pouvoir faire part de ses sentiments au moment même où elle les ressentait. Ce sentiment de « hors temps » conduit la plupart du temps l'auteure-narratrice à aller retrouver les moments passés et les raconter d'une façon atemporelle, la conduisant à mêler les différents temps grammaticaux mais privilégiant les phrases nominales et le présent. Ainsi, le lecteur se retrouve propulsé dans un passé qu'il conçoit comme un événement actuel ou sans temps. Ceci provoque chez lui non seulement un sentiment d'effet de réalité mais aussi un sentiment d'en être le témoin. Cette utilisation de la phrase nominale et de la phrase au présent est illustrée dans l'exemple qui suit :

Une photo prise dans la courette au bord de la rivière. Une chemise blanche aux manches retroussées, un pantalon sans doute en flanelle, les épaules tombantes, les bras légèrement arrondis. L'air mécontent, d'être surpris par l'objectif, peut-être, avant d'avoir pris la position. Il a quarante ans. Rien dans l'image pour rendre compte du malheur passé, ou de l'espérance. (P, p. 47)

Tout en essayant de se tenir dans un présent « hors temps », l'auteure-narratrice tente également dans certains de ses livres de se référer inévitablement au *temps chronique*. Cette référence au *temps chronique* vient de la volonté de non seulement de faire part de la vie des gens qui n'ont pas eu souvent leur place dans la littérature mais aussi de placer leur vécu dans l'histoire de l'humanité, sinon dans celle de la France. Ainsi, les éléments qu'elle retrouve concernant la vie passée de ses parents comme les photos, les objets ou les livres qui leur ont appartenus sont présentés comme une preuve de l'importance de ce vécu commun :

La photo, ancienne, avec des bords dentelés, montrait un groupe d'ouvriers alignés sur trois rangs, regardant l'objectif, tous en casquette. Photo typique des livres d'histoire pour « illustrer » une grève ou le Front populaire. (P, p. 22)

Pour que l'histoire des hommes témoins de l'Histoire commune de l'humanité ou de la France de l'après-guerre soit datée, le texte se doit de comporter les notations nécessaires pouvant suggérer l'époque dont il est question pour montrer au lecteur la véracité de ce vécu et pour souligner le fait d'être le témoin indirect d'une vie commune que l'auteure-narratrice se donne comme défi dans son œuvre.

À la guerre 14, il n'est plus demeuré dans les fermes que les jeunes comme mon père et les vieux. On les ménageait. Il suivait l'avance des armées sur une carte accrochée dans la cuisine, découvrait les journaux polissons et allait au cinéma à Y... tout le monde lisait à haute voix le texte sous l'image, beaucoup n'avaient pas le temps d'arriver au bout. Il disait les mots d'argot rapportés par son frère en permission. Les femmes du village surveillaient tous les mois la lessive de celles dont le mari était au front, pour vérifier s'il ne manquait rien, aucune pièce de linge. (P, p. 33-34)

L'exemple précédent de P évoque la vie de la communauté à laquelle est appartenue le père de l'auteure-narratrice pendant la 1^{ère} Guerre mondiale. Ce témoignage personnel rapporté à travers la voix de son père et de ses proches de la part de l'auteure-narratrice devient un témoignage pluriel exprimé avec l'imparfait qui constitue l'arrière plan de la vie de son père, que d'ailleurs l'utilisation de « tout le monde » vient souligner, dès qu'il est situé et daté dans l'Histoire de la France. À travers ce vécu « banal » du père, nous assistons à des bribes de paroles, d'images, de coutumes, d'habitudes de cette communauté. L'histoire personnelle prend sa part au sein de l'Histoire des « grands

hommes », ce qui fait de l'œuvre ernausienne une œuvre « transpersonnelle ». (Ernaux 1993: 221)

De même, dans F, où l'histoire de la mère de l'auteure-narratrice est relatée à travers une rétrospection à partir de la mort de celle-ci, les datations n'échappent pas à la vue des lecteurs avertis. Ces datations sont pour la plupart accompagnées d'événements historiques marquants comme dans le dernier exemple où de la situation individuelle des parents, l'auteure-narratrice fait une constatation générale : « L'après-guerre était plus difficile à vivre que la guerre. » (F, p. 46-47), paroles faisant échos avec celle qu'ont dû être prononcées par son père ou sa mère :

Ma mère est morte le lundi 7 avril à la maison de retraite de l'hôpital de Pontoise, où je l'avais placée il y a deux ans. (F, p. 11)

Ils se sont mariés en 1928.

Sur la photo de mariage, elle a un visage régulier de madone, pâle, avec deux mèches en accroche-cœur, sous un voile qui enserre la tête et descend jusqu'aux yeux. (F, p. 37)

En 1931, ils ont acheté à crédit un débit de boissons et d'alimentation à Lillebonne, une cité ouvrière de 7 000 habitants, à vingt-cinq kilomètres d'Yvetot. (F, p. 39)

En 1938, elle est morte de la diphtérie trois jours avant Pâques. Ils ne voulaient qu'un seul enfant pour qu'il soit plus heureux. (F, p. 42)

En 1945, ils ont quitté la Vallée, où je toussais sans arrêt et ne me développais pas à cause des brouillards, et ils sont revenus à Yvetot. L'après-guerre était plus difficile à vivre que la guerre. (F, p. 46-47)

Nous voyons en général dans les œuvres d'Annie Ernaux, deux types de marques temporelles. Ces marques se réfèrent soit à l'histoire personnelle des personnages (celle éventuellement de la narratrice, de son père, de sa mère ou de ses proches), soit à l'Histoire (celles des événements communs à tous les hommes). Ces deux temporalités que nous pouvons observer chez Annie Ernaux correspondent aux *temps physique* et *temps chronique* définis par E. Benveniste. Le choix de ces deux temporalités est intentionnel puisque l'auteure entreprend d'écrire son histoire ou l'histoire de ses proches du point de vue de leur relation avec l'Histoire de la société française d'une époque précise. Comme elle nous le dit elle-même dans F, son projet, elle le voulait « dans la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire ». (F, p. 23) De plus,

ce choix se comprend dans la mesure où l'auteure tente d'objectiver son propre vécu et celui de ses proches en essayant de rapprocher l'histoire personnelle des personnages et / ou personnes (*temps physique*) de l'Histoire commune à tous les hommes (*temps chronique*) :

« Dans toutes les formes de culture humaine et à toute époque, nous constatons d'une manière ou d'une autre un effort pour objectiver le temps chronique. C'est une condition nécessaire de la vie des sociétés, et de la vie des individus en société. Ce temps socialisé est celui du calendrier. » (Benveniste 1989 : 71)

Ainsi, Annie Ernaux tente-t-elle de se rapprocher du *temps chronique* à l'intérieur même de l'histoire personnelle de ses personnages pour l'objectiver tout en la rendant plurielle. Plurielle, au sens de faire surgir du vécu personnel de ses proches un témoignage de son temps, un témoignage social, « une ethnologie familiale » (ECC, p. 34). C'est de ce souci que découle l'obsession de l'auteure à vouloir tout dater, marquer, nommer, montrer à travers ses textes mais aussi à travers les photos qu'elle évoque tout au long de ses récits.

Jusqu'au milieu des années cinquante, dans les repas de communion, les réveillons de Noël, l'épopée de cette époque sera récitée à plusieurs voix, reprise indéfiniment avec toujours les thèmes de la peur, de la faim, du froid pendant l'hiver 1942. (P, p. 49)

Comme l'auteure nous l'explique dans A, avec lequel livre son obsession de rendre son *temps physique* comme une partie du *temps chronique* atteint son apogée, son but est de, « [...] en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. » (A, p. 239) Ainsi, de ces deux temps découlent deux versions d'un vécu commun où le personnel et le social sont donnés ensemble. Nous pouvons dans ce cadre dire qu'en relatant son *temps physique*, l'auteure nous fait part de sa subjectivité envers les événements et nous livre avant tout sa propre vision des choses et apporte une voix à son texte. Mais nous pouvons également dire qu'en plaçant ces événements au cours du *temps chronique*, elle fait parler ses personnages et / ou personnes au sein de l'Histoire en générale et apporte d'autres voix à son texte.

1.3.2.3. Les déictiques temporels

Dans le cadre d'une étude polyphonique, qui cherche à travers l'énonciation les traces d'éventuelles paroles autres, il est possible de considérer en particulier les déictiques temporels, comme étant des indices d'une univocité et d'une pluralité des voix. Ainsi, dans le roman H, où il y a un va-et-vient incessant entre le temps de l'écriture et le temps de la narration, c'est grâce à ces déictiques que le passage du récit au discours, donc celui de l'instance énonciatrice auteure-narratrice enfant à l'instance énonciatrice auteure-narratrice adulte, devient plus évident. De plus l'utilisation des différents temps de l'indicatif est également révélatrice du changement d'instance énonciatrice.

Après, ce dimanche-là s'est interposé entre moi [auteure-narratrice enfant] et tout ce que je vivais comme un filtre. Je jouais, je lisais, j'agissais comme d'habitude mais je n'étais dans rien. (H, p. 18)

C'est seulement **maintenant** que je m'[auteure-narratrice adulte] avise de ceci : mes parents ont peut-être évoqué entre eux la scène du dimanche, le geste de mon père, trouvé une explication, ou une excuse, et décidé de tout oublier.⁴⁶ (H, p.20)

Dans le premier exemple, c'est de l'instance énonciatrice auteure-narratrice enfant qu'il s'agit. Elle s'énonce à l'imparfait et au passé composé pour nous faire part de sa vie d'antan, du changement que la scène fondatrice a eu sur sa vie et ses habitudes. Dans la suite du texte, l'auteure-narratrice enfant délaisse cette voix pour céder sa place à l'auteure-narratrice adulte qui remonte le temps de l'histoire au temps de l'écriture et nous explique ses idées actuelles et les conclusions qu'elle a tirées. L'utilisation du présent déictique renforcé par le déictique temporel « maintenant » est révélatrice d'un relai de parole entre ces deux instances. La suite de ce premier énoncé étant une supposition sur le passé, continue au passé composé, qui établit une relation avec le présent, sans que l'instance énonciatrice l'auteure-narratrice adulte change.

Dans l'exemple qui précède, le déictique « maintenant » qui réfère à l'instance énonciatrice auteure-narratrice adulte dont la temporalité dans laquelle elle se trouve coïncide avec le moment de la narration. Ceci nous permet de dire qu'il y a deux temporalités bien distinctes. La première correspond au temps de l'histoire et la seconde au temps de la narration. Considérant qu'Annie Ernaux fait des rétrospections sur son

⁴⁶ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

passé pour dresser dans ses autosociobiographies, la vie passée de ses parents, nous pouvons conclure que le temps de l'histoire est une période bien plus vaste que les quelques mois ou au plus quelques années qu'elle passe pour écrire ses livres.

Dans l'exemple qui suit, le même déictique « maintenant » ne correspond plus au moment de la narration mais à un moment de l'histoire postérieur au précédent mais antérieur au moment de la narration. Donc au sein de la dualité « je-narré » et « je-narrant » apparaissent plusieurs « je-narrés » puisque dans l'exemple ci-dessous l'auteure-narratrice ne raconte pas son histoire dans le train qui la mène de chez ses parents à chez elle, mais bien après être retourné et avoir tenté d'écrire un « roman » sur son père à laquelle elle a renoncé (P, p. 23) en faveur d'une autosociobiographie. Le « maintenant » de cet exemple relève du discours direct du « je parlant » qui rapporte ainsi un temps passé au présent.

Dans le train du retour, le dimanche, j'essayais d'amuser mon fils pour qu'il se tienne tranquille, les voyageurs de première n'aiment pas le bruit et les enfants qui bougent. D'un seul coup, avec stupeur, « **maintenant**, je suis vraiment une bourgeoise » et « il est trop tard ». ⁴⁷ (P, p. 23)

Si l'on reprend donc les mots de J. Villani, « [l]a continuité du moi d'un bout à l'autre de la vie est illusion. Nous sommes faits en réalité d'une série de *moi* différents, dont chacun disparaît toujours au profit d'un autre, et dont les « morts » successives, nous préparant à la dernière, font la trame de notre existence [...]. » (Villani 2004 : 40) Dans le cas d'Annie Ernaux, tous ces *moi* qui apparaissent tout au long de son récit ne disparaissent pas chacun pour céder leur place au nouveau arrivé mais s'accumule au sein de son écriture, créant un *moi polyphonique*.

Dans un tel contexte, les déictiques temporels sont les marques les plus visibles d'un tel changement de l'instance énonciatrice dans la mesure où ils renvoient à chaque fois au moment de l'énonciation de l'énoncé en question. En faisant une analyse de la situation d'énonciation, leur interprétation devient plus facile et il y surgit une polyphonie autobiographique non pas seulement à deux niveaux mais à plusieurs niveaux.

⁴⁷ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

1.3.2.4. Le temps linguistique et les temps verbaux

Situer un événement dans les temps physique et chronologique n'est pas la même chose que de le situer dans le temps du langage. La langue a un système temporel qui lui est propre dont il faut faire un usage correct si l'on veut établir une communication efficace. Pour cela il nous faut un point de repère pour le temps linguistique tout comme la naissance du Christ l'est par exemple pour le temps chronique. Ce point de repère est le *présent* :

« Ce temps a son centre – un centre générateur et axial – dans le *présent* de l'instance de parole. Chaque fois qu'un locuteur emploie la forme grammaticale de « présent » (ou son équivalent), il situe l'événement comme contemporain de l'instance du discours qui le mentionne. » (Benveniste 1989 : 73)

Mais bien qu'en situant les événements avant et après la naissance du Christ ou autre, on parvienne à objectiver le temps chronique, il n'en est pas toujours de même pour le présent linguistique puisque « [c]e présent est réinventé chaque fois qu'un homme parle parce que c'est, à la lettre, un moment neuf, non encore vécu. » (Benveniste 1989 : 74) L'objectivation du temps linguistique n'est pas possible dans la mesure où il sera toujours question du « présent de celui qui parle » et c'est en prenant comme repère ce présent autre qu'il faudra à chaque fois interpréter les autres temps linguistiques.

« Ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours. » (Benveniste 1989 : 73)

Même si, malgré l'ambiguïté que semble poser le présent qui change en fonction de « celui qui parle », il reste cependant pertinent pour l'intercompréhension des interlocuteurs car « [i]l fonctionne comme un facteur d'intersubjectivité, ce qui d'unipersonnel qu'il devrait être le rend omnipersonnel. » (Benveniste 1989 : 77) Nous avons déjà essayé d'étudier la polyphonie autobiographique dans l'œuvre ernausienne que l'on peut expliquer avec ce présent qui se décale à mesure que l'auteure-narratrice-personnage avance dans son récit, créant à chaque fois un nouveau *moi*, à travers lesquels se profilent de nouvelles perceptions du monde, de nouvelles voix et consciences.

Non seulement ce présent est essentiel dans le système linguistique des langues mais il devient depuis près d'un siècle une temporalité sollicitée par les écrivains. Nous savons, entre autre, que « [l]es romanciers du XX^e siècle ont exploré les ressources de la narration « simultanée », le récit étant supposé accompagner les faits (lorsqu'il est conduit depuis la conscience de narrateur sur le principe du monologue intérieur), où les suivre de très près. » (Villani 2004 : 112), favorisant ainsi le présent, le passé composé, l'imparfait et même le futur, le passé simple devenant de plus en plus rare.

Quant à la temporalité du texte ernausien, on y voit une forte dominance du présent (de la narration et déictique), avec parfois du futur, de l'imparfait et souvent du passé composé mais rarement de passé simple. Ce présent mérite l'attention dans la mesure où il permet l'alternance des voix narratrices, en particulier celles du je-passé-narré et du je-présent-narrant. Ainsi, la narratrice-personnage s'énonçant à chaque fois au présent de la narration décale sa narration tout comme son *moi* au moment des actions alors que l'auteure-narratrice s'énonçant au présent déictique conserve son *moi* dans le moment de la narration.

1.3.2.4.1. Le présent

La première valeur que revêt le présent dans l'œuvre d'Annie Ernaux, est un présent de narration. « Ce type de présent n'est pas déictique, il n'indique pas que le procès est contemporain du moment d'énonciation. » (Maingueneau 2007 : 63) En général il s'intègre avec un temps au passé et ce sont les événements auxquels l'auteure veut attirer l'attention qui sont marqués au présent de narration comme l'exemple qui suit nous l'illustre :

Mes parents, je ne voulais pas les placer quelque part. Prête à le jurer. Ma mère, elle se fardait, parlait fort dans la boutique, elle donnait des conseils, on vient la chercher quand un vieux clamse, elle remplit des mandats pour les paumés, qui savent pas remplir. (AV, p. 97)

Tout comme le note D. Maingueneau, « [i]ci le passage au présent de narration permet de mettre en contraste deux niveaux » (Maingueneau 2007 : 63-64) : d'une part, la narratrice évoque à l'imparfait les habitudes de sa mère ; d'autre part, au présent, elle fait en quelque sorte un zoom sur des épisodes significatifs, pouvant servir d'exemple

au lecteur, mais secondaires. Ainsi, « le présent de narration a tendance à faire oublier qu'il s'agit d'une histoire passée » (Maingueneau 2007 : 38)

Alors que dans ses treize premiers livres, cette alternance entre un temps du passé et le présent se faisait assez souvent au sein de séquences d'écriture très courtes, dans A, elle se fait non seulement plus rare mais elle survient également après des séquences très longues pouvant aller jusqu'à plus d'une dizaine de pages. La fonction de zoom sur un événement secondaire mais significatif reste le même puisque dans A, au sein d'une écriture mettant à jour l'histoire d'une collectivité (avec des *on*, *nous* et *elles*), elle revient sur un exemple spécifique qu'est la vie de son *elle*. Ces deux parties bien distinctes aussi bien du point de vue des thèmes que des procédés d'écriture sont séparées par des espacements plus importants dans A. Dans les séquences d'écriture où l'auteure raconte l'Histoire ou l'histoire d'une collectivité, d'une communauté, d'une génération en y incluant son histoire personnelle, elle utilise le *on* et le *nous* en harmonie avec l'imparfait des habitudes et de la nostalgie, alors que dans les séquences d'écriture où elle traite son propre trajet sur un ton impersonnel du *elle*, elle utilise le présent de narration. En plein milieu de l'histoire d'une génération entière volontairement anonyme, elle y fait des zooms à son histoire personnelle étant enfant (A, p. 21-22, 34-37) ou d'adolescente (A, p. 53-58, 65-69, 75-78) chez des parents petits commerçants avant d'entamer son histoire à la fac (A, p. 86-89), son mariage (A, p. 98-101, 118-123, 140-143), sa vie avec ses enfants après son divorce (A, p. 155-159), la « plénitude » d'une femme mûre des 40-55 ans (A, p. 174-180), l'approche de sa retraite (A, p. 200-205) et ses derniers jours avant la fin de la narration en tant que grand-mère (A, p. 232-242), toujours séparés par des espacements.

La seconde valeur est le présent déictique indiquant que le procès est contemporain du moment d'énonciation. Ainsi, l'auteure-narratrice de H ayant vécu des moments difficiles dans son enfance où « [s]on père a voulu tuer [s]a mère un dimanche de juin » (H, p. 13) « le 15 juin 52 » (H, p. 15) relate ce moment passé au passé composé qui garde son lien avec le présent. C'est la raison pour laquelle, pour y insérer sa pensée actuelle sur ce fait, elle utilise un présent déictique qu'elle souligne avec le déictique temporel « maintenant ».

Après, ce dimanche-là s'est interposé entre moi et tout ce que je vivais comme un filtre. Je jouais, je lisais, j'agissais comme d'habitude mais je n'étais dans rien. (H, p. 18)

C'est seulement maintenant que je m'avise de ceci : mes parents ont peut-être évoqué entre eux la scène du dimanche, le geste de mon père, trouvé une explication, ou une excuse, et décidé de tout oublier. (H, p.20)

Ce genre d'intrusion de la part de l'auteure-narratrice ne manquent pas chez Annie Ernaux, qui y expose ainsi une nouvelle voix : celle de la femme adulte, mûre ayant acquise des connaissances, de l'expérience et un point de vue qu'elle ne détenait pas au moment des événements narrés.

1.3.2.4.2. Le passé

Annie Ernaux fait souvent référence à A. Camus dans ses œuvres et nous voyons ouvertement que l'auteure-narratrice s'est influencé du style et du langage de celui-ci que nous pouvons observer dans l'incipit de son livre F évoquant la mort de sa mère qui commence presque avec les mêmes mots que *L'Étranger* :

Ma mère est morte le lundi 7 avril à la maison de retraite de l'hôpital Pontoise, où je l'avais placée il y a deux ans. L'infirmier a dit au téléphone : « Votre mère s'est éteinte ce matin, après son petit déjeuner. Il était environ dix heures. (F, p. 11)

Après avoir fait un tel rapprochement des incipits des deux œuvres, il est possible d'attribuer l'interprétation qu'a faite D. Maingueneau du style langagier de *L'Étranger* presque à la totalité de l'œuvre d'Annie Ernaux puisque son œuvre se présente comme des bribes d'événements, de vécus, de réalités parsemés par-ci par-là sans aucune finalité précise, sans relation de cause et de conséquence, l'utilisation du « passé composé » et non celle du « passé simple » s'y trouve explicité. D. Maingueneau disait ainsi de *L'Étranger* :

« En préférant le passé composé au passé simple, ce roman ne présente pas les événements comme les actes d'un personnage qui seraient intégrés dans une chaîne de causes et d'effets, de moyens et de fins, mais comme la juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun paraît impliquer le suivant. » (Maingueneau 1986 : 43)

Nous avons déjà remarqué que l'écriture ernausienne était « une écriture asyndétique » où les relations causales étaient souvent volontairement supprimées. C'est ce que remarque d'ailleurs également F. Bouchy pour P :

« Cette écriture distanciée paraît se rapprocher de ce qu'on a appelé l'écriture blanche d'Albert Camus (1913-1960), qui supprime elle aussi volontiers les relations causales, semble tenir à distance les émotions du narrateur et préfère le passé composé au passé simple. » (Bouchy 2005 : 52)

Cette même constatation n'échappe pas également à N. Crom qui insiste sur le caractère « blanc » de l'écriture ernausienne :

« De ce rapport à la langue est née l'écriture blanche, épurée, neutre [...] qu'Annie Ernaux a fait sienne depuis *la Place*, et qui semble presque une infra-écriture. » (Crom 2003 : 166-167)

Le discours qu'Ernaux construit dans ses textes n'est pas, du moins dans sa totalité, le sien. Les événements ne sont pas racontés dans une continuité logique ; au contraire, ils sont donnés par fragments qui viennent s'ajouter les uns aux autres.

C'est dans la période où elle était encore chez moi que je me suis mise à noter sur des bouts de papier, sans date, des propos, des comportements de ma mère qui me remplissaient de terreur. (JSN, p. 10-11)

Annie Ernaux adopte le passé composé pour exprimer cette discontinuité et le passé vécu. J. Roudaut remarque ceci à cet égard : « Les narratrices se racontent au passé composé, utilisant un temps qui restitue le passé comme s'il était vécu au présent, mais avec la conscience qu'il est aboli. » (Roudaut 2006 : 58)

Ensuite, considérant le passé de l'auteure et son désir qui n'est aucunement de « prendre le parti de l'art » (P, p. 24), il est, une fois de plus, évident qu'elle finira par opter pour le passé composé au lieu du passé simple qui est la « marque spécifique de l'écriture littéraire ou académique » (Bouchy 2005 : 50) et qui est totalement coupé du présent actuel. Or, l'objectif d'Annie Ernaux est d'entretenir cette relation avec le présent et de faire entendre sa voix aussi bien passée que présente. Ainsi, bien qu'elle essaie d'objectiver l'histoire de ses proches, le choix du passé composé au lieu du passé simple reflète encore une fois sa vocation de respecter la subjectivité de sa famille et de sa classe d'origine.

Le passé simple est très rare dans l'œuvre ernausienne, sans doute pour les mêmes raisons que nous venons de citer pour l'utilisation du passé composé. Les livres ernausiens n'étant pas structurés à la façon de récits classiques et étant des écrits d'instant, de bribes de paroles prononcées et ne constituant pas toujours une histoire complète mais étant plutôt des paroles rapportées, l'utilisation du passé composé semble tout à fait naturelle. Les quelques fois où le passé simple apparaît c'est pour évoquer une histoire assez lointaine du moment de l'écriture dont l'auteure-narratrice ne ressent plus dans le moment de narration les redondances, les effets dans sa vie. Si on l'explique avec les mots de P. Charaudeau, au passé simple « le processus, réalisé, est complètement coupé du « *présent actuel* » ». (Charaudeau 1992 : 460) Ainsi dans l'exemple qui suit de P les occupations du père de l'auteure-narratrice avant même que celle-ci soit née, sont assez lointaines du moment de la narration.

Peut-être une tendance profonde à ne pas s'en faire, malgré tout. Il **s'inventa** des occupations qui l'éloignaient du commerce. Un élevage de poules et de lapins, la construction des dépendances, d'un garage.⁴⁸ (P, p. 66)

Il ne fait aucun doute que cette temporalité rapportant « les faits éloignés » (Chevalier et alii 1995 : 348) ne convienne pas à une écriture comme celle d'Annie Ernaux, qui tout au contraire tente de relater des événements passés mais dont « les conséquences sont actuelles » (Chevalier et alii 1995 : 348), en particulier dans la mémoire de l'auteure-narratrice et dans la mémoire collective des gens de son temps.

1.3.3. Les déictiques spatiaux

À côté d'indications spatiales *absolues* comme les noms propres se rapportant à des lieux ou de GN permettant de définir où exactement l'énonciation a lieu, nous avons des marqueurs spatiaux qui ne suffisent pas eux seuls à déterminer le lieu exact de l'énonciation appelé *déictiques spatiaux*.

Contrairement aux déictiques de personnes et de temps qui favorisaient une écriture polyphonique chez Annie Ernaux, nous ne pouvons pas dire la même chose en ce qui concerne les *déictiques spatiaux*. Tout comme l'indique D. Maingueneau, « [u]n récit ne

⁴⁸ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

saurait fournir insuffisamment d'informations : il fournit par définition ce qui est nécessaire à son économie propre. Si une information n'est pas fournie, c'est parce que le récit est fait de telle façon qu'elle ne doit pas l'être. » (Maingueneau 2007 : 27) Même s'ils n'abondent pas, il y a suffisamment de marqueurs spatiaux, dont des déictiques, dans l'œuvre ernausienne, mais leur présence est une marque moins apparente de polyphonie, comme l'étaient les déictiques de personnes et de temps.

Dans l'exemple qui suit, *ici* est utilisé pour marquer un lieu de son enfance, resté dans le passé. Il s'agit d'une généralisation concernant le passé de l'auteure-narratrice. Ce genre de généralisation, utilisé avec le présent déplace le moment de la narration dans le passé de l'auteure-narratrice, créant ainsi un effet de vérité générale concernant ce lieu ou les gens de ce milieu. De plus, nous remarquons que le déictique spatial *ici* revêt dans ce contexte une valeur temporelle implicite et sous-entendrait « ici et dans ce temps-ci », à l'époque de mes parents, dans leur milieu :

Ici rien ne se pense, tout s'accomplit. (H, p. 59)

Même s'il est possible de faire une généralisation à partir de ce déictique spatial et de dire qu'il reflète une vie et un partage communs, nous ne pouvons pas dire que le déictique *ici* suffise à lui seul à conduire à une interprétation polyphonique. Il serait donc sans doute intéressant d'analyser les déictiques spatiaux dans l'œuvre ernausienne mais dans une autre étude dont la visée n'est pas de mettre au jour la pluralité des voix.

1.3.4. Les marqueurs de subjectivité

Comme nous l'avons déjà affirmé auparavant, chaque individu s'énonçant laisse dans son énonciation les marques de sa présence. Une des marques de cette présence sont les marqueurs de subjectivité qui traduisent non seulement la présence de chaque énonciateur mais également son point de vue vis-à-vis des événements qui se produisent. Dans cette perspective, nous pensons qu'il ne serait pas sans intérêt de pouvoir montrer la présence des différentes instances qui interviennent chez Annie Ernaux à travers les traces qu'elles ont laissées. Jusqu'à présent, nous avons traité les marques d'énonciation comme les déictiques de personnes, les déictiques temporels et nous avons brièvement étudié les déictiques spatiaux, qui à notre avis, ne sont pas des

marqueurs de polyphonie en soi dans l'œuvre ernausienne. Il ne sera donc pas sans intérêt de mentionner que les voix des personnes qui se font entendre à travers l'écriture ernausienne deviennent plus apparente lorsqu'elles sont accompagnées par la subjectivité de ceux-ci.

Dans l'exemple suivant tiré de P, il ne suffit pas à l'auteure-narratrice de marquer la voix de l'inspecteur au DD, elle insiste également sur l'émotion que celle-ci a laissée dans sa conscience et la commente au moyen du DN. Il peut s'agir probablement d'un reproche de la part de l'inspecteur concernant le cours de l'auteure-narratrice dont les mots exacts ne figurent pas dans le discours. Il s'agit ici de la subjectivité d'un des personnages, l'inspecteur et/ou de l'interprétation de ses propos par l'auteure-narratrice.

« Vous les avez trainés, vos élèves », m'a reproché l'inspecteur ensuite, dans le bureau du proviseur. (P, p. 11-12)

Lors de son écriture, pour des raisons de problème de mémoire et dans le souci d'être honnête envers elle-même et son lecteur avec qui Ernaux conclue en quelque sorte « un pacte », elle exprime sincèrement sa subjectivité en tant qu'auteure-narratrice. Tous les énoncés qui commencent par *je ne me souviens pas* ou *je ne sais pas* témoignent de ce souci.

Je ne me souviens pas des minutes qui ont suivi. (P, p. 13-14)

Je ne me souviens pas du médecin de garde qui a constaté le décès. (P, p. 16)

Il apparaît par ailleurs des passages où la subjectivité de l'auteure-narratrice se trouve mêlée à celle du personnage dans lequel cas nous pouvons parler de dialogisme. Ainsi, le passage au conditionnel suivit de l'imparfait traduit une double subjectivité. Celle de la mère de l'auteure-narratrice certes, mais qui est sans doute partagée par l'auteure-narratrice elle-même. Les deux voix se confondent donc au sein d'un passage dialogique :

Ma mère n'a fermé le commerce que pour l'enterrement. Sinon, elle aurait perdu des clients et elle ne pouvait pas se le permettre. (P, p. 17)

Dans d'autres cas, la subjectivité de chacun des instances énonciatrices peut apparaître dans un même énoncé mais distinctement l'une de l'autre. C'est le cas notamment dans l'exemple suivant où l'évaluation appréciative *pauvre* traduit la subjectivité de la mère de l'auteure-narratrice vis-à-vis de son époux alors que l'explication *avec affection* traduit celle de l'auteure-narratrice vis-à-vis de sa mère. Ainsi, l'auteure-narratrice n'ayant en apparence l'air de ne faire part objectivement d'une situation dont elle a été témoin, fait entendre sa propre voix et celle de sa mère à travers cette marque de subjectivité.

Plusieurs fois, elle l'a appelé « mon pauvre père » avec affection. (P, p. 14)

Ces quelques exemples nous montrent qu'une subjectivité exprimée d'une façon ou d'une autre, peut être représentative des différentes voix énonciatives qui se font entendre dans l'œuvre ernausienne.

2. DEUXIÈME PARTIE : APPROCHE POLYPHONIQUE DE L'ŒUVRE ERNAUSIENNE

L'hétérogénéité narrative et / ou la polyphonie essaient, d'étudier les divers types d'expression des subjectivités dans le langage. Ainsi, l'énonciation et la polyphonie peuvent se croiser dans une même étude dans la mesure où la première tente de déterminer le type de la subjectivité et la seconde de cerner les relations entre ces différents types de subjectivités qui s'expriment par différentes voix, formes d'expression, formes syntaxiques, préférences lexicales, etc. dans le langage.

Les notions de *dialogisme* et de *polyphonie* sont introduites dans les champs de la théorie littéraire et de la philosophie du langage par M. Bakhtine à partir des années 20. En effet, il n'y a pas de production langagière qui ne vise la rencontre avec un autre ou qui ne cherche un interlocuteur. Il n'y a pas de textes non plus où le problème de la place qu'occupe la parole de l'autre ne puisse être posé. Dans tout produit langagier, il y a un sujet qui parle ou qui produit un discours, en face duquel se trouve un récepteur sensé recevoir ce produit. Mais ce discours interactionnel qui se tient entre ces deux pôles de la communication langagière n'est pas le produit pur de son émetteur, il est traversé par des présences autres, étrangères. Une sorte d'altérité est omniprésente dans le langage, dont le discours - écrit ou oral - en est le fruit. Cette altérité est caractérisée par la présence de voix autre que celui du producteur qui peut se trouver sous différentes formes dans un texte. Ces formes seront analysées sous quatre chapitres.

Dans le premier chapitre de cette deuxième partie consacrée aux différents aspects de la représentation de la parole, nous essayerons d'approcher l'œuvre ernausienne selon les notions de *monologisme*, *dialogisme* et *polyphonie* afin de pouvoir discuter de la question de la voix dans l'œuvre ernausien.

Dans le second chapitre, nous nous efforcerons de tracer le bilan des *voix audibles* et *apparentes* autres que les voix des instances énonciatrices qui se font entendre dans l'œuvre ernausienne afin de compléter la notion de *polyphonie* qui ne consiste pas seulement en la pluralité des instances énonciatrices.

Le troisième chapitre tentera de mettre au jour les *formes d'hétérogénéités discursives* qui sont considérées comme une marque importante de la présence autre dans un discours.

Le dernier chapitre enfin, sera consacré aux marques de ponctuation et de typologie dont Annie Ernaux fait un usage assez fréquent, le plus souvent dans le but de marquer le caractère polyphonique de son œuvre.

2.1. CHAPITRE I^{ER} : LES DIFFÉRENTS ASPECTS DE LA REPRÉSENTATION DE LA PAROLE D'AUTRUI DANS LE DISCOURS : MONOLOGISME, DIALOGISME ET POLYPHONIE

Pour pouvoir montrer qu'une œuvre tel que celui d'Annie Ernaux porte dans son énonciation la trace de plusieurs énonciateurs et qu'il est polyphonique, il nous faut nous attarder sur les notions qui pourraient servir à la compréhension de cette notion.

Dans ce dessein, il faudrait d'abord se questionner ce que sont le monologisme et le monologue, ainsi que de définir quelle est sa relation avec la pluralité des énonciateurs. Par ailleurs, pouvons-nous dire d'un énoncé qu'il est totalement monologique c'est-à-dire qu'il est le fruit d'une seule instance. Ou alors, est-ce que c'est une forme d'expression qui trouve sa description en opposition au dialogisme et à la polyphonie.

De même, il faudrait s'attarder sur les notions de dialogue et de dialogisme qui sont deux formes de pluralité, dont la première est montrée et la seconde constitutive. (Authier-Revuz 1984 : 102-103)

En dernier lieu, il nous faudra questionner la pluralité énonciative dans le cadre des théories sur la polyphonie.

2.1.1. Les formes monologiques et monologiques

Bien que les appellations monologiques et monologiques semblent être en contradiction avec la pluralité énonciative et des voix, nous allons tenté de montrer à travers des exemples tirés des textes d'Annie Ernaux comment les diverses voix interviennent dans les formes monologiques. Quand à la monologie, il ne serait pas sans intérêt de nous y attarder pour nous demander si elle existe réellement, du moins dans l'œuvre ernausienne.

2.1.1.1. Le monologue

Selon E. Benveniste, « [L]e « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur

est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte. » (Benveniste 1970 : 16) Dans une œuvre littéraire, le monologue revêt une autre forme, puisque c'est un moyen pour l'auteur de pouvoir faire part des pensées de son personnage à ses lecteurs. La situation allocutive dans lequel le monologue s'introduit est différente de la situation allocutive de l'énoncé réellement tenu puisque les instances de l'allocution sont tenues par une même personne qui est à la fois le locuteur et l'interlocuteur. Ainsi, Ducrot et Schaeffer nous donnent une définition où ils insistent sur le fait que l'accent est mis sur le locuteur et que l'interlocuteur est en quelque sorte absent :

« Le monologue se caractérise par l'accent mis sur le locuteur, le peu de références à la situation allocutive, le cadre de référence unique, l'absence d'éléments métalinguistiques et la fréquence d'exclamation. » (Ducrot et Schaeffer 2002 : 664)

Le terme « monologue intérieur » est une nouvelle technique d'expression des pensées et des paroles des personnages élaborée par E. Dujardin qui a essayé l'illustrer dans son œuvre *Les lauriers sont coupés*. Dans ce processus narratif, il s'agit de donner l'impression au lecteur que le personnage parle à lui-même, rapporte donc pour la plupart ses propres pensées, sentiments aux lecteurs. Ainsi, « [l]'auteur, au lieu de raconter que son personnage pense ceci ou cela, lui fait dire à lui-même ce qu'il pense, de la même façon que la chose se passe sur scène. » (Dujardin 1997 : 191-192) Ce qui le différencie comme le remarque R. Rivara⁴⁹ du DIL ; puisque au DIL, le locuteur, ne s'exprime plus lui-même, mais reprend les paroles de quelqu'un d'autre dont il nous rapporte les pensées, les sentiments ainsi que les paroles. Toujours selon E. Dujardin, « [l]e premier objet du monologue intérieur est, en demeurant dans les conditions et le cadre du roman, de supprimer l'intervention, au moins l'intervention apparente de l'auteur et de permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement [...] » (Dujardin 1977 : 214). Dans ce cadre, nous pouvons penser que, supprimant la voix et la trace du narrateur et de l'auteur, le monologue intérieur ne peut être perçue comme une

⁴⁹ Voir Rivara, R. (2004). Pour une approche énonciative du monologue intérieur. Dans *Pragmatique et énonciation. Études linguistiques* (pp. 215-226). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence. pp. 215-226. Il y fait la distinction entre « monologue rapporté » où il est question de la citation et « monologue narrativisé » où il s'agit du DIL.

marque de la pluralité de la voix. Mais aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous pensons qu'il faudrait envisager le monologue intérieur comme une forme permettant de faire part de la conscience et de la voix intérieure, donc des pensées du personnage en complément à celles de l'auteur. De plus, nous avons accès aux pensées les plus intimes, au « moi » le plus profond du personnage grâce à ce procédé.

