

Annie Ernaux: le retour de la parole

FRANCISCA ROMERAL ROSEL UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

refoulée

« Il y a toujours beaucoup plus à dire sur ce qui est absent que sur ce qui est présent », affirmait Lydia Marelli, commissaire de l'exposition *Le divan* célébrant le 150^e anniversaire de la naissance de Sigmund Freud dans la maison natale du fondateur de la psychanalyse, convertie maintenant en musée, à Vienne (Rudich & Celis : 2006). Ce commentaire nous rappelant l'étrangeté persistante du passé est quasiment devenu un lieu commun dans le domaine de la littérature car, si bien nous savons que nombreux sont les auteurs d'autobiographies qui se sont mis à l'œuvre dans le seul souci de débroussailler leur vécu, même ceux qui se sont attachés à rester dans la fiction n'ont finalement parlé que d'eux-mêmes, comme l'avoue en toute simplicité Alain Robbe-Grillet dans son fameux article « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi » (Robbe-Grillet, 1991 : 247-258). Les éditoriaux s'accordent à souligner cependant le fait que, depuis Freud, la psychanalyse a beaucoup évolué étendant son influence bien au-delà d'une application purement clinique, à une pratique culturelle, à une façon de penser le monde laissant en partage au langage commun son lexique.

Paradoxalement, comme le signalait Marelli, le passé de chacun est toujours là, enfoui sous la pesanteur des couches

successives du temps. Constitué par un cumulus d'expériences non conclues, il se manifeste souvent de façon inattendue et nous impose une urgence de retour. Nous plaçant dans la perspective freudienne de l'art, c'est ce passé individuel, empli des représentants idéatifs obscurs des pulsions instinctives retenus contre leur gré tout au long de l'existence, qui est susceptible de tourmenter le sujet et le mener à l'écriture. Pour Freud, l'écrivain ou l'artiste en général trouverait dans l'action de créer une façon particulière de satisfaire ses désirs pulsionnels en sublimant plus ou moins intensément sa libido et parvenant ainsi à les adapter à une expression culturellement admise. Freud voyait dans les manifestations artistiques une sorte d'élaboration secondaire de contenus inconscients semblable à celle qui se produit dans les rêves ; dans une œuvre d'art, une analyse interprétative découvrirait les mêmes mécanismes de déplacement métonymique ou de condensation métaphorique et, bien sûr, les déguisements sous lesquels le désir se laisse entrevoir dans un jeu de cache-cache avec la résistance du sujet à vouloir prendre conscience des contenus inconscients. Tout ce vécu encroûté courrait donc en permanence le risque de se convertir en un domaine inextricable générateur d'insatisfaction, de malaises, de conduites pathologiques à moins que l'art —ou la psychanalyse— ne vienne le délayer.

Parmi ceux qui ont fortement succombé au besoin de revenir sur leurs origines se trouve Annie Ernaux, entraînée foncièrement par le déjà bien analysé mécanisme du *double bind*¹, cet état psychique se manifestant par un élan malaisé et maladroit qui pousse le sujet dans deux directions opposées à la fois. Ce tiraillement contradictoire s'est exprimé chez l'auteur de *La Place* par un parti pris indécidable, présidé simultanément par la honte —sublimée plus tard en orgueil par sentiment de culpabilité— vis-à-vis de son groupe social et d'elle-même, et par le réconfort que lui ont procuré la reconnaissance d'un certain lectorat et les prérogatives, suite à son entrée triomphale dans l'élite littéraire. Mais, contrairement à ce que l'on serait en mesure d'attendre,

1 Voir à ce sujet Bacholle, 2000 : 27-70, faisant référence à ce concept (Grégory Bateson, 1956).

Ernaux a tout de suite averti ses lecteurs que, dans ce mouvement de retour sur son passé, au cours duquel réapparaîtront inexorablement les phantasmes, elle n'a jamais été concernée par aucune urgence psychanalytique que ce soit. Devons-nous croire qu'Ernaux s'en est tenue à un intérêt purement sociologique ? Elle défend son projet dans *Passion simple* (1991) —l'histoire à la première personne d'un amour obsédant— en déclarant :

Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise [...] Quant à l'origine de ma passion, je n'ai pas l'intention de la chercher dans mon histoire lointaine, celle que me ferait reconstituer un psychanalyste, ou récente, ni dans les modèles culturels du sentiment qui m'ont influencé depuis l'enfance (*Autant en emporte le vent*, *Phèdre* ou les chansons de Piaf sont aussi décisifs que le complexe d'Oedipe). Je ne veux pas expliquer ma passion —cela reviendrait à la considérer comme une erreur ou un désordre dont il faut se justifier— mais simplement l'exposer. (Ernaux, 1991 : 31-32)

De façon inattendue, Ernaux insistera six ans plus tard dans *La Honte* (1997) sur ce qui semble être à la fois une déclaration de principes et un avertissement au lecteur :

Je n'attends rien de la psychanalyse ni d'une psychologie familiale dont je n'ai pas eu de peine à établir les conclusions rudimentaires depuis longtemps, mère dominatrice, père qui pulvérise sa soumission en un geste mortel, etc. 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 venue alors pouvait rendre, « gagner malheur ». Les mots abstraits, ici, restent au-dessus de moi. (Ernaux, 1997 : 31)

Or, malgré les manifestations explicites de sa méfiance vis-à-vis de la psychanalyse ou, comme dans cet extrait, de la psychologie, on a souvent l'impression au terme de la lecture des textes d'Ernaux, qu'elle a trouvé dans l'écriture bien plus qu'une lame

aiguisée et aseptique lui servant à découper des tranches de sa vie², une sorte de bulldozer pour enfoncer les murs retenant un silence ancien, c'est-à-dire, l'adaptation personnelle et rudimentaire à une certaine pratique psychanalytique³. « L'écriture est ainsi le lieu et l'instrument de la résolution du *double bind* et de la *réorientation* [ou *recadrage*] » (Bacholle, 2000 : 21), explique Michèle Bacholle. Julia Kristeva, de son côté, voit dans ce refus de la psychanalyse un détournement du désir, une fuite qu'elle nomme « déni ». La psychocritique que Charles Mauron fonda sur les découvertes de Freud, bien qu'elle ne soit pas l'une des approches les plus courantes en littérature aujourd'hui, a marqué des tendances dans de nombreuses études. Mauron pensait que si l'inconscient s'exprimait dans les rêveries diurnes et les songes, il devait aussi se manifester dans les œuvres littéraires bien qu'il considérât la psychocritique comme une critique partielle. Freud lui-même, lecteur passionné, ayant puisé dans toutes les sources de la littérature universelle, avait affirmé que « le moi n'est pas maître dans sa propre maison » (Freud, 1971 : 146), voulant dire par là qu'il y a toujours quelque chose qui échappe au contrôle de la conscience du sujet. De son côté, Bellemin-Noël a suggéré que la recherche littéraire se devait parfois d'emprunter des méthodes complémentaires telles la psychanalyse textuelle⁴ et la psycholecture car, comme il le manifeste dans l'avertissement de *Psychanalyse et littérature. L'art de déchiffrer une vérité*, regarder dans un texte, c'est se pencher sur un individu, sur cette personne qui écrit sans



2 Annie Ernaux a souvent dit s'être servie de l'écriture comme d'un couteau, de là le titre du livre écrit en collaboration avec Frédéric-Yves Jeannet (2004) *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard.

3 Cette pratique est surtout très visible dans *Se perdre* (2001) où Ernaux consigne ses nombreux rêves qu'elle cherche par elle-même à interpréter.

4 Mais, à l'inverse, la psychanalyse la voie de la littérature. Voir à ce sujet Doubrovsky (1996 : 263-282) où il reproche fortement à Akeret, son psychanalyste, d'avoir écrit et publié un livre, *Tales from a traveling couch*, à partir des notes qu'il avait prises tout au long des sessions de la cure à laquelle s'était soumis Doubrovsky.

pouvoir jamais tout dire et qui s'épuise dans une entreprise vouée d'emblée à l'échec, vu que les profondeurs des mystères de la psyché sont par nature inextricables à l'écrivain lui-même :

La psychanalyse (j'entends par là la doctrine freudienne) plutôt qu'une science est l'art de déchiffrer une vérité dans tous les secteurs énigmatiques de l'expérience humaine, telle que l'homme la vit, c'est-à-dire la « parle » à un autre ou à lui-même. Ne distinguant pas un sujet d'un objet de connaissance, elle nie qu'il existe un sujet défini ou définissable, et des objets de pensée qui ne soient pas déjà habités, détournés par les ruses, les avances, les désirs d'une partie du sujet.