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, rares sont les dialogues conventionnels où chacun des personnages prend la parole à tour de rôle. Une des rares fois où nous pouvons en observer, c'est pour nous montrer les paroles échangées entre l'animateur, Julien Lepers, de l'émission *Stop ou encore* sur R.T.L. et l'auditeur qu'il appelle par téléphone. C'est une scène, comme toutes les autres relatées dans ses journaux intimes, de tous les jours, mais où il y a une situation allocutive qui constitue l'intérêt de la scène :

Une voix soudain, de femme : « Allô ! » L'animateur, enjoué : « Madame Lefebvre ? C'est Julien Lepers, de R.T.L., « la valise » ! » La femme pousse un cri : « Ah ! merde...

- Vous n'écoutez pas R.T.L.
- Je l'écoute toutes les semaines !
- Vous ne l'écoutez pas ce matin.
- Non, mais toujours le samedi et le dimanche !
- Pas ce matin.
- Vous savez, j'ai eu du monde hier soir et... Il y a mon petit garçon qui n'allait...
- C'est dommage. » (JD, p. 98-99)

Les dialogues censés s'être déroulés entre les personnages sont soit donnés indirectement avec une des formes du DR, soit l'auteur les supprime en faveur du monologue de chacun de ses personnages afin de mieux insister, non pas sur l'échange-même de paroles mais sur le contenu de la parole de chacun. Même dans les passages nécessitant une réponse de la part de l'allocutaire, l'auteur ne favorise pas le dialogue. Ses personnages, semblent ainsi exister séparément les uns des autres.

Le frère de mon père, assez loin de moi, s'est penché pour me voir et me lancer : « Te rappelles-tu quand ton père te conduisait sur son vélo à l'école ? » Il avait la même voix que mon père. Vers cinq heures, les invités sont partis. (P, p.21)

« [...] Käte Hamburger (1957) a attiré l'attention sur le fait que la présence massive de scènes détaillées (surtouts sous la forme de dialogues) est un indice de fictionalité. » (Cité dans Ducrot et Schaeffer 2002 : 714) De ce point de vue, nous pouvons affirmer qu'Annie Ernaux échappe à la fictionnalité.

Cela va également de soi avec l'écriture « détaché » (Tondeur 1996 : 141) de l'auteure. Ce monologue tenu séparément par chacun de ses personnages favorise en effet la pluralité puisque nous avons ainsi la possibilité d'entendre les différentes voix orchestrées par l'auteure. Dans ses journaux extimes, non seulement « [l]es dialogues sont reproduits dans la mesure où ils suscitent la commisération, l'exaspération » (Dugast-Portes 2008 : 69) mais aussi parce qu'ils sont représentatifs d'un partage commun, dont les paroles, une fois entendues, font échos avec l'expérience de chacun, comme nous l'illustre bien la scène de la réunion de copropriété dans VE ou les conseils d'une mère à sa fille dans un arrêt de bus dans JD :

Réunion de copropriété. On parle des cages d'escalier, des caves, etc. Toute question abordée devient l'occasion pour les gens de montrer leur savoir « il faut installer les conteurs à tel endroit », ou de placer une anecdote « dans l'immeuble où j'habitais avant », une histoire « l'autre jour, le locataire du cinquième ». Le récit est un besoin d'exister. (VE, p. 10)

À l'arrêt de bus devant la gare de Cergy-Préfecture, une femme fait des reproches à sa fille, une adolescente, sur un ton véhément. Elle conclut : « Je ne serai pas toujours là ! Il faudra bien que tu te débrouilles toute seule dans la vie ! »

J'entends encore mon père ou ma mère disant : « On ne sera pas toujours là ! », leur intonation. Je revois leur mimique soudain sévère. Cette phrase alors n'avait pas de réalité : ils étaient là tous les deux. Juste une menace lointaine ressentie comme du chantage pour m'obliger à travailler, ne pas gaspiller les choses, etc. Maintenant, je me rappelle cette phrase et elle n'a pas d'avantage de réalité. C'est une menace de personnes vivantes, ils sont morts tous les deux. « Tu verras quand on ne sera plus là ! », la phrase seule demeure, absurde, atroce, dite par d'autre. (JD, p. 87-88)

La séquence ci-dessus de JD, en plus de représenter les paroles d'un des interlocuteurs de l'interlocution, est révélatrice de la vision de l'auteure pour les paroles entendues autour d'elle. L'auteure récolte en effet les voix dont elle a entendu / entend, mais pas n'importe lesquelles : celles qui font échos avec son propre vécu et le vécu de nombres de ses lecteurs. C'est un choix intentionnel puisque dans la quatrième de couverture de VE, elle note ceci :

Pourtant, je sais aussi que les notations de cette vie extérieure, plus que dans un journal intime, se dessinent ma propre histoire et les figures de ma ressemblance. (AV, quatrième de couverture)

En particulier la première trilogie classée comme des romans autobiographiques – AV, CDR et FG – nous voyons une grande part de monologue intérieur. La conscience, les pensées et le « moi profond » des narratrices en pleine crise d'identité se font entendre à travers un monologue intérieur prononcé sur le ton de l'aveu.

Bon Dieu, à quel moment, quel jour la peinture des murs est-elle devenue moche, le pot de chambre s'est mis à puer, les bonshommes sont-ils devenus de vieux soulographes, des débris... Quand ai-je eu une trouille folle de leur ressembler, à mes parents... Pas en un jour, pas une grande déchirure... les yeux qui s'ouvrent... des conneries. Le monde n'a pas cessé de m'appartenir en un jour. Il a fallu des années avant de gueuler en me regardant dans la glace, que je ne peux plus les voir, qu'ils m'ont loupée... progressivement. La faute à qui. Et tout n'a pas été si noir, toujours eu de plaisirs, ça me sauvait. Vicieuse. (AV, p. 50)

Mais tout comme c'est le cas dans cet extrait, nous voyons apparaître une voix inconnue au bon milieu du monologue du personnage : « Vicieuse. » la narratrice-personnage gardant dans son mémoire les paroles des autres, les fait surgir au milieu de son monologue.

2.1.1.2. Le monologisme

Parler de polyphonie ou de dialogisme ne veut pas dire refuser tout texte monologique dans la mesure où le monologisme absolu, tout comme le dialogisme absolu, n'existe pas. Dans les textes littéraires, nous nous verrons face à une alternance des formes monologiques et dialogiques d'une part, et des formes monogales et dialogales de l'autre. Ainsi, même une auteure comme Annie Ernaux qui fait traverser les paroles de son entourage, peut être amenée à utiliser des formes monologiques où il ne sera question que de la parole d'une seule instance : le plus souvent celle de l'auteure. Ainsi, dans les interventions concernant son entreprise, Annie Ernaux nous fait entendre seulement sa propre voix, en laissant de côté la voix de ses narratrices ou personnages ainsi que celles de son entourage, pour ne nous parler que de sa propre vision en tant qu'auteure:

C'est une entreprise difficile. Pour moi, ma mère n'a pas d'histoire. Elle a toujours été là. (F, p. 22)

Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire. Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte sans les mots. (F, p. 23)

Nous remarquons que le recours à la monologie se fait dans les interventions de l'auteure sur son entreprise d'écrivain. Il ne faudra donc pas le confondre avec les formes monologiques, où, même s'il n'est question d'aucun dialogue entre les personnages, le discours de l'auteure sera traversé par des paroles autres :

De tous, c'est ma mère qui avait le plus de violence et d'orgueil, une clairvoyance révoltée de sa position d'inférieure dans la société et le refus d'être seulement jugée par celle-ci. L'une de ses réflexions fréquentes à propos des gens riches, « on les vaut bien ». (F, p. 32)

Dans l'exemple ci-dessus, c'est l'auteure-narratrice-personnage qui nous parle cette fois de sa mère et de la famille de sa mère dont elle rapporte les propos au DIL en citant certaines paroles de sa mère entre guillemets. Le responsable de ces propos ne peut, en effet, être l'auteure-narratrice-personnage seulement puisque comme il s'agit d'une vérité antérieure, elle se les est appropriés. Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de formes dialogales dans le passage ci-dessus, nous sommes bien face à une pluralité des voix dans une structure monologique. Les structures monologiques où peuvent apparaître de multiples voix sont très fréquentes chez Annie Ernaux. Ceci peut s'expliquer par le fait que l'auteure ne nous raconte pas sa vie à travers ses propres pensées mais celle des autres dont elle nous fait part à travers leurs voix.

Bien qu'au sein des passages monologiques nous n'ayons que la vision et la voix de l'auteure, dans certains passages monologiques, nous avons une marque de la pluralité des voix. L'auteure nous montre à travers ces deux utilisations qu'elle alterne les deux instances énonciatrices pour faire entendre différentes voix.

Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles.

L'histoire commence quelques mois avant le vingtième siècle, dans un village du pays de Caux, à vingt-cinq kilomètres de la mer. Ceux qui n'avaient pas de terre se *louaient* chez les gros fermiers de la région. (P, p. 24)

Ainsi, c'est en alternant les deux instances énonciatrices où il s'agit d'un monologisme dans le premier paragraphe et où il s'agit d'une traversée de parole autre dans le deuxième paragraphe que nous voyons apparaître différentes voix de l'auteure même. Dans le deuxième paragraphe, l'auteure étant née en 1940, ne peut pas connaître les débuts du vingtième siècle, ce qu'elle nous raconte sont les paroles qu'elle a sans doute entendues de ses parents, qui, à leur tour, ont du entendre de leur propre parents. D'ailleurs le verbe « *louaient* » mis en italique pour montrer justement que ce n'est pas la parole de l'auteure, nous révèle l'hétérogénéité à la fois constitutive et montrée de son langage. (Authier-Revuz 1984 : 102)

En effet, un texte peut être formé de passages monologiques, mais dans ce cas il faudrait essayer de voir quelles sont les voix supprimées, quelles pourraient être les raisons de cette suppression et pourquoi y a-t-il un passage du monologique au monologue dialogique, sans perdre de vue le constat bakhtinien selon lequel même un monologue peut être dialogique. Dans le cas d'Annie Ernaux, son projet d'écriture ne concerne qu'elle, dans ses interventions sur les choix scripturales elle essaiera d'explicitier les raisons qui la poussent à faire un tel choix. Mais bien que nous distinguons le monologisme en particulier lorsque l'auteure nous livre ses pensées sur son entreprise en tant qu'auteur, il est parfois possible de pouvoir y observer les traces de voix autres :

Naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complicité, que je refuse sous toutes ses formes, nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi. Et l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre. (P, p. 46)

Tout ce paragraphe entier est un des autres passages où l'auteure s'explique à nouveau sur ce qu'elle a l'intention de faire durant son écriture à une exception près, puisque la dernière phrase n'est plus la parole de l'auteure dont le passage du *je* au *on* nous en donne les indices. De sa perception proprement personnelle de l'écriture, l'auteure passe, pour nous expliquer les raisons qui la poussent à écrire avec « les mots et les

phrases du monde de son père », à la vision que les gens de son entourage avaient de la langue et des mots. Donc, si son projet consiste à « [se] ten[ir] au plus près des mots et des phrases entendues » (P, p. 46) c'est bien pour pouvoir se tenir au plus près des pensées et du discours de ces gens et particulièrement de son père.

Ainsi, on pourrait en venir à dire d'une part que même les formes les plus monologiques possibles chez Annie Ernaux, sont traversées par la parole de son entourage et qu'ils ne sont pas purement monologiques. D'autre part, comme nous l'avons souligné plus haut, le fait d'alterner les passages monologique et dialogique est aussi un moyen de pouvoir mettre en évidence les différentes instances énonciatrices qui peuvent intervenir.

2.1.2. Les formes dialogales et dialogiques

Ces deux notions sont pour la plupart confondues et sont parfois utilisées l'une pour l'autre. Le dialogisme au sens de M. Bakhtine est une chose bien distincte des dialogues. Ce qui nous intéresse dans notre étude, c'est de savoir dans quelle mesure ces deux notions sont porteuses de la pluralité.

2.1.2.1. Le dialogisme

On est souvent tenté par l'opposition du dialogique au monologique. Mais M. Bakhtine souligne à chaque occasion que la dimension intertextuelle – dialogique – est omniprésente. Il emploie le terme « dialogique » dans son sens le plus large, c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà souligné, dans le sens où il inclurait également le monologue qui peut, selon lui, être également dialogique.

Selon M. Bakhtine, « il n'est pas d'énoncé sans relation aux autres énoncés. (...) Le terme qu'il emploie, pour désigner cette relation de chaque énoncé aux autres énoncés, est dialogisme.» (Todorov 2002 : 95) Il utilise donc la notion de « dialogisme » dans le sens le plus large. C'est la raison pour laquelle J. Kristeva, et T. Todorov reprenant le terme proposé par J. Kristeva, opteront d'employer la notion d'« intertextualité » pour parler du dialogisme de M. Bakhtine ; et ceci dans le but d'éviter la confusion que peut provoquer ce terme. En effet, le terme « dialogisme » est très proche de « dialogue », ce qui laisse entendre que le dialogisme aurait un lien direct avec le dialogue tenu entre

deux ou plusieurs locuteurs. Alors que le dialogisme de M. Bakhtine est bien plus englobant car par « dialogisme », il entend non pas seulement les répliques pouvant être tenues entre deux interlocuteurs mais aussi les relations qui peuvent se tenir entre le discours d'autrui et celui du « je ». D'ailleurs, il note que « ces relations entre le discours d'autrui et celui du je sont analogues (mais bien entendu, non identiques) aux relations entre les répliques d'un dialogue ». (Todorov 2002 : 95) « L'intertextualité » de Kristeva, tout comme « le dialogisme » de M. Bakhtine appartient au discours, non à la langue, donc non pas à la linguistique, mais à ce que M. Bakhtine appelle « la translinguistique », terme à la place de laquelle nous préférons utiliser « l'énonciation ».

Avant d'étudier l'œuvre d'Annie Ernaux du point de vue dialogique, il faut mettre au point les termes de « dialogue », « dialogal », « dialogique », « dialogisme », « dialogique », « monologue », « monologal », « monologie », « monologisme », « monologique »,... J. Bres, dans son intervention au colloque de CERISY « Dialogisme et Polyphonie – Approches linguistiques » intitulée « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie... » nous fait un inventaire des différentes notions et termes tout en expliquant la relation qu'ils entretiennent entre eux. Au début du XX^e siècle, lorsque M. Bakhtine a voulu fonder sa théorie sur le dialogisme, la langue russe de l'époque ne possédant pas de terminologie pour distinguer ce que M. Bakhtine appellera dans sa version traduite en français « dialogal », « dialogique » correspondait à la fois « au dialogue en tant qu'alternance de tours de parole » et « l'orientation de l'énoncé vers d'autres énoncés ». (Bres 2005 : 49) Pour ce qui est de la relation du « dialogal » avec le « monologal », « On pourrait dire que, dans le dialogal, les tours de parole antérieurs et ultérieurs sont *in praesentia*, alors que, dans le monologal, ils sont *in absentia*. » (Bres 2005 : 51)

Comme le souligne G.-É. Sarfati : « Les recherches de M. Bakhtine sur le dialogisme ont souligné l'importance de la problématique de l'altérité qui se trouve au principe de toute expression verbale. Le discours n'est donc pas seulement une entité homogène mais, au sens propre, une réalité « altérée » ». (Sarfati 2007 : 50) Ce qui revient à dire que le discours, quelque soit le sujet, l'énonciateur ou l'interlocuteur, le temps et le lieu dans lesquels il a été tenu, porte toujours la marque « des autres ». Ce que nous venons de qualifier « des autres » peut très bien être des personnes comme c'est le cas dans le discours tenu par Annie Ernaux dans ses ouvrages où tout son discours est imprégné de

la voix de sa mère (F, JSN), de son père (P), d'une génération de personnes ayant vécu en France (A), de la conscience, des mœurs, de rumeurs, des jugements de la société dans laquelle elle a vécu. Tout au long de l'œuvre d'Annie Ernaux, ce phénomène de la représentation de l'autre apparaît sans cesse. Même quand son discours est le plus affecté par les voix des autres, il s'agit toujours de son propre discours en même temps. Lorsqu'elle déclare que ce n'est non pas du genre autobiographique mais d'un nouveau genre qu'elle nomme « autosociobiographie », autrement dit une « autobiographie sociale » (Dubois 2011 : 13), dont ses œuvres font parties, elle veut, sans doute, souligner que sans les traces, les marques que les autres lui ont apporté, l'époque et le milieu social dans lesquels elle a vécu, elle ne serait sans doute pas la même personne qu'elle est devenue. C'est ce qui fait de son œuvre dialogique, au sens propre du terme bakhtinien, qui considère que les mots ont toujours déjà servi, et portent en eux-mêmes les traces de leurs usages précédents. Chose qu'Annie Ernaux réussit admirablement dans son œuvre que ce soit par l'usage des citations, des guillemets, de l'italique, de la connotation autonymique, du DD, DDL, DI, DN, DIL que nous illustrerons dans les chapitres qui suivent.

Ainsi que l'explique A. Rabatel, le dialogisme est avant tout « une multiplicité des dialectes, sociolectes et idiolectes » « du genre romanesque » :

« La pluralité des voix, patente dans la négation, l'ironie, implique que la polyphonie ne se ramène jamais à un simple phénomène de discours rapporté (ibid. :326-333) et enrichit l'analyse de la réflexivité et de la subjectivité du langage (Bally). Quant au dialogisme, il est réservé à l'analyse de Bakhtine, essentiellement en relation avec l'analyse du texte littéraire, notamment du genre romanesque : le dialogisme s'y marque avec la multiplicité des dialectes, sociolectes et idiolectes, avec la fréquence des phénomènes intertextuels ou, au plan des énoncés, celles des phénomènes des discours rapportés, et, enfin, avec l'importance des mécanismes responsifs, tant au plan de l'engendrement des discours qu'à celui de leur interprétation. » (Rabatel 2009 : 366)

Dans ce cadre, le discours ernausien peut être considéré comme un exemple parfait de dialogisme puisqu'il accumule les différents registres et parlars de l'entourage de ses narratrices-personnages. Contrairement aux narratrices-personnages ernausiennes qui essaient d'utiliser un langage courant standard, proche à celui enseigné à l'école, nous retrouvons d'un côté les langages de ses parents, des autres membres de sa famille, des proches et des clients du café-épicerie parental, un langage familier et oral allant parfois

jusqu'au patois et de l'autre côté le langage soutenu des institutrices à l'école, des autres jeunes filles de l'école privée, des camarades de classe, des petits-amis et enfin du mari et de la belle famille bourgeoise. Les narratrices-personnages sont en quelque sorte un pont entre ces deux mondes et ces deux façons de parler. Mais avec les années, nous verrons que les narratrices-personnages s'éloigneront du langage parental, d'origine, pour se rapprocher de plus en plus du langage acquis grâce à l'éducation, du langage adoptif, bourgeois. Nous voyons également à travers ces deux parlers un affrontement des mondes qu'ils reflètent, entre le monde des dominés et le monde des dominants, pour reprendre les termes bourdieusiens. Ainsi, ces parlers revêtent donc un aspect idéologique aux côtés des aspects socio-culturels pour l'auteure et ses lecteurs. Pour souligner l'écart socio-culturel, Annie Ernaux se devra de mettre au jour l'écart langagier. Et cette différence dans le langage des deux classes apparaîtra dans le discours même des narratrices-personnages sous formes de dialectes, sociolectes et idiolectes.

Ce que nous comprenons par ces termes peut se résumer ainsi :

« Un individu a une façon de parler propre, considérée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient, un idiolecte. Il peut employer un dialecte régional à l'intérieur d'une nation où domine un autre parler, ou un dialecte social [ou « sociolecte » (Baylon 2008 : 76)], système de signes ou de règles syntaxiques utilisé dans un groupe social donné ou par référence à ce groupe, ou encore la langue nationale, la langue officielle à l'intérieur d'un État. » (Baylon 2008 : 72)

Dans CDR, la narratrice-personnage adolescente Anne, ne s'approprie pas un langage soutenu, mais courant, voire familier adéquat à son entourage d'origine et à son âge :

Si je marche trop vite, le tissu s'engouffre entre mes jambes et me tiraille par-derrière, ça dessine tout. Tu veux toujours ce qui n'est pas fait pour toi, à ce prix-là tu aurais pu prendre quelque chose de plus frais, plus jeune fille, tu te fais remarquer. Pourtant elle m'avait laissé choisir et gueulait ensuite. C'est vrai, j'avais un peu honte mais je me sentais forcée de me montrer avec, on ne peut pas rester même tout le temps. (CDR, p. 14)

Ainsi les mots du langage familier « ça », « gueuler » et « même » qui sont l'utilisation de la narratrice-personnage Anne, nous reflètent une jeune adolescente d'un milieu populaire qui narre son histoire sous forme de monologue intérieur qui est porteur d'autres voix accentuées par la différence de registre. Dans l'exemple qui précède, mis à

part l'idiolecte de la narratrice-personnage Anne et de sa mère, nous voyons également à travers l'idiolecte maternel, un sociolecte qui reflète une vision du monde d'une classe sociale fondée sur l'économie des biens. Venant d'une famille modeste économiquement, Anne ne peut succomber à ses seuls désirs pour choisir sa robe, il lui faut choisir la robe la plus convenable pour son âge, à ses besoins mais aussi au budget de sa famille. Ainsi, Annie Ernaux, en faisant parler ses narratrices et/ou ses personnages, ne se contente pas seulement de nous faire part de leur individualité mais reflète également leur attachement à un groupe social bien précis.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la question du langage est une des préoccupations majeures de l'auteure. Celle-ci la pousse à adopter un style où les différents idiolectes, dialectes et sociolectes se multiplient. Elle recueille les paroles entendues afin de former « un véritable puzzle textuel » qui consiste en « une accumulation de détails, de bribes, de phrases impersonnelles qui ont vertu de témoins mémoriels ». (Bajomée et Dor 2011 : 11)

Puisque la maîtresse me « reprenait », plus tard j'ai voulu reprendre mon père, lui annoncer que « se parterrer » ou « quart moins d'onze heures » *n'existaient pas*. (P, p. 64)

Il lui semblait normal que je la « reprenne » quand elle avait dit « un mot de travers ». Elle ne me demandait plus si je voulais « faire collation », mais « goûter ». (F, p. 57)

Tous les mots accumulés sous forme de modalisation autonymique de l'exemple précédent (« reprenait », « se parterrer », « quart moins d'onze heures », *n'existaient pas*) sont autant de sociolectes et de dialectes dont le « sur-énonciateur », pour emprunter les termes de A. Rabatel (Rabatel 2009 : 524, 527-528), reproduit les discours des « sous-énonciateurs » (Rabatel 2009 : 524, 527)⁵⁰ afin de former un texte plus authentique, réel et pluridimensionnel où les deux voix s'énoncent. Une des caractéristiques importante de l'écriture ernausienne est justement cette diversité et cette accumulation des parlars différents au sein de séquences très courtes. Ainsi, dans une

⁵⁰ L'explication donnée par A. Rabatel pour les termes de sous-énonciateur et sur-énonciateur est la suivante : « [...] le sous-énonciateur est celui dont les propos disent moins et ne disent pas exactement la même chose que ce qu'il avait dit (ou voulu dire), alors que le sur-énonciateur est celui qui profite de la re-présentation pour faire dire au locuteur cité plus ou autre chose que ce qu'il avait dit (ou voulu dire). (Rabatel 2009 : 527-528)

seule phrase nous entendons la maîtresse, le père et la narratrice-personnage en plus des différentes classes de la société.

Chez Annie Ernaux, l'utilisation dialogique est assez courante et elle apparaît comme une forme de la manifestation des différentes voix. Comme elle l'avoue également, elle écrit « depuis une déchirure sociale entre deux mondes » (Ernaux 2004 : 9) ; ce qui la pousse sans doute, peut-être même indépendamment de sa volonté, à faire surgir dans son œuvre toutes ces voix dont la coexistence serait inhabituelle pour la plupart des lecteurs.

2.1.2.2. Le dialogue

Contrairement au monologue, le dialogue nécessite forcément un allocataire. Comme le soulignent O. Ducrot et J.-M. Schaeffer « (...) le dialogue met l'accent sur l'allocataire, se réfère abondamment à la situation allocutive, joue sur plusieurs cadres de références simultanément et se caractérise par la présence d'éléments métalinguistiques et la fréquence des formes interrogatives. » (Ducrot et Schaeffer 2002 : 664)

Tout comme le remarque E. Roulet : « Le dialogue direct présente en effet les avantages d'être simple, de permettre de représenter des paroles [...] qu'il est impossible de rapporter en discours indirect ou de paraphraser, et de donner une représentation directe du comportement verbal des personnages. » (Roulet 2005 : 188)

Ce qui ne passe pas inaperçu dans l'œuvre ernausienne, bien qu'elle soit appréhendée comme une des formes de la pluralité des voix, c'est le peu de dialogues qui s'y trouvent. Cela pourrait avoir en effet plusieurs explications. Ce qui nous semble la plus évidente est le fait que les allocataires des textes ernausiens soient tout d'abord les lecteurs puisque son but essentiel en tant qu'auteure est de « [r]ecenser toutes ces phrases » (JSN, p. 76) sans même tenir compte de la situation allocutive. Elle se donne comme mission de récolter les bribes d'énoncés entendus pour les faire part à son lecteur afin d'en montrer la diversité des parlers qui n'ont pas toujours eu leur place dans les livres. Ainsi, ce n'est pas la réponse des uns aux autres qui compte dans l'œuvre ernausien, mais les énoncés prononcés en tant que tel et en tant que représentation d'un mode de vie, d'un savoir vivre, d'une communauté. S'il y a donc un

allocutaire dans l'œuvre ernausien, c'est le lecteur qui se tient en face de l'auteure-narratrice-personnage de ses livres afin d'entendre à travers la voix de celle-ci toutes les autres voix qu'elle orchestre. Nous pouvons donc constater que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le peu de dialogue pourrait être révélateur d'une pluralité des voix.

Même dans des séquences où, comme le remarquent O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, se trouvent des formes interrogatives adressées directement à la narratrice-personnage, Anne, dans l'exemple qui suit, il n'y a pas d'allocution. Ce qui compte, c'est ce que la personne lui fait part qu'elle nous rapporte au DDL :

Peut-être qu'ils s'imaginaient que moi aussi j'aime avoir le cul sur une chaise trois heures d'affilée, les histoires de supermarché, ci et ça pas cher, et Anne qu'est-ce que tu dis, pas une grande causeuse ta fille ! Comme eux plus rien que bouffer, que boire, plus cavalier, famille endormisseuse, leur vie c'est marre et j'ai eu l'impression qu'ils voulaient de la jeunesse autour pour les empêcher de vieillir plus. (CDR, p. 107)

En effet, le dialogue qui a dû se dérouler entre son oncle Jean, sa femme, la narratrice-personnage Anne et sa mère ne sont pas donnés dans une situation allocutive. D'ailleurs la forme dialogale n'est pas favorisée, le but de l'auteure étant de « [r]ecenser toutes [c]es phrases » (JSN, p. 76) qu'elle a entendu au sein des dialogues des personnes qu'elle a entendu.

Cependant, le fait qu'il n'y ait pas de dialogue direct ne veut pas dire qu'il n'y ait absolument pas de dialogue. Comme l'affirme E. Roulet, on peut avoir affaire « à une séquence narrative, constituée d'un dialogue narrativisé, c'est-à-dire à une forme de discours monologique. » (Roulet 2005 :187)

2.1.3. La polyphonie

La théorie littéraire a longtemps considéré l'unicité du sujet parlant dans la littérature. Ce n'est qu'avec les théories dues à M. Bakhtine et qui ont, par la suite, été développées par d'autres linguistes dans le domaine des sciences du langage et de la polyphonie que l'unicité du sujet parlant, en particulier dans la littérature, a été mise en cause. Dans la conception de Bakhtine ce qui est polyphonique avant tout, c'est l'ensemble d'un texte, qui est la plupart du temps un texte littéraire, notamment le roman, et non un énoncé

isolé, car un énoncé isolé de l'ensemble du texte peut sembler être la représentation d'une seule voix, celle de son énonciateur.

En particulier à partir des années 80, la polyphonie a été le centre d'intérêt à la fois des recherches en linguistique que les recherches en littérature. En plus, ce domaine a la particularité d'être également un point de rencontre de ces deux disciplines. Ceci se comprend dans la mesure où la polyphonie est applicable au *langage*, et non à la *langue* en termes de F. de Saussure, qui est le centre d'intérêt de la linguistique textuelle et de la littérature parmi laquelle le roman est un genre privilégié. M. Bakhtine nous le montre en insistant sur le fait que « la forme et le contenu ne font qu'un dans le discours compris comme phénomène social : il est social dans toutes les sphères de son existence et dans tous ses éléments, depuis l'image auditive, jusqu'aux stratifications sémantiques les plus abstraites. » (Bakhtine 2008 : 85) Mais pas n'importe quel roman, puisque le roman d'à partir du 19^{ème} siècle où l'on voit l'apparition de différents langages avec l'intrusion de la diversité sociale, culturelle et langagière des diverses classes de la société. Ce phénomène favorise également la pluralité des voix au sein d'une même œuvre. En quelque sorte, le roman d'à partir de celui de Dostoïevski selon Bakhtine, peut se résumer ainsi :

« Le roman, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérisme d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langage des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents); chaque langage doit se stratifier intérieurement à tout moment de son existence historique. Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les gens intercalaires, les paroles des personnages ne sont que les unités compositionnelles de bases, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. » (Bakhtine 2008 : 88-89)

Si l'on prend l'ensemble de l'œuvre d'Annie Ernaux, que ce soit des romans ou des écrits autobiographiques, nous y voyons une narratrice d'âges différents qui parle à la première personne de son propre vécu. Contrairement à la majorité des autobiographies, ses écrits ne comportent pas un seul point de vue, celui de l'auteure-narratrice-

personnage, puisqu'il devrait y avoir dans les « autobiographies » identité de ceux-ci ; mais nous y voyons une divergence des points de vue. Bien que cette divergence existe également entre l'auteure et la narratrice, la narratrice et le personnage, elle provient la plus part du temps de la confrontation du personnage avec son milieu social non seulement d'origine mais aussi celui d'adoption : nous voyons dans l'œuvre d'Annie Ernaux la polyphonie due à la conscience de la narratrice mais aussi celle qui est due à la conscience d'autres personnages et à la société.

La narratrice, qui n'a même plus de prénom, ni de nom – sans doute pour montrer encore plus le rôle du milieu – dans FG, est au début en contradiction avec son milieu d'origine où nous n'entendons que les voix de la mère, du père et des autres proches du milieu prolétaire et modeste dont sont issus les parents. Mais une fois mariée et ayant changé de classe sociale en passant, grâce à ses études et à son mariage, à la « petite bourgeoisie » ce sont désormais la voix du mari, des parents du mari que l'on commence à entendre. Ainsi dans ce passage en début de livre, la narratrice nous parle avec fierté de « [s]es femmes à [elle] » (FG, p. 9), des femmes de son milieu d'origine. Mais elle ne comprend pas bien ce qui a poussé la grand-mère qui n'a pas pu devenir institutrice alors qu'elle a été première du canton au certificat d'études. La mère de la grand-mère voulait qu'elle s'occupe de ses cinq frères et sœurs au lieu d'aller à l'école. Paradoxalement, la grand-mère a mis au monde, elle aussi, six enfants.

La grand-mère s'était laissé avoir mais il ne fallait pas lui jeter la pierre, autrefois c'était normal, six, dix enfants, maintenant on avait évolué. (FG, p.13)

Pour ce passage de FG, commençons d'abord à nous poser la question suivante : « Pourquoi l'auteure, alors qu'elle utilise la première personne du singulier dans l'ensemble du roman, ne l'utilise pas dans le cas ci-dessus ? » En effet, il s'agit bien de la grand-mère de la narratrice, elle aurait très bien pu dire « ma grand-mère » comme elle l'avait faite justement quelques pages auparavant : « Ça l'horripilait ma grand-mère, ces reproches. » (FG, p. 11) ; si ce n'est pour nous montrer que du cas personnel de sa grand-mère, elle veut passer à la situation des femmes de la génération de sa grand-mère à l'époque, donc à une situation générale si bien connue par ces gens. « La grand-mère », sous entendue comme toutes les grands-mères de l'époque, peu importe que ce soit celle de la narratrice « s'est laissé avoir. » Mais ce n'est pas à elle la faute,

d'ailleurs c'est la faute à personne puisqu'à l'époque c'était normal d'avoir six ou dix enfants, normal pour le milieu d'origine de la narratrice. La société était ainsi et il ne fallait pas la questionner ou l'accuser. C'est d'ailleurs pour se conformer aux règles de l'époque que sa grand-mère a eu, elle aussi, six enfants sans contester. Donc la première partie de l'énoncé, « la grand-mère s'était laissé avoir », appartient bien à l'auteure qui ne veut pas critiquer sa grand-mère et préfère généraliser le cas de la grand-mère de la narratrice ; l'auteure fait le constat, sans doute avec des paroles empruntées à d'autres, et laisse parler les autres personnages. Dans la seconde partie de l'énoncé, « il ne fallait pas lui en vouloir ». La narratrice reproduit les paroles des gens qui l'entourent et nous les rapporte au style indirect libre. Cette partie pourrait être les paroles de n'importe qui dans la famille, prononcées à chaque fois que les études de la grand-mère étaient question pour trouver une justification, elles pourraient même être celles de la grand-mère se justifiant ainsi. Dans la troisième partie de l'énoncé, « autrefois c'était normal six, dix enfants », c'est sans doute l'explication du locuteur de la scène d'énonciation de la deuxième partie qui parle toujours tout comme dans la quatrième partie, « maintenant on avait évolué ». Mais dans la troisième partie, ce locuteur dont les paroles sont reprises par la narratrice, rapporte lui aussi les paroles sans doute des gens « d'autrefois » par rapport à lui. Si c'est la grand-mère qui parle, elle reprend les paroles de ses propres parents qui reflètent la pensée de la société et de l'époque dans lesquelles ils ont vécu, disons la conscience sociale de leur temps. Dans la quatrième partie, « on » réfère à la fois au(x) locuteur(s) mais aussi au(x) sujet(s) de l'énonciation. Le déictique « maintenant » se réfère non pas, si l'on prend les termes de D. Maingueneau, au temps du « contexte de production » (Maingueneau 2007 : 10) mais à celui de la « scène de production. » (Maingueneau 2007 : 11) De plus, « maintenant » porte le sens implicite de « à ce moment, à cet endroit précis » de l'énonciation. Donc, grâce à un seul déictique, la narratrice nous donne le point de vue du/des deuxième(s) locuteur(s), qui pourraient être identique(s) dans les trois dernières parties de l'énoncé, sur sa/leur situation au moment où l'énoncé a été produit pour la première fois. Ainsi, ne faisant pas siennes toutes ces paroles tenues par ses proches, la narratrice y mêle également une dose d'ironie ; poussant le lecteur à se demander s'ils ont vraiment évolué. Non seulement l'auteure mais aussi la narratrice suspendent leur point de vue lorsqu'elles le trouvent nécessaire, pour laisser la place à celui des autres, notamment des autres

personnages qui ne reflètent en fin de compte que la conscience de leur classe. Nous allons voir qu'elles seules auront le courage de se questionner sur les deux consciences des deux classes auxquelles elles ont appartenu, non seulement la femme de trente ans qui se met à écrire son livre sur sa situation de femme mais aussi sociale actuelle évalue les événements avec son point de vue actuel mais laisse également sa narratrice porter son point de vue à des âges différents dans le récit.

Selon O. Ducrot, l'objet propre d'une conception polyphonique du sens serait de montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix. (Ducrot 1984 : 183) Ceci dit, nous ne pouvons pas faire une étude polyphonique sans prendre en considération la situation d'énonciation dans laquelle l'énoncé a été produit. De même, nous ne pouvons pas prendre une phrase isolée. C'est la raison pour laquelle, comme nous venons de le montrer avec l'exemple ci-dessus, sans son contexte, qui nous a aidé tout au long de notre interprétation à nous fournir des détails indispensables, nous ne pouvons pas analyser une séquence narrative.

Dans H, Annie Ernaux avoue ou plutôt renseigne son lecteur de son intention qui est de « [m]ettre au jour les langages qui la constituaient » (H, p. 37-38) En effet, tout au long de son œuvre, elle n'a qu'une seule envie, c'est de pouvoir orchestrer tous ces langages de son enfance et de son adolescence qui ont un jour cessé d'être les siens. Mais ces langages restés dans le passé pour elle, l'auteure Annie Ernaux étant devenue professeur de français et écrivaine, elle se doit, malgré elle, de les exprimer avec son « nouveau langage ». Malgré tous les efforts déployés afin de pouvoir donner « les mots de la religion, ceux de [s]es parents liés aux gestes et aux choses, des romans qu'[elle] lisai[t] dans *Le Petit Echo de la mode* ou dans *Les Veillées des chaumières*. » (H, p. 38) tels qu'ils étaient dans son enfance, l'auteure est bien présente dans ses textes. Elle est le porte-parole de tous ces langages, de toutes ces voix. Elle se fait en quelque sorte l'archiviste de toutes les voix qui l'ont accompagnées jusqu'à ses dix-huit ans (ECC, p. 35)⁵¹ et qui continuent de l'accompagner dans sa mémoire. Elle commence son activité d'écriture par un travail de remémoration de son passé qui implique également la remémoration de toutes ces voix avant de les transmettre à ses lecteurs :

⁵¹ « J'importe dans la littérature quelque chose de dur, de lourd, de violent même, lié aux conditions de vie, à la langue du monde qui a été complètement le mien jusqu'à dix-huit ans, un monde ouvrier et paysans. » (ECC, p. 35)

Pour atteindre ma réalité d'alors, je n'ai pas d'autre moyen sûr que de rechercher les lois, les rites, les croyances et les valeurs qui définissaient les milieux, l'école, la famille, la province, où j'étais prise et qui dirigeaient, sans que j'en perçoive les contradictions, ma vie. (H, p. 37)

Tout comme le note M. Bakhtine, la « parole d'autrui, introduite dans le contexte d'un discours, établie avec le contexte qui l'enclasse non pas un contact mécanique, mais un amalgame chimique. » (Bakhtine 2008 : 159) En effet, sans doute d'abord pour des raisons de fluidité mais aussi peut-être pour pouvoir laisser entendre au lecteur indirectement ce qu'elle veut transmettre, l'auteure se doit d'« amalgamer » toutes ces voix les unes aux autres sans qu'elles paraissent comme un enchaînement « mécanique ». Dans ce dessein, l'auteure pourrait très souvent recourir au DI, DIL ou DN qui sont les formes les plus appropriées d'amalgamation du discours autre dans son propre discours. Bien qu'Annie Ernaux en fait également usage dans ses livres, elle utilise par ailleurs abondamment le DD ou le DDL qui peuvent à première vue paraître comme « un contact mécanique » :

Elle ne comprenait aujourd'hui aucune question. « Tu dors bien ? - Oui oui c'est propre. » Racontant en détail tout ce qu'elle a fait depuis le matin, des courses dans les magasins, il y a trop de monde, etc., comme si elle menait une vie normale. (JSN, p. 40)

C'est justement une des particularités de l'écriture ernausienne de ne pas amalgamer les discours mais de les superposer en faisant transparaître un effet d'hybridation que Bakhtine explique ainsi :

« Qu'est-ce que l'hybridation ? C'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque par une différence sociale, ou par les deux. » (Bakhtine, 2008 : 175-176)

En effet, elle n'amalgame pas les discours autres dans son texte mais les superpose les uns aux autres laissant transparaître leur origine et leur authenticité. Nous pensons donc que c'est dans le cadre de ce phénomène d'hybridation qu'il faudra prendre en main la polyphonie ernausienne, qui comme nous l'avons déjà montré dans la première partie, a également d'autres formes.

Bien que les sujets qu'elle traite soient des sujets issus de son propre vécu, l'œuvre d'Annie Ernaux ne constitue pas un ensemble homogène du point de vue de son écriture et de la vision qu'elle a non seulement de son milieu d'origine mais aussi de son milieu d'adoption. Elle porte un regard aussi bien à sa situation sociale qu'à sa situation de femme dans les deux milieux à travers ses narratrices/personnages de différents âges dont la vision change et évolue au fur et à mesure. Partant d'un désir de comprendre la différence sociale qu'elle découvrira tout au long de son trajet scolaire, elle finira par revenir « à ses origines » afin de questionner et de comparer cette fois la situation des femmes dans les deux classes sociales auxquelles elle a appartenu avant de commencer de réclamer « une suspension du jugement moral » (PS, p. 12)⁵² de la part du lecteur en associant dès le départ passion charnelle et acte d'écriture. » (Tondeur 1996 : 112)

Dans son premier livre, AV, qu'elle a écrit à l'âge de trente ans, Annie Ernaux nous fait parler une narratrice de 20 ans qui s'appelle Denise Lesur qui, elle-même, raconte l'histoire de la fillette qu'elle a été et sa situation actuelle de jeune étudiante attendant le résultat de l'avortement. Tout au long de ce roman que nous pouvons qualifier d'« autofictionnel », nous voyons la narratrice Denise Lesur nous raconter sa propre vie en faisant des va-et-vient entre sa situation actuelle et son passé. Nous voyons donc le même personnage à travers différents âges nous rapportant parfois les mêmes événements avec à chaque fois une vision du monde qui change. Dans ce premier livre, ce qui crée chez Annie Ernaux la multiplicité des voix c'est d'abord la multiplicité des voix appartenant au même personnage mais à des âges et des situations différentes. C'est ainsi que C.-L. Tondeur nous résume l'écriture d'Annie Ernaux dans ce premier livre :

« Le même personnage se retrouve donc à des âges divers et avec une vision chaque fois différente de la vie. Avec cette multiplicité de voix narratives, l'auteure peut emboîter, telle une poupée gigogne, toute une série de perceptions divergentes qui sont souvent même contradictoires. C'est cette juxtaposition de points de vue changeants ainsi que leur interaction qui est un des éléments clés de l'écriture d'Annie Ernaux. » (Tondeur 1996 : 137)

La narratrice Denise Lesur a recours à un monologue intérieur où elle remet en cause tout son passé et les circonstances qui l'ont amené au point où elle en est. Peur de

⁵² Cité par C.-L. Tondeur dans « Annie Ernaux ou l'exil intérieur ».

mourir de cet avortement dont elle est obligée d'attendre le résultat, seule dans sa chambre à la Cité Universitaire, elle pense à sa famille, et met en scène cette famille et ce milieu dont elle est issue à travers un double point de vue, celui de l'étudiante qu'elle est, ainsi que de l'enfant qu'elle a été. Étant enfant, elle était heureuse d'appartenir à ce milieu dont elle ignorait la place au sein de la société en général et qu'elle ne pouvait comparer seulement avec les clients du café-épicerie de ses parents, où ses parents avaient plutôt une position économique supérieure par rapport aux clients modestes :

Le café-épicerie Lesur, ce n'est pas rien, le seul dans la rue Clopart, loin du centre, presque à la campagne. De la clientèle à gogo, qui remplit la maison, qui paie à la fin du mois. (AV, p. 18)

Mon père, il est jeune, il est grand, il domine l'ensemble. C'est lui qui détient la bouteille, il mesure la quantité au millimètre près, il a l'œil. (...) Le regard fier au-dessus des clients, toujours en éveil, prêt à flanquer dehors celui qui bronche. (AV, p. 19-20)

La jeune étudiante Denise Lesur, quant à elle, elle n'est plus fier de ses parents, loin de là, elle avoue même ne pas aimer ses parents mais maintenant qu'elle est dans une situation plutôt embarrassante et qu'elle déteste tout le monde aussi bien qu'elle ne peut s'empêcher de penser à ses parents auprès desquels elle a passé, malgré tout, une enfance plutôt agréable. La voix de la jeune fille, contrairement à celle de l'enfant qu'elle a été, manifeste un conflit qui, selon V. de Gaulejac ; est dû « au déplacement dans la société » (Gaulejac 1999 : II) qui pousse la narratrice à questionner ses pensées, à se justifier tout en gardant en mémoire ses souvenirs d'enfant « protégée par l'ignorance de l'appartenance sociale de ses parents ». C'est dans ces moments-là que surgissent des voix différentes, même contradictoires :

« Tu finiras mal ! » Quand l'ont-ils prononcée pour la première fois, les vieux, leur vieille prédiction. Il y a un mois, j'ai failli leur lancer à la figure que j'étais enceinte, pour voir la catastrophe, les voir virer au bleu, se convulser, les vieux masques de tragédie permanente, hurler hystériques et moi crier de joie, de rage, qu'ils ne l'avaient pas volé que c'était à cause d'eux que je l'avais fait, eux, moches, minables, péquenots. (AV, p. 14)

Il faut, dans cet exemple, insister sur l'emploi du DD. Chez Annie Ernaux, le DD semble jouer deux rôles. Premièrement la jeune fille ne veut absolument pas faire sienne les paroles prononcées par ses parents, elle veut absolument les distinguer des siennes,

et ceci grâce au DD classique avec une majuscule, un point, une phrase indépendante indiquée par des guillemets, une incise et un verbe introducteur. Ainsi « Tu finiras mal ! » répétaient sans cesse ses parents alors qu'elle ne partageait pas cet avis. Deuxièmement, tout en voulant mettre ces paroles bien à l'écart d'elle-même, ce sont des paroles qui lui viennent sans cesse dans sa mémoire, avec le même « ton râleur » d'autrefois, qu'elle ne peut donner avec une des formes quelconque du DR de peur de perdre, justement, ce ton, qui est le reflet de la voix de ses parents.

« On ne savait pas parler entre nous autrement que d'une manière râleuse. Le ton poli réservé aux étrangers. » (P, p. 71)

« Ce n'est pas vrai, je ne suis pas née avec la haine, je ne les ai pas toujours détestés, mes parents, les clients, la boutique... Les autres, les cultivés, les profs, les convenables, je les déteste aussi maintenant. A vomir sur eux, sur tout le monde, la culture, tout ce que j'ai appris. Baisée de tous les côtés... » (AV, p. 17)

Dans l'exemple ci-dessus, si nous nous référons aux recherches sur la polyphonie d'Oswald Ducrot notamment sur la négation, nous y voyons que la négation est utilisée pour faire part de la vision actuelle de la narratrice que le déictique « maintenant » vient renforcer. Mais nous voyons également que cette négation vient susciter chez le destinataire la pensée qu'à un autre moment, c'est le contraire qui était « vrai » pour la narratrice.

« J'ai proposé en effet, dans *Les mots du discours* de décrire un énoncé déclaratif négatif, par exemple « Pierre n'est pas gentil », comme la présentation de deux actes illocutoires distincts. L'un A_1 , est une assertion positive relative à la gentillesse de Pierre, l'autre, A_2 , est un refus de A_1 . Or il est clair que A_1 et A_2 ne peuvent pas être imputés au même auteur. Généralement, l'énonciateur de A_2 est assimilé au locuteur, et celui de A_1 à un personnage différent du locuteur, qui peut être soit l'allocutaire, soit un tiers. » (Ducrot, 1984 : 215)

À travers le premier énoncé qui est négatif, nous ne voyons non pas deux visions de monde appartenant à deux personnes différentes mais deux visions différentes appartenant à une même personne à des âges différents où grâce à la négation le conflit entre la narratrice-adulte et la narratrice-enfant apparaît une fois de plus.

Magnifique. Comme ça que je le voyais à cinq ans, à dix ans encore. (AV, p. 20)

Dans l'exemple ci-dessus, l'adjectif « Magnifique » forme une phrase à part entière avec une majuscule au début et un point à la fin. Il est complètement isolé de la phrase suivante qui est pourtant l'explication de celui-ci. Mais ce choix de séparer cet «adjectif» de l'explication qui en suivra, avec l'utilisation de l'imparfait, vient renforcer l'appartenance de ces deux « pensées » à des points de vue différents, à deux voix distinctes. « Magnifique » est bien la pensée de l'enfant, c'est dans son enfance - à l'âge de cinq ans, dix ans encore - que Denise Lesur trouvait que son père était « magnifique ». Le deuxième énoncé semble appartenir à la jeune fille de vingt ans, qui apparemment n'a plus la même vision de son père. On pourrait en effet dire que ces deux phrases, toutes les deux commençant avec une majuscule et se terminant avec un point, sont deux visions distinctes des narratrices de différents âges mais la structure agrammaticale du deuxième énoncé nous laisse perplexe. Même en voulant dire sa pensée actuelle, avec la structure peu commune de la phrase, Denise nous parle avec « les mots » de ses parents ou de ses propres mots à elle à l'âge de cinq ans, dix ans encore. Bien sûr, ceci se trouve explicité par l'auteure elle-même dans son quatrième livre, P, la première à ne pas porter la mention « roman », où elle explique qu'elle n'a pas le droit de prendre le parti de l'art, c'est de « l'écriture plate » qu'elle se servira désormais pour écrire. (P, p. 24) Mais même dans ses trois premiers livres où il est question de « roman », et donc de littérature et d'art, elle ne peut s'empêcher d'utiliser « sa langue d'origine ». Et ce n'est qu'après avoir écrit ses trois premiers livres qu'elle s'en rend compte :

Par la suite, j'ai commencé un roman dont il était le personnage principal.
Sensation de dégoût au milieu du récit. (P, p. 23)

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d' « émouvant ». (P, p. 24)

Si c'est de ses parents dont elle veut raconter la vie, elle se doit de garder ce ton qu'elle a hérité d'eux. C'est à travers même ce ton, cette écriture plate que les personnages ernausiens parlent. Elle se fait le porte-parole de ces « braves » gens de son milieu d'origine.

Dans son premier roman, AV, la narratrice est le porte-parole d'une autre communauté, d'une communauté au sein de la première communauté. Attendant le résultat d'un avortement dans sa chambre de la cité universitaire, la narratrice Denise Lesur essaie de trouver un divertissement pour faire passer le temps. Elle se demande si elle ne devrait pas lire un des auteurs du programme : Victor Hugo ou Péguy. C'est ainsi qu'elle remarque :

Il n'y a rien pour moi là-dedans sur ma situation, pas un passage pour décrire ce que je sens maintenant, m'aider à passer mes sales moments. (AV, p. 12)

C'est à partir de ce moment qu'elle décide de donner voix, à côté de tous les gens de son milieu d'origine, à celles en particulier qui se trouvent dans la même situation embarrassante que la narratrice et que la littérature ne s'est pas préoccupée sérieusement.

« The narrative of *Les Armoires vides* can be seen as countering this non- or misrepresentation: by expressing her thoughts and feelings throughout her abortion, the narrator both raises and partially resolves the problem of such literary lacunae, providing her own much-needed account of abortion, and giving voice to an area of female experience which has traditionally been excluded from literature. » (McIlvanney, 2001: 23)

Mais à côté des voix narratrices – celle de l'auteure, du narrateur et du personnage – elle voudrait donner la voix, par dessus tout, à ceux qui n'ont pas eux droit à la parole jusqu'à maintenant ou à qui l'on a repris la voix ainsi qu'aux vérités restées silencieuses, qu'on a pris l'habitude de dissimuler. Ainsi, nous l'explique S. Villani dans la Préface intitulée *Critiques devant l'écrivaine* du livre *Annie Ernaux – Perspectives critiques* qui a réuni les actes du Colloque consacré à son œuvre en 2008 à York :

« Cette prise de parole témoigne pour ceux qui n'ont pas ou n'ont plus de voix, et pour ces vérités qui demeurent sans parole, qui n'ont pas trouvé de voix parmi ceux qui détiennent le pouvoir, ceux qui régissent les lois et ceux qui promeuvent les lettres. » (Villani, 2009 : 12)

Elle avouera dans un de ses entretiens que si elle écrit c'est parce qu'elle a des choses à dire et ces choses ce sont surtout les choses qui n'avaient pas été dites, donc de pouvoir donner la voix à ceux qui ne l'avaient pas eue jusqu'à présent :

« [...] Mais la transgression était dans la langue. Mais ça n'a pas été mon moteur pour commencer ce livre, ça a été le sentiment, oui, que je devais – là, un sentiment de devoir – faire ce livre pour... Qu'il y avait des choses qui n'avaient pas été dites. Écrire, c'est un peu ça : j'ai des choses à dire, et moi seule je peux les dire. » (Hugueny-Léger 2009 : 211-212)

C'est justement en donnant la voix à ces gens, en empruntant en quelques sortes leurs voix, que d'ailleurs elle-même n'était pas consciente lorsqu'elle écrivait, qu'elle réussit à forcer les limites d'une écriture plate, pour la dépasser, tout comme elle dépasse les limites du genre autobiographique pour faire de son écriture le croisement aussi bien des voix narratives que des voix des personnes et de la société.

Ainsi lorsqu'on lit Annie Ernaux, nous entendons non seulement, plusieurs voix narratives, énonciatrices qui, la plupart du temps, n'énoncent pas leurs propres paroles mais aussi celles des autres. Tout comme le note S. Villani « [I]lire Annie Ernaux, c'est se mettre à l'écoute de cette voix, l'ausculter, et y répondre. » (Villani, 2009 : 13)

Elle considère la voix comme ce qu'il y a de plus important ; même en changeant de classe sociale, ce qui lui reste par dessus tout, ce sont les voix qui sont porteurs non seulement de souvenirs pour l'auteure-narratrice mais aussi de signification sociale, non seulement pour l'auteure-narratrice mais aussi pour ses lecteurs.

Le plus souvent, je ne pense à rien, je suis auprès d'elle, c'est tout. Il y a pour moi, toujours, sa *voix*. Tout est dans la voix. La mort, c'est l'absence de voix par-dessus tout. (JSN, p. 80)

Ainsi, pour lutter contre les années qui passent, pour pouvoir faire en sorte que l'existence que ses parents ont menée puisse laisser une trace et prendre un sens aux yeux de ses lecteurs, elle doit transcrire tout ce qu'elle peut se remémorer. Bien avant les événements, les objets, ce seront les voix, l'écho de sa vie d'autrefois qu'elle fera apparaître dans son œuvre :

Recenser toutes ces phrases alors qu'elle ne parle presque plus. Mais il y a encore sa *voix*, parfois des expressions qui sont « elle », se confondent avec son être unique. (JSN, p. 76)

2.2. CHAPITRE II : LES VOIX APPARENTES DANS L'ŒUVRE ERNAUSIENNE

À la lecture des œuvres ernausiens, ce qui marque l'attention c'est la place qu'elle accorde à « la voix ». En effet, c'est une grande récolteuse de voix qui l'ont entourées depuis son enfance. Elle est toujours à la recherche de faire part de ces voix qu'il s'agisse de « voix d'homme » (JD, p. 17), de « voix d'homme persuasive » (JD, p. 72), de « voix jeune, enjôleuse » (JD, p. 18), de « voix masculine » (JD, p. 51), de « voix puissante » (JD, p. 20), de « voix mesurée » (JD, p. 21), de « voix plaintive » (JD, p. 38), de « voix trainante, presque rêveuse des femmes » (JD, p. 42), de « voix de femme » (JD, p. 58), de « voix intellectuelle et péremptoire » (JD, p. 52), de « voix lente » (JD, p. 70), de « voix enjouée » (JD, p. 71). Toutes ces voix, où qu'elle les entende, que ce soit dans le café-épicerie parental, les réunions familiales, le métro, le RER, les magasins et les lieux publics de sa banlieue parisienne, elle se donne pour mission de les faire entendre car pour elle, chacune est « porteuse de la vie des autres. » (JD, p. 107)

2.2.1. La voix sociale

La sociolinguistique, de par sa définition, « [p]rend en compte les variétés d'une langue unique, sous l'angle de l'hétérogénéité. » (Baylon 2008 :26) Dans le cadre de l'étude d'une œuvre littéraire dont le contexte social a influencé non seulement son auteur mais aussi le langage que celui-ci utilise, il faut s'attendre à y entendre différentes voix sociales qu'il faudrait traiter comme une des formes de l'hétérogénéité langagière. D'autant plus que, comme « [...] le langage joue un rôle important dans la différenciation sociale [...] » (Baylon 2008 : 16), certains auteurs peuvent l'utiliser comme un moyen de faire part de la différence sociale, de l'aliénation dans leur écriture. Le rapport langue-société varie pour une grande part de la situation économique des différentes couches de la société qui conditionne leur accès à la culture et à l'éducation. D'ailleurs, c'est dans ce cadre qu'« [a]ux Etats-Unis, [l]'apparition [de la sociolinguistique] a été rattachée à la soudaine « redécouverte » de la pauvreté. » (Baylon 2008 : 15)

Annie Ernaux est issue d'un milieu modeste, de parents prolétaires au début, devenus ouvriers, puis petits-bourgeois, petits-commerçants, détenteurs d'un café-épicerie qu'ils gèrent ensemble tant bien que mal. Cependant, tout au long de leur « vie d'honnêteté [et] de travail » (P, p. 20) ils ont essayé de « tenir [leur] place » (P, p. 45) ou de ne pas paraître « déplacé[s] » (P, p. 59) dans une communauté où ils côtoyaient aussi bien des gens moins aisés comme les clients ou même la plupart des gens de leur famille que des gens plus aisés comme les parents des autres enfants de l'école que fréquentait la petite Annie ou plus tard le mari et la belle famille d'Annie. C'est pourquoi, tout au long de ses autosociobiographies en particulier, mais également dans l'ensemble de l'œuvre ernausienne, cet écart social, cette situation de l'entre-deux des parents d'abord, de la narratrice plus tard s'y font sentir. L'écriture ernausienne est avant tout une affaire de différence, de se sentir autre, altérée par rapport au milieu où l'on se trouve.

Étant enfant, la petite Annie est protégée par cette différence sociale qu'elle ignore.

Magnifique. Comme ça que je les voyais à cinq, à dix ans encore. (AV, p. 20)

J'avais cinq ans, six ans. Denise Lesur avec bonheur des pieds à la tête... (AV, p. 40)

Cinq ans, six ans, je les aime, je les crois. (AV, p. 50)

Ce n'est qu'en grandissant et en fréquentant les filles de l'école des sœurs qu'elle commencera à réaliser qu'il y a un autre monde en dehors de celui où elle vit avec ses parents.

Deux mondes. Les comparaisons, à quel moment c'est venu. Pas encore, pas dans les premières années. (AV, p. 56-57)

Cette découverte du milieu autre se fait d'abord à travers la différence de langage et de savoir vivre. En comparant sa situation à celle de ses camarades, la situation de ses parents à celle des parents des autres filles et le langage de son milieu avec celui de l'école et des maitresses, Annie se rend compte d'une différence qui marquera non seulement sa vie mais également son écriture.

Même pas la même langue. La maitresse parle lentement, en mots très longs, elle ne cherche jamais à se presser, elle aime causer et pas comme ma mère.

« Suspendez votre vêtement à la patère ! » Ma mère, elle, elle hurle quand je reviens de jouer « fous pas ton paletot en boulichon, qui c'est qui le rangera ? Tes chaussettes en carcaillot ! » Il y a un monde entre les deux. [...] Pire qu'une langue étrangère, on ne comprend rien en turc, en allemand, c'est tout de suite, on est tranquilles. Là, je comprenais à peu près tout ce qu'elle disait, la maîtresse, mais je n'aurais pas pu le trouver toute seule, mes parents non plus, la preuve c'est que je ne l'avais jamais entendu chez eux. Des gens tout à fait différents. Ce malaise, ce choc, tout ce qu'elles sortaient, les maîtresses, à propos de n'importe quoi, j'entendais, je regardais, c'était léger, sans forme, sans chaleur, toujours coupant. Le vrai langage, c'est chez moi que je l'entendais, le pinard, la bidoche, se faire baiser, la vieille carne, dis bijou ma petite besotte. (AV, p. 53-54)

Tout en gardant dans sa mémoire le langage de ses parents et de son entourage social, elle tente d'écrire avec un langage qui refuse les conventions littéraires. La situation sociale des parents est un événement majeur dans la vie de l'auteure. Plutôt que de faire de « la belle littérature », elle préfère adopter un style et une forme d'écriture qui favoriseront essentiellement les différentes voix et parlers dont elle a fait l'expérience. Ainsi, le fond de son écriture semble l'emporter sur la forme mais pour un lecteur prudent ; l'aveu fait par l'auteure dans P ne devrait pas être interprétée comme un prétexte de son écriture apparemment « non-littéraire ». Nous pensons que ce n'est qu'un geste de modestie de sa part puisque c'est dans le but d'aboutir à une écriture polyphonique et pluridimensionnelle qu'elle délaisse le côté « passionnant » ou « émouvant » de son écriture :

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d' « émouvant ». (P, p. 24)

Par contre, parfois l'auteure bien qu'elle tente de s'éloigner de l'écriture académique et littéraire au profit de la parole de la société, se trouve forcée de les mélanger, créant ainsi deux niveaux langagiers reflétant deux voix différentes de deux sociétés, deux savoir-vivre. Il y a donc, au moins deux principales voix sociales dans l'œuvre ernausienne : celle de la classe dominée et celle de la classe dominante entre lesquelles l'auteure se trouve à cheval.

Leitmotiv, il ne faut pas péter plus haut qu'on l'a. (P, p. 59)

Il est indéniable qu'en disant « leitmotiv », c'est l'auteure en tant qu'instance créatrice usant des termes reflétant un certain niveau de culture, appartenant désormais à la classe

dominante, qui transmet une « Phrase, formule qui revient à plusieurs reprises » (Le Petit Robert 2009 : 1442). Malgré son désir de transmettre les paroles de sa classe d'origine tout en essayant de se tenir éloignée de la langue de la classe dominante, « leitmotiv » trahit cette intention. Quant à la formule qui vient se répéter comme un leitmotiv, elle appartient, tout comme son registre familial, voire argotique le montre, à la classe d'origine de l'auteure. Dans cet énoncé, le langage revêt une place importante dans la différenciation sociale puisque comme le note C. Baylon, « [...] les inégalités sociales [...] se reflètent dans l'emploi de la langue [...] » ou bien « [...] les dialectes sociaux ou sociolectes [...] naissent des inégalités de la société ». (Baylon 2008 : 76)

Par ailleurs, il semblerait que dans le cas d'Annie Ernaux la différence sociale vécue par la narratrice ne soit pas directement liée aux revenus de ses parents puisqu'ils ont assez d'argent pour envoyer leur fille unique à l'école privée, peut-être même bien plus que les gens de leur entourage.

Les billets sont palpés, mouillés par mon père, et ma mère s'inquiète. « Combien qu'on a fait aujourd'hui ? » Quinze mille, vingt mille, fabuleux pour moi. « L'argent, on la gagne. » Mon père enfouit les billets dans sa salopette, nous pouvons commencer à nous amuser tous les deux. (AV, p. 25-26)

Outre la différence de classe sociale, c'est plutôt « les différences de prestige ou de statut » (Baylon 2008 : 76) qui marque la vie de l'auteure-narratrice puisque la famille ne pourra intégrer à la bourgeoisie que lorsque « [leur] comportement imitera servilement celui de [leur] « groupe de référence » (Baylon 2008 : 76) dont la mère semble être plus soucieuse d'imiter que le père. La souffrance sociale de la narratrice est donc beaucoup plus due à une différence sociale, culturelle et spirituelle qu'économique. À ce propos M.-F. Savéan remarque-t-elle que « [l']infériorité ne vient pas d'un manque d'argent mais d'un problème culturel. » (Savéan 2003 : 68)

Je ne parle jamais de mes parents, de ma maison. « Faites le récit d'un souvenir d'enfance, de votre plus beau jour de vacances, décrivez votre cuisine, un oncle original. » Mon enfance, c'était déjà sale, et tarte par dessus le marché. [...] Pas racontable. Et l'oncle original, je sais bien ce que ça veut dire, drôle, mais pas dingue, convenable, spirituel, pas soiffard comme les miens, un oncle original ça se trouve seulement dans les milieux bien. [...] Je ne pouvais pas écrire : ma maison, de piètre apparence, mon père, un homme simple, gentil, aux manières frustres,

parler de ma famille comme parlent les romanciers des pauvres et des inférieurs.
(AV, p. 100-101)

Cet oncle « drôle, convenable, spirituel et original », la narratrice n'en a pas. Peut-être est-ce pour se venger également des choses qu'elle n'a pu avouer ou écrire dans son enfance et sa jeunesse qu'elle écrit maintenant avec les mots de sa classe sociale : des mots argotiques, patois, familiers, régionaux. Tout au long de ses livres des tournures et des termes de ce genre abondent, faisant écho avec la voix de cette classe sociale représentée par les bribes de conversations et d'échanges. Cette voix sociale apporte à l'écriture ernausienne un caractère non seulement de réalité vécue commune mais aussi dialogique et polyphonique. J. Lis note que « [m]ême si l'imaginaire ernausien est principalement de type visuel, il trouve matière à inspiration dans les amorces de conversation et d'échange comme si le caractère conflictuel de différentes réalités résultait de la confrontation dialogique. » (Lis 2004 : 97) En effet, bien que l'écriture ernausienne soit visuelle et imagée ayant un pouvoir évocateur assez important sur les lecteurs, sans doute une de ses caractéristiques est bien la présence de différentes voix représentant des collectivités de la société.

2.2.1.1. La voix de la classe dominée

L'entreprise d'Annie Ernaux a pour but de « venger sa race » (Thumerel 2002 : 88) (SP, p. 220) (Ernaux 2006 : 99) en « donn[ant] indirectement la parole à cette classe sociale dont elle est issue et qui n'a jamais eu voix au chapitre.» (Tondeur 1996 : 13) Dans ce cadre, nous avons déjà dit qu'en tant qu'écrivain, elle tentait de « [se] ten[ir] au plus près des mots et des phrases entendues » (P, p. 46) avec une « écriture plate qui [lui] vient naturellement » (P, p. 24). Ainsi, dans P, après avoir fait le récit de la mort de son père et d'avoir annoncé le but de son entreprise à la page 24, après un espacement de sept lignes environ, elle fait une rétrospection sur l'histoire familiale qui annonce un vécu commun où la voix de cette classe est donnée par des italiques :

L'histoire commence quelques mois avant le vingtième siècle, dans un village du pays de Caux, à vingt-cinq kilomètres de la mer. Ceux qui n'avaient pas de terre se *louaient* chez les gros fermiers de la région. Mon grand-père travaillait donc dans une ferme comme charretier. L'été, il faisait aussi les foins, la moisson. Il n'a rien fait d'autre de toute sa vie, dès l'âge de huit ans. Le samedi soir, il rapportait à sa

femme toute sa paye et elle lui donnait son dimanche pour qu'il aille jouer aux dominos, boire son petit verre. Il rentrait saoul, encore plus sombre. Pour un rien, il distribuait des coups de casquette aux enfants. C'était un homme dur, personne n'osait lui chercher des noises. Sa femme *ne riait pas tous les jours*. Cette méchanceté était son ressort vital, sa force pour résister à la misère et croire qu'il était un homme. Ce qui le rendait violent, surtout, c'était de voir chez lui quelqu'un de la famille plongée dans un livre ou un journal. Il n'avait pas eu le temps d'apprendre à lire et à écrire. Compter, il savait. (P, p. 24-25)

L'auteure commence par nous faire une ethnologie familiale, il s'en suivra ensuite l'histoire de sa grand-mère et puis celle de son père depuis son enfance jusqu'à sa mort. De tous les livres d'Annie Ernaux, P est sans doute celui qui a le plus une portée sociale puisque l'histoire assez individuelle de son père y sera traitée d'un point de vue pluriel, comme s'il y été question de la narration des habitudes collectifs des gens de ce milieu. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'utilisation du *on* en tant que représentant d'« une collectivité » y est courante. Ce qu'elle tente de faire à travers ce livre, c'est de pouvoir faire part de l'héritage de la culture dominée qu'elle a héritée de son père et de sa mère mais qu'elle a, au fur et à mesure de son éducation et son ascension sociale, laissé derrière elle. Elle clôt ce livre ainsi :

J'ai fini de mettre au jour l'héritage que j'ai dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand j'y suis entrée. (P, p. 111)

D'ailleurs, cet aveu, elle l'avait fait auparavant, lorsqu'elle remarque qu'elle est devenue « une bourgeoise ».

Dans le train du retour, le dimanche, j'essayais d'amuser mon fils pour qu'il se tienne tranquille, les voyageurs de première n'aiment pas le bruit et les enfants qui bougent. D'un seul coup, avec stupeur, « maintenant, je suis vraiment une bourgeoise » et « il est trop tard ». (P, p. 23)

L'écriture ernausienne est caractérisée par une généralisation, une utilisation plurielle des personnes. La vie de son père est racontée sur un ton de l'écriture d'une collectivité où des termes comme « les jeunes, les vieux, les femmes du village, les (les hommes allant à l'armée), tout le monde, beaucoup, on » que l'on peut observer dans la séquence suivante :

À la guerre 14, il n'est plus demeuré dans les fermes que **les jeunes** comme mon père et **les vieux**. **On les** ménageait. Il suivait l'avance des armées sur une carte

accrochée dans la cuisine, découvrait les journaux polissons et allait au cinéma à Y... **tout le monde** lisait à haute voix le texte sous l'image, **beaucoup** n'avaient pas le temps d'arriver au bout. Il disait les mots d'argot rapportés par son frère en permission. **Les femmes du village** surveillaient tous les mois la lessive de **celles** dont le mari était au front, pour vérifier s'il ne manquait rien, aucune pièce de linge.⁵³ (P, p. 33-34)

Il s'agit ici, de la vie de toute une classe, celle de la classe dominée qui est partagée à travers un témoignage personnel et vécu. Comme le remarque P. Aron et A. Viala, « [a]ussi nombre d'écrivains ont-ils donnée des œuvres qui sont des représentations de telle ou telle partie de la société de leur temps, et qui forment un mode de connaissance sociologique particulièrement riche. » (Aron et Viala 2006 :10) En effet, la richesse de l'œuvre ernausienne provient pour une grande part de la représentation de sa classe sociale d'origine mais ce qui la rend originale, c'est le langage simple qu'elle utilise. Par ailleurs, cette appartenance à une classe sociale la hante tout au long de sa vie et ce sentiment l'accompagne tout au long des ses œuvres. Elle y reflète donc cette conscience et cette hantise commune de sa classe d'origine. Ainsi, dans E où elle fait le récit de son avortement clandestin, elle remarque ceci :

J'établissais confusément un lien entre ma classe sociale d'origine et ce qui m'arrivait. Première à faire des études supérieures dans une famille d'ouvriers et de petits commerçants, j'avais échappé à l'usine et au comptoir. [...] J'étais rattrapée par le cul et ce qui poussait en moi c'était, d'une certaine manière l'échec social. (E, p. 31-32)

Ce qui apparaît dans l'exemple ci-dessus, c'est le point de vue de l'auteure-narratrice-personnage qui reflète le point de vue de sa classe d'origine. Elle se critique en utilisant le langage familier, voire argotique, (« cul ») de sa classe d'origine. Nous avons ainsi, la possibilité d'observer de nouvelles voix à travers l'œuvre ernausienne.

2.2.1.2. La voix de la classe dominante

Dans l'œuvre ernausienne, la classe dominante existe par opposition à la classe dominée, classe originaire d'Annie Ernaux et de ses parents. Ainsi, c'est par la découverte de cette classe qui lui était étrangère durant son enfance à l'école privée qu'elle remarque en quelque sorte la différence entre les deux vies qu'elle mène : celle à

⁵³ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

la maison avec les parents et les clients du café-épicerie et celle à l'école privée avec les sœurs-enseignantes et les camarades d'écoles qui sont les filles des gens économiquement aisés qui viennent des familles traditionnelles et bourgeoises. Bien que les autosociobiographies ernausiennes abondent de paroles et de parlars de la classe dominée, ceux de la classe dominante semblent apparaître pour souligner la différence. Ainsi, la voix de la classe dominante a tout d'abord un but de mettre en relief celle de la classe dominée :

Tellement agaçante en plus la maîtresse à susurrer « votre mââman », chez moi et dans tout le quartier, on disait « moman ». Grosse différence. Ce mââman-là s'applique à d'autres mères que la mienne. (FG, p. 60)

Dans ce cadre, il faudra rappeler « [I]a notion de dialogisme [qui] désigne l'existence et la concurrence de plusieurs « voix » dans un texte où s'expriment des points de vues idéologiques ou sociaux divergents, voire incompatibles. » (Aron et Viala 2006 : 38) L'entreprise ernausienne semble être « une « ethnologie familiale » (ECC, p. 34), il faut également mentionner que c'est une écriture à portée fortement sociale où se confrontent deux points de vues idéologiques que l'auteure a connu durant sa vie entre les deux mondes :

Cela ne pouvait se dire à personne, dans aucun des deux mondes qui étaient les miens. (H, p. 108)

Deux mondes. Les comparaisons, à quel moment c'est venu. Pas encore, pas dans les premières années. (AV, p. 56-57)

En plus de connaître ces deux points de vues, le passage d'un de ces mondes à l'autre est plutôt un processus assez douloureux pour l'auteure-narratrice. De ce fait, il y a également une forte confrontation des deux points de vue. Ainsi, étant adolescente et jeune fille, l'auteure-narratrice a du mal à gérer cette différence et à accepter ses parents tels qu'ils sont. Mais étant adulte, l'auteure-narratrice semble assumer cette différence qu'elle tente de donner à travers non seulement les paroles mais aussi les visions du monde qui divergent des deux mondes. Donc, « [e]n reproduisant la parole de personnages qui sont autant d'agents sociaux déterminés, le langage romanesque représente des langages particuliers qui sont autant de points de vue sur le monde, des idéologèmes. » (Aron et Viala 2006 : 39) Dans ce cadre, pourrait-on placer Annie

Ernaux dans la catégorie des « écrivains sociologues » (Aron et Viala 2006 : 9) puisqu'une des caractéristiques importantes de l'œuvre ernausienne est « sa faculté de représentation de la société. » (Aron et Viala 2006 : 10)

2.2.2. La voix de la femme

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises que l'altérité sociale que ressent l'auteure-narratrice dans l'œuvre ernausienne, la poussait à représenter les voix des deux classes sociales auxquelles elle a appartenu. Mais nous constatons un autre élément d'altérité dans ses écrits. Que ce soit dans la classe dominée ou dans la classe dominante, la femme est pour elle « le prolétaire du prolétaire », « l'aliénée de l'aliéné » (Fernandez-Récatala 1994 : 75). Ainsi, en tant que « femme », elle ne retrouve sa place dans aucune des ces deux classes. Ce qui la pousse à dénoncer cette situation féminine tout comme elle dénonçait la situation de la classe dominée.

Bien que C.-L. Tondeur remarque que « [p]our elle, le processus identitaire féminin est secondaire. » (Tondeur 1996 : 8), nous entendons la voix de la femme en tant qu'élément de domination de l'homme. Ainsi, cette voix féminine qui vient s'ajouter aux voix des différentes classes sociales, ajoute une nouvelle dimension à l'écriture « plate » d'Annie Ernaux. Contrairement à S. de Beauvoir dont elle a subi les influences, elle dénonce indirectement une condition féminine encore plus difficile dans un milieu bourgeois en y faisant entendre la voix des femmes de son entourage. C'est, tout d'abord, à travers la voix de sa mère que nous l'entendons. « La narratrice se fait archiviste de la mémoire de la mère, de sa langue et de son « savoir-faire » » (Tondeur 1996 : 13) à qui elle consacre deux de ses livres, F et JSN, mais qu'elle évoque également dans ses autres livres, notamment dans AV, CDR, FG, E, H, PS, O, SP. Cette femme « forte et lumineuse » (P, p. 89) influe sur l'auteure-narratrice et c'est à travers la conscience et la pensée de celle-ci qu'apparaît un discours féminin émancipateur dont l'auteure-narratrice nous rapporte :

Comment, à vivre auprès d'elle, ne serais-je pas persuadée qu'il est glorieux d'être une femme, même, que les femmes sont supérieures aux hommes. (FG, p. 15)

Voulait une fille qui ne prendrait pas comme elle le chemin de l'usine, qui dirait merde à tout le monde, aurait une vie libre, et l'instruction était pour elle ce merde et cette liberté. (FG, p. 39)

Tout comme dans la représentation des voix sociales où l'auteure opposait la voix de la classe dominée à celle de la classe dominante, dans le cas des voix féminines, elle oppose la voix de la femme émancipée à celle de la parfaite maîtresse de maison. Par opposition à sa belle-mère et aux femmes bourgeoises, mères de ses camarades de classes, elle glorifiera sa mère : une femme qui travaille, qui gagne sa vie auprès de son mari dans le café-épicerie et qui a son mot à dire.