Elle s'appuie sur une théorie et une pratique, sans techniques impératives, sans codes transparents, sans modèles certifiés, sans concepts monovalents, sans repères fixes. (Bellemin-Noël, 1995 : 8)

C'est dans ce sens que nous proposons de faire ici une approche succincte de l'un des textes d'Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien* (1977). Fiction ou pas fiction, toute oeuvre littéraire est le fait d'une urgence et d'un effort de dire, de secouer le silence qui isole dans l'aura mélancolique de la mémoire ou de l'inconscient, ce qui fut bruyant tout autant que ce qui fut tu. De son premier livre *Les Armoires vides* (1974) jusqu'au dernier en date, *L'usage de la photo* (2005), le besoin de dire naît d'expériences suffoquées qui évoquent l'enfermement et le désarroi de l'éternel *infans* que l'on porte en soi et qui se refuse, selon Freud, à la perte et à l'oubli. L'écriture d'Ernaux s'est accommodée à chaque fois d'un projet esthétique différent et s'est soumise aux exigences particulières imposées par la tessiture des discours où l'on retrouve le schéma du processus positif-créateur: débuts où il était bon de crier contre la famille dans le langage grossier et décousu de l'adolescence (sublimation⁵); ensuite, période revancharde où elle donnait libre cours à sa

5 C'est-à-dire, transformation par laquelle la finalité et l'objet d'un désir de satisfaction (érotico-sexuel) permettent au sujet d'acquérir une signification plus « élevée » du point de vue culturel.

méfiance et ses rancoeurs vis-à-vis de la classe sociale supérieure dans laquelle elle commençait à s'installer (renoncement premier⁶); plus tard, il y a eu un moment de répit et de repentir où, réconciliée avec son milieu d'origine, elle faisait entendre les voix rescapées des gens simples d'autrefois (passage du renoncement à l'identification); enfin, dans ses derniers textes, elle s'en est tenue à briser le silence de l'intimité d'un quotidien bourgeois privilégié (identification⁷). Mais, au cœur de tout cela, persistent les trous obscurs d'une histoire personnelle sans mystère apparent, réécrite des dizaines de fois et un état d'insatisfaction fossilisé qui tend à saillir, tel le désir éternellement inassouvi d'emprise sur un territoire introuvable, car -ironie du sort- comme l'explique Freud :

C'est dans les composantes oubliées que serait contenu tout ce qui a rendu l'impression digne d'être notée. Je peux confirmer que cela se passe effectivement ainsi ; je préférerais seulement dire « éléments escamotés » au lieu d'« éléments oubliés de l'expérience vécue ». (Freud, 1999 : 116)

Quand, ayant étalé les livres d'Ernaux sur la table suivant un ordre chronologique comme s'il s'agissait d'un jeu de cartes bien organisé, on en parcourt les titres du regard, l'on perçoit d'emblée la chaîne de symboles qui les unit et qui met en évidence la persévérance têtue du sujet écrivant face à la constatation de son incomplétude et de l'indéfinition de son territoire. Les titres suggèrent la présence persistante et condensée d'un silence à l'étroit dans l'espace clos du Moi, et la preuve de sa difficile prise en charge ou, plutôt, réhabilitation (vide, simple, gelé, un/une, nuit, honte, perte, rien, extérieur, etc.): *Les Armoires vides - Ce qu'ils disent ou*

6 Dans ce processus, le sujet retire son investissement libidinal de l'objet pour le réinvestir d'une autre sorte d'intérêt ou d'amour pour ainsi dire « purifié ».

7 L'identification avec des modèles « positifs » permet au sujet de structurer sa personnalité selon les traits, les qualités ou les attitudes d'un autre (ou d'autres) avec lequel il s'identifie et qu'il convertit en un idéal de caractère symbolique.

rien - La femme gelée - La place - Une femme - Passion simple