Dans FG où elle traite de la déstabilisation de la femme par le mariage en partant de sa propre vie, il nous est tout naturel d'entendre la voix de la femme, tout comme dans E, où elle traite de son avortement clandestin. Dans ces livres mais aussi dans les autres, elle se pose comme un modèle féminin de toute une génération de femme. Cependant, des sujets féminins plus généraux la préoccupent également de très près. Même dans ses livres comme JD qui semble se tenir assez loin de la cause féminine et de la condition de la femme en général, elle y est assez sensible :

Le Monde du 7 mars. On assoit la petite fille sur une chaise. Des femmes la tiennent, l'une lui enserme le torse, une autre lui tourne les bras par derrière, une troisième lui écarte les jambes. La matrone exciseuse coupe le clitoris avec un couteau ou un morceau de verre. Elle coupe aussi les petites lèvres. La petite fille hurle, les femmes l'empêchent de s'enfuir. Il y a plein de sang. Femmes castratrices, heureuses de perpétuer leur être de femme excisée. Fées attentives penchées sur le milieu du ventre, arrachant par avance tous les cris de jouissance dans ce hurlement de douleur initial. (JD, p. 44)

Ce témoignage très douloureux de la scène de la mutilation génitale féminine est donné ouvertement au sein d'un récit qui ne présente pas un groupe de femme particulier voulant faire entendre la voix des femmes du monde entier. C'est une des scènes à laquelle l'auteure est témoin et qu'elle veut témoigner à ses lecteurs aux côtés des bribes de son propre vécu, sans doute pour attirer leur attention à l'atrocité de la scène.

En particulier dans ses livres AV, CDR, FG, E, H, F, JSN, PS, O, SP mais aussi dans les autres, la femme et son sentiment de se sentir autre vis-à-vis des hommes, donc le dédoublement et l'identification de celle-ci avec toutes les autres femmes sont des sujets qui conduisent à la pluralité des voix chez Annie Ernaux.

Comme le disait S. de Beauvoir dans l'introduction de *Le Deuxième Sexe* « La querelle du féminisme a fait couler beaucoup d'encre, à présent elle est à peu près close : n'en parlons plus. On en parle encore cependant. Et il semble que les volumineuses sottises débitées pendant ce dernier siècle aient beaucoup éclairé le problème » (Beauvoir 1996 : 11) S. de Beauvoir avait raison, puisque de la querelle du féminisme, peut-être pas autant, mais des femmes, on en parle encore aujourd'hui et ce sujet n'est pas prêt de s'achever parce qu'Annie Ernaux qui est d'une génération d'auteurs-femmes postérieure à celle de S. de Beauvoir affirmait elle aussi que les sujets concernant les femmes n'ont pas toujours été suffisamment traités. C'est en dénonçant les livres qui sont pour la plupart muets sur certains sujets concernant la femme comme l'avortement que l'auteure rejoint, une génération plus tard, le constat beauvoirien :

Travailler un auteur du programme peut-être, Victor Hugo ou Péguy. Quel écoeurement. Il n'y a rien pour moi là-dedans sur ma situation, pas un passage pour décrire ce que je sens maintenant, m'aider à passer mes sales moments. Il y a bien des prières pour toutes les occasions, les naissances, les mariages, l'agonie, on devrait trouver des morceaux choisis sur tout, sur une fille de vingt ans qui est allée chez la faiseuse d'anges, qui en sort, ce qu'elle pense en marchant, en se jetant sur son lit. Je lirais et relirais. Les bouquins sont muets là-dessus. (AV, p. 12-13)

Bien que nous n'allons pas étudier l'œuvre ernausienne du point de vue des *gender studies*, il faut quand même s'attarder sur la recherche d'identité et d'émancipation de la femme à travers, en particulier, une œuvre littéraire pour montrer que cette quête crée parfois un dédoublement dans son caractère, dans sa personnalité. Concernant la place qu'occupe la femme au sein de la société, C. Bard constate qu'elle n'en avait pas dans la « grande Histoire » :

« Nié parce que les femmes n'avaient pas de place dans la « grande Histoire » politique et militaire, l'histoire nationale de l'école positiviste, pas plus que dans l'histoire économique et sociale développée par le courant novateurs des *Annales*. » (Bard 2003 : 7)

La spécificité d'Annie Ernaux, ce qui la différencie par exemple de S. de Beauvoir, est premièrement d'avoir donné la parole à une classe sociale qui n'avait pas eu le droit jusqu'à présent et ensuite d'avoir rapproché la condition de celle-ci avec celle d'une autre classe dominée : les femmes. En effet, les relations entre la classe dominée et la classe dominante au sein d'une même société ne sont pas si différentes des relations

qu'il y a entre les femmes et les hommes dans une même classe sociale : il y a toujours une relation de dominée et de dominante. C. Bard en trouve l'explication dans le fonctionnement de la société française qui essaierait d'« écraser des sociétés plus réduites » :

« La notion de « société française » peut de toute façon être soupçonnée, elle nage entre réalité et fiction puisqu'elle tend à écraser des sociétés plus réduites (région, village pourquoi pas, cadre de vie parfois plus déterminants que celui de l'hexagone) et à exagérer une autonomie de plus en plus douteuse à l'heure de l'Europe et de la mondialisation. » (Bard 2003 : 9)

On peut en effet parler d'une littérature coloniale qui traiterait des questions de la colonisation et des effets que celle-ci a eu sur les colonisés puisqu'un vécu commun aurait pu faire partager des sentiments semblables à ces gens, tout comme on pourrait parler d'écritures féminines dont la situation de dominés pourrait contribuer à un partage commun. Mais les hommes, en tant que sexe masculin ou genre masculin, n'ont pas produit, du moins autant que les femmes, une littérature pour réclamer une émancipation, une promotion ou une libération de leur situation au sein de la société face à la femme :

« En un siècle, même si ces progrès n'ont pas été continus, les rapports entre les sexes ont connu des bouleversements tels que le mot « révolution » s'impose pour en rendre compte. Le combat féministe pour l'égalité des sexes marque le XX^e siècle. » (Bard 2003 : 9)

Ce combat que les femmes ont donné en particulier en France tout au long du XX^e siècle, c'est avant tout pour réclamer les mêmes droits que les hommes. Ainsi, la vision qu'avaient les femmes d'elles-mêmes, ou du moins celle qu'elles voulaient avoir, n'était pas celle que la société leur imposait. Ce qui fait que la femme en voie de s'émanciper a elle-même deux visions différentes de sa propre situation. Elle est donc forcée de questionner ces deux situations en faisant sans cesse des va-et-vient.

« L'émancipation suppose évidemment un écart par rapport à l'identité féminine traditionnelle, formée autour des rôles d'épouse et de mère. Nous nous interrogeons donc sur l'accès des femmes à une identité propre qui ne soit ni celle de leur père, ni celle de leur mari, à leur « devenir-sujet », à leur « autonomisation ». Une tension en résulte au niveau personnel que traduit souvent la littérature qui trouve un beau sujet dans ce « moi clivé ». » (Bard 2003 : 10)

À travers cette tension du sujet féminin, c'est aussi une dualité identitaire qui se crée chez la femme. Annie Ernaux, la traduira également dans son œuvre, en comparant tantôt sa mère qui est une femme émancipée bien qu'elle soit au sein d'une classe sociale qui n'est pas émancipée par rapport au reste de la société, tantôt en comparant sa mère et les autres femmes de sa famille avec sa belle-mère, qui est contrairement à sa mère, une femme non-émancipée au sein d'une classe sociale émancipée. Ainsi, Annie Ernaux se devra de faire un choix entre les femmes que les deux mères reflètent, entre les deux situations féminines. Ainsi, comme le remarquera D. Fernandez-Récatala pour le cas d'Annie Ernaux que « les femmes sont plus dialectiques que les hommes » au sens de « elles sont à la recherche d'une identité à travers plusieurs » qui sont pour la plupart totalement opposées par rapport aux hommes qui sont plus stables dans leur quête d'identité :

« On en vient à penser que les femmes sont plus dialectiques que les hommes et que les hommes s'acharnent à s'engloutir dans une topique, et à demeurer tels qu'en eux-mêmes une éternité les change... » (Fernandez-Récatala 1994 : 72)

Cette recherche identitaire de la femme dans l'œuvre d'Annie Ernaux est importante dans la mesure où nous verrons apparaître différentes femmes certes, mais surtout l'évolution d'une seule femme, de son enfance jusqu'à son âge adulte avancé, qui nous livrera tout au long de cette œuvre les deux visions qu'elle a d'elle-même : la femme émancipée qu'elle voudrait être et la femme parfaite maîtresse de maison que la société, son mari, ses beaux-parents veulent qu'elle soit. Cette situation féminine de l'entre-deux, encore une fois, où se trouvent les narratrices ernausiennes, D. Fernandez-Récatala la fera ressembler à « un miroir embué » :

« Rien n'est très clair pour la narratrice de *La Femme gelée* sinon les deux pôles entre lesquels elle circule, comme entre deux rangées de miroirs supposés lui rendre une image convenable. » (Fernandez-Récatala 1994 : 77)

La recherche identitaire d'Annie Ernaux à travers ses œuvres ne peut pas non plus se résumer à la seule quête identitaire féminine. Voulant non seulement retrouver une identité féminine émancipée bien qu'elle soit supposée occuper la place de « la femme

totale »⁵⁴, elle est également à la recherche d'une émancipation culturelle et sociale. Des narratrices-enfants qui feuilletaient les magazines féminins ou feuilletons d'amours de sa mère, elle passe dès l'âge adolescente à des auteurs de la littérature française dont particulièrement la lecture de *L'Étranger* la marquera. Ainsi, nous aurons les voix non seulement des différentes femmes que sont les narratrices mais aussi les voix des différents individus qu'elles sont également.

« Dans *La Femme gelée*, ils [les signes, sous entendus culturels et écrits] contribuent à indiquer, tout simplement et sans mépris, une trajectoire. Disons, à cause même de leur modestie, de leur humilité, qu'ils indiquent une performance. Ces signes qui caractérisent le populaire deviennent, dans ce roman, un patrimoine qui recoupe la langue et ses différents niveaux... » (Fernandez-Récatata 1994 : 86-87)

D'ailleurs pas seulement FG, mais en particulier A qui comporte infiniment de signes socio-culturels de la classe sociale modeste dont est issue l'auteure mais aussi des autres classes sociales, de toute une société et d'une génération : celles d'Annie Ernaux en fin de compte qui tracent son itinéraire socio-culturel et scolaire. Ces signes seront donc, quant à eux, porteurs des différentes voix de l'auteure-narratrice, permettant de poser un regard critique tantôt à sa classe d'origine, tantôt à sa classe d'arrivée.

2.2.3. La voix de l'homme

Tout comme nous venons de le préciser pour les voix des femmes, nous voyons apparaître deux types d'hommes dans l'œuvre d'Annie Ernaux. D'une part, nous avons le père de la narratrice, un père doux, attentif qui assume parfaitement les tâches ménagères avec sa femme. Lorsqu'il parle, c'est soit pour s'adresser à sa fille, soit pour faire des explications sur sa condition sociale. D'autre part, nous avons les amants et l'époux de la narratrice, qui eux parlent pour la plupart, en particulier dans les trois premiers livres, pour désapprouver, « déconsidérer »⁵⁵, voire critiquer la narratrice. Ainsi, à travers les voix de ces deux catégories d'hommes, nous voyons deux visions

⁵⁴ « Moi même plus, le coup de la femme totale je suis tombée dedans, fière, à la fin, de tout concilier... » (cité dans Fernandez-Récatata 1994 : 82)

⁵⁵ « Étrangement, corps dérobé, elle s'aperçoit dans le regard disqualifiant de l'autre, et c'est à partir de ce regard qu'elle parle, se parle et est parlée. Dans les trois romans jusqu'alors appréhendés, le regard des amants ou du mari « déconsidère ». » (Fernandez-Récatata 1994 : 80)

masculines de la femme à une même époque mais dans des classes sociales différentes puisque tous ses amants, y compris son mari, la narratrice les choisira d'une autre classe sociale que celle de son père. Ces voix divergentes trouveront encore leurs retombées dans la différence des classes sociales.

Contrairement au grand-père d'Annie Ernaux qui ne savait ni lire et écrire (« il n'avait pas eu le temps d'apprendre à lire et à écrire » (P, p. 25)) et qui était charretier dans une ferme, le père, bien qu'il n'ait pu obtenir son certificat d'études, est allé à l'école jusqu'à l'âge de douze ans. (P, p. 30) Il a donc connu l'école et le goût d'apprendre :

Il aimait apprendre. (On disait apprendre tout court, comme boire et manger.) (P, p. 30)

N'ayant pas pu lui-même continuer ses études malgré son envie et son amour pour l'instruction, qu'il considère comme un besoin essentiel comparable à « boire et manger » comme nous le fait remarquer l'auteure-narratrice, il essaiera de son mieux de procurer à sa fille une ascension sociale grâce à une bonne éducation qu'il n'a pas, lui-même, eu la chance de profiter. Si envoyer Annie à l'école des sœurs leur donnait des problèmes financiers, l'apport du père à l'ascension sociale de sa fille réside dans le lien intime qu'il a avec elle plutôt que de procurer simplement les moyens financiers, qui est de toute façon gérée par la mère (« ma mère m'emmène au restaurant et tient la comptabilité » (FG, p. 31)). Ainsi, à l'enterrement de son père, le frère de son père s'écriera à Annie, devenue adulte, en guise de remémoration de ses temps passés entre la fille et le père :

« Te rappelles-tu quand ton père te conduisait sur son vélo à l'école ? » (P, p.21)

Bien sûr qu'elle s'en souvient de tous ces moments de son enfance où ils avaient une relation proche avec son père dont elle n'a « rien que des images de douceur et de sollicitude » (FG, p. 19) et elle nous témoignera justement, en particulier dans FG et dans P, livre dédié à son père, de l'affection que celui-ci a eu pour elle durant son enfance. C'est un père de nature calme, malgré la « scène fondatrice » de H, « lunatique » (FG, p. 17) parfois, mais affectueux et attentif envers sa fille :

Papa-bobo précipité avec inquiétude sur mon genou saignant, qui va chercher les médicaments et s'installera des heures au chevet de mes varicelle, rougeole et coqueluche pour me lire *Les Quatre Fille du docteur March* ou jouer au pendu. Papa-enfant, « tu es plus bête » qu'elle » dit-elle. Toujours prêt à m'emmener à la foire, aux films de Fernandel, à me fabriquer une paire d'échasses et à m'initier à l'argot d'avant la guerre, pépédéristal et autres cézigue pâteux qui me ravissent. Papa indispensable pour me conduire à l'école et m'attendre midi et soir, le vélo à la main, un peu à l'écart de la cohue des mères, les jambes de son pantalon resserrées en bas par des pinces en fer. Affolé par le moindre retard. Après, quand je serai assez grande pour aller seule dans les rues, il guettera mon retour. Un père déjà vieux émerveillé d'avoir une fille. (FG, p. 18)

En particulier dans FG l'auteur nous fera part de la relation qu'elle a eue, étant enfant avec son père afin de souligner le rôle que celui-ci a eu sur son éducation et l'évolution de sa personnalité. Le père, malgré le milieu populaire dont il est issu, semble partager le plus naturellement possible l'éducation de leur seul enfant, les tâches ménagères ainsi que le travail du café-épicerie avec son épouse, n'en tenant que très peu compte des conventions sociales qui dictent les tâches pour chacun des époux :

Demain, l'un des deux ira porter de l'argent à la poste. Pas tout à fait les mêmes travaux, oui il y a toujours un code, mais celui-là ne devait à la tradition que la lessive et le repassage pour ma mère, le jardinage pour mon père. Quant au reste, il semblait s'être établi suivant les goûts et les capacités de chacun. Ma mère s'occupant plutôt de l'épicerie, mon père du café. (FG, p. 16-17)

Parmi les exemples qui se suivront tout au long de FG, si l'auteure nous fait part des qualités en tant qu'homme de son père, c'est d'une part pour glorifier son père qu'elle aime malgré la distance sociale qui les sépare mais aussi et surtout – nous en voyons la trace dans le passage ci-dessus (« oui il y a toujours un code ») – de pouvoir le comparer avec son propre époux, qu'elle considérerait sans doute plus moderne et équitable dans le partage des tâches puisque c'est un homme qui a lutté auprès d'elle pour la liberté et l'égalité à l'université. Une fois qu'elle réalisera que la condition sociale n'est pas la norme sociale pour tous et que le partage que se parents ont des tâches n'est pas la norme conjugale, ce sera un bouleversement total pour l'auteure-narratrice.

Qu'il y a des différences dans les rôles. Longtemps je ne connais pas d'autre ordre du monde que celui où mon père fait la cuisine, me chante *Une poule sur un mur*, où ma mère m'emmène au restaurant et tient la comptabilité. (FG, p. 30-31)

Ainsi, dans ce livre, Annie Ernaux ne donnera que très rarement directement la parole à son père, mais nous en fera part, à travers en particulier son propre discours aux moyens de DI, DIL et DN. Si c'est dans les diverses formes du discours rapporté qu'elle nous livre les paroles de son père, c'est justement pour adoucir le discours de son père et y mettre un peu de subjectivité parsemée d'émotion et d'amour. Toutes les fois que son père aura droit à la parole directe, nous remarquons que le *je* est absent de son discours qui est remplacé par des *on* ou des *nous* :

« On n'y pensait pas, c'était pour tout le monde pareil. » (P, p. 30)

C'est le seul livre dont il a gardé le souvenir, « ça nous paraissait réel ». (P, p. 31)

Cette identification avec les autres qui fait disparaître l'individualisme de la personne pour la fondre dans une réalité plus générale, celle d'une communauté, Annie Ernaux, n'aurait-elle pas hérité de ses parents ? En racontant aux diverses formes du DR, elle nous livrera les paroles de ses parents entendues sous une forme apparemment impersonnelle, mais qui deviendra transpersonnelle chez l'auteure, puisque ce qu'elle essaiera de donner à travers ses sujets c'est l'identification de ses semblables.

La guerre a secoué le temps. Au village, on jouait au yoyo et on buvait du vin dans les cafés au lieu de cidre. Dans les bals, les filles aimaient de moins en moins les gars de ferme, qui portaient toujours une odeur sur eux. (P, p. 34)

Ce passage n'est pas à priori une voix de l'auteure-narratrice mais celle de son père qu'il a dû à un moment de sa vie faire part à sa fille tout comme la plupart des passages où l'auteure nous raconte la vie passée de ses parents et de ses ancêtres. Son projet, qu'elle veut « au plus près des mots et des phrases entendues » (P, p. 46) consistera dans P à « rassemble[r] les paroles, les gestes, les goûts de [s]on père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence qu'[elle a] aussi partagée. » (P, p. 24)

Avec le mariage, les rôles sociaux qu'elle trouvait naturels chez ses parents, se trouvent renversés et la jeune femme fait la connaissance d'un nouveau type d'hommes. Son mari, un jeune cadre qu'elle a connu à l'université et qui est d'origine bourgeoise promettait sans doute une vision meilleure envers la femme puisqu'il « défend

ardemment la liberté et l'égalité pour tous. » (Aksoy Alp 2011 : 354) Mais à sa plus grande surprise, ce mari qui est « [i]ntellectuellement, [...] pour [s]a liberté... » (FG, 133) fera entendre sa voix d'homme contre la femme qui veut s'émanciper : « Et où ai-je lu que Virginia Woolf faisait « aussi » des tartes, pas incompatible tu vois. » (FG, p. 175)⁵⁶ Cette nouvelle voix d'homme aux allures modernes et libertaires marquera l'auteure-narratrice au point d'y consacrer tout un livre à la déstabilisation de la femme face à l'homme et au mariage. Dans ce livre, elle comparera dialectiquement d'une part la situation de sa mère issue d'un milieu plus modeste à celle de sa belle-mère appartenant à la bourgeoisie, ainsi qu'à sa propre situation, de l'autre le profil masculin que représente son père avec celui de son mari et de son beau-père issus des différentes couches sociales.

2.2.4. La voix des autres par identification

Nous voyons à travers l'œuvre d'Annie Ernaux, malgré les différences culturelle et sociale qui ne font que se creuser de plus en plus avec les années, une identification de l'auteure-narrateur avec sa mère. C.-L. Tondeur nous l'explique ainsi : « Pour constituer son identité, la femme doit avoir une relation généalogique avec son propre genre. » (Tondeur 1996 : 89) En effet, en s'identifiant à sa mère, l'auteure veut sans doute garder ses liens avec le milieu d'origine et surtout retrouver sa propre personnalité qui a été forgée pendant son enfance dans ce milieu prolétaire. Ainsi, dans les passages suivants, l'image de la mère et l'identification de l'auteure-narratrice à la mère est bien présente :

Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère. (F, p. 104)

(...) je suis dans une rivière, entre deux eaux, avec des filaments sous moi. Mon sexe est blanc et j'ai l'impression que c'est aussi le sexe de ma mère, le même. (JSN, p. 54)

⁵⁶ Voir à ce sujet Aksoy Alp, E. (2011). L'image de la femme dans l'œuvre d'Annie Ernaux. *Frankofoni*, 23 : 351-359.

Comme nous le fait remarquer F. Thumerel, nous voyons à travers ces exemples, Annie Ernaux s'identifier à sa mère. Elle forme aussi une double identification avec sa sœur, décédée à l'âge de sept ans de diphtérie. (Thumerel 2004 : 32) Ainsi comme nous le montre les passages ci-dessus, dans ce rêve qu'elle voit et qu'elle évoque dans F, JSN, non seulement l'image de la mère est présente, mais la « petite fille » dont il est question pourrait très bien être sa sœur.

Une autre interprétation possible, dans ce passage, concernant le dédoublement de personnage pourrait être que « le sexe blanc » soit la représentation du sexe féminin et masculin puisque les filaments qui étaient attachés étaient spermatozoïdiformes. (Thumerel, 2004 : 32) Ainsi, conformément au modèle maternel, Annie Ernaux serait une personne où, non seulement la personnalité est dédoublée, - voire triplée - puisqu'elle s'identifie à la fois à la mère et à sa sœur décédée - mais aussi une personne dont le genre serait également dédoublé.

Lorsque nous lisons les œuvres d'Annie Ernaux, en particulier FG, nous voyons que cette question du partage des tâches entre la femme et l'homme, donc la différence entre les deux sexes n'est pas aussi apparente dans son milieu d'origine qu'elle l'est dans son milieu d'adoption où c'est à la femme de faire le ménage, la cuisine, les courses, de s'occuper des enfants, etc. Alors que dans son milieu d'origine, sa mère et son père, travaillant tous les deux dans l'épicerie-café, se partageaient le plus naturellement les tâches ménagères. « Devenir quelqu'un ça n'avait pas de sexe pour mes parents » (FG, p.39) lance-t-elle justement. Maintenant qu'elle est devenue « quelqu'un », comme le disaient ses parents, maintenant qu'elle a un travail et qu'elle a fait les mêmes études que son mari, elle veut partager une vie commune où ils seront égaux à tous les niveaux. C'est ainsi qu'elle veut être non pas seulement la voix du modèle bourgeois de « la femme parfaite maîtresse de maison » que sa belle-mère reflète à merveille, mais de la femme sans « sexe », de la « femme émancipée » en quelque sorte.

Ce dédoublement de personnage chez Annie Ernaux est donc une manifestation apparente de la polyphonie dans son œuvre. En plus de la voix que la société attribue à la femme, elle a son mot à dire. Mais d'un autre côté, sa voix, à elle, n'est pas seulement sa propre voix, c'est également celle de sa mère, qui n'est d'ailleurs pas totalement la sienne puisque c'est aussi la voix du milieu dont est originaire la mère d'Annie Ernaux.

Dédoublage qui a son explication dans la théorie dialogique de M. Bakhtine puisque « il n'est pas d'énoncé sans relation aux autres énoncés. » (Todorov 2002 : 95) Surtout pour une personne issue d'un milieu social aussi restreint que la sienne dans les époques qu'elle nous raconte, toutes les paroles prononcées par-ci ou par-là par sa mère, son père, les autres proches de la famille, la clientèle de l'épicerie-café de ses parents, toutes ces paroles que l'on entendait se répéter à table ou quand l'occasion se présentait sont, pour la plupart, reprises par Annie Ernaux tout au long de ses écrits. Mais que peut-elle faire des paroles qui ne lui appartiennent pas ? Comment faire comprendre au lecteur que ces mots lui appartiennent sans vraiment lui appartenir ? Comment insérer ces mots dans son discours sans se les approprier ? Voilà une question de l'entre-deux qui se pose à nouveau dans l'œuvre d'Annie Ernaux.

Il faudrait faire une interprétation bakhtinienne en ce qui concerne la référence incessante aux autres dans l'œuvre d'Annie Ernaux ; en effet, qu'elles soient implicites ou explicites, ces références sont abondantes car le rôle d'autrui dans l'accomplissement de la conscience individuelle de l'auteure n'est pas indéniable et « la perception de soi n'est réalisée que de façon partielle par l'individu lui-même. » (Todorov, 2002 : 146) L'auteure a besoin de se référer aux autres, donc a besoin de la voix des autres pour pouvoir s'identifier, tout comme elle a besoin de raconter son propre vécu pour pouvoir identifier la société dans laquelle elle est issue. Le côté individuel de l'histoire vient compléter le côté social et le côté social vient compléter le côté individuel dans « l'autosociobiographie » d'Annie Ernaux. Sans les références aux autres, sans les vécus et surtout les mots des autres, elle serait incapable d'écrire son histoire. C'est toujours à la rencontre avec d'autres personnes qu'elle se rend compte de sa situation. Étant enfant, elle n'était pas au courant que sa tenue n'était pas appropriée pour certaines occasions et situations jusqu'à ce qu'elle voie la tenue des autres, et surtout jusqu'à ce qu'elle entende les paroles prononcées derrière elle, ces paroles qu'elle fera parvenir jusqu'à ses lecteurs.

« Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu'en me révélant pour autrui, à travers autrui et à l'aide d'autrui. » (Bakhtine dans Todorov 2002 :148) C'est exactement ce qu'Annie Ernaux se répète dans l'inconscient d'elle-même. La réalité qu'elle nous donne, en particulier dans ses premiers romans, c'est la réalité de son monde d'origine qui lui est apparue à travers la réalité de ses parents et de celle de son

milieu. Et plus tard, dans les livres qui traitent de sa passion charnelle pour un Soviétique, qui était défini par la lettre A dans PS et la lettre S dans SP, elle s'identifie cette fois à lui. Comme elle n'appartient plus à ce milieu prolétaire, celui des dominés, depuis bien longtemps elle a besoin de s'identifier à quelqu'un qui pourrait être de ce milieu, elle a besoin de l'autre pour retrouver cette Annie qu'elle a été autrefois dans l'épicerie-café parental.

Annie Ernaux, partant de sa propre vie, de sa propre expérience personnelle, essaie de créer beaucoup plus qu'une œuvre autobiographique, une œuvre autosociobiographique. Pour cela, l'identification de l'auteure-narratrice aux différentes personnes qui l'entourent est un événement primordial. Pour élever son histoire personnelle à un niveau plus social, elle se doit de s'identifier aux autres.

2.2.5. La voix littéraire et culturelle

Si l'on considère l'intertextualité comme un processus littéraire qui a pour mission d'« [é]tudier ce que le texte fait des autres textes, comment il les transforme, les assimile, ou les disperse, et non pas en quoi les textes qui les précèdent peuvent permettre d'expliquer, ou encore de dater un texte [...] » (Rabau 2002 : 16), nous pourrions retrouver les voix littéraires présentes dans un texte. En analysant les transformations subies, nous pourrions mieux entendre la voix que l'auteur tente de faire part. Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises qu'Annie Ernaux se donnait pour mission de faire part des voix qui l'ont entourées depuis son enfance. Parmi ces voix, les auteurs et les livres qu'elle a lus ont une place importante. Elle explique ainsi lors d'une interview les auteurs qui l'ont influencés :

« Tous les écrivains que j'ai aimé ont dû m'influencer : Flaubert, Proust, Céline, V. Woolf, Camus, Sartre, Beauvoir, etc. Sans parler d'auteurs moins connus, de livres dont j'ai oublié le titre, qui constituent ma mémoire littéraire. Ne pas oublier non plus qu'on écrit « contre » aussi, certains auteurs, c'est-à-dire qu'on ne veut pas écrire du tout comme eux. » (Ernaux dans Aubonnet, 1994)

Ayant fait des études de lettres modernes à l'université et étant professeur agrégé de français au lycée, elle connaît certes la littérature française et les théories littéraires de très près. Tout au long de ses études, elle analyse le style des auteurs et les thèmes qu'ils

traitent. Mais tout comme elle vient de le préciser, l'influence qu'elle subit peut ne pas être positive à chaque fois. C'est-à-dire que ce qui la pousse à écrire avant tout, c'est de combler une lacune qu'elle remarque dans la littérature. Ainsi, dans AV, dans la chambre de la cité universitaire où elle attend désespérément le résultat de son avortement, elle lancera ceci, faisant allusion au manque de livres sur sa situation :

Travailler un auteur du programme peut-être, Victor Hugo ou Péguy. Quel écoeurement. Il n'y a rien pour moi là-dedans sur ma situation, pas un passage pour décrire ce que je sens maintenant, m'aider à passer mes sales moments. Il y a bien des prières pour toutes les occasions, les naissances, les mariages, l'agonie, on devrait trouver des morceaux choisis sur tout, sur une fille de vingt ans qui est allée chez la faiseuse d'anges, qui en sort, ce qu'elle pense en marchant, en se jetant sur son lit. Je lirais et relirais. Les bouquins sont muets là-dessus. (AV, p. 12-13)

Dans CDR, l'auteure cite à plusieurs reprises *L'Étranger* d'A. Camus.

Je repensais à *L'Étranger*, pourtant je n'ai tué personne. (CDR, p. 46)

Il y a bien des modèles dans les livres, par exemple je trouvais que *L'Etranger* parlait de petites choses ordinaires parfois [...]. (CDR, p. 64)

En effet, nous entendons la voix camusienne dans l'œuvre ernausienne à travers son écriture « blanche », « plate » et « simple ». Comme le remarque C.-L. Tondeur, « [s]ur un ton détaché, impersonnel, dans une langue sobre, drue et incisive, elle dit avec un minimum de mots. Son style lapidaire, sa sécheresse apparente donnent à l'œuvre une densité qui libère l'émotion latente. » (Tondeur 1996 : 141)

Annie Ernaux fait souvent référence à A. Camus dans ses œuvres et nous voyons ouvertement que l'auteure-narratrice s'est influencé du style et du langage de celui-ci que nous pouvons observer dans l'incipit de son livre F parlant de la mort de sa mère qui commence presque avec les mêmes mots que *L'Étranger* :

Ma mère est morte le lundi 7 avril à la maison de retraite de l'hôpital Pontoise, où je l'avais placée il y a deux ans. L'infirmier a dit au téléphone : « Votre mère s'est éteinte ce matin, après son petit déjeuner. Il était environ dix heures. (F, p. 11)

À travers cet incipit, mais également tout au long de son œuvre qui se présente comme des bribes d'événements, de vécus, de réalités parsemés par ci par là sans aucune finalité précise et ni dans aucune relation de cause et de conséquence, le style camusien

se fait sentir. C'est ce que remarque d'ailleurs également F. Bouchy, non pas pour F cette fois mais pour P :

« Cette écriture distanciée paraît se rapprocher de ce qu'on a appelé l'écriture blanche d'Albert Camus (1913-1960), qui supprime elle aussi volontiers les relations causales, semble tenir à distance les émotions du narrateur et préfère le passé composé au passé simple. » (Bouchy 2005 : 52)

Le livre JSN semble également être sous l'influence majeure d'un autre auteur et d'un autre récit. En effet, *Une mort très douce* de S. de Beauvoir qui évoque la maladie de la mère de l'auteure-narratrice tout comme JSN raconte la maladie dont est atteinte la mère d'Annie Ernaux. Les deux histoires se passent dans des hôpitaux et commencent avec le début de la maladie et se terminent avec la mort de leurs mères. A la lecture de JSN, pour le lecteur qui connaît déjà *Une mort très douce*, certains éléments ne passent pas inaperçus. On y retrouve les mêmes sentiments de regrets, de distanciation vis à vis de mères qui ne partagent pas la même vision que leurs filles. De plus, une ressemblance aussi forte entre l'intrigue des deux livres est assez surprenante. Pourquoi vouloir écrire un livre aussi semblable que l'a fait Simone de Beauvoir, est-ce une reconnaissance envers cette auteure, un défi qu'elle relève non pas pour montrer son don d'écrivain mais pour donner vie à sa mère dont l'histoire et la vie semble assez banales, pour lui donner justement la voix. Cette influence subie par S. de Beauvoir, elle l'avouera dans SP :

De relire *Les Mandarins* m'a donné envie d'écrire vraiment sur cette passion sans tricher. (SP, p. 365)

Pas seulement JSN est née d'un des récits de S. de Beauvoir, SP doit également sa raison d'être à un de ses livres : *Les Mandarins*.

Les références aux auteurs ne se limitent pas à ces deux écrivains. En particulier les romans à portée sociale comme ceux d'Honoré de Balzac et d'Émile Zola sont cités à plusieurs reprises dans l'œuvre ernausienne. Le café-épicerie parental est comparé tantôt à la pension Vauquer, tantôt à un « assommoir » faisant échos avec l'histoire de *Le Père Goriot* et de *L'Assommoir* qui sont tous les deux des livres dont certains personnages appartiennent à la société dominée. Ainsi, voulant donner la voix à une

communauté prolétaire, ouvrier et petit-commerçant que sont ses parents, elle prend référence des grandes œuvres sociales de la littérature française.

« Tout m'en choque », une phrase du *Lagarde et Michard*, peut-être. Des mots qui me couraient après, pour juger, pour comparer. La salle à manger de la pension Vauquer, au moins c'était une salle à manger, chez nous il n'y en a même pas. « À quoi que ça nous servirait ? Faut de la place pour les clients ! » Il nous montent dessus, ils nous envahissent, dix fois plus affreux que dans Balzac, pire que Maupassant. (AV, p. 111)

Conscience de mon père d'avoir une fonction sociale nécessaire, d'offrir un lieu de fête et de liberté à tous ceux dont il disait « ils n'ont pas toujours été comme ça » sans pouvoir expliquer clairement pourquoi ils étaient devenus comme ça. Mais évidemment un « assommoir » pour ceux qui n'y auraient jamais mis les pieds. » (P, p. 54)

Ceci est une façon bien propre à Annie Ernaux de rendre hommage à des écrivains qui l'ont précédés.

Par ailleurs, son œuvre abonde également de références aux magazines féminins, aux poésies et chansons ainsi qu'aux feuilletons et livres que lit sa mère en particulier dans sa première trilogie. Mais elle remarque que les lectures de sa mère ne sont pas de « la grande littérature » et qu'elle dénonce encore une fois son manque de goût et son niveau d'éducation. Elle ne cesse quand même d'y faire référence puisque cela traduit la vision de sa mère et de sa classe sociale :

Elle a lu dans l'*Echo de la mode*, premier bal, premier bac, elle ne veut pas en démordre, elle soupçonne même les filles de la classe. « Faut écouter que tes professeurs. » Pour une fois que je crois leur ressembler, aux filles... Elles ne parlent plus frigo, D.S. 19, vacances à la mer, mais James Dean, Françoise Sagan, *Une jolie fleur dans une peau de vache*. Ça, ça s'apprend, je découpe des photos d'artiste, je grave James Dean dans le bois de mon bureau, je dévore *Bonjour tristesse* qu'on m'a prêté. Dire que ma mère lit *Confidences*, et qu'à cause d'elle j'ai cru que Delly était un grand écrivain. Je les hais plus que jamais. (AV, p. 123-124)

Le petit passage que nous venons de citer ressemble à un amalgame culturel. Mais l'on peut se demander si la référence à tant d'éléments culturels n' « interromp[ent] pas son propre texte par le texte de l'autre. » (Rabau 2002 : 232) La réponse que Rabau donne est la suivante : « mais au moment où s'établit cette discontinuité, une continuité se reconstruit entre le texte qui cite et le texte qui est cité. » (Rabau 2002 : 232) Ainsi, chez

Annie Ernaux, c'est la diversité et l'évolution culturelles qui sont représentées à travers ces indices intertextuels qui vont des magazines comme *l'Echos de la mode*, à la chanson de Georges Brassens, au livre de Françoise Sagan et de Delly. De plus, les livres de Françoise Sagan que les camarades lisent et de Delly que lit la mère de la narratrice apparaissent également comme un élément de confrontation culturelle entre les deux générations et les deux sociétés.

En dehors des éléments culturels très diverses qui font entendre une nouvelle voix au sein de l'œuvre ernausienne, nous y remarquons également une intertextualité interne. En effet, les thèmes et les sujets déjà traités reviennent à plusieurs reprises dans les livres précédents de l'auteure.

En guise d'exemple, bien qu'il soit également traité dans AV, le sujet de l'avortement clandestin constituera le thème principal de E, dont le titre est fort évocateur du moment où la lutte des femmes au XX^e siècle pour obtenir certains droits comme la contraception et l'avortement ont été des préoccupations majeures et un *événement* non seulement dans l'histoire des femmes mais aussi dans l'histoire des hommes. Ainsi, le choix de la part de l'auteure d'un tel titre pour un livre qui traite de l'avortement ne peut être étudié sans prendre en considération le mouvement des femmes des années 60-70 en France. C'est ainsi qu'explique X. Gauthier les étapes de ce qu'elle nommera, comme beaucoup d'autre, « l'événement du siècle » :

« Pierre Jouannet considère qu'en devenant ministre de la Santé, elle [Simone Veil] « a modifié la vision politique du problème. Il y avait des aspects fondamentaux tout à fait justes dans son projet de loi ». Simone Iff, elle aussi, tire son chapeau à cette personnalité d'exception. C'est elle, qui a créé ce que j'appelle l'événement du siècle. » (Gauthier 2002 : 308)

Ainsi, avec un choix pareil au niveau du titre qui est capable d'être connu de la part de beaucoup plus de gens, puisque même les gens qui n'auront pas lu le livre pourront en connaître le titre, l'auteure crée une intertextualité avec les ouvrages qui traitent de la lutte des femmes au XX^e siècle à travers laquelle nous pourrions entendre l'écho de toute une génération de femmes ayant lutté pour leur liberté. En évoquant son avortement, Annie Ernaux veut, en quelque sorte, faire partie des 343 femmes ayant signé le manifeste acceptant avoir avorté alors que c'était interdit par la loi. Sa façon à elle de le faire, ce n'est pas seulement un simple aveu mais une narration réaliste, choquante et

complète de cet *événement* qu'elle n'est pas seule à avoir vécue. C'est à travers cette narration qu'elle réussira à représenter les femmes de sa génération à travers son *je* personnel qui deviendra un *je transpersonnel*.

Qu'est-ce que le mariage ? Un con promis (A, p. 18)

Ainsi, l'extrait ci-dessus de A, correspond presque au slogan des féministes des années 70 qui disait :

« Mariage = piège à con » (Gauthier 2002 : 309)

Cette idée de l'inutilité du mariage et la déstabilisation de la femme due au mariage est également une idée majeure dans FG. Bien que la jeune femme narratrice-personnage de FG ait fait un « bon mariage » avec un jeune cadre de la bourgeoisie et qu'elle ait un appartement bien meublé avec deux enfants, situation sans doute idéale pour la femme jusqu'au début de la deuxième moitié du XX^e siècle, elle se sent emprisonnée, éprise dans une situation stable, qui ne peut changer pour elle contrairement à son époux qui a fait les mêmes études qu'elle et qui promet un bel avenir professionnel devant lui. La deuxième déstabilisation de la femme que dénonce également ce livre était bien « la maternité esclave » dont les femmes s'exprimaient ainsi là-dessus :

« Au nom de l'instinct maternel, on nous oblige à être mère, c'est-à-dire au sacrifice, au dévouement, au renoncement de toute vie personnelle, mais si nous nous avisons d'être mères en dehors du mariage et de la famille, nous sommes des objets de scandale, rejetés ou cachés. » (Gauthier 2002 : 311)

Bien que dans cette lutte, les femmes aient été soutenues par nombre d'hommes, la voix que l'on entendait à travers les slogans c'était bien celle des femmes, et à elle seule, puisque comme le note X. Gauthier, les femmes utilisaient des slogans que les hommes ne pouvaient se les approprier :

« S'il est un slogan qu'aucun homme ne peut s'approprier, sous peine de dénaturer le sens, c'est bien : « Notre ventre nous appartient ! » » (Gauthier 2002 : 311)

Annie Ernaux qui nous raconte de la façon la plus neutre possible de son expérience personnelle veut, en effet, nous montrer que si elle a pris tous les risques pour mettre fin

à sa grossesse, c'est pour prouver que son ventre, tout comme le reste de son corps n'appartient ni à ses parents, ni aux règles de la communauté des ses parents, ni à la loi qui le lui interdit, ni à l'homme dont elle attend l'enfant mais seulement à elle.

De plus, l'histoire de se parents qu'elle traite dans divers livres reviendra également à plusieurs reprises. Ainsi, pour mieux comprendre toutes les voix qui se font entendre au sein de l'œuvre ernausienne le lecteur devra être attentif non seulement à tous les éléments culturels de l'époque mais aussi à l'histoire personnelle de l'auteure qu'elle ne cesse de faire référence. Ainsi, elle nous fera entendre à chaque fois de nouvelle voix, de nouvelles consciences et de nouvelles visions du monde.

2.2.6. La voix de la religion

Bien que dans la plupart de ses livres, l'auteure nous révèle son enfance et son éducation qu'elle a reçue à l'école privée catholique, nous entendons *la voix de la religion* beaucoup plus dans certains de ses livres que dans d'autres. H en est un dans la mesure où tout au long de la deuxième partie du livre, en particulier de la page 71 à la page 91, ce ne sont que les pratiques de cette école catholique et celles de la religion catholique qui en seront racontées par les deux voix narratives dominantes chez Annie Ernaux : l'auteure-narratrice enfant et l'auteure-narratrice adulte, l'une alternant l'autre. De plus, les références à la religion apparaîtront tout au long du livre :

Pour ma mère, la religion fait partie de tout ce qui est *élevé*, le savoir, la culture, la bonne éducation. L'élévation, faute d'instruction, commence par la fréquentation de la messe, l'écoute du sermon, c'est une façon de *s'ouvrir l'esprit*. (H, p. 102)

Ainsi, cette voix de la religion chez Annie Ernaux sera toujours traversée par la voix du peuple qui la pratique. Dans l'exemple ci-dessus, si la religion fait partie de « tout ce qui est *élevé* », ce n'est pas parce que la religion s'inscrit ainsi mais qu'elle est perçue de cette façon par la mère de la narratrice qui ne reflète que l'opinion de sa classe sociale. La religion est donnée non pas comme idéologie qui essaie par sa propre voix de s'inscrire au sein de la société mais sous l'angle de la vision de ces gens du milieu prolétaire qui essaient de trouver leur place au sein d'une société. Celle-ci passe, pour

ceux qui sont les plus démunis d'instruction, par la religion, par sa pratique et sa connaissance.

L'interdit auquel est confronté la/les narratrice(s) d'Annie Ernaux est mise en évidence non seulement par la mère de cette/ces narratrice(s) mais l'éducation religieuse que la narratrice a reçu chez les religieuses joue également un rôle dans la conception de la jeune narratrice.

« As well as attributing various occurrences to her working-class origins, the narrator 'personalizes' responsibility, blaming events on specific individuals such as her parents, her friend Odette, or even God: 'Encore un coup de Dieu, c'est lui qui veut tout ça...' » (AV, p. 90) (McIlvanney 2001: 24)

L'interdiction de la sexualité avant le mariage dont le symbole est la mère qui ne cesse de répéter « S'il t'arrive un malheur » n'est pas une interdiction purement maternelle, mais qui a des implications socioculturelles et religieuses. Du coup, la voix de la mère prend tout un autre sens. Tout comme le « je » de la narration, le « tu », qui est toujours Annie dans le rôle de destinataire n'est pas un « tu » singulier, mais un « tu » pluriels, presque comme un « vous » à laquelle la religion dicte ses règles.

Dans son livre intitulé *Les Femmes dans la société française au 20^e siècle*, C. Bard consacre une partie de son 5^e chapitre à la « Culture et pratique religieuse : La féminisation du Catholicisme » pour remarquer qu'à partir du tout début du 20^e siècle, comme ce sont « les femmes qui transmettent la foi » (Bard 2003 : 104), l'Eglise catholique se tourne vers les femmes. Ainsi, c'est par les femmes que la voix catholique peut mieux se répandre parmi puisque c'est à mère seule, la plupart du temps, de se charger de l'éducation de l'enfant. De plus C. Bard constatera que « [m]ême si les situations varient d'un diocèse à l'autre, la pratique masculine est toujours inférieure à la pratique féminine. Au milieu du XX^e siècle, on compte un homme pour deux femmes parmi les messes, autant en ville qu'à la campagne. Plus la pratique baisse, plus l'écart augmente. On peut donc parler d'une féminisation du catholicisme, qu'il s'agisse des pratiques d'obligation (faire ses pâques, assister à la messe dominicale) ou de dévotion (communier au moins une fois par mois). » (Bard 2003 : 107)

« On pouvait manquer la classe. On ne perdrait rien. Mais non la messe qui, même dans le bas de l'église, vous donnait le sentiment, en particulier à la richesse, la

beauté et l'esprit (chasubles brodées, calices d'or et cantiques) de ne pas 'vivre comme des chiens' » (F, p. 29)

C'est ainsi que la romancière Annie Ernaux explique la forte croyance religieuse de sa mère, née en 1906. Ainsi, l'explication ci-dessus sur la religion qu'elle fait dans F qui raconte l'histoire de sa mère, reflète la vision de sa mère, croyante et pratiquante. La religion n'est-elle pas devenue alors « une sphère d'excellence féminine, source de fierté, d'un discret sentiment de supériorité morale, parfois d'indépendance personnelle lorsque le mari est détaché de ces choses ? » (Bard 2003 : 107-108) Quant à l'auteure, ses études et son instruction bourgeoise l'éloignent de la religion, envers laquelle elle garde ses distances et adopte un point de vue parfois ironique.

2.3. CHAPITRE III : LES FORMES D'HÉTÉROGÉNÉITÉS DISCURSIVES CHEZ ANNIE ERNAUX

La plupart du temps, nous avons l'habitude de considérer un énoncé comme étant énoncé par un seul et même énonciateur dans une même situation d'énonciation. Mais tout au contraire, un énoncé ne se contente pas toujours de rapporter les idées d'un seul énonciateur ; il se peut que l'énonciateur rapporte, à côté de ses propres paroles, les paroles et les propos d'autres énonciateurs. C'est pourquoi, du point de vue de l'énonciation, nous pouvons résumer le discours rapporté comme *une énonciation sur une autre énonciation*. (Maingueneau 2002 : 117) C'est-à-dire que dans le discours rapporté, il s'agit d'une relation de deux énonciations car l'énonciation citée est l'objet de l'énonciation citante.

Ce processus de « citer l'énonciation de quelqu'un d'autre dans sa propre énonciation » n'est pas simple. Contrairement à ce que l'on a tendance à croire dans les grammaires classiques, en français nous avons beaucoup plus de moyens d'insérer la parole d'autrui dans sa propre parole que le DD, DDL, DI, DIL, DN. L. Rosier remarque que « [l]es concepts de *Polyphonie* et de *dialogisme* englobent le DR, ce dernier étant considéré comme un cas particulier et marqué de *double énonciation*. » (Rosier 2008 : 38) Si l'on résume la polyphonie comme la présence d'autres voix que celle de l'énonciateur au sein d'un énoncé, le discours rapporté n'est pas le seul moyen conduisant à la polyphonie mais seulement un des moyens que nous présente la langue dans ce dessein. Ainsi, comme le précise J. Authier-Revuz « la trilogie DD, DI, DIL, ... est une description partielle et appauvrissante du champs de la représentation du discours autre dans un discours » (Authier-Revuz 1992 : 38)

2.3.1. Le discours direct (DD)

À la différence de la modalisation en discours second, le discours direct (DD) ne se contente pas seulement de dégager la responsabilité de l'énonciateur, il prétend *restituer les paroles citées*. (Maingueneau 2002 : 118) De plus, le DD préserve l'indépendance du discours cité à l'égard du discours citant. (Maingueneau 1999 : 119) Dans un énoncé au discours direct, le discours citant et le discours cité sont très facilement identifiables

dans la mesure où le discours cité est donné entre guillemets. Une des caractéristiques du discours direct est le fait qu'il indique les mots de l'énonciateur cité tels qu'ils ont été prononcés. Mais quoi qu'il en soit on ne peut pas prétendre une objectivité totale vis-à-vis du discours cité car à chaque fois que l'on cite les paroles de quelqu'un d'autre, la situation de l'énonciation est toujours reconstruite par le rapporteur. De plus, le discours cité n'est qu'une partie d'un discours qui est soumis au choix de l'énonciateur du discours citant ; l'énonciateur citant peut choisir de rapporter tel ou tel fragment du discours cité. Il faut également rappeler que le DD n'est qu'une mise en scène d'une parole attribuée à une autre source d'énonciation, ce n'est pas la copie réelle d'une parole réelle. (Maingueneau 2002 :120) De ces points de vue, il ne peut être ni totalement objectif ni totalement subjectif, il y a toujours une part de subjectivité même au DD.

L'utilisation du discours direct dépend pour la plupart du temps du genre de discours car le choix du discours direct au lieu d'un autre genre de discours rapporté a certaines implications. Le rapporteur peut choisir de transmettre le discours cité au DD pour diverses raisons :

- il peut vouloir faire authentique en rapportant les mêmes paroles.

« Je n'arrive pas à mettre la main dessus », dit-elle (sa trousse de toilette, son gilet, tout). Les choses lui échappent. (JSN, p. 15)

Ces termes : « Je suis seule de fille. » (JSN, p. 79)

- il peut vouloir mettre à distance les paroles de l'énonciateur cité, ne pas prendre à son compte.

Tout à l'heure, une fois qu'elle a été dans son lit, joyeuse, qu'elle a renversé tous les objets de la table de nuit en voulant se mettre de la crème, elle me dit : « Je vais dormir, merci MADAME. » (JSN, p. 16)

- il peut enfin vouloir se montrer objectif ou bien sérieux. (Maingueneau ; 2002 : 119-120)

Un jour, j'ai rêvé que je lui criais avec colère : « Arrête d'être folle ! » (CDR, p. 11)

Elle a demandé à Philippe, anxieusement : « Qui êtes-vous par rapport à ma fille ? » Il s'esclaffe : « Son mari ! » Elle rit. (JSN, p. 17)

Il est vrai que le DD atteste, du moins en apparence, la bonne foi de l'énonciateur. Mais cela ne veut aucunement dire que l'énonciateur qui reprend les paroles de quelqu'un d'autre le fait sans donner son propre point de vue ou sans laisser entendre sa propre voix. Comme le remarque D. Maingueneau, « Souvent ces introducteurs de DD ne sont pas neutres, ils apportent un éclairage subjectif. » (Maingueneau 2002 : 122) Le fait d'utiliser dans un discours un tel verbe introducteur plutôt qu'un autre peut avoir des implications quant à l'interprétation du discours cité. Au contraire du verbe « dire » qui est un verbe introducteur neutre certains autres comme « piailler » ne le sont pas puisqu'ils introduisent l'interprétation du discours cité de la part du rapporteur (l'énonciateur du discours citant).

Je rentre au café-épicerie, ma mère piaille « t'es jamais à l'heure ». (AV, p. 126)

Dans l'exemple ci-dessus, le verbe « piailler » qui veut dire familièrement criailler reflète le mécontentement de la mère de la narratrice vis à vis des comportements de sa fille. Déjà dans le discours citant, nous avons le reflet de la conscience et de la voix de l'énonciateur du discours cité. On ne peut donc pas conclure que le discours citant est celui de l'auteure-narratrice et le discours cité est celui de l'énonciateur premier, ici du personnage, la mère de l'auteure-narratrice. En particulier dans les formes du DR avec verbes introducteurs, la pluralité énonciative se fait encore plus apparente. Nous observons le même phénomène de la conscience du personnage au sein du discours citant de l'auteure-narratrice, les expressions « avec reproche » et « fièrement » en sont les marques :

La garde me dit avec reproche : « Elle a fait pipi, elle en a mis partout dans la chambre. » (JSN, p. 27)

Je me souviens du passage chez elle, au Béguinage, une femme à qui elle dit fièrement : « Je vais chez ma fille ! », des conversations dans la voiture. (JSN, p. 72-73)

L'auteure dans son premier livre AV tente d'utiliser le DD, parfois même sans verbe introducteur afin de bien mettre en évidence les paroles des autres. Cette utilisation

directe de la parole de l'autre permet au récit d'avancer sans la couper ou suspendre par des verbes introducteurs nous donnant l'impression d'écouter un seul énonciateur qui a une parole plurielle.

La maitresse parle lentement, en mots très longs, elle ne cherche jamais à se presser, elle aime causer et pas comme ma mère. « Suspendez votre vêtement à la patère ! » Ma mère, elle, elle hurle quand je reviens de jouer « fous pas ton paletot en boulichon, qui c'est qui le rangera ? Tes chaussettes en carcaillot ! » Il y a un monde entre les deux. (AV, p. 53)

Dans l'exemple précédent, la narratrice Denise compare le langage de sa maitresse avec celui de sa mère nous les rapportant de la façon la plus directe tout en les marquant par des guillemets. Le fait de ne pas marquer l'origine de ces paroles, qui la plupart du temps, sont les paroles des parents ou du milieu d'origine de l'auteure-narratrice peut également provenir du fait de leur représentativité. En effet, cette parole directe, épaisse, courte et neutre de ses parents reflète également la parole de toute une classe sociale avec le verbe introducteur « hurler ». Tout au long de ce premier livre, nous verrons une forte dominance de l'utilisation du DD avec guillemets et majoritairement sans verbes introducteurs. Les verbes introducteurs apparaissent généralement lorsqu'il s'agit non pas d'une phrase complète mais de bribes de paroles des personnages dont il faut marquer l'origine :

Un jour, enfin, un garçon du collège a dit de moi « vachement relaxe, cette fille », ça m'a fait cent fois plus de plaisir qu'un 20 sur 20 en math. (AV, p. 127)

Aux vacances d'été, j'invitais à Y... une ou deux copines de fac, des filles *sans préjugés* qui affirmaient « c'est le cœur qui compte ». Car à la manière de ceux qui veulent prévenir tout regard condescendant sur leur famille, j'annonçais : « Tu sais chez moi c'est *simple*. » (P, p. 92)

Parfois l'énonciateur du discours citant peut choisir de ne pas utiliser de verbes introducteurs et de se contenter de mettre le discours cité entre guillemets en début ou milieu de phrase. Tout comme le fait d'utiliser tel verbe introducteur plutôt qu'un autre est susceptible de nous faire part de la subjectivité ou de l'objectivité du rapporteur, le fait de ne pas utiliser de verbe introducteur peut également avoir une intention précise. L'énonciateur du discours citant peut ne pas utiliser de verbe introducteur explicite afin de transmettre son message de la façon la plus courte, d'aller à l'essentiel sans trop

s'attarder sur les détails ou de ménager le temps précieux d'un lecteur dont on considère qu'il est pressé. (Maingueneau 2002 : 123)

Fixant par un détail une image dont il serait impossible de se débarrasser. « Elle s'est assise sur deux vipères », « il a un os qui pourrit dans la tête ». (H, p. 64)

Tout comme sont pressés les gens du milieu d'origine de l'auteure-narratrice :

Tout le monde s'accorde à trouver laid et vieux le patois, même ceux qui l'emploient beaucoup, et qui se justifient ainsi, « on sait bien ce qu'il faut dire mais ça va plus vite comme ça. » (H, p. 54)

Par ailleurs, l'énonciateur du discours citant peut faire un tel choix lorsque dans son discours les passages entre guillemets sont attribués à une personne précise dont on peut comprendre à travers l'ensemble. Dans ce cas, le rapporteur peut ne pas préciser à chaque fois la source des propos rapportés afin d'éviter les répétitions.

J'ai trouvé une lettre qu'elle avait commencée : « Chère Paulette, je ne suis pas sortie de ma nuit. » (JSN, p. 18)

Elle m'a raconté qu'il y avait eu un hold-up dans la nuit mais « ils nous ont laissé la vie, c'est le principal ». (JSN, p. 24)

Elle mange la tarte aux fraises que je lui ai apportée, en piquant les fruits au milieu de la crème. « Ici, je ne suis pas considérée, on me fait travailler comme une négresse, on est mal nourris. » Ses obsessions, la peur des pauvres que j'ai oubliée. (JSN, p. 24)

J'ai rêvé de Victor Hugo, il était venu faire une visite dans le village. Il s'est arrêté pour me parler. » Elle rit en se souvenant de son rêve. Choisie par le grand poète, élue, comme c'est bien elle. (JSN, 29)

Dans ses précédents livres, à part CDR où l'auteure préfère utiliser la forme non marquée du DD, le DDL, le DD avec guillemets sera privilégié qu'il s'agisse des paroles des personnages des ses livres :

Sentir monter la chaleur, le tremblement de rage, lâcher la première phrase insolite qui démolira l'harmonie : « J'en ai marre d'être la bonne ! » (FG, p. 167)

D'où ce reproche amer, que je ne comprenais pas plus qu'elle ne comprenait mon attitude : « Si on t'avait fichue en usine à douze ans, tu ne serais pas comme ça. Ti

ne connais pas ton bonheur ». Et encore, souvent, cette réflexion de colère à mon égard : « Ça va au pensionnat et ça ne vaut pas plus cher que d'autres ». (F, p. 65)

Il a beaucoup ri que je lui reproche de ne pas avoir donné signes de vie depuis son départ : « Je t'aurais appelé, bonjour, ça va. Et puis quoi ? » (PS, p.73)

ou des témoignages historiques et sociaux de l'auteure-narratrice :

Nous sommes arrivés à la gare de l'Est pour la manifestation contre la loi Debré, à quatorze heures. Guère plus d'animation qu'un samedi ordinaire mais une flopée d'enquêteurs des instituts de sondage attend les gens à la sortie du métro. « Vous allez manifester ? Voulez-vous répondre à ce questionnaire ? » On répond, la feuille appliquée sur la vitre d'un café. (VE, p. 74)

Dans le R.E.R., un type saoul, derrière, au fond, répète haut : « Je n'ai pas peur moi. Quand on a la conscience tranquille on n'a pas peur. » Puis : « Moi j'ai voté Le Pen, il est pour les Arabes, ceux qui travaillent. Ceux qui magouillent, dehors ! » (JD, p. 61-62)

Dans son livre *Le discours rapporté en français*, L. Rosier donne des exemples des livres d'Annie Ernaux. En particulier le DD ernausien y est considéré comme étant un exemple « surmarqué » dans la mesure où nous retrouvons « un verbe introducteur, les deux points, les guillemets encadrants et le discours cité [...] doté de la ponctuation de la phrase classique, il commence par une majuscule et se termine par un point ». (Rosier 2008 : 87) L'exemple que l'on y cite est la suivante :

Quand son tour est arrivé une femme a dit : « Je voudrais un bifteck pour un homme. » (JD, p. 16-17)

Mais nous savons qu'ayant le don de la parole autre dans son écriture, il est possible de pouvoir observer de près les autres formes du DR dans son œuvre, sans oublier que le DD semble être privilégié.

2.3.2. Le discours direct libre (DDL)

« Le DDL regroupe les formes émancipées du modèle canonique du DD surmarqué. Il ne contient ni verbe ou locution introductifs, ni marqueurs typographiques. » (Rosier 2008 : 92) Comme le précise L. Rosier, « des variations existent selon que la rupture est uniquement temporelle ou [...] personnelle » (Rosier 2008 : 92-93) Bien que cette

nouvelle forme de DR soit intégrée dans la narration, il est possible d'y observer une « rupture énonciative ». (Rosier 2008 : 94)

Une des caractéristiques importantes du DD est le fait qu'il rapporte à la fois le signifié et le signifiant, alors que le DI ne rapporte que le signifié. (Maingueneau 1999 : 125) Pour Annie Ernaux, le fait de pouvoir rapporter le plus fidèlement possible le signifiant des paroles prononcées par son entourage est une préoccupation majeure. C'est tout d'abord à travers les paroles prononcées qu'elle tente de témoigner de la vie de toute une classe sociale. Si elle veut faire part de leur vécu, elle se doit de « [se] ten[ir] au plus près des mots et des phrases entendues » (P, p. 46). Pour cela, elle possède formellement du DD, qu'il soit avec ou sans guillemets (DDL) dont elle use dans ses livres. Contrairement aux AV, dans son second livre, CDR, elle abandonne les guillemets, sans doute par soucis de ne pas rompre sa narration :

Ma mère me couvait trop à l'école primaire, j'avais toujours des tas de fringues à me coltiner sous le bras parce que je les enlevais. Les grandes me tiraient par ma main libre, viens jouer au mouchoir, mais où poser mon fourbi, attention qu'on te vole tes affaires, un jour j'avais eu le mouchoir dans le dos et je ne l'avais pas vu. Chandelle ! J'étais restée au milieu du rond jusqu'à la fin. (CDR, p. 19)

Mais dans une telle narration, le lecteur se doit d'être beaucoup plus attentif puisqu'il n'y a ni verbes introducteurs pour donner les indices de la situation d'énonciation et marquer le discours citant, ni de guillemets pour marquer le début et la fin du discours cité. Du contexte de cette séquence, nous comprenons que « viens jouer au mouchoir » est la parole « des grandes [filles de l'école] », « mais où poser mon fourbi », celle de la narratrice-personnage Anne, « attention qu'on te vole tes affaires » celle de ses parents. Mais les parents n'étant pas présents dans la cour de l'école où les élèves jouent à la chandelle, c'est la conscience de la narratrice qui se souvient de ces paroles que ses parents répètent sans cesse. Ainsi, la petite Anne est presque obsédée à l'idée de perdre ses « fringues » qui sont trop et c'est cette obsession maternelle dont elle se souvient qui lui viennent à l'idée. Cette séquence est assez caractéristique de l'écriture ernausienne dans la mesure où elle reflète la pluralité des voix et des consciences chez elle, ainsi que la manière dont elles sont données. À partir de CDR où le DDL est favorisée, elle tentera de marquer la parole autre par le biais des guillemets et des italiques.

Dans *Intimité* je crois, elle avait lu l'histoire d'une gosse affreuse qui déchirait exprès ses affaires pour que ses parents aient de la peine. À table, elle avait raconté l'histoire, devant mon père, tâche de ne jamais tu entends devenir comme ça. (CDR, p. 59)

2.3.3. L'énonciateur générique

On parle d'énonciateur générique lorsque la source du propos cité n'est pas une personne bien précise mais une classe de locuteurs, ou un énonciateur qui parle en tant que le représentant d'un ensemble.

Dans les cas où le locuteur est un énonciateur générique, il est possible d'utiliser à la fois le DD avec guillemets et le DD sans guillemets. Pour pouvoir mettre le discours cité entre guillemets, il faudrait de nouveau prétendre restituer les mots mêmes de l'énonciateur du discours cité, de plus pouvoir attribuer ces paroles à un individu bien précis même si celui-ci est anonyme.

Nous rencontrons abondamment l'énonciateur générique qui énonce ses propos la plupart du temps au nom soit de toute une société - la société française de l'après-guerre jusqu'à nos jours -, de toute une communauté - la classe prolétaire -, de tout un genre - les femmes au tournant du XXI^{ème} siècle -, etc. Ainsi, les énonciateurs de l'écriture transpersonnelle d'Annie Ernaux se rapprochent-ils de l'énonciateur générique puisqu'ils représentent des entités englobantes. Ainsi, l'auteure-narratrice en tant que locuteur, tente de rapporter les propos d'un énonciateur générique portant son œuvre à un niveau doublement polyphonique. Polyphonique premièrement parce qu'il y a reprise d'un énoncé autre au sein d'une nouvelle situation d'énonciation, deuxièmement parce que l'énonciateur dont les propos sont rapportés est lui aussi pluriel.

Dans P, Annie Ernaux différencie le discours de l'énonciateur générique de celui des énonciateurs dont on connaît l'identité par des démarcations différentes : les italiques étant pour le premier et les guillemets pour le second. Les parenthèses apportent une explication de la part de l'auteure-narratrice qui, encore une fois l'empreinte à ses proches.

Elle était patronne à part entière, en blouse blanche. Lui gardait son bleu pour servir. Elle ne disait pas comme d'autres femmes « mon mari va me disputer si j'achète ça, si je vais là ». Elle *lui faisait la guerre* pour qu'il retourne à la messe,

où il avait cessé d'aller au régiment, pour qu'il perde ses *mauvaises manières* (c'est-à-dire de paysan ou d'ouvrier). Il lui laissait le soin des commandes et du chiffre d'affaires. C'était une femme qui pouvait aller partout, autrement dit, franchir les barrières sociales. Il l'admirait, mais il se moquait d'elle quand elle disait « j'ai fait un vent ». (P, p. 43)

Dans l'exemple précédent, les propos marqués par des italiques dans le texte original peuvent être considérés comme ceux d'énonciateurs génériques dont on ne connaît pas ou ne veut pas donner l'identité. Ce sont des expressions à portée sociale reflétant la vision et la voix de couches sociales différentes.

Dans les autres livres comme par exemple H, elle utilise aussi bien l'italique que les guillemets pour l'énonciation générique :

Au-delà s'étendent les quartiers dont les habitants disent qu'ils vont « en ville » ou même « à Y. » quand ils se rendent dans le centre. (H, p. 45)

Toutes les façons de :

ne pas perdre la nourriture et en jouir le plus : préparer des petits cubes de pain, à côté de l'assiette, pour saucer [...].

être propre sans *user trop d'eau* : utiliser une seule cuvette pour la figure, les dents et les mains, les jambes en été parce qu'elles se salissent – porter des vêtements qui *gardent leur sale* (H, p. 55-56)

Dans les exemples précédents, les bribes de paroles marquées par des guillemets ou par l'italique sont les paroles de toute une classe sociale dont l'auteure-narratrice s'est distanciée avec le temps. Ainsi, chez Annie Ernaux, l'énonciateur générique devient un des moyens de rendre les différentes voix, en particulier sociale, qui l'entourent.

2.3.4. Le discours indirect (DI)

Contrairement à ce que l'on enseigne à l'école à travers les grammaires traditionnelles, le DD et le DI sont deux modes de citation indépendants l'un de l'autre qui fonctionnent selon des régimes énonciatifs disjoints. (Maingueneau 2002 : 127) C'est la raison pour laquelle on ne peut passer mécaniquement de l'un à l'autre comme les élèves étudiant la grammaire sont très souvent confrontés. Contrairement au DD, le DI ne rapporte non pas les mots mêmes de l'énonciateur mais le contenu de la pensée de l'énonciateur du discours cité. Or, il y a une multitude de manière d'interpréter les paroles du discours

cité et ensuite de les rapporter, chose que Cogard fait ressembler à la « traduction » (Cogard 2001 : 247).

De plus, tout comme au DD, le choix de verbes introducteurs au DI peut parfois impliquer une interprétation tout à fait subjective de la part de l'énonciateur du discours citant. Ainsi chaque rapporteur d'un énoncé cité pourrait l'interpréter selon ses propres connaissances des faits.

Contrairement au DD, dans le DI il n'y a qu'une seule situation d'énonciation, du moins en apparence. Les paroles du discours cité sont insérées dans celles du discours citant au point qu'il devient plus difficile d'attribuer lesquelles de ces paroles appartiennent à qui.

D'un autre point de vue, « [l]e discours indirect ne permet pas de rapporter l'expression. » (Banfield 1995 : 98) Pour pouvoir introduire une expression quelconque avec plus d'effet, l'énonciateur peut volontairement faire le choix de ne pas utiliser le DI mais le DD. Dans ce cas, le choix du DI là où le DD est possible, peut s'expliquer par la volonté de l'auteur d'atténuer l'effet produit. De la même façon, le fait que dans l'œuvre d'Annie Ernaux, le DD soit plus fréquent pour faire part des paroles des autres que le DI est un choix stylistique fait volontairement dans le but de pouvoir rapporter l'expressivité des énoncés des autres. Ainsi, elle peut imiter le plus fidèlement possible les paroles des autres qu'elle ne cesse d'entendre tout au long de ses écrits. Elle nous l'explique ainsi dans H :

Depuis plusieurs jours, je vis avec la scène du dimanche de juin. Quand je l'ai écrite, je la voyais en « clair », avec des couleurs, des formes distinctes, j'entendais les voix. Maintenant, elle est grisée, incohérente et muette, comme un film sur une chaîne de télévision cryptée regardé sans décodeur. (H, p. 30)

Bien que beaucoup moins présents que les formes du DD, le DI apparaît dans des situations d'énonciations où les coénonciateurs sont présents et où la situation d'énonciation semble être nette :

Elle se plaint de ne pouvoir communiquer avec personne, que les hommes ne pensent qu'à courir après les femmes. Les hantises de toute sa vie. (JSN, p. 23)

Le soir même, j'ai écrit à mes parents que j'étais professeur « titulaire ». Ma mère m'a répondu qu'ils étaient très contents pour moi. (P, p. 12)

Au Châtelet, je m'apprêtais à descendre, une femme a interrogé à voix forte, « pour le RER, c'est aux Halles, pas ici ? ». Je lui ai dit qu'elle pouvait le rejoindre par Châtelet. (VE, p. 70)

Nous pouvons expliquer ceci par le fait que le DI ne soit pas une reproduction mais une version qu'en donne le rapporteur. (Maingueneau 1999 : 123) Ce que veut faire Annie Ernaux, c'est de rester le plus fidèle possible aux voix des autres. Ce qui explique son choix du DI. Par ailleurs, « Le DI n'est pas le résultat d'une transformation mécanique d'énoncés au DD ; aucune de ces deux stratégies n'est première, il s'agit de deux modes de citation indépendants qui correspondent à deux perspectives complémentaires. » (Maingueneau 1999 : 121) La perspective du premier favorise la voix de l'auteure ou du locuteur du discours citant alors que celle du deuxième la voix de l'énonciateur du discours cité.

2.3.5. Le discours indirect libre (DIL)

À la différence des autres types de discours, le DIL n'a pas de marques précises, c'est la raison pour laquelle hors contexte, on ne peut l'identifier. En effet, dans un énoncé où le DIL est utilisé, on ne peut dire avec certitude la partie appartenant au discours citant et celle appartenant au discours cité. Alors qu'au DD nous avons deux voix que l'on peut nettement identifier et qu'au DI nous avons une voix qui est absorbée par une autre, au DIL nous avons un mélange de deux, voire plusieurs voix. (Maingueneau 2002 : 130) Tout comme le précise K. Cogard, « [i]l s'agit avant tout d'une « forme bivocale » qui superpose et entremêle deux voix, alors que le discours direct et le discours indirect opèrent chacun un partage des voix bien distinct. » (Cogard 2001 : 249)

Par ailleurs, alors que le DD et le DI portent le plus souvent sur une seule phrase, le DIL peut porter sur plusieurs phrases. C'est-à-dire, dans un texte nous pouvons rencontrer toute une série de phrases au DIL qui sont non pas les paroles du locuteur citant mais celles de l'énonciateur cité.

Bien que ce soit un discours utilisé depuis bien longtemps, puisque déjà au XVII^{ème} siècle il était utilisé par J. de La Fontaine et Mme de Lafayette et au XVIII^{ème} siècle par Jean-Jacques Rousseau, c'est à partir des romans du XIX^{ème} siècle qu'il a été développé. C'est un type de discours que l'on rencontre fréquemment dans le roman plutôt que les

autres genres d'écritures. De nos jours, il est également observable dans la presse. En effet, en particulier dans la narration littéraire qui vise à donner les points de vue de l'auteur, du narrateur, des personnages ainsi que de la société, comme c'est le cas pour les œuvres d'Annie Ernaux, le DIL est un moyen indispensable.

Comme nous venons de le préciser plus haut, la plupart du temps, l'identification du DIL n'est pas évidente car syntaxiquement le discours cité est totalement intégré dans le discours citant. Néanmoins, nous pouvons identifier le DIL à travers un texte grâce à la discordance qui existe entre le style de l'auteur et l'usage de certains mots ou phrases, qui seront la plupart du temps d'un autre registre de langue. Cette discordance permet à l'auteur de créer une tension entre les deux voix, comme l'ironie, la moquerie, le mépris, etc. (Maingueneau 2002 : 133)

En tant qu'objet de recherche le DIL entre non seulement dans le domaine de la linguistique mais aussi dans le domaine de la narratologie et de la stylistique. En effet, le DIL est un domaine qui attira l'attention à la fois des grammairiens et des linguistes mais aussi des spécialistes de la littérature. Du point de vue de la linguistique, cette nouvelle forme de DR vient remettre en question la bipartition entre le DD et le DI. Du point de vue de la littérature, elle met en question les stratégies narratives utilisées par les romanciers en créant une ambiguïté entre la « voix » du narrateur et la/les « voix » du/des personnage(s).

Bakhtine distingue trois degrés de présence du discours d'autrui. Le premier est la présence pleine, celui du dialogue explicite. Le troisième est le fait que la présence d'autrui n'est manifestée par aucun indice matériel, mais qui s'y trouve pourtant évoqué dans la mémoire collective d'un groupe social déterminé. Entre ces deux degrés se trouve « la construction hybride » qui n'est autre qu'une généralisation du discours indirect libre. Et c'est ainsi qu'il fait la définition de « cette construction hybride » :

« Nous appelons construction hybride cet énoncé qui appartient, par ses traits grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, à un locuteur, mais dans lequel en réalité se mêlent deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langages », deux horizons sémantiques et évaluatifs. » (Todorov 2002 : 114)

De plus, M. Bakhtine nous rappelle que ces deux voix ne peuvent être que sociales, et non individuelles. Ainsi, la voix d'Annie, en tant qu'auteure et narratrice, imprégnée de

la voix de son entourage, est une voix sociale. Car la voix même qui semble être celle d'Annie, est la voix d'Annie sous l'influence de cette autre voix qui est celle de son entourage et qui est totalement sociale, du moins, c'est une voix « collective ».

« Dans un roman, soit on nous « raconte » ce que fait ou pense tel personnage, soit on nous le « montre ». Et, pour montrer les pensées d'un personnage – pour les représenter –, le style indirect libre s'impose comme le plus naturel. » (Banfield 1995 : 123) Ainsi, ne serait-ce que la présence du DIL dans une œuvre peut se révéler comme la présence de plusieurs voix : celle de l'auteure et celle du personnage en premier lieu, du narrateur et du personnage en deuxième lieu, ainsi que celle de la société, des mœurs, de la rumeur publique, etc.

Mesure de la privation, une image : un jour, il fait déjà noir, à l'étalage d'une petite fenêtre, la seule éclairée dans la rue, brillent des bonbons roses, ovales, poudrés de blanc, dans des sachets de cellophane. On n'y avait pas droit, il fallait des tickets.
(P, p. 51)

Dans l'exemple précédent, il s'agit de la narration de l'auteure-narratrice-personnage Annie Ernaux. Alors que dans la première phrase il y a une description assez objective d'une vitrine de magasin narré à travers la voix neutre d'auteure-narratrice-personnage, dans la seconde phrase il y a plus que cette voix narratrice. Était-ce la petite Annie qui a voulu y entrer et que sa mère lui a répondu « qu'elles n'avaient pas le droit » et « qu'il leur fallait des tickets » ou était-ce la mère qui a demandé à un responsable qui leur a répondu ainsi, ou était-ce tout simplement une réalité qu'elles savaient déjà à l'avance ? Nous ne le savons pas, pas plus que celui qui est responsable de ces paroles.

Comme nous l'illustre l'exemple ci-dessus, le DIL suppose deux instances d'énonciation, mais contrairement aux autres formes de discours rapportés, les paroles des deux instances énonciatrices ne sont pas identifiables à première vue puisque leurs paroles se trouvent confondues dans la bouche des deux instances qui sont pour la plupart prises en charge par le locuteur-rapporteur, donc l'auteur. Ainsi, l'auteur peut opter pour cette double énonciation afin de jouer sur son ambiguïté tant pour attirer le lecteur dans son récit en l'incitant à faire un procédé interprétatif que de mettre une distance entre ses propres pensées et les paroles et pensées de ses personnages qui peut parfois mener jusqu'à l'ironie. Tout comme l'énonciation n'est pas unique, « [a]vec le discours indirect libre, la focalisation cesse d'être unique [...] » également. (Adam

1994 : 228) Ainsi, dans le premier exemple que nous avons donné, alors que la première phrase de la description réaliste et objective reflète le point de vue de l'auteure-narratrice-personnage dont la focalisation est externe, voire omnisciente parfois, la seconde phrase reflète la conscience et les paroles des autres personnages du récit dont la focalisation devient interne. Ce changement des points de vue et de la focalisation peut également être interprété comme un procédé menant à la pluralité énonciative. Il serait possible de résumer le DIL « (...) en disant qu'il résulte de l'interaction entre un locuteur rapporté qui s'exprime mais n'énonce pas, et un locuteur rapporteur qui énonce mais ne s'exprime pas. » (Rivara 2004 : 222)

Bien que moins fréquent que le DD, le DIL est utilisé par Annie Ernaux afin de partager avec ses lecteurs les points de vue, les paroles et la conscience des personnes réelles de son entourage qui sont devenues les personnages de ses récits.

2.3.6. Le discours narrativisé (DN)

Le concept de « discours narrativisé » a été introduit par G. Genette (Figure III) qui a montré que le DD, DI et DIL ne sont pas toutes les formes possibles pour représenter la parole d'autrui dans son propre discours. Cependant, le DN n'est pas une forme de discours rapporté dans la mesure où il ne sert ni à restituer littéralement ni à transposer la parole d'autrui. Le DN nous informe sur le propos qui a été tenu entre les interlocuteurs. Comme le remarque K. Cogard « [i]l n'y a pas de reproduction ni de reformulation, mais simplement une information sur la teneur du propos tenu. On entre alors dans le *récit de paroles* (ou récit de pensées). » (Cogard 2001 : 251)

De plus, comme le précise P. Charaudeau, le discours cité par le locuteur « s'intègre *totalemment*, voire disparaît, dans le dire de celui qui rapporte. Le locuteur d'origine devient l'*agent d'un acte de dire* ». (Charaudeau 1992 : 624, 625) Cependant, nous pouvons, à l'aide des verbes introducteurs du discours autre tels que *dire, expliquer, déclarer, affirmer, exprimer, énoncer, raconter, etc.* qui en sont les indices, délimiter le contour du DN qui n'est pas comme les autres formes de DR une expression directe de la parole d'autrui. Mais malgré le manque d'expression directe de la parole autre, il peut également être interprété comme une marque de polyphonie dans un discours dans la mesure où il peut nous révéler la pensée et la voix d'un autre.

Ce procédé est en général plus fréquent dans le langage journalistique où le journaliste est emmené à nous raconter la plupart du temps les événements sans toujours donner de détails ou de longues explications. Au lieu de donner directement les paroles de celui dont il rapporte les paroles qui ne lui permettraient que d'une façon limitée d'y pouvoir insérer ses propres pensées et jugements, le journaliste préférera nous raconter les événements en y insérant ses propres propos.

Lorsque nous analysons le langage d'Annie Ernaux, nous remarquons tout de suite que ce dont elle veut avant toute chose, c'est de donner la réalité crue de l'univers qui l'entoure en y insérant le minimum de ses propres propos mais en donnant le maximum de détails, en particulier quant au langage de ses personnages.

Le samedi, pas à pas, des heures à tâter, comparer, discuter, pas assez grand, pas cette couleur, plus bronze, plus patiné, sans franges, camaïeu, trop cher. Regarde cette lampe. Tu as vu le prix. Le mois prochain. Tu crois qu'ils l'auront encore. Elle irait drôlement bien dans le living pourtant. On rentre doucement avec la lampe. Il essaie tout de suite. Un abat-jour irisé, des ombres légères se dessinent au plafond, une tache lumineuse sur l'acajou de la table. Il pose un livre relié dans le rond de lumière, le décale un peu, il l'enlève, un cendrier à la place. Parfait. (FG, p. 152)

L'exemple ci-dessus est un bel exemple du style ernausien qui reflète le moindre détail, qui rapporte directement la moindre parole telle une photographie, voire une séquence vidéo. Ainsi, il n'y a, la plupart du temps, pas de démarcations (ni guillemets, ni les deux points, ni le tiret), pas d'incise. Les paroles échangées entre les époux sont données au sein du récit : « Tu as vu le prix. Le mois prochain. Tu crois qu'ils l'auront encore. Elle irait drôlement bien dans le living pourtant. »

Naturellement, le DN intervient dans des passages où les paroles prononcées sont moins importantes que l'événement. Annie Ernaux en fait usage dans des passages où elle ne veut pas s'attarder :

Elle s'inquiétait de savoir comment j'allais rentrer. Elle tenait à me conduire jusqu'à la gare du Pont-Cardinet, d'où un train me mènerait directement à Saint-Lazare. (E, p. 87)

Par ailleurs, des passages où un bref résumé de la situation suffit, on y observe également le DN.

Ils me traitaient de déplaisante de plus en plus, à y réfléchir, je ne pouvais pas affirmer le contraire. (CDR, p. 59-60)

Même si ces passages au DN ne nous disent pas exactement les paroles prononcées par les personnages, ils nous transmettent leurs visions. Les verbes de paroles comme *s'inquiéter*, *tenir* et *traiter* des exemples que nous venons de citer nous donne un idée de ce qui ont dit être réellement prononcé. Le DN, même si les voix ne sont pas aussi apparentes que les autres formes du DR comme le DD, le DI et le DIL, révèle également des voix nouvelles dans l'œuvre ernausienne.

2.4. CHAPITRE IV : LES FORMES DE MODALISATIONS ET LES MARQUES TYPOGRAPHIQUES DANS L'ŒUVRE ERNAUSIENNE

Nous avons déjà traité de plusieurs points de vue les différentes instances énonciatrices et les différentes voix qui se font entendre dans l'œuvre ernausienne. Il faut également étudier cette œuvre où la marque du discours autre est importante. En effet, Annie Ernaux marque le discours autre à travers non seulement les modalités comme la modalisation en discours second et la modalisation autonymique, mais aussi des marques typographiques comme les guillemets, l'italique, les majuscules et les parenthèses.

2.4.1. Les modalités allocutives

Les modalités allocutives impliquent locuteur et interlocuteur, et précisent la manière avec laquelle le locuteur impose un Propos à l'interlocuteur. (Charaudeau 1992 : 579) La modalité allocutive « porte la trace explicite du sujet destinataire » (Charaudeau 1983 : 60). Dans les énoncés à modalités allocutives, le locuteur et l'interlocuteur de l'énoncé étant définis dans le contexte, il serait plus difficile de pouvoir l'interpréter comme polyphonique à moins que l'énonciateur de l'énoncé ne veule cacher volontairement les deux ou une des interlocuteurs.

Ainsi, lorsque tout au début de F l'infirmier annonce à Annie par téléphone :

« Votre mère s'est éteinte ce matin, après son petit déjeuner. » (F, p. 11),

nous ne pouvons attribuer cet événement à personne d'autre que l'infirmier qui en est le locuteur et Annie qui en est l'interlocuteur.

De même dans le discours rapporté où les énoncés dont la modalité originelle étaient allocutives, nous constatons le même fait : Il n'est pas question de pluralité puisque le locuteur et l'interlocuteur sont des personnes identifiables :

L'infirmier m'a dit qu'une femme du service s'en chargerait, elle mettrait aussi sur elle le crucifix, qui était dans le tiroir de la table de chevet. (F, p. 12)

L'infirmier m'a conseillé d'aller tout de suite à l'état civil de l'hôpital. Pendant ce temps, on ferait l'inventaire des affaires personnelles. (F, p. 12)

C'est toujours l'infirmier de l'hôpital où la mère d'Annie était hospitalisée qui est le locuteur et Annie qui en est l'interlocutrice.

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, nous ne rencontrons pas fréquemment l'allocution, du moins au DR. Dans une œuvre écrite, ce serait dans des dialogues que nous pourrions trouver une allocution, ce qui n'est pas fréquent non plus. Nous venons de dire que l'allocution n'est pas une modalité qui privilégie spécialement la pluralité des voix dans la mesure où les interlocuteurs sont connus et qu'il y a de peu de chances qu'ils soient chacun plusieurs.

Mais malgré ce côté de l'allocution qui ne semble pas privilégier la pluralité des voix, nous pouvons observer dans l'œuvre d'Annie Ernaux une transgression⁵⁷ des conventions de l'écriture où, au risque de ne pas être compris, l'auteure n'insère pas de dialogue avec des traits au début de chaque énonciation comme il est convenu de le faire dans un dialogue. Ainsi dans l'exemple ci-dessous, elle veut nous faire entendre l'allocution qu'il y a eu entre ses parents en insérant à la fin de la parole de chacun d'entre eux, la voix narratrice de Denise dans AV.

Leurs criaileries continuelles. *Qu'est-ce que tu fous ? Un zéro que t'es !* Il se tait.
Espèce de carne, gueularde ! Il y va à son tour.⁵⁸ (AV, p. 113)

Dans cet exemple, ce n'est pas l'allocution elle-même qui est à la base d'une polyphonie mais c'est l'alternance des paroles qui se fait sans aucune marque conventionnelle du dialogue, dont les instances énonciatrices ne se font pas remarquer explicitement à travers les paroles de l'auteur.

2.4.2. Les modalités élocutives

Dans les modalités élocutives, « le locuteur situe son Propos par rapport à lui-même, dans son acte d'énonciation. Il révèle sa propre position quant à ce qu'il dit. »

⁵⁷ E. Hugueny-Léger a rédigé une thèse dont le titre est « Annie Ernaux, une poétique de la transgression » où elle analyse les différents aspects de la transgression dans l'écriture ernausienne du point de vue particulièrement poétique.

⁵⁸ C'est nous qui soulignons en mettant en italique.

(Charaudeau 1992 : 575) C'est-à-dire que l'interlocuteur n'est pas impliqué dans l'acte locutif. Il s'agit d'un locuteur qui « situe le propos énoncé (IL) par rapport à lui-même ». (Charaudeau 1983 : 61) Donc dans ce genre de locution, « le TUD [destinataire] n'est pas impliqué comme le bénéficiaire directe de cette énonciation, mais comme le *simple destinataire-témoin* de ce que déclare Jeé [énonciateur]. » (Charaudeau 1983 : 61) Ce qui peut s'expliquer avec le fait qu'il n'y a pas d'énoncé qui ne soit destiné pour quelqu'un.

Il faudrait, tout comme nous l'avons fait pour la modalisation allocutive, essayer de cerner dans quelle mesure la modalisation élocutive pourrait s'interpréter comme marque de la pluralité des voix dans une énonciation. Ainsi, dans l'exemple qui suit, nous ne voyons aucune marque explicite d'un TUD mais nous pouvons comme dans toute énonciation n'observer qu'un destinataire-témoin, l'énonciation portant sur la mère de la narratrice, donc sur ELLE :

L'enfance de ma mère, c'était à peu près ceci :
 un appétit jamais rassasié. Elle dévorait la pesée du pain en revenant du boulanger.
 « *Jusqu'à vingt-cinq ans, j'aurais mangé la mer et les poissons !* »⁵⁹ (F, p.27)

L'auteure nous raconte dans la séquence précédente l'enfance de sa mère où l'on apprend qu'elle avait « un appétit jamais rassasié » dont l'auteure-narratrice ne peut être témoin, n'étant pas encore née à l'époque. Elle nous raconte donc l'enfance de sa mère avec les propos que sa mère ou ses grands-parents ou les autres proches de la famille ont du tenir auparavant sur ce sujet. « Un appétit jamais rassasié » peut être le propos de l'auteure-narratrice qu'elle tente de nous en montrer les preuves avec les deux énoncés suivantes, aussi bien qu'il peut être également ceux de ses proches.

Nous pouvons, à travers l'exemple que nous venons d'analyser, dire que la modalisation élocutive pourrait privilégier la pluralité des voix en elle-même dans la mesure où il procure à l'auteur, au narrateur ou à l'auteur-narrateur la possibilité d'insérer les voix des autres. Ainsi, les formes du DD, qui portent sur, non pas la relation du JE-TU mais plutôt du JE-IL/ELLE chez Annie Ernaux, voient le jour dans la modalisation élocutive.

⁵⁹ C'est nous qui soulignons en mettant en italique.

Bien que en l'absence du JE le IL/ELLE soit la non personne selon E. Benveniste (Benveniste 1989 : 99) en sa présence, il devient propice à la pluralité de voix dans la mesure où le JE se fait le porte-parole de ce IL/ELLE.

2.4.3. Les modalités délocutives

Dans la modalité délocutive, « le locuteur laisse imposer le Propos en tant que tel, comme s'il n'en était nullement responsable. Locuteur et interlocuteur sont absents de cet acte d'énonciation qu'on appellera DÉLOCUTIF, comme s'il était délié de la locution. » (Charaudeau 1992 : 575) Dans les livres rapportant les propos tenus par les différents membres de la famille, de sa mère et de son père en particulier, l'auteure délie ses énoncés de la locution, en laissant les locuteurs et les interlocuteurs des énoncés flous. Nous ne pouvons dire si ce choix d'écriture est fait volontairement ou pas dans l'œuvre d'Annie Ernaux, mais nous pourrions voir à travers divers exemples tirés de ses livres que c'est un procédé qui, en rendant les interlocuteurs de l'énoncé ambiguës et en ne cernant pas bien leur contour, rend l'écriture polyphonique.

Dans l'exemple suivant, on ne sait pas qui intervient dans le discours de l'auteure pour faire entendre sa voix en disant par exemple « vivre comme des chiens ». Il est clair que cette expression familière, voire argotique, n'appartient pas à l'auteure-narratrice ; la différence de registre nous le confirme. D'autant plus que les pensées selon laquelle « on pouvait manquer la classe, on ne perdrait rien. Mais non la messe... » ne peuvent appartenir à l'auteure-narratrice devenu professeur de français au lycée.

On pouvait manquer la classe, on en perdrait rien. Mais non la messe qui, même dans le bas de l'église, vous donnait le sentiment, en participant à la richesse, la beauté et l'esprit (chasubles brodées, calices d'or et cantiques) de ne pas « vivre comme des chiens. » (F, p. 29)

De même, dans l'exemple qui suit, le registre de langue et le choix des mots péjoratifs vis-à-vis de l'entourage de sa mère dans sa jeunesse nous montrent que ceux qui parlent à travers le récit de l'auteure-narratrice, ce sont sa mère et/ou les proches de sa mère à l'époque.

Fière d'être ouvrière dans une grande usine : quelque chose comme être civilisée par rapport aux sauvages, les filles de la campagne restées derrière les vaches, et libres aux regards des esclaves, les bonnes des maisons bourgeoises obligées de « servir le cul des maîtres. » Mais sentant tout ce qui la séparait, de manière indéfinissable, de son rêve : la demoiselle du magasin. (F, p. 31)

Il faut également mentionner la différence de génération qu'il y a entre l'auteure-narratrice et sa mère. Bien que ce soit écrit avec un langage moins familier, certaines expressions appartenant à une autre génération que celle de l'auteure-narratrice nous donnent l'indice de la source émettrice. Ainsi, « broder son trousseau » ainsi qu' « aller au bois seule avec un garçon » ne sont plus des concepts de la génération de l'auteure-narratrice. Elle les emprunte à sa mère et à la génération de sa mère.

Ma mère s'est efforcée de se conformer au jugement le plus favorable porté sur les filles travaillant en usine : « ouvrière *mais* sérieuse », pratiquant la messe et les sacrements, le pain bénit, brodant son trousseau chez les sœurs de l'orphelinat, n'allant jamais au bois seule avec un garçon. (F, p. 33)

2.4.4. La modalisation en discours second

Mis à part le discours rapporté et ses dérivés, il existe un moyen beaucoup plus simple pour un énonciateur de faire parvenir à son interlocuteur qu'il n'est pas le responsable de l'énoncé en question. (Maingueneau 2002 : 117) Pour ce faire, il lui suffit d'indiquer de quelque façon qu'il s'appuie sur un autre discours : c'est ce que nous appelons *la modalisation en discours second*.

L'énonciateur a donc une multitude de choix pour insérer dans son énoncé un indice indiquant que l'énoncé ne lui appartient pas.

2.4.4.1. Les locutions

Il peut, dans un premier lieu, utiliser des locutions telles que *Selon X, d'après des sources bien informées, Pour Y, dit-on, paraît-il, pour ainsi dire, dit-il/elle, etc.*

L'exception, c'était la tante Solange, cette pauvre Solange avec marmaille, **dit ma mère**. (FG, p. 13)

Ça tombe bien, mon père est lunatique, **c'est ma mère qui le dit**. (FG, p. 17)

Elle ne perdait pas son temps, **comme elle disait**, en tricots interminables. (FG, p. 23)⁶⁰

Bien que dans les exemples ci-dessus la parole du personnage - qui est la mère dans ces cas-là – ne soit marquée ni par les guillemets ni par l’italique ou par un autre moyen, l’incise faite à l’aide du verbe « dire » nous indique la source de cette parole autre dans le discours de la narratrice-personnage. Ainsi, la tante est « pauvre » au sens de « elle est à plaindre » et le père est « lunatique » non pas parce que la narratrice-personnage Annie pense ainsi mais parce que c’est la mère qui le dit.

La source des paroles citées peut, contrairement aux exemples précédents, être plusieurs personnes. Dans ce cas, il est plus difficile de pouvoir attribuer ces paroles à ceux à qui elles appartiennent exactement.

(Culpabilité de l’avoir placée là, même si, **comme disaient les gens**, « je ne pouvais pas faire autrement ».) (F, p. 102)⁶¹

Même si nous avons une petite idée concernant les instances responsables de ces paroles, il ne nous est pas possible de pouvoir les définir exactement. Tout d’abord, cela peut être les proches d’Annie Ernaux, qui se font sans doute du souci pour elle et essaient de la reconforter de la culpabilité qu’elle ressent vis-à-vis de son choix de placer sa mère à l’hôpital. Ensuite, cela peut être les proches de sa mère, qui, voyant l’effort de la fille de leur amie, essaient eux aussi de la reconforter ou bien cela peut être les gens, les infirmiers et médecins qu’elle croise à l’hôpital.

2.4.4.2. Les adverbes

Certains adverbes peuvent être révélateurs du discours autre qui traverse celui du locuteur. Dans l’exemple ci-dessous, nous ne savons pas si réellement la narratrice savait broder, sa mère préférant la voire jouer, lire et écrire que de broder un napperon. Mais si la narratrice n’a jamais brodé de napperon, elle ne peut savoir comment il se fait ni combien de temps il dure. Donc, ce que la narratrice nous rapporte, ce n’est pas

⁶⁰ C’est nous qui soulignons en caractères gras.

⁶¹ C’est nous qui soulignons en caractères gras.

seulement les pensées de sa mère mais aussi « les mots », donc la voix de celle-ci qui nous est apparente à travers l’adverbe « interminablement ».

(...) elle préférait me voir lire, parler toute seule dans mes jeux, écrire des histoires dans mes cahiers de classe de l’année d’avant plutôt que ranger ma chambre et broder **interminablement** un napperon.⁶² (FG, p. 27)

Les modalisateurs peuvent avoir d’autres fonctions que de renvoyer au discours d’un autre. Ils peuvent également introduire un commentaire de la part de l’énonciateur sur son propre énoncé, donc sur sa subjectivité. Nous pouvons, à titre d’exemple, citer certains adverbes ou locutions tels que *peut-être*, *évidemment*, *probablement*, *heureusement*, *en quelque sorte*, *disons*, *etc.*

Longtemps, j’ai pensé que je ne le publierais jamais. **Peut-être** désirais-je laisser de ma mère et de ma relation avec elle, une seule image, une seule vérité, celle que j’ai tenté d’approcher dans *Une femme*. **Je crois maintenant** que l’unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre – quelle que soit par ailleurs la volonté de prendre en compte les données les plus contradictoires – doivent être mises en danger toutes les fois que c’est possible.⁶³ (JSN, p. 12)

Dans cet exemple, à travers « peut-être », « je crois maintenant » et « doivent être » se dégage une subjectivité, donc une nouvelle conscience et une nouvelle voix. Il s’agit ici de la subjectivité non pas de l’auteure-narratrice-personnage Annie mais de l’auteure Annie Ernaux, deux voix qu’il est important de différencier.

2.4.4.3. Le conditionnel

L’énonciateur peut, par ailleurs, avoir recours au conditionnel, pour faire part du discours de l’autre qu’il présuppose sachant les circonstances et connaissant de près le personnage en question. Ainsi, selon le contexte, le conditionnel peut être interprété comme une marque du discours autre.

Exemples :

⁶² C’est nous qui soulignons en caractères gras.

⁶³ C’est nous qui soulignons en caractères gras.

Voulait une fille qui ne **prendrait** pas comme elle le chemin de l'usine, qui **dirait** merde à tout le monde, **aurait** une vie libre, et l'instruction était pour elle ce merde et cette liberté. (FG, p. 39)

Dans les lettres, elle affirmait qu'elle n'avait pas le temps de s'ennuyer. Mais elle n'avait au fond qu'une seule espérance, vivre avec moi. Un jour, avec timidité, « si j'allais chez toi, je pourrais m'occuper de ta maison ».

À Annecy, je pensais à elle avec culpabilité. Nous habitons une « grande maison bourgeoise », nous avons un second enfant : elle ne « profitait » de rien. Je l'imaginai avec ses petits-fils, au milieu d'une existence confortable que, je croyais, elle **apprécierait** puisqu'elle l'avait voulu pour moi. (F, p. 74-75)

J'étais contente de la revoir, elle ne me manquait pas. Je revenais près d'elle surtout quand j'étais malheureuse à cause d'histoires sentimentales que je ne pouvais pas lui dire, même si, maintenant, elle me confiait en chuchotant les fréquentations ou la fausse couche d'une telle : il était comme convenu que j'avais l'âge d'entendre ces choses mais qu'elles ne me **concerneraient** jamais. (F, p. 66)

⁶⁴

Bien que dans les trois exemples ce soit l'auteure-narratrice qui parle, les propos donnés à l'aide du conditionnel sont des suppositions de celle-ci concernant ce que sa mère dirait ou penserait dans de telles circonstances.

Ainsi, dans le premier exemple au DIL, ce que désire la mère c'est d'avoir « une fille qui ne soit pas comme elle et qui puisse réaliser ce que sa propre condition sociale et économique n'ont pas pu lui permettre », et l'auteure-narratrice le sait des propos précédemment énoncés par sa mère tout au long de sa jeunesse.

Dans le deuxième exemple, nous pouvons mieux examiner les propos précédemment énoncés de la mère de la narratrice puisque avant même l'utilisation du conditionnel, elle nous les cite au discours direct : « si j'allais chez toi, je pourrais m'occuper de ta maison ». Donc, nous en tirons la conséquence, tout comme le fait l'auteure-narratrice, qu'elle apprécierait de vivre dans « la grande maison bourgeoise » de sa fille avec ses deux petits-fils.

Enfin, tout comme les deux précédents, dans le troisième exemple, il est de nouveau question à travers le conditionnel que c'est le point de vue de la mère qui estime que certaines « incidents » comme « les fréquentations » ou « les fausses couches » ne peuvent concerner que les autres et non sa propre fille qui a, tout au contraire, « des

⁶⁴ C'est nous qui soulignons en caractères gras.

fréquentations » qu'elle n'ose parler à sa mère de peur de son jugement moral et de son incompréhension.

2.4.4.4. Les îlots textuels ou énonciatifs

Une autre forme pouvant mener à une polyphonie est l'utilisation de fragments textuels guillemetés ou mis en italique. Selon J. Authier-Revuz le fragment « X » appelé « îlot textuel » est intégré et homogène syntaxiquement et énonciativement au contexte de DI. (Authier-Revuz 1996 : 93). Bien que le DD au sens de donner l'énoncé en entier soit assez fréquent chez Annie Ernaux, elle utilise également très souvent les îlots textuels. En effet, toujours dans le souhait de rendre sa narration des événements passés de sa vie, elle se servira des mots et des bribes de paroles qu'elle a entendu sans interrompre le texte. Il n'est donc pas nécessaire pour l'auteure de se souvenir de tout le contenu syntaxique et sémantique des parlers de ses proches, parfois un seul mot peut suffire à faire comprendre au lecteur le côté social et culturel de leur vécu.

Je lisais la « vraie » littérature, et je recopiais des phrases, des vers, qui, je croyais, exprimaient mon « âme », l'indicible de ma vie, comme « Le bonheur est un dieu qui marche les mains vides »... (Henri de Régnier).

Mon père est entré dans la catégorie des *gens simples* ou *modestes* ou *braves gens*. Il n'osait plus me raconter des histoires de son enfance. (P, p. 79-80)

Dans l'exemple ci-dessus, nous voyons que les îlots textuels marqués par les guillemets comme « vraie » et « âme », tout comme ceux marqués par l'italique comme « gens simple », « modestes », « braves gens » ne sont pas les paroles même de l'auteure, à moins qu'elle veuille les utiliser dans le but d'apporter un point de vue ironique. Il s'agit sans doute des paroles de son entourage. Le fait de marquer les uns avec des guillemets et les autres avec l'italique traduit de l'appartenance de ces paroles. Les guillemets mettant en évidence la parole de la classe dominée, pour qui la littérature du peuple ne peut être la « vraie » et le mot « âme » dont l'auteure-narratrice-personnage étant enfant commence à s'approprier par le biais de l'école et de la culture bourgeoise. Au contraire, l'italique traduit les paroles de sa classe d'origine. Ces appellations utilisées pour atténuer le sens, une sorte d'euphémisme pour ne pas dire « des gens pauvres », sont celles utilisées par son entourage étant enfant.

Annie Ernaux qui voit le reflet de la déchirure sociale dans les gestes et paroles des personnages qui trouvent l'occasion de s'exprimer dans ses livres à travers son récit, marque leurs paroles par l'utilisation abondante des îlots textuels. En particulier dans les livres traitant de son milieu d'origine, nous voyons des locutions, des expressions familières, patois et parfois argotiques que l'on met intentionnellement en évidence. Pour donner une idée, nous en rencontrons par exemple presque une dizaine dans F à la page 34 et 35 :

« se laisse aller », « jeune homme sérieux », « un bon ouvrier », « rien à redire », « être bien », « en avoir un coup dans le nez », « rendre une femme heureuse », « petit genre », « galopin » (F, p. 34-35)

Cependant, il faut également mentionner que toutes les expressions pouvant être perçues comme des îlots textuels ne sont pas données entre guillemets ou en italiques. Sa narration contient tellement d'utilisations de ce genre qu'elle finit par marquer seulement les plus typiques et les plus intéressantes. Dans les pages que nous venons de mentionner, il aurait été possible de mettre entre guillemets les passages « trainer le soir dans la rue », « sortir avec des tâches sur soi », « ils abattaient leur travail », « elle montait en ville », « pour monter son ménage ». Mais dans ce cas le fait de « surmarquer » (Rosier 2008 : 87) ces expressions, rendrait la lecture difficile.

Il est donc possible de pouvoir observer une pluralité des voix à travers les îlots textuels dans l'œuvre ernausienne.

2.4.5. La modalisation autonymique

J. Authier-Revuz place l'autonymie parmi les formes d'hétérogénéité montrée (Authier-Revuz 1984 : 102) dans la mesure où il s'agit bien, dans la modalisation autonymique, d'un discours traversé par le discours de quelqu'un d'autre et que les marques de l'autre en sont visibles :

« Dans l'autonymie simple, l'hétérogénéité que constitue un fragment *mentionné*, parmi des éléments linguistiques dont il est fait usage, s'accompagne d'une rupture syntaxique. Le fragment cité dans le cadre d'un discours rapporté direct ou introduit par un terme métalinguistique (le mot, le terme, l'expression, la formule « X »), nettement délimité dans le fil du discours, est montré comme objet ; il est extrait du fil énonciatif normal et renvoyé à un ailleurs : celui d'un autre acte

d'énonciation (*Z a dit* : « X », *l'expression de Z*, « X », ...) ou, dans un geste métalinguistique au sens strict, celui de la langue (*le mot, le terme* « X »). (Authier-Revuz 1984 : 103)

Les cas où un terme est utilisé *en mention* sont *des autonymies* alors que les cas dans lesquels un terme est utilisé *en usage* et *en mention* à la fois sont des structures complexes appelé *connotation autonymique* ou *modalisation autonymique*. « (...) outre les cas où elle passe par un commentaire explicite (...), elle se réalise par le simple signal typographique (du guillemet ou de l'italique) ou un signal intonatif à l'oral. » (Authier-Revuz 1992 : 41) Dans les deux cas, il s'agit d'un renvoi à un autre discours, donc de la parole de quelqu'un d'autre que le locuteur. C'est dans ce cadre que nous pouvons considérer l'autonymie et la modalisation autonymique comme manifestation de différentes voix dans un même discours.

« Tout mot est susceptible de deux sortes d'emploi, un emploi en usage, où le signe linguistique renvoie à un référent, un emploi en mention (encore appelé autonyme), où le signe renvoie à lui-même. » (Cogard 2001 : 253) Dans le langage de tous les jours, les mots sont utilisés dans leur *emploi en usage* où ils ne désignent que le contenu sémantique, c'est-à-dire leurs signifiants. Alors que lorsqu'ils sont utilisés dans leur *emploi en mention*, ce même mot cesse de désigner seulement son signifié pour désigner soit le signifié et le signifiant en même temps ou soit seulement le signifiant. *Le fait autonymique* « se manifestent lorsque le(s) mot(s) réfère(nt) au(x) mot(s) et non aux choses. » (Charaudeau et Maingueneau 2002 : 82)

Le locuteur peut être amené quelques fois à utiliser des stratégies lui permettant de montrer que l'expression qu'il utilise n'est pas tout à fait pertinente ou adaptée pour la situation en question. Une de ces stratégies est ce que l'on appelle *la connotation autonymique* ou *modalisation autonymique*. À cet égard, nous allons utiliser le terme de *modalisation autonymique* suivant la théorie de J. Authier-Revuz qui préfère utiliser ce terme afin « d'insister sur le fait qu'il s'agit de traces d'une activité par laquelle le sujet d'énonciation marque une distance à l'égard de son propre énoncé (...). » (Maingueneau, 2007 : 101-102) En effet, en mettant son propre énoncé à distance, le locuteur ne veut pas faire sienne un terme, une expression, un mot ; ce qui pousse l'interlocuteur à penser qu'il pourrait, dans certains cas, s'agir de la parole de quelqu'un d'autre.

La modalisation autonymique peut se servir des marques typographiques comme *les guillemets, l'italique, les différents points de ponctuation comme les points de suspensions, les parenthèses, les tirets, les crochets*, etc. Elle peut également avoir recours à certains termes comme « c'est-à-dire », « si je peux dire », « en quelque sorte », « pour ainsi dire », etc. ou à des présentateurs métalinguistiques comme « mot » ou « phrase ».

La plupart du temps, en montrant les mots, le scripteur veut attirer l'attention du co-énonciateur. Ainsi dans ses trois premiers livres, Ernaux utilise les guillemets afin d'attirer l'attention sur un mot ou expression qui sont non pas les paroles de l'auteure mais d'autres personnes. En les marquant de guillemets, Ernaux ne fait pas qu'attirer l'attention du lecteur sur ces mots, mais elle montre également à son lecteur qu'elle ne se les approprie pas:

Exemple :

Elles lâchent enfin le maître-mot. « Vicieuse ». (AV, 30)

Après j'ai essayé un journal pour l' « âge tendre » comme ils disent (...) (CDR, p. 134)

Pas foule, non, mais des « mademoiselle », pas des filles Chose, ou la petite Machin. (CDR, p. 40)

(...) ouvrages d'une « haute tenue morale », c'est-à-dire, je l'avais compris, que les filles s'y mariaient sans avoir fait l'amour avant. (FG, p. 63)

Le troisième exemple est particulièrement intéressant et demande réflexion. Nous avons dans cet exemple trois cas d'autonymie dont seul « mademoiselle » est mise entre guillemets, « filles Chose » et « la petite Machin » sont données sans aucun marquage alors que ce sont tous les trois des mentions aussi bien que des usages. Il s'agit dans ces trois mentions de paroles distinctes de celles d'Anne, la narratrice de CDR. Sans doute, les parents et/ou l'entourage de la narratrice appelaient les filles de leur milieu n'ayant pas fait d'études « filles Chose » ou « la petite Machin » alors que celle ayant fait des études sont des « mademoiselle ». Si les deux termes suivants ne sont pas marqués, c'est sans doute parce que c'est le langage quotidien de son milieu d'origine, qui n'a rien d'extraordinaire pour Anne, la jeune fille de quinze ans de CDR. Alors que

« mademoiselle », c'est un mot qu'elle entend beaucoup plus rarement de son entourage qui n'appartient d'ailleurs pas au lexique parental quotidien. Les parents disent « mademoiselle » aux jeunes filles ayant fait des études en empruntant justement ce terme au lexique du groupe social auquel ces « mademoiselles » appartiennent désormais grâce aux études effectuées qui les placent au-dessus des autres. Alors qu'à travers les termes qui ne sont pas mis en guillemets, nous entendons, à travers la voix de l'auteure qui fait parler Anne, la narratrice de CDR, les paroles des parents et du milieu d'origine d'Anne, où il y a déjà une polyphonie, dans celui mis entre guillemets, nous entendons la voix non seulement de l'auteure qui fait parler la narratrice Anne et les parents ainsi que le milieu d'Anne mais aussi la voix d'une communauté qui se trouve supérieure du point de vue de la culture et de l'éducation à celui du milieu d'Anne. Nous pouvons dire que les guillemets ajoutent, en quelque sorte, un niveau de plus à la superposition des voix dans de tels exemples.

Tellement agaçante en plus la maîtresse à susurrer « votre mââman », chez moi et dans tout le quartier, on disait « moman ». Grosse différence. Ce mââman-là s'applique à d'autres mères que la mienne. (FG, p. 60)

Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, l'auteure nous montre que même s'il s'agit bien d'un même mot utilisé par ces deux communautés différentes, il y a toujours une différenciation connotative qui se produit. Cette fois, c'est la prononciation qui en est à l'origine et c'est justement cela que l'auteure veut souligner en mettant les deux termes entre guillemets. Le « mââman » de la maîtresse, c'est celui qu'utilisent toutes les autres filles de la classe que la narratrice nous rapporte, alors que le « moman », c'est celui qu'utilise Anne et tous les autres enfants de son quartier qu'elle nous rapporte également. Ainsi, dans cet énoncé, nous sommes face à la voix de l'auteure qui fait parler Anne, qui fait à son tour parler la maîtresse de classe avec derrière elle la voix des filles de la classe et Anne qui rapporte sa propre parole avec, cette fois-ci, tous les copains et copines du quartier derrière elle.

« L'articulation elle-même, lorsqu'elle ne correspond pas à l'usage dominant du milieu dans lequel le mot est prononcé, produit éventuellement des effets comiques (...) » remarque G. Molinié (Molinié 1986 :16). Dans l'emploi autonymique des diverses façons de dire « maman » dans les deux mondes auxquels est confrontée la narratrice,

l'auteure veut, par leurs différences, insister sur ce « caractère comique » des deux parlars. C'est par cette ironie que la différence de registre et langagière entre les deux mondes devient apparente et audible - ainsi, alors que la maîtresse « susurre », Anne et ses copains « disent » tout simplement – et ces différences phonétiques font entendre les différentes voix de l'entourage d'Anne.

Dans le troisième exemple que nous avons déjà évoqué plus haut, la narratrice est plus proche de son milieu d'origine, les mots qui lui sont étrangers sont ceux de l'autre monde, auquel elle appartiendra une fois arrivée à l'âge adulte. C'est la raison pour laquelle l'auteure ne met sans doute pas entre guillemets les mots de son milieu d'origine. Tout au long de CDR, où la narratrice a quinze ans, il n'y a pas de va-et-vient entre le passé et le présent de la narratrice, l'auteure n'a donc pas besoin de donner les différents points de vue de la narratrice à différents âges. Le point de vue indiqué dans le texte, c'est le point de vue de la narratrice à 15 ans.

Parfois, lorsqu'il s'agit de comparer son milieu et l'école, la narratrice se trouve encore entre les deux mondes qui la séparent. Dans ce cas, les mots d'un de ces mondes sont aussi étrangers que ceux de l'autre monde. Ainsi, c'est dans les comparaisons faites entre les deux mondes qui entourent la narratrice depuis les débuts de sa scolarité que la superposition de voix différentes se manifeste plus explicitement.

Lorsqu'il s'agit de rapporter les paroles de personnes de son entourage, - plutôt de l'entourage de ses narratrices puisque nous avons accepté les trois premiers livres comme étant des « œuvres de fiction » - l'auteure n'utilise pas de guillemets :

Ça tombe bien, mon père est lunatique, c'est ma mère qui le dit. (FG, p. 17)

Je ne savais pas que dans un autre langage cette joie de vivre se nomme brutalité, éducation vulgaire. Que la bonne, pour les petites filles, consiste à ne pas hurler comme un marchand de poisson, à dire zut ou mercredi, à ne pas traîner dans la rue. (FG, p. 35)

Dans le premier exemple, c'est la narratrice-enfant de FG qui parle lors d'un analepse, alors que dans le deuxième exemple, c'est la narratrice-adulte qui parle au présent de la narration. Le terme « lunatique » appartenant à sa mère et rapporté par la narratrice n'est pas mis entre guillemets tout comme les termes « brutalité », « éducation vulgaire », « zut » et « mercredi ». C'est sans doute parce que ces termes, nouveaux

pour la narratrice-enfant, ne sont pas en contradiction avec le nouveau milieu de la narratrice devenue adulte, mariée à un jeune cadre, professeur de français au lycée et donc appartenant à la bourgeoisie désormais.

De même dans l'exemple suivant, la narratrice sans prénom de FG retourne dans son enfance et nous révèle ses souvenirs à travers le langage de cette époque à laquelle elle appartient. Elle fait une connotation autonymique puisque c'est d'abord de la dimension métalinguistique du signe dont elle veut faire part au lecteur. Ainsi, elle met en apposition l'explication du signe « drouine » qui signifie « poupée en patois », langue de ses parents, en voulant insister tout d'abord non pas sur le sens de celui-ci mais de la différence de langage qui sépare son milieu d'origine de celle du milieu scolaire ou du milieu de la narratrice adulte puisque pour l'auteure « les trois [les personnages-narratrices de ses trois premiers livres] se fondent dans la violence retrouvée d'une langue originelle, du monde de [s]on enfance. » (Ernaux dans Thumerel 2008 : 108)

Les drouines, poupée en patois, ça reste à la maison. (FG, p. 45)

Donc, que les mots soient empruntés à d'autres ou qu'ils soient les mots de la narratrice à différentes époques le côté métalinguistique est bien mis en évidence, c'est ce qui explique l'usage autonymique de ses mots.

Cet attachement de l'auteure pour les mots, les slogans, les paroles, les tournures, les nouveaux termes, les paroles de chansons ou citation de livres, de poèmes, bref du langage qu'il soit celui de ses parents ou celui de sa classe d'arrivée, elle ne cesse de nous le montrer à travers ses récits. Dans A, elle note :

S'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses, les visages des gens, les actes et les sentiments, ordonné le monde, fait battre le cœur et mouiller le sexe.

les slogans, les graffitis sur les murs des rues et des vécés, les poèmes et les histoires sales, les titres

anamnèse, épigone, noème, théorétique, les termes notés sur un carnet avec leur définition pour ne pas consulter à chaque fois le dictionnaire

les tournures que d'autres utilisaient avec naturel et dont on doutait d'en être capable aussi un jour, il est indéniable que, force est de constater ... (A, p. 15)

Toute une liste dont elle ne ressent plus le besoin de marquer dans son dernier livre A, sans doute parce qu'elle a apprivoisé son lecteur bourgeois qui à force de lire ses précédents livres est devenu « averti » du style ernausien.

Bien que littéraire, Annie Ernaux travaille ses récits telle une ethnologue ou un écrivain sociologue. C'est pourquoi, l'objectivité et la neutralité stylistique de son langage sont très importantes pour elle. Si elle fait usage du résumé avec citation, c'est justement pour rester dans l'objectivité d'un vécu commun. Donc le fait de citer non pas entièrement mais partiellement les paroles des autres traduit ce désir.

Vivant sur le besoin des autres, mais avec compréhension, refusant rarement de « marquer sur le compte ». Ils se sentaient toutefois le *droit de faire la leçon* aux imprévoyants ou de menacer l'enfant que sa mère envoyait exprès aux courses à sa place en fin de semaine, sans argent : « Dis à ta mère qu'elle tâche de me payer, sinon je ne la servirai plus. » Ils ne sont plus ici du bord le plus humilié. (P, p. 43)

Dans l'exemple précédent, « marquer sur le compte » mis entre guillemets, tout comme « droit de faire la leçon » marqué par l'italique sont des paroles autres. Elle utilise ainsi les deux fonctions de la modalisation autonymique en y faisant usage et mention à la fois. Elle reprend les paroles des autres afin de rendre le mieux possible le vécu commun qu'elle a partagé à travers les paroles mêmes de ses personnages qui reflètent leur savoir-vivre et savoir-être. Mais en y faisant mention, elle nous transporte à un autre monde où même les mots et les expressions sont différents, presque une langue étrangère comme l'avoue à plusieurs reprises l'auteure-narratrice-personnage :

N'avoir rien à dire, le nez dans son assiette, c'est une langue étrangère qu'ils parlent. My mother is dirty, mad, they are pigs ! En anglais, que je me permettais de les injurier. (AV, p. 114)

Ma mère, elle, elle hurle quand je reviens de jouer « fous pas ton paletot en boulichon, qui c'est qui le rangera ? Tes chaussettes en carcaillot ! » Il y a un monde entre les deux. Ce n'est pas vrai, on ne peut pas dire d'une manière ou d'une autre. Chez moi, la patère, on connaît pas, le vêtement, ça se dit sauf quand on va au Palais du Vêtement, mais c'est un nom comme Lesur et on n'y achète pas des vêtements mais des affaires, des paletots, des frusques. Pire qu'une langue étrangère, on ne comprend rien en turc, en allemand, c'est tout de suite, on est tranquilles. (AV, p. 53)

Cette langue maternelle qu'elle conçoit plus elle grandit et avance dans ses études presque comme une langue étrangère et qu'elle imagine être inconnue pour un lecteur

averti et bourgeois, elle doit la marquer d'une façon ou d'une autre, presque à la manière d'un journaliste témoin d'un événement dont il est soucieux de rendre crédible aux yeux de ses lecteurs ou d'un sociolinguiste.

2.4.6. Les marques typographiques en tant que marqueurs de voix autres

Annie Ernaux est très attentive à l'utilisation des différentes marques typographiques, particulièrement des guillemets et de l'italique qui sont marqueurs des voix qui l'entourent. C'est la raison pour laquelle, il nous semble intéressant d'analyser leur utilisation à travers des exemples.

2.4.6.1. La mise entre guillemets

L'utilisation des guillemets n'est pas seulement limitée par la mise entre guillemets des paroles rapportées au DD ou à l'aide du résumé avec citations. Il est également possible de mettre entre guillemets des mots ou tout un fragment sans que ceux-ci ne soient des citations de la totalité d'un énoncé. Dans le DD et le résumé avec citations, le rapporteur peut utiliser des guillemets afin de marquer les paroles du discours cité :

Il m'avait élevée pour que je profite d'un luxe que lui-même ignorait, il était heureux, mais le Dunlopillo ou la commode ancienne n'avaient pas d'autre intérêt pour lui que de certifier ma réussite. Souvent, pour abrégé : « Vous avez bien raison de profiter. » (P, p. 98)

Ma mère racontait en s'essuyant les yeux avec un chiffon sorti de sa blouse, « elle est morte à sept ans, comme une petite sainte ». (P, p. 47)

Mon envie de pleurer comme autrefois « il ne changera donc jamais ! ». (P, p. 98)

Mais il se peut, dans certains cas, que l'utilisation des guillemets dépendent entièrement de l'énonciateur, qui, ce faisant, voudrait pour la plupart du temps, laisser entendre une certaine signification auquel le destinataire est censé y accéder. « Les expressions mises entre guillemets ou en italique sont à la fois inscrites dans le fil de l'énonciation et mises à distance, et le lecteur doit les interpréter en s'appuyant sur divers indices dans le contexte et la situation de communication. » (Maingueneau 2007 : 104)

Naturellement, aucune de ces personnes « haut placées » auxquelles mon père avait eu affaire pendant sa vie ne s'était dérangée, ni d'autres commerçants. (P, p. 20)

Qu'on sorte, vite, de ce décor, qu'on se retrouve presque égales, comme à l'école où on dirait qu'on n'a pas de famille, pour les profs, ils disent « les parents » de même que « la société », « le travail », quelque chose de très vague qui ne les concerne pas. (CDR, p. 80)

Les guillemets peuvent également servir à attirer l'attention du co-énonciateur (qui sera sans doute le lecteur puisqu'il s'agit de signes typographiques non percevable à l'orale, l'indice que l'on saisit par l'intonation à l'oral) sur un seul mot ou une partie du discours : « En mettant des mots entre guillemets, l'énonciateur se contente en effet d'attirer l'attention du co-énonciateur sur le fait qu'il emploie précisément ces mots qu'il met entre guillemets. Mais il les souligne en laissant au co-énonciateur le soin de comprendre pourquoi il attire ainsi son attention. » (Maingueneau 2002 : 138) Dans l'exemple suivant, l'auteur met entre guillemets le mot « titulaire », pour marquer le caractère tant souhaité de cette nouvelle, tant pour elle que pour ses parents.

Le soir même, j'ai écrit à mes parents que j'étais professeur « titulaire ». Ma mère m'a répondu qu'ils étaient très contents pour moi. (P, p. 12)

Un énonciateur peut également avoir recours à la mise entre guillemets afin de *mettre à distance* un terme et de *refuser de l'assumer* : « [s]ouvent, mettre une unité entre guillemets, c'est en effet en renvoyer la responsabilité à un autre. (Maingueneau 2002 : 139) Ainsi, l'énonciateur peut, tout en mettant entre guillemets ou en marquant un mot par divers signes typographiques, faire entendre une autre voix que la sienne en renvoyant la responsabilité à quelqu'un d'autre : « Un seul mot entre guillemets, en italiques, voire sans marque typographique distinctive, peut toujours faire entendre une seconde voix, différente de la sienne. » (Cogard 2001 : 252)

Les livres d'Annie Ernaux reflètent la vie des gens d'une classe de la société française à une époque précise. C'est la raison pour laquelle son œuvre est remplie de mots, d'expressions ou de phrases mis entre guillemets ou en italique qui sont les paroles des autres ; de son père, de sa mère, de son entourage, de ses professeurs parfois, etc., afin de laisser entendre à travers ces mots la pensée, le point de vue qui régnait dans toute une communauté d'une époque bien précise ; celle de son enfance, de son adolescence, de sa jeunesse puis de son âge plus avancé dans le milieu très modeste de petits

commerçants qu'étaient ses parents. Ainsi nous voyons que l'auteure opte non pas pour un style qui dit ouvertement toutes les réalités mais pour un style d'écriture qui vise à faire comprendre au lecteur les sentiments ressentis à travers les mots et les expressions, à travers la voix des autres.

Le recours aux guillemets ou autres marques typographiques que ce soit pour en faire une utilisation autonymique ou pour insister sur le fait que ces mots ne lui appartiennent pas / plus est un processus très répandu chez Annie Ernaux. Pourtant, elle n'abuse aucunement de l'utilisation de guillemets puisqu'elle s'approprie d'une façon tout à fait naturelle tous les autres signes typographiques que ce soit les parenthèses, l'italique, la mise en majuscule. Parfois elle n'en utilise aucune pour laisser deviner le lecteur, mais aussi si elle en venait à en utiliser un à chaque fois, l'accumulation de guillemets et de divers signes typographiques finirait par noyer le lecteur sous un afflux de signes.

L'utilisation de tant de marques typographiques chez Annie Ernaux peut s'expliquer par la place que le langage occupe chez elle depuis son plus petit âge. Ainsi dans P, un passage bien distinct des autres, de la page 62 à la page 64, ne porte que sur la vision que ses parents, son père en particulier, en ont du langage :

Le patois avait été l'unique langue de mes grands-parents. (P, p. 62)

Pour mon père, le patois était quelque chose de laid, un signe d'infériorité. Il était fier d'avoir pu s'en débarrasser en partie, même si son français n'était bon, c'était du français. (P, p. 62)

Car il lui a toujours paru impossible que l'on puisse parler « bien » naturellement. (P, p. 63)

Mais il détestait aussi les grandes phrases et les expressions nouvelles qui ne « voulaient rien dire. » (P, p. 63)

Une de mes frayeurs imaginaires, avoir un père instituteur qui m'aurait obligé à bien parler sans arrêt, en détachant les mots. On parlait avec toute la bouche. (P, p. 64)

Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent. (P, p. 64)

En plus de l'importance que les parents d'Annie Ernaux attribuent au langage qui s'explique tout naturellement par leur souci de ne pas avoir l'air de « sortir de [leur]

campagne » (P, p. 70), il y a un écart langagier qui se creuse avec les années entre le langage de l'auteure-adulte-professeur de littérature au lycée et le langage de ses parents, qui a été la sienne également dans son enfance :

Enfant, quand je m'efforçais de m'exprimer dans un langage châtié, j'avais l'impression de me jeter dans le vide. (P, p. 62)

Élevée avec et dans ce langage qu'elle ne maîtrise plus, elle finira par avouer, malgré ses efforts de montrer et de rapporter la pensée et les propos de toute une communauté à travers leur langage, qu'elle ne l'aime point :

Je n'aimais pas ces mots, je trouvais que c'était du vieux langage. (JSN, p.73)

Les différents signes typographiques sont utilisés la plupart du temps afin de mettre en évidence cet écart langagier du à l'écart socio-culturel entre les deux mondes de l'auteure. Ainsi, en plus des mots qui appartiennent au patois ou au langage familier, même la prononciation de ceux-ci est un phénomène qui mérite attention, donc des marques typographiques pour les marquer :

Il disait toujours *ton* école et il prononçait le pen-sion-nat, La chère Soeu-oeur (nom de la directrice), en détachant, du bout des lèvres, dans une déférence affectée, comme si la prononciation normale de ces mots supposait, avec le lieu fermé qu'ils évoquent, une familiarité qu'il ne se sentait pas en droit de revendiquer. (P, p. 73-74)

Comme nous le souligne V. Delavigne, « [l]es guillemets permettent donc de signaler le signe en tant que terme technique, de le désigner en tant que parole rapportée (« c'est eux qui parlent *d'incident* ») et de le mettre à distance, le contestant en tant que désignation appropriée. » (Delavigne 2000) C'est ainsi qu'ils servent à insérer dans le discours du locuteur les mots des autres et c'est en ce sens qu'en énonciation ils sont bien porteurs de polyphonie et qu'ils méritent attention.

Dans l'œuvre ernausienne, outre ce que nous venons d'aborder ci-dessus, nous pouvons résumer l'utilisation des guillemets afin de marquer *les mots d'un autre niveau de langue, les mots d'une langue étrangère.*

2.4.6.1.1. Les mots d'un autre niveau de langue

Dans l'Encyclopædia Universalis C. Fuchs explique les registres et niveaux de langue ainsi :

On appelle « registres de langue » les usages que font les locuteurs des différents « niveaux de langue » disponibles, en fonction des situations de communication. [...] La notion de « niveaux de langue », issue de la tradition scolaire, est invoquée pour rendre compte de la diversité des usages de la langue en fonction des milieux sociaux dans lesquels ou par référence auxquels celle-ci est employée : on constate en effet que, selon le milieu social auquel ils appartiennent ou dans lequel ils se trouvent à un moment donné, les locuteurs utilisent la langue différemment. (Fuchs 2012)

Chez Annie Ernaux, il y a tout un éventail des différents niveaux de langue. L'auteure-narratrice raconte un vécu commun avec un langage neutre mais qui comporte les différents registres des classes auxquelles elle appartient. Cette différence de registres et de niveaux de langue crée chez elle un effet polyphonique. La narratrice, ne sachant pas et n'arrivant pas à se décider sur le registre de langue qui lui appartient à cause des va et vient temporels dans son récit, met tantôt le registre de la langue soutenue, parlée à l'école ou dans son nouvel entourage bourgeois, tantôt le registre de la langue familière, voire même parfois argotique de sa classe sociale d'origine entre guillemets pour les marquer et montrer au lecteur qu'à certains moments de sa vie ces mots lui étaient étrangers, lui semblaient être ceux des autres. Ainsi, dans un même énoncé ces deux registres sont tous les deux marqués par des guillemets comme c'est le cas dans le premier exemple où le verbe « reprenait » lui était étranger dans son enfance, tout comme « se parterrer » et « quatre moins d'onze heures » lui sont étrangers et lointains au moment de la narration où la narratrice parle désormais en un autre registre.

Exemples :

Puisque la maîtresse me « reprenait », plus tard j'ai voulu reprendre mon père, lui annoncer que « se parterrer » ou « quart moins d'onze heures » *n'existaient pas*. (P, p. 64)

Il a voté Poujade, comme un bon tour à jouer, sans conviction, et trop « grande gueule » pour lui. (P, p. 75-76)

Il va falloir que je raconte pour « mettre au-dessus de moi ». (JSN, p. 105)

Dans l'exemple qui suit, les mots familiers sont marqués par des guillemets pour montrer qu'ils diffèrent de la langue soutenue de l'école :

Le mot « prof » déplaisait, ou « dirlo », même « bouquin ». (P, p. 80)

Ce sont des mots qui contiennent en eux une voix autre que non seulement la voix narratrice mais aussi de la classe sociale dominante. Ils véhiculent un autre point de vue et une autre vision. Les marquer par des italiques leur permet d'être plus lisibles et d'avertir le lecteur de la différence de niveaux de langue qui existe.

2.4.6.1.2. Les mots d'une langue étrangère

En effet, les mots d'une langue étrangère peuvent être également mis entre guillemets afin de les mettre soit à distance soit en abîme. Mais dans l'œuvre d'Annie Ernaux, les guillemets semblent appartenir à des cas où les mots appartiennent réellement à d'autres personnes que l'auteure-narratrice (premier exemple) ; à défaut, elle opte soit pour l'italique (deuxième exemple) soit pour aucune marque typographique (troisième exemple).

Exemple :

Il nous a dit « Ciao, à demain ! » Ciao, un mot nouveau, ça nous a fait de l'impression. (FG, p. 85)

Trois jours de suite, et je ne savais pas tellement ce que je cherchais à force. Quelquefois, je n'étais pas sûre d'avoir vraiment couché avec lui, je me disais en anglais, *to lie, to lie*, et ça veut dire aussi mentir. (CDR p., 127)

N'avoir rien à dire, le nez dans son assiette, c'est une langue étrangère qu'ils parlent. *My mother is dirty, mad, they are pigs !* En anglais, que je me permettais de les injurier. (AV, p. 114)

Mais, qu'ils soient mis entre guillemets, en italique ou sans aucun marquage, les mots étrangers sont bien porteurs d'une voix autre que l'instance énonciatrice puisqu'ils appartiennent à une autre communauté linguistique dont l'énonciateur en fait soit usage soit mention.

2.4.6.2. La mise en italique

L'italique est un des moyens qu'Annie Ernaux utilise afin de montrer l'appartenance à un autre des paroles qu'elle nous rapporte. Cependant, D. Maingueneau souligne le caractère secondaire de l'italique par rapport aux guillemets : « Le résumé avec citations, comme la transcription du DD, supposent l'usage de guillemets, doublé éventuellement du passage à l'italique. » (Maingueneau 1999 : 131)

En particulier dans des séquences mises entre guillemets qui sont les paroles rapportées des personnages, il peut y avoir des mots ou des paroles dont l'auteure-narratrice éprouve le besoin de marquer. Dans ce cas, elle utilise, au sein de séquences guillemétées, l'italique.

Car, à la manière de ceux qui veulent prévenir tout regard condescendant sur leur famille, j'annonçais : « Tu sais chez moi c'est *simple*. » (P, p. 92)

Soudain, ma robe s'accroche par la poche à la poignée du vélo, se déchire. Le drame, les cris, la journée est finie. « Cette gosse ne *compte* rien ! » (P, p. 58)

Toute une soirée à nous demander ce que la directrice avait bien pu vouloir dire par : « Pour ce petit rôle, votre petite fille sera en *costume de ville*. » (P, p. 60)

Dans les exemples qui précèdent, nous avons un locuteur premier qu'est l'auteure-narratrice-personnage qui rapporte dans le premier exemple ses propres paroles, dans le second exemple la critique de ses parents est rapporté alors que dans le dernier exemple l'expression de la directrice qui n'est pas claire pour la famille. Le fait de marquer les mots « simple, compte, costume de ville » par l'italique permet à l'auteure de mettre en relief les mots ou les phrases avec lesquels elle sent un éloignement. Ainsi, la narratrice-personnage, en marquant par l'italique certains mots, introduit de nouvelles voix en plus de la voix de ses personnages qu'elle fait parler au DD. De même, dans des séquences non-citées, au sein de la narration, nous avons également une utilisation semblable de l'italique :

Comment décrire la vision d'un monde où tout *coûte cher*. (P, p. 58)

Mon père s'en est toujours remis aux conseils du peintre, du menuisier, pour les couleurs et les formes, *ce qui se fait*. (P, p. 59)

La peur d'être *déplacé*, d'avoir honte. (P, p. 59)

Sa femme *ne riait pas tous les jours*. (P, p. 25)

Dans les exemples précédents, l'italique permet également à introduire la vision des personnes et de leur milieu d'origine, à travers leurs paroles. Le commentaire de F. Bouchy pour la deuxième partie de H concernant l'utilisation des italiques est donc en partie généralisable pour l'ensemble de l'œuvre d'Annie Ernaux :

« Le texte de cette partie (*La Honte*, 2^e partie) accueille de très nombreuses expressions mises en italiques. Le procédé met en relief les tournures de phrase propres au groupe social auquel appartient la famille de la narratrice. Ce choix typographique souligne certes la rupture entre le registre de langue couramment utilisé dans son enfance par Annie Ernaux, et celui qu'enseignante puis écrivain elle a l'habitude d'employer. Mais il permet surtout, sans aucune ironie, de donner à entendre dans le texte l'équivalent d'un document sonore. » (Bouchy 2005 : 26)

En effet, les mots mis en italique, tout comme les mots mis entre guillemets, sont une marque de rupture entre le registre de langue de l'auteur-narratrice et le registre de langue de à son milieu d'origine. M. A. Chossat remarque que chez Annie Ernaux, « [l']italique est souvent employé pour retranscrire le langage populaire du quotidien. Selon M.-F. Savéan, la narratrice signale ainsi son éloignement aux mots qui ne font plus partie de sa vie : « le vocabulaire populaire est souvent mis en italique, manifestant le détachement de la narratrice vis-à-vis d'un langage qui n'est plus le sien » (36-37). (Chossat 2002 : 31) Ce qui est remarquable dans l'utilisation des italiques qui servent à marquer le détachement de l'auteure envers un langage qui n'est plus le sien, c'est de pouvoir l'honorer et le glorifier.

L'auteure est à la recherche de la précision sur la vie de ses parents, elle n'opte non pas à faire beau mais à montrer la réalité telle qu'elle a été dans son enfance. Ainsi telle une ethnologue, elle recherche des précisions sur sa vie passée ; ce qui lui vient en premier abord en mémoire sont les mots qu'elle a entendu dans son enfance. Ces mots, elle se doit de les marquer, de les souligner parfois par des italiques :

Naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complicité, que je refuse sous toutes ces formes, nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécut

mon père, où j'ai vécu aussi. Et l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre. (P, p. 46)

Annie Ernaux alterne ces deux utilisations en particulier pour donner à chacun un statut différent. Mais il ne faut pas oublier que « [I]’italique, moins fréquente, couvre ce même champ d’utilisation [que les guillemets], mais avec un pouvoir plus important de généralisation. » (Besnard 2005 : 182) C’est pourquoi, en particulier dans ses autosociobiographies, alors que les guillemets marquent le plus souvent la parole d’une instance énonciatrice bien précise, l’italique a tendance à être utilisé pour des paroles reflétant une vision et une condition de vie plus générale, avec un pouvoir d’évocation plus fort.

Cependant, bien que porteur de nouvelles voix, nous ne pouvons pas dire que l’utilisation de l’italique aussi bien que les guillemets suivent une logique bien précise. Ainsi dans A, l’italique marque aussi bien une voix autre que les titres de livres, de chansons, de films, de séries télévisées, les publicités...

[...] une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est *pris*. (A, p. 238-239)

Il faut être de son temps, disait-on à l’envi, comme une preuve d’intelligence et d’ouverture d’esprit. [...]

Le dimanche après-midi, on regardait *Les chevaliers du ciel*, *Ma sorcière bien-aimée*. (A, p. 94)

Elles qui pensaient ne jamais ressembler à leurs mères en prenaient la relève, avec plus de légèreté, une forme de désinvolture que la lecture du *Deuxième Sexe* et *Moulinex libère la femme* encourageaient [...]. (A, p. 95)

Au dehors un haut-parleur hurlait une chanson de Dario Moreno, *Ey mambo*, *mambo italiano*. (A, p. 45)

2.4.6.3. La mise en majuscule

En dehors des guillemets et de l’italique, on observe dans l’œuvre ernausienne des mots ou des énoncés mis en majuscule afin de marquer parfois la parole des autres, la voix qui monte ou bien la force des sentiments et des paroles prononcées. « L’usage des lettres CAPITALES permet [...] une mise en valeur, par opposition aux minuscules. »

(Riegel et alii, 2002 : 99) Il est possible d'observer à travers ces paroles mises en valeur par les lettres majuscules la trace des voix autres.

Parfois : « Tu n'étais pas fait pour être commerçant » (comprendre : tu aurais du rester ouvrier). Sous l'insulte, sortant de son calme habituel : « CARNE ! J'aurais mieux fait de te laisser où tu étais. » Échange hebdomadaire : Zéro ! – Cinglée ! (P, p. 71)

Le mot « prof » le déplaisait, ou « dirlo », même « bouquin ». Et toujours la peur OU PEUT-ÊTRE LE DÉsir que je n'y arrive pas. (P, p. 80)

Tout à l'heure, une fois qu'elle a été dans son lit, joyeuse, qu'elle a renversé tous les objets de la table de nuit en voulant se mettre de la crème, elle me dit : « Je vais dormir, merci MADAME. » (JSN, p. 16)

J'ai mis mes mains sur mes oreilles, il m'a semblé que je sombrais dans quelque chose d'inhumain. Je ne suis pas au théâtre, C'EST MA MÈRE QUI PARLE TOUTE SEULE. (JSN, p. 18)

Elle entrait dans une colère disproportionnée, en apparence, au sujet : « Tu ne vas TOUT DE MÊME PAS sortir comme ça » (avec cette robe, cette coiffure, etc.) mais qui me paraissait normale. (F, p. 61)

Sur le mur du parking couvert de la gare R.E.R. il y a écrit : DÉMENCE. Plus loin, sur le même mur, JE T'AIME ELSA et IF YOUR CHILDREN ARE HAPPY THEY ARE COMUNISTS. (JD, p. 11)

L'usage qu'elle en fait est assez diversifié, allant des écrits des murs de R.E.R. (DÉMENCE, JE T'AIME ELSA et IF YOUR CHILDREN ARE HAPPY THEY ARE COMUNISTS.), à l'explication de l'auteure-narratrice (C'EST MA MÈRE QUI PARLE TOUTE SEULE.) et à tout mot ou énoncé que l'auteure veut marquer (CARNE). Quel qu'en soit l'usage, il est clair que nous sommes face à des voix parfois autres que l'auteure qui éprouve le besoin de les marquer typographiquement. Encore une fois, l'utilisation des majuscules en plus des guillemets et de l'italique traduit la sensibilité de l'auteure à marquer les paroles des autres et peut être signe d'une pluralité des voix.

2.4.6.4. La mise entre parenthèses

« Les parenthèses marquent [...] l'insertion d'un élément, plus ou moins court, détaché et isolé par rapport à la phrase. [...] Le groupe entre parenthèses possède sa mélodie

propre, indépendante du discours où il est inséré » (Riegel et alii, 2002 : 95) En général les parenthèses sont utilisées dans un texte par l'auteure soit pour apporter une explication, soit pour illustrer ce dont on parle, soit pour marquer un désaccord avec la personne qui parle. Ils peuvent donc être porteurs d'une voix qui peut être différente de l'instance énonciatrice.

Lorsqu'il s'agit d'une explication, d'une illustration ou même d'un désaccord de la part de l'auteure-narratrice qui viennent s'ajouter à la parole du personnage, nous pouvons observer deux voix distinctes. Dans l'exemple suivant, l'explication de l'auteure-narratrice-personnage est donnée entre parenthèses. Ne voulant pas interrompre sa narration par une explication, elle fait entendre sa voix à travers l'explication entre parenthèses.

Brusquement, elle me dit : « Alors c'est dans quinze jours le mariage ? » (Or, demain, je vois l'avocate pour demander le divorce.) (JSN, p. 22)

S'il y a un écart temporel entre les deux instances énonciatrices, dans ce cas, nous aurons une polyphonie autobiographique à travers l'utilisation des parenthèses. Ainsi dans l'exemple suivant les pensées mises entre parenthèses ne datent pas du même moment que la narration qui les précède. Il s'agit d'un retour dans le passé que l'auteur effectue en nous rapportant les sentiments de l'enfant qu'elle a été « autrefois ».

Retour d'Espagne. Elle se lève brusquement de table en me voyant apparaître à la porte de la salle à manger (autrefois, sous le préau du pensionnat, je me dressais en la reconnaissant, dans le haut des marches : le même bonheur). (JSN, p. 34)

Dans l'exemple qui suit, le processus temporel est inversé puisque l'auteur se souvient d'abord d'une parole ancienne appartenant à sa mère qui reflète la vision de sa mère et de la communauté à laquelle elle appartient et qu'elle explique :

Cette phrase qu'elle disait : « On n'a qu'une vie après tout » (pour rire, bien manger, acheter des choses). (JSN, p. 55)

Dans ses journaux extimes qu'elle tente d'écrire avec une objectivité totale, les parenthèses servent à faire part de sa subjectivité en tant que personnage présent de l'événement. Les parties mises entre parenthèses sont pour la plupart des pensées qui traversent l'auteure-narratrice-personnage lors de ces moments, qui sont là pour faire part, de la réalité à laquelle elle a été témoin. Le fait de les mettre ainsi entre guillemets

les détache du discours objectif de l'auteure et viennent ajouter la subjectivité de l'auteure-narratrice-personnage :

À la place de la boucherie Le bœuf limousin, il y a une restauration asiatique – de la poissonnerie (qui puait), des produits italiens - de la fromagerie (qui sentait bon et fort), un tabac-presse. (VE, p. 21)

Un groupe d'hommes et de femmes, jeunes, même costume, pantalon noir et chemise blanche (une secte ou les vendeurs d'un magasin), marche vers l'entrée du RER. (VE, p. 26)

La subjectivité de l'auteure se traduit également à travers des adverbes mis entre parenthèses. Elle cède ainsi à son style détaché, plat, grâce à une subjectivité qui se manifeste discrètement.

Je m'aperçois qu'il y a deux démarches possibles face aux faits réels. Ou bien les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit, ou les mettre de côté pour les faire (éventuellement) « servir », entrer dans un ensemble (roman par exemple). (JD, p. 85)

La subjectivité de l'auteure se manifeste également à travers la ponctuation. Un point d'interrogation par exemple, qui vient renforcer le doute manifeste la subjectivité de l'auteure.

Tout est souvenir depuis ce matin, l'attente le soir devant les tableaux d'affichage, les gens courant en tout sens, se donnant rendez-vous (comment est-ce possible dans une station de RER ?), les annonces des haut-parleurs, les petites lumières bleues des trains, le soir. (JD, p. 76)

Qu'il s'agisse de guillemets, de l'italique, des majuscules ou des parenthèses dont l'auteure fait un usage assez fréquent, ils sont souvent porteurs de voix autres dans l'œuvre ernausienne et méritent une attention toute particulière. De plus, ils introduisent une interprétation de la part du lecteur.

3. CONCLUSION

Tout au long de notre étude, nous avons essayé d'examiner de différents points de vue les instances énonciatrices et les voix qui se font entendre dans l'œuvre ernausienne qui est caractérisée comme une écriture « plate » à portée sociale et culturelle. L'auteure-narratrice rapporte en particulier dans ses autobiographies (P, F, H) une condition sociale à partir de son propre vécu et de celui de ses parents. La condition sociale de cette classe dominée sera donnée en contraste avec la condition de la classe dominante où accédera l'auteure-narratrice par le biais de ses études et de son mariage avec un cadre bourgeois. Nous entendrons donc en premier abord la voix de ces deux classes sociales au sein de cette écriture autosociobiographique. Plus tard, dans ses journaux intimes (JD, VE), elle revient sur la condition sociale des gens de milieux défavorisés qu'elle rencontre dans le métro, le RER, les magasins et les lieux publics de sa banlieue parisienne. Dans ces livres à portée particulièrement sociale, l'auteure se fait le porte-parole de gens de milieux semblables que ses parents. Avec ces livres dont le genre est assez nouveau pour le lecteur bourgeois, elle ouvre le monde des gens de milieux défavorisés avec qui elle s'identifie parfois. Dans A, que l'auteure qualifie de « roman total », elle traite de la vie sociale de toute une génération de femmes et d'hommes de l'après guerre en France, une période de plus d'une soixantaine d'années. Ce livre où la parole plurielle est donnée sur le ton des « on » et « nous », reflète non seulement la conscience des différentes couches de la société, mais aussi la vie culturelle de cette génération à travers les paroles et les citations de chansons, de livres, de magazines, de films de l'époque. Ainsi, partant de nouveau de sa vie, elle donne dans A, l'Histoire aussi bien sociale, culturelle que politique de la France de l'après-guerre. Dans les livres où elle aborde la condition féminine (FG, F, E, JSN) apparaît la voix de la femme faisant écho avec celle de la cause féminine de l'époque. Dans la lignée de Simone de Beauvoir, elle tente de faire entendre la voix de la femme, non pas sur un plan théorique et intellectuel mais toujours à partir de sa propre expérience en tant que femme ou de celle des femmes de son entourage, à commencer par sa mère. Dans les livres traitant de la passion charnelle (PS, O, SP), elle fait entendre cette fois la voix de la femme libre et émancipée qui assume pleinement sa féminité et sa sexualité. Dans ses premiers livres à caractère plus fictifs (AV, CDR, FG), il est possible d'observer la voix des

différentes instances énonciatrices tels que l'auteure, la narratrice et les personnages en plus des voix sociales de la classe dominée et de la classe dominante.

Dans ce cadre, nous avons tenté de montrer à travers son écriture épurée où abondent les phrases courtes et nominales, son écriture « plate » où la réalité est donnée la plus crûment possible, son écriture objective où les sentiments et les émotions sont volontairement mis de côté que pour qu'une écriture soit polyphonique, il n'est pas toujours nécessaire qu'elle soit complexe stylistiquement. Pour cela, il nous a fallu mener notre étude en deux parties, qui, à notre avis, se complètent l'une l'autre.

Premièrement, dans la partie consacrée à « l'énonciation », nous avons mené notre étude sur les différentes instances énonciatrices qui interviennent dans l'écriture ernausienne car nous pensons que pour montrer la pluralité des voix dans une œuvre littéraire, il est nécessaire de pouvoir les mettre au jour.

Dans le premier chapitre, nous avons fait un état des lieux de la théorie de l'énonciation avant d'analyser les instances émettrices comme l'énonciateur, le locuteur et le narrateur, ainsi que les instances réceptrices comme le lecteur, l'interlocuteur et le narrataire. Dans ce cadre, l'« analyse actantielle », « les niveaux d'énonciation » et « la situation d'énonciation » ont été un sujet de réflexion avant d'entamer « l'orientation sociale de l'énoncé ». En effet, afin de pouvoir montrer la pluralité énonciative, il nous a fallu nous attarder sur les différents actants de l'énonciation en tenant compte de différentes analyses. L'« analyse actantielle » qui consiste à montrer les différents niveaux des actants présents dans un texte telle qu'elle a été élaborée par G. Molinié nous a permis de pouvoir distinguer les différents actants présents dans l'œuvre ernausienne. Nous avons donc analysé le niveau I où il s'agit de l'interaction entre le lecteur et le narrateur, le niveau II où il s'agit de l'interaction des personnages et enfin le niveau α où il s'agit de l'interaction entre l'auteur et le lecteur. Ainsi, nous avons eu l'occasion de mieux distinguer ces actants et les voix qu'elles émettent. De même, partant de la théorie des « niveaux d'énonciation » de J.-M. Adam, nous avons pu distinguer les quatre niveaux : l'auteur concret et le lecteur concret, l'auteur abstrait et le lecteur abstrait, le narrateur et le narrataire, ainsi que les personnages.

Dans le second chapitre, nous avons essayé de faire une analyse des différents genres d'écriture utilisés par Annie Ernaux afin d'observer la pluralité pour chacun de ces

genres. Nous avons remarqué que parmi les cinq genres d'écriture que l'auteure utilise majoritairement, elle atteint le récit polyphonique avec son « roman total » qu'est A. En effet, ce roman est le cumul non seulement de toute la vie de l'auteure mais aussi de la vie culturelle, sociale et politique de toute une génération d'hommes et de femmes. C'est pourquoi, c'est un livre polyphonique en soi. Cependant, les autres genres, notamment l'autosociobiographie, favorisent également la parole plurielle puisqu'ils ont une portée sociale et pour Annie Ernaux faire part de la vie des gens qui l'entourent veut dire avant tout, faire entendre leur voix. Ainsi, elle « récolte » ou « accumule » (PS, p. 31) les paroles mais aussi « les lois, les rites, les croyances et les valeurs qui définissaient les milieux, l'école, la famille, la province » (H, p. 37) Ensuite, nous avons tenté de voir comment les variations énonciatives du « récit » au « discours » pouvaient servir à différencier les différentes instances énonciatrices et les différentes voix. Nous avons remarqué que l'écriture que l'auteure utilise dans la plupart de ses livres est une écriture « oralisée » et « discursive », ce qui permet aux différentes instances et voix de se manifester le plus naturellement dans son écriture. Ainsi, à la lecture de ses livres, nous avons l'impression à la fois d'écouter et de lire, une narratrice-personnage qui nous rapporte toutes les paroles qu'elle a entendu non pas en une narration homogène de narrataire bourgeois mais tels que ces paroles ont été prononcées. Donc, le choix du genre d'écriture aussi bien que la façon de raconter son histoire ainsi que le langage utilisé jouent un rôle dans la pluralité de son écrit. La relation de la réalité avec la fictionnalité dans l'œuvre ernausienne a également été un élément de réflexion au sein de notre étude, puisqu'il est possible d'y retrouver l'écho de la réalité où l'auteure fait entendre de nouvelles voix. Quelque soit le genre d'écriture utilisé, il est possible d'observer le vécu personnel de l'auteure dans ses livres. Cela permet d'apporter au récit différentes voix grâce aux différentes instances qui se font entendre.

Dans le troisième chapitre, nous avons fait une analyse des déictiques de personne et de temps. Tout au long de notre étude, l'utilisation assez spécifique des pronoms personnels a attiré notre attention en raison de la diversité de leurs références. Ainsi, nous avons pu observer des « je » qui agissait non seulement comme des « je » autobiographiques traditionnels mais aussi des « je » transpersonnels pouvant référer à des « elle(s) », « il(s) », « nous », « on ». Les pronoms personnels « on » et « nous » que l'on rencontre assez souvent dans l'œuvre ernausienne ont également un pouvoir de

références très diversifié, allant jusqu'à représenter toute une génération ou une classe sociale. Par ailleurs, en particulier les déictiques temporels, qui peuvent être révélateurs de différentes instances énonciatrices et de différentes situations d'énonciation, et la temporalité, qui peut marquer la différenciation de l'énonciateur, ont également été analysés. De même, les marqueurs de subjectivité peuvent être l'indice de la parole autre puisqu'ils peuvent laisser les traces des différents énonciateurs. C'est pourquoi, nous avons fait une analyse de la subjectivité au sein de l'œuvre ernausienne.

Dans cette première partie, nous avons pu, à travers des analyses plus concrètes et formelles, prendre compte des instances énonciatrices et de la façon dont ils se manifestent dans l'écriture ernausienne. Cela nous a permis de mettre à jour la pluralité énonciative que l'on peut observer chez Annie Ernaux. À travers cette étude énonciative, nous avons pu être avertie des formes pouvant mener à une analyse des différentes voix qui se font entendre. Cette première partie nous a donc montré d'une manière formelle, les différentes instances pouvant émettre des voix au sein de l'œuvre ernausienne.

Deuxièmement, dans la partie consacrée à « la polyphonie », nous avons abordé la pluralité des voix dans l'œuvre ernausienne.

Dans le premier chapitre, nous avons tenté de mettre au jour les différentes voix qui s'y font entendre à travers les diverses formes de la représentation de la parole d'autrui dans le discours telles que les formes monologiques / monologiques, dialogales / dialogiques et polyphoniques. Ceci nous a permis de voir que l'écriture ernausienne, aussi « plate » et « neutre » soit-elle, pouvait s'approprier les diverses formes de la parole autre. Le monologue aussi bien que le dialogisme et la polyphonie viennent enrichir cette écriture épurée et c'est par cette diversité que les différentes voix ont pu se faire entendre.

Dans le second chapitre, il a été question de l'analyse des différentes voix telles que la voix sociale, la voix de la femme, la voix de l'homme, la voix de la religion, la voix littéraire et culturelle. À la lecture de chacun des livres d'Annie Ernaux, le lecteur se trouve face à une écriture polyphonique dont les voix sont orchestrées par l'auteure. Elle a un don particulier pour récolter les moindres petites voix qu'elle entend autour d'elle pour les superposer les unes aux autres et nous donner un témoignage pluriel en partant de son propre vécu. Elle dépasse donc l'autobiographie traditionnelle pour

aboutir à une « autosociobiographie » à travers lequel son œuvre devient un témoignage socio-culturel et historique de son temps et de son vécu.

Dans le troisième chapitre, nous avons tenté d'analyser les diverses formes de discours rapporté pour montrer formellement les diverses voix que l'on observe dans cette œuvre. Nous avons pu observer que l'écriture oralisée et discursive ernausienne provient pour une grande part de l'utilisation du DD et DDL. Pour rapporter la voix des autres, elle opte intentionnellement pour les formes directes du DR. Ceci provient non seulement de sa volonté de rester neutre et objectif envers sa classe d'origine et les paroles de cette classe mais aussi de rendre authentique ce langage qui est méconnu du lecteur bourgeois. Par ailleurs, l'auteure semble vouloir mettre une distance entre ce langage qui n'est plus la sienne, c'est la raison pour laquelle elle essaie de garder ses distances formellement en ne les insérant pas dans son propre discours. Cela nous permet de pouvoir mieux observer les voix dont il est question dans son œuvre.

Le quatrième et dernier chapitre de notre étude a été consacré à la modalisation et aux différentes marques typographiques. La modalisation autonymique occupe une place importante chez Annie Ernaux. Pour elle, parfois les mots-mêmes sont plus importants que ce qu'ils désignent réellement puisqu'ils peuvent être porteurs d'autres significations. Ainsi, un mot qu'un passager du métro utilise, voire même la façon dont il le prononce peut être révélateur de sa position sociale, de son origine ou de sa vision du monde. Étant aussi attentive aux paroles des autres et ayant un souci tout particulier à les faire traverser au sein de sa propre voix, elle donne également une importance primordiale à la façon de faire part de ces voix sous la forme écrite. Pour cela, elle use intentionnellement des diverses formes typographiques et des signes de ponctuation comme l'italique, les guillemets, les parenthèses et les majuscules. L'utilisation de ces marques devient donc une marque pour exprimer la pluralité et pour montrer justement la qualité hétérogène de son écriture.

Dans cette deuxième partie, nous avons analysé les diverses voix qui se manifestent chez Annie Ernaux, ainsi que la façon dont elles se manifestent. Ceci nous a permis non seulement de mieux comprendre les choix formels de l'auteure mais aussi de pouvoir montrer qu'une écriture à portée aussi sociale, bien que « plate », « blanche »,

« neutre » et « simple » ne pouvait se détourner des voix qui l'ont entouré tout au long de sa vie.

Enfin, notre étude à la fois formelle, stylistique et thématique des diverses instances énonciatrices et voix qui se font entendre dans l'œuvre ernausienne nous a permis tout d'abord de mettre en évidence la pluralité langagière qui s'y opère. Nous avons ensuite eu l'occasion d'observer que la pluralité n'était pas la qualité d'une écriture littérairement et stylistiquement sophistiquée. Des phrases courtes, simples, nominales et asyndétiques parfois, pouvaient être porteuses de plusieurs voix qui enrichissent les récits d'Annie Ernaux. De plus, le côté social de l'œuvre ernausienne joue un rôle dans la pluralité langagière puisqu'elle se donne pour mission de faire part du vécu et des paroles de ses proches et de son entourage, ce petit peuple qui n'a pas eu droit à la parole jusqu'à ce qu'elle leur consacre ses œuvres.

4. BIBLIOGRAPHIE

Les Ouvrages d'Annie Ernaux :

	<u>Abréviation</u>	<u>Date de par.</u>
1. <i>Les Armoires vides</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2008	AV	1974
2. <i>Ce qu'ils disent ou rien</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2008	CDR	1977
3. <i>La femme gelée</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2007	FG	1981
4. <i>La Place</i> , Gallimard, Paris, 1984	P	1983
5. <i>Une femme</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2005	F	1987
6. <i>Passion Simple</i> , Gallimard, Paris, 1992	PS	1991
7. <i>Journal du dehors</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2007	JD	1993
8. <i>La Honte</i> , Gallimard, Paris, 1996	H	1996
9. « Je ne suis pas sortie de ma nuit », Gallimard, Paris, 1997	JSN	1996
10. <i>L'événement</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2007	E	2000
11. <i>La vie extérieure</i> , Gallimard, Paris, 2000	VE	2000
12. <i>Se perdre</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2006	SP	2001
13. <i>L'occupation</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2008	O	2002
14. <i>L'écriture comme un couteau</i> , Éditions Stock, 2003	ECC	2003
15. <i>Usage de la photo</i> , Gallimard (Folio), Paris, 2006	UP	2005
16. <i>Les Années</i> , Gallimard, Paris, 2008	A	2008
17. <i>L'autre fille</i> , Éditions Nil, 2011	AF	2011

Ouvrages cités :

- Adam, J.-M. (1994). *Le texte narratif*. Paris : Nathan.
- Adam, J.-M. (2008). *La linguistique textuelle*. Paris : Armand Colin.
- Aksoy Alp, E. (2011). L'image de la femme dans l'œuvre d'Annie Ernaux. *Frankofoni*, 23 : 351-359.
- Amorim, M. (1996). *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines*. Paris : L'Harmattan.
- Aron, P., et Viala, A. (2006). *Sociologie de la littérature*. Paris : PUF.
- Aubonnet, B. (1994). Annie Ernaux. *Encres Vagabondes*. Récupéré de <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/ernaux.htm>, consulté le 29 septembre 2011⁶⁵
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langage*, 19 : 98 :111. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1167?Prescripts_Search_tabs1=standard&. Consulté le 10 avril 2012
- Authier-Revuz, J. (1992, Octobre). Repères dans le champ du discours rapporté. *L'Information Grammaticale*, 55 : 38-42.
- Authier-Revuz, J. (1996) : Remarques sur la catégorie de l'îlot textuel, *Cahiers du Français Contemporain* 3, ENS Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, p. 91-116.
- Bajomée, D., et Dor, J. (éds.). (2011). *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*. Clamecy : Klincksieck.
- Bakhtine, M. (2008). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Banfield, A. (1995). *Phrases sans paroles*. Paris : Seuil.
- Bard, C. (2003). *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*. Paris : Armand Colin.
- Barthes, R. (1970a). *S/Z*. Paris : Seuil.

⁶⁵ Les citations d'entretiens avec Annie Ernaux sont données comme suivant dans le texte: (Ernaux dans Aubonnet 1994, p..)

- Barthes, R. (1970b). *Le degré zéro de l'écriture*. Utrecht : Éditions Gonthier – Bibliothèque Médiations.
- Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. Dans *Le bruissement de la langue* (pp. 61-66). Paris : Seuil.
- Baylon, C. (2008). *Sociolinguistique. Société, langue et discours*. Paris : Armand Colin.
- Beauvoir, S. de (1996). *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.
- Benveniste, E. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages*, 5 (17) : 12-18.
- Benveniste, E. (1988). *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard.
- Benveniste, E. (1989). *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard.
- Besnard, A. (2005). Annie Ernaux. De la langue maternelle à l'écriture littéraire. Dans S. Coyault (éd.), *L'écrivain et sa langue : romans d'amour – de Marcel Proust à Richard Millet*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Blanckeman, B. (2002). Fiction de soi. Dans *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétéxte Éditeurs.
- Boehringer, M. (2000). Paroles d'autrui, paroles de soi : Journal du dehors d'Annie Ernaux. *Études françaises*, 36 (2) :131-148. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/005253ar>, consulté le 12 mars 2012
- Bokobza Kahan, M. (2009). Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction. *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. Récupéré de <http://aad.revues.org/671>, consulté le 12 mars 2012
- Borgomano, M. (2004). L'ombre du père. Dans B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre, (éd.), *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle* (pp. 249-261). Saint Étienne : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Bouchy, F. (2005). *La Place, La Honte. Annie Ernaux*. Paris : Hatier (Profil d'une œuvre).
- Bracops, M. (2006). La pragmatique intégrée. Oswald Ducrot. Dans *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*. Bruxelles : Éditions Université De Boeck.

- Bres, J. (2005). Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... Dans *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques* (pp. 47-61). Bruxelles : Éditions Université De Boeck.
- Bres, J., Haillet, P. P., Mellet, S., Nølke, H., et Rosier, L. (éds.). (2005). *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques*. Bruxelles : Éditions Université De Boeck.
- Charaudeau, P. (1983). *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*. Paris : Hachette.
- Charaudeau, P. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette.
- Charaudeau, P., et Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'Analyse du discours*. Paris : Seuil
- Charpentier, I. (1999). *Une intellectuelle déplacée : Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)*. (Thèse de doctorat). Amiens, France : Université de Picardie Jules Verne.
- Charpentier, I. (2005). « La littérature est une arme de combat... ». Entretien avec Annie Ernaux. Dans *Rencontres avec Pierre Bourdieu* (pp. 159-175). Clamecy : Éditions du Croquant.
- Chevalier, J.-C., Blanche-Benveniste, C., Arrivé, M., et Peytard, J. (1995). *Grammaire du français contemporain*. Paris : Éditions du Club France Loisirs.
- Chossat, M. A. (2002). *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : le personnage féminin à l'aube du XXI^{ème} siècle*. New York : Peter Lang.
- Cogard, Karl. (2001). Énonciation. Dans *Introduction à la stylistique* (pp. 231-258). Paris : Champs Université Flammarion.
- Crom, N. (2003, Avril). Annie Ernaux, écrire la vérité. *Revue des deux mondes*, 4 : 165-168.
- Culioli, A. (1999). *Pour une linguistique de l'énonciation*. Paris : Ophrys.
- Cusset, C. (2006). Le Réel. *Tra-jectoires*, 3 (Annie Ernaux/Albert Memmi) : 41-57.
- Dambre, M., et Gosselin-Noat, M. (2001). *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.

- Delavigne, V. (2000). Acte du colloque SYLED : *Le double jeu de l'autonymie*. Paris : l'Université de Paris-III. Récupéré de <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/theme4/delavigne.pdf>, consulté le 20 avril 2012
- Diderot, D. (1960). *Jacques le fataliste*. Paris.
- Didier, B. (1991). *L'écriture femme*. Paris : PUF.
- Dubois, J. (2011). Préface. Dans D. Bajomée et J. Dor (éds.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi* (pp. 11-14). Clamecy : Klincksieck.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Ducrot, O., et Schaeffer, J.-M. (2002). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- Dugast-Portes, F. (2008). *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*. Paris : Éditions Bordas.
- Dujardin, É. (1977). Le Monologue intérieur. Dans *Les Lauriers sont coupés* (pp. 191-271). Rome : Bulzoni Editore.
- Eco, U. (2004). *Lector in fabula*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.
- Ernaux, A. (1993). Vers un je transpersonnel. *Autofictions & Cie*, 6 : 218-221.
- Ernaux, A. (2004). Préface. Dans F. Thumerel (éd.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux* (pp. 7-10). Arras : Artois Presses Université.
- Ernaux, A. (2006). Littérature et politique. *Trajectoires*, 3 (*Annie Ernaux/Albert Memmi*) : 98-99.
- Ernaux, A. (2009a). Écrivaine devant ses critiques. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux. Perspectives Critiques*. New York – Ottawa – Toronto : Legas : 9-10
- Ernaux, A. (2009b). Ne pas prendre d'abord le parti de l'art. Dans D. Rabaté et D. Viart (éds.), *Écritures blanches* (pp. 97-100). Saint-Étienne : Publication de l'Université Saint-Étienne.
- Fernandez-Récatola, D. (1994). *Annie Ernaux*. Monaco : Éditions du Rocher.
- Fromilhague, C., et Sancier-Chateau, A. (2004). *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Armand Colin.

- Fuchs, C. (2012). Registres de langue. *Encyclopædia Universalis*, Récupéré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/registres-de-langue/>, consulté le 10 mai 2012
- Gaulejac, V. (1999). *La Névrose de classe*. Paris : Hommes & Groupes Editeurs.
- Gauthier, X. (2002). L'événement du siècle. Dans *Naissance d'une liberté (Contraception, avortement : le grand combat des femmes au XX^e siècle)* (pp. 307-355). Paris : Éditions Robert Laffont.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1991). *Fiction et Diction*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (2007). *Discours du récit*. Paris : Seuil.
- Gouvard, J.-M. (1998). *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin.
- Grenouillet, C., Reverzy, E. (2006). Liminaire. Dans C. Grenouillet et E Reverzy (éds.), *Les voix du peuple – XIX^e et XX^e siècles*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.
- Hubier, S. (2003). *Littérature intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin.
- Hugueny-Léger, É. (2009). *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Bern : Peter Lang.
- Hugueny-Leger, E. (2009). Entretien avec Annie Ernaux. Dans *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Bern : Peter Lang.
- Jakobson, R. (2003). Les fondations du langage. Dans *Essais de linguistique générale* (pp. 177-196). Paris : Les Éditions de Minuit.
- Jérusalem, C. (2005). La langue d'enfance chez François Bon et Annie Ernaux : écrire depuis l'origine. Dans S. Coyault (éd.), *L'écrivain et sa langue : romans d'amour – de Marcel Proust à Richard Millet* (pp. 187-198). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1999). *L'énonciation*. Paris : Armand Colin.

- Lejeune, P. (1996 [1975]). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Lis, J. (2004). Éthnologie de soi-même ou postunanimisme ? Le cas Annie Ernaux. Dans F. Thumerel (éd.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*. (pp. 91-101) Arras : Artois Presse Université.
- Macé, M.-A. (2004). Des narrations en quête d'identité – *La Place* d'Annie Ernaux, *L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras. Dans B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (éds.), *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle* (pp. 35-43). Saint Étienne : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Maingueneau, D. (1986). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan.
- Maingueneau, D. (1999). *L'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette.
- Maingueneau, D. (2002). *Analyser les textes de communication*. Paris : Nathan.
- Maingueneau, D. (2007). *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Colin, Paris.
- Mazaleyrat, J., et Molinié, G. (1989). *Vocabulaire de la stylistique*. Vendôme : Presses Universitaires de France.
- McIlvanney, S. (1998). Annie Ernaux : Un écrivain dans la tradition du réalisme. *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2 : 247-266.
- McIlvanney, S. (2001). *Annie Ernaux : The Return to Origins*. Liverpool : Liverpool University Press.
- Michelucci, P. (2009). Paroles sans musique : l'écho du social dans *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Honte*. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 15-25). Canada : Legas.
- Molinié, G. (1986). *Élément de stylistique française*. Paris : PUF.
- Molinié, G. (1997). *La Stylistique*. Paris : PUF – Que sais-je ?
- Molinié, G. (1998). *Sémio stylistique*. Paris : PUF.
- Molinié, G. (2004). *La stylistique*. Paris : PUF
- Molinié, G., et Viala, A. (1993). *Approches de la réception*. Paris : PUF.

- Müller Gjesdal, A. (2008). *Étude sémantique du pronom ON dans une perspective textuelle et contextuelle*. (Thèse de doctorat). Bergen, Norvège : Université de Bergen. Récupéré de <https://bora.uib.no/bitstream/1956/3098/1/Anje%20Gjesdal.pdf>, consulté le 20 avril 2012
- Nauroy, A. (Éd.). (2006). *Tra-jectoires*, 3. (Annie Ernaux/Albert Memmi). Revue littéraire de l'Association des Conservateurs littéraires.
- Olsen, M. (2002). *Remarques sur le dialogisme et la polyphonie*. Récupéré de http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_VI/MO6_1.pdf, consulté le 25 juillet 2010
- Rabatel, A. (2009). *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Rabau, S. (éd.). (2002). *L'intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Rachwalska Von Rejchwald, J. (2009). Lector in fragmento. En lisant *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* d'Annie Ernaux. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 51-60). Canada : Legas.
- Reboul, A., et Moeschler, J. (1998). *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*. Paris : Armand Colin.
- Reuter, Y. (1996). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Dunod.
- Riegel, M., Pellat, J.-C., et Rioul, R. (2002) *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF – Quadrige.
- Rivara, R. (2004). Pour une approche énonciative du monologue intérieur. Dans *Pragmatique et énonciation. Études linguistiques* (pp. 215-226). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Rosier, L. (2008). *Le discours rapporté en français*. Paris : Ophrys.
- Roudaut, J. (2006). Commentaire. *Tra-jectoires*, 3 (Annie Ernaux/Albert Memmi) : 58-59.
- Roulet, E. (2005). Un dialogue romanesque. Dans *La description de l'organisation du discours* (pp. 184-214). Le Mesnil-sur-l'Estrée : Didier (LAL : Langues et apprentissage des langues).

- Sarfati, G.-É. (2007). *Éléments d'analyse de discours*. Paris : Armand Colin.
- Savéan, M.-F. (2003). *La place et Une femme d'Annie Ernaux*. Saint-Amand : Gallimard.
- Schaeffer, J.-M. (2001). Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui. Dans M. Dambre et M. Gosselin-Noat (éds.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle* (pp. 11-20). Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.
- Stolz, C. (2008). La polyphonie dans les romans des cinquante dernières années : formes et interprétations. Récupéré de wwwfr.uni.lu/.../STOLZ%20C.%20La%20polyphonie%20dans%20les%20romans%20des%20cinquante%20de..., consulté le 17 juin 2010
- Thomas, L. (2005). *Annie Ernaux, à la première personne*. Paris : Éditions Stock.
- Thomas, L. (2009). Annie Ernaux et ses lecteurs. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 27-33). Canada : Legas.
- Thumerel, F. (2002). *Le champ littéraire français au XX^e siècle*. Paris : Armand Colin.
- Thumerel, F. (2004). *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*. Arras : Artois Presse Université.
- Thumerel, F. (2008). Annie Ernaux, entretien avec Fabrice Thumerel. Dans F. Thumerel (éd.), *Bernard Desportes autrement* (pp. 106-108). Arras : Artois Presses Université.
- Tisset, C. (2000). *Analyse linguistique de la narration*. Saint-Germain-du Puy : Éditions Sedes.
- Todorov, T. (2002). *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris : Seuil (Collection Poétique).
- Tondeur, C.-L. (1995, Octobre). Entretien avec Annie Ernaux. *The French Review*, 69 (1) : 37-44.
- Tondeur, C.-L. (1996). *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*. Amsterdam – Atlanta, GA : Rodopi.

- Van Rossum-Guyon, F. (2001). *Cyclone* de Frédéric-Yves Jeannet : Une polyphonie des genres. Dans M. Dambre et M. Gosselin-Noat (Éds.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle* (pp. 347-365). Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.
- Villani, J. (2004). *Le roman*. Paris : Éditions Belin.
- Villani, S. (éd.). (2009). *Annie Ernaux. Perspectives Critiques*. New York – Ottawa – Toronto : Legas.
- Voloshinov, V. N. (2002). La structure de l'énoncé. Dans T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine* (pp. 287-316). Paris : Seuil.

Ouvrages consultés :

- Actes (Les) de discours. (1980). *Communications*, 32.
- Adam, J.-M., et Revaz, F. (1996). *L'analyse des récits*. Paris : Seuil.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara : Öteki Yayınları.
- Ansel, Y. (s.d.). De Rousseau à Annie Ernaux : mobiles, modèles et mutations de l'autobiographie. Récupéré de <http://www.grandterrier.net/wiki/images/1/1c/AnselAutobiographie.pdf>, consulté le 29 mars 2010
- Authier-Revuz, J. (1979). « Parler avec des signes de ponctuation » ou : de la typographie à l'énonciation. Dans *DRLAV*, n°21 : 76-88.
- Authier-Revuz, J. (1981). « Paroles tenues à distance ». Dans Conein, B. et alii (éd.), *Matérialités discursives* (pp. 127-142). Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Authier-Revuz, J. (1991). Hétérogénéités et ruptures. Quelques repères dans le champ énonciatif. Dans H. Parret (éd.), *Le sens et ses hétérogénéités* (pp. 138-151). Paris : Éditions du CNRS.
- Authier-Revuz, J. (1993, Janvier). Repères dans le champ du discours rapporté (suite). (*Bibliothèque de*) *L'Information Grammaticale*, 55 : 10-15.
- Authier-Revuz, J. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris : Larousse, 2 Tomes.

- Bourdieu, P. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Éditions Fayard.
- Bracops, M. (2006). La théorie polyphonique. Dans *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée* (pp. 175-189). Bruxelles : Éditions Université De Boeck.
- Charpentier, I. (1994). De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux. *Politix*, 7 (27) : 45-75.
- Charpentier, I. (2005). Produire « une littérature d'effraction » pour « faire exploser le refoulé social ». Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre autosciobiographique d'Annie Ernaux. Dans M. Collomb (éd.), *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980* (pp. 111-131). Montpellier : Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.
- Charpentier, I. (2007). Des passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion Simple* d'Annie Ernaux. Dans D. Bajomée et J. Dor (éds.), *Femmes et Livres* (pp. 231-242). Paris : L'Harmattan.
- Chaudier, S. (2005). Rhétoriques du social. Dans M. Collomb (éd.), *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980* (pp. 133-146). Montpellier : Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.
- Collington, T. L. (2005). Annie Ernaux et les genres du discours : une approche bakhtinienne. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 167-177). Canada : Legas.
- Compagnon, A. (2009). Désécrire la vie [Critique de *Les Années*, par A. Ernaux]. *Critique*, 65 (740-741) : 49-60.
- Corblin, F. (1994). Existe-t-il un « ça » impersonnel en français ? *L'Information Grammaticale*, 62 : 45-47.
- DalMolin, É. (2008). Vouloir montrer : le spectacle de la réalité chez Annie Ernaux, Lydie Salvayre et Amélie Nothomb. Dans A. Lasserre et A. Simon (éds.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française* (pp. 103-113). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Day, L. (2007). *Writing shame and desire. The work of Annie Ernaux*. Bern: Peter Lang.

- Delesalle, S. (2003). Quelques remarques sur le domaine de l'autonymie dans l'écriture romanesque. Dans J. Authier-Revuz, M. Doury, et S. Reboul-Touré (éds.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours* (pp. 185-190). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Ducrot, O. (2001). Quelques raisons de distinguer « locuteurs » et « énonciateurs ». *Polyphonie – linguistique et littéraire III* : 19-41. Récupéré de http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_III/Oswald_Ducrot.htm, consulté le 2 mars 2010
- Dufaye, L, et Gournay, L. (2010). *L'altérité dans les théories de l'énonciation*. Paris : Ophrys.
- Durvy, C. (2000). *À la recherche du roman*. Paris : Ellipses.
- Eco, U. (1997). *Yanlış Okumalar*. (M. H. Doğan, Trad.). Istanbul : Can Yayınları.
- Ernaux, A. (1996). Fragments autour de Philippe V. *Infini*, 56 : 25-26.
- Ernaux, A. (1999, Juin). De l'autre côté du siècle. *La Nouvelle Revue française*, 550 : 96-100.
- Ernaux, A. (2008). Lettre à Bernard Desportes. Dans F. Thumerel (éd.), *Bernard Desportes autrement* (pp. 103-105). Arras : Artois Presses Université.
- Ernaux, A. (2008). Toutes les images disparaîtront. Dans A. Lasserre et A. Simon (éds.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française* (pp. 65-67). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Fau, C. (1995). Le problème du langage chez Annie Ernaux. *The French Review*, 68 (3) : 501- 512.
- Ferniot, C., et Delaroche, P. (2008, Février). Entretien avec Annie Ernaux. *Lire*.
- Fishman, J. A. (1971). *Sociolinguistique*. Paris : Nathan (Éditions Labor).
- Flieder, L. (1998). *Le roman français contemporain*. Paris : Seuil.
- Francœur, L. (1976). Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique) ». *Études Littéraires*, 9 (2) : 341-365. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/500401ar>, consulté le 30 décembre 2011

- Fromilhague, C. (1995). *Les figures de style*. Paris : Nathan.
- Gaillard, G. (2006). Traumatisme, solitude et auto-engendrement. Annie Ernaux : *L'Événement. Filigrane : écoutes psychothrapiques*, 15 (1) : 67-86.
- Garaud, C. (1996). *Il n'est héritier qui ne veut*: Danièle Sallenave, Annie Ernaux et la littérature. Dans M. Bishop (éd.), *Thirty Voices in the Feminine* (pp.111-118). Amsterdam – Atlanta, GA : Rodopi.
- Garcia, M. (2004). Annie Ernaux: Pouvoir, langue et autobiographie. *Thélène. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19 : 35-44.
- Gardès-Madray, F. (1984). Praxématique et interaction verbale. *Langages*, 74 : 15-29.
- Garric, N, et Calas, F. (2007). *Introduction à la pragmatique*. Paris : Hachette Supérieur.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil.
- Gaulejac, V. (2009). *Qui est « je » ?*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1979). *Figures II*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Grésillon, A. (1984). Polyphonie, proverbe et détournement. Ou un proverbe peut en cacher un autre. *Langages*, 73 : 112-125.
- Hall, C. (1996). « De La femme rompue » à *La Femme gelée : Le Deuxième Sexe* revu et corrigé. Dans M. Bishop (éd.), *Thirty Voices in the Feminine* (pp. 6-13). Amsterdam – Atlanta, GA : Rodopi.
- Huglo, M.-P., et Rocheville, S. (éds.). (2004). *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Hugueny-Léger, E. (2005). « Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde » : effectuer le passage de soi aux autres dans *Les Années*. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 191-201). Canada : Legas.
- Idéologies, discours, pouvoirs. (1978). *Communications*, 28.

- Janes, M. (2005). *Se perdre* : Le début d'une nouvelle phase dans l'écriture de soi. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 213-221). Canada : Legas.
- Joseph, S. (2005). L'emploi du temps. Datation et vérité dans *Se Perdre*. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 261-269). Canada : Legas.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1991). Hétérogénéité énonciative et conversation. Dans H. Parret (éd.), *Le sens et ses hétérogénéités* (pp. 120-137). Paris : Éditions du CNRS.
- Kerbrat, M.-C. (1997). *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kolebka, H. (2008, Juin). Annie Ernaux : « Je ne suis pas histoire ». *L'histoire*, 332 : 18-19
- Kundera, M. (2002). *Roman Sanatı*. (A. Bora, Trad.). Istanbul : Can Yayınları.
- Laacher, S. (1991). Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude. Entretien avec Annie Ernaux précédé d'une présentation de Smaïn Laacher. *Politix*, 4 (14) : 73-78.
- Lanot, F. (1998). Entretien avec Annie Ernaux. Dans A. Goulet (éd.), *L'écriture de soi comme dialogue* (pp. 197-200). Caen : Presses Universitaires de Caen.
- Lee, M. D. (2005). *Ernaux, Breton, Nadja* : Dis-moi qui tu hantes... Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 159-166). Canada : Legas.
- Leeman, D. (éd.). (2008). *Des topoï à la théorie des stéréotypes en passant par la polyphonie et l'argumentation dans la langue. Hommages à Jean-Claude Anscombe*. Chambéry : Université de Savoie.
- Lejeune, P. (2010). *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin.
- Lemenager, G. (2008). Ernaux : où est passée l'espérance ? Dans *L'actualité littéraire*. Récupéré de www.dailymotion.com/video/xbj5r4_actu-litteraire-ernaux-ou-est-passe_creation, consulté le 13 décembre 2010
- Les écritures du moi. Autobiographie, journal intime, autofiction. (2007, Mars-Avril). *Le Magazine littéraire*, 11.

- Maingueneau, D. (2004). Hyperénonciateur et « participation ». *Langages*, 156 : 111-126.
- Maingueneau, D., et Phillippe, G. (2005). *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Colin.
- Malt, L. (1995). « Moins seule et factice » : la part autobiographique dans *Une Femme* d'Annie Ernaux. *The French Review*, 69 (1) : 45-53.
- Marietti, M, et Perrus, C. (éds). (2003). Les Voix multiples : du conflit au dialogue. *Arzanà (Cahiers de littérature médiévale italienne)*, 9. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Marti, M. (éd.). (1999). Espace et voix narrative. *Cahiers de Narratologie*, 9.
- McIlvanney, S. (1996). Recuperating Romance : Literary Paradigms in the Works of Annie Ernaux. *Forum for Modern Language Studies*, 17 (3) : 240-250.
- Moeschler, J. (1991). Les aspects pragmatiques de la négation linguistique : Acte de langage, argumentation et inférence pragmatique. Dans *La négation. Le rôle de la négation dans l'argumentation et le raisonnement* (pp. 103-138). Neuchâtel : Université de Neuchâtel.
- Mortureux, M.-F. (1992). Énonciation et pronoms personnels dans *Le Neveu de Rameau*. *L'Information Grammaticale*, 53 : 33-37.
- Motte, W. (1995). Annie Ernaux's Understatement. *The French Review*, 69 (1) : 55-67.
- Naudin, M. (1993). Ernaux, Annie. Passion simple. *The French Review*, 67 (2) : 386-387.
- Parret, H. (1991). Introduction. De l'(im)possibilité d'une grammaire de l'hétérogène. Dans H. Parret (éd.), *Le sens et ses hétérogénéités* (pp. 11-25). Paris : Éditions du CNRS.
- Patron, S. (2009). *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin.
- Perić, K. (2005). Représentation et voix des personnages masculins. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 283-289). Canada : Legas.
- Philippe, G. (1996). *Le roman. Des théories aux analyses*. Paris : Seuil.

- Prévost, C., Lebrun, J.-C. (1990). Annie Ernaux ou la conquête de la monodie. Dans *Nouveaux territoires romanesques* (pp. 51-66). Paris : Messidor/Éditions Sociales.
- Rabaté, D. (2009). Entretien avec Annie Ernaux. Maisons des Écrivains, 9 mars 2002. Dans D. Rabaté et D. Viart (éds.), *Écritures blanches* (pp. 100-105). Saint-Étienne : Publication de l'Université Saint-Étienne. 100-105.
- Rabatel, A. (2003). Un paradoxe énonciatif : la connotation autonymique représentée dans les « phrases sans parole » stéréotypées du récit. Dans J. Authier-Revuz, M. Doury, et S. Reboul-Touré (éds.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours* (pp. 271-279). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Rabatel, A. (2004). L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques. *Langages*, 156 : 3-17.
- Rabatel, A. (2004). La déliaison des énonciateurs et des locuteurs dans la presse satirique. *Langage et société*, 4 (110) : 7-23.
- Rabatel, A. (2010). Retour sur les relations entre locuteurs et énonciateurs. Des voix et des points de vue. Dans M. Colas-Blaise, M. Kara L. et Perrin et A. Petitjean (éds.), *La question polyphonique ou dialogique dans les sciences du langage* (pp. 357-373). Metz : CELTED, Université de Metz.
- Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit. (1966). *Communications*, 8.
- Reuter, Y. (2005). *L'analyse du récit*. Paris : Armand Colin.
- Rey-Debove, J., et Rey, A. (éds.). (2009). Le nouveau Petit Robert de la langue française. Paris : Le Robert.
- Rey, P.-L. (1992). *Le roman*. Paris : Hachette.
- Rivara, R. (2000). *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*. Paris : L'Harmattan.
- Rullier-Theuret, F. (2001a). *Approche du roman*. Paris : Hachette.
- Rullier-Theuret, F. (2001b). *Le dialogue dans le roman*. Paris : Hachette.
- Samoyault, T. (2004). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan.
- Scharff, A. (2008). *Le temps et le moi dans l'œuvre d'Annie Ernaux*. Paris : Le Manuscrit.

- Simon, A. (2008). Déplacements du genre autobiographique : les sujets Ernaux. *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française* (pp. 69-81). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Simonet-Tenant, F. (2004). *Le Journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris : Téraèdre.
- Stistrup Jensen, M. (2000). « *Les voix entre guillemets* ». *Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*. Odense : Odense University Press.
- Stolz, C. (1999). *Initiation à la stylistique*. Paris : Ellipses.
- Thébaud, A. (1997). L'urgence d'écrire. *La Quinzaine littéraire*, 710 : 13.
- Tondeur, C.-L. (1996). Erotica/pornorotica: *Passion simple* d'Annie Ernaux. Dans M. Bishop (éd.), *Thirty Voices in the Feminine* (pp. 111-118). Amsterdam – Atlanta, GA : Rodopi.
- Touret, M. (2008). *Histoire de la littérature française du XXe siècle. Tome II – après 1940*. Rennes : Presse Universitaire de Rennes.
- Valette, B. (2005). *Le roman*. Paris : Armand Colin.
- Viart, D. (2007). Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques. Dans A.-M. Monluçon et A. Salha (éds.), *Fictions biographiques* (pp.35-54). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Viart, D., et Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent*. Paris : Bordas.
- Vilain, P. (1997, Décembre). Annie Ernaux ou l'autobiographie en question. *Roman 20/50 (Revue d'étude du roman du XXe siècle)*, 24 : 141-147.
- Vilain, P. (1998). Le dialogue transpersonnel dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Dans A. Goulet (éd.), *L'écriture de soi comme dialogue* (pp. 197-200). Caen : Presses Universitaires de Caen.
- Vilain, P. (1997, Décembre). Le sexe et la honte dans l'œuvre d'Annie Ernaux. *Roman 20/50 (Revue d'étude du roman du XXe siècle)*, 24 : 149-164.
- Villani, S. (2005). Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l'esthétique de choc. Dans

- S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 107-113). Canada : Legas.
- Vion, R. (1998). Du sujet linguistique. Dans R. Vion (éd.), *Les sujets et leurs discours. Énonciation et interaction* (pp. 189-202). Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence.
- Vion, R. (2004). Modalités, modalisations et discours représentés. *Langages*, 156 : 97-109.
- Vion, R. (2005). Modalisation, dialogisme et polyphonie. Récupéré de <http://www.dialogicidad.cl/papers/Vion.pdf>, consulté le 17 novembre 2011
- Wetherill, P. M. (1987). Introduction. Dans *La Place* (P. M. Wetherill Trans.) (pp. 1-35). London : Methuen.
- Yılancıoğlu, S. (2005). « Témoignage littéraire » : Écriture entre autobiographie et journal intime. Dans S. Villani (éd.), *Annie Ernaux, Perspectives Critiques* (pp. 223-230). Canada : Legas.
- Zanone, D. (1996). *L'autobiographie*. Paris : Ellipses.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Eylem AKSOY ALP
Doğum Yeri ve Tarihi : Denizli – 19.04.1982

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Fransızca Mütercim-
Tercümanlık Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Université Paris-Sorbonne Master II en Langue
française (Mention Très bien)
Bildiği Yabancı Diller : Fransızca (KPDS : 100), İngilizce (KPDS : 90)
Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar : Fransızca Öğretmenliği Stajı (Ankara Üniversitesi –
TÖMER / 2002)
Stage de perfectionnement pour professeurs –
Université de Franche-Comté (Besançon / Fransa -
2003)
Çeviri stajı (Başbakanlık Basın-Yayın ve
Enformasyon Müdürlüğü, Ankara - 2004)

Projeler : -

Çalıştığı Kurumlar : Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili
ve Edebiyatı Bölümü

İletişim

E-Posta Adresi : eylemaksoy@hotmail.com
eylema@hacettepe.edu.tr

Tarih : 11.09.2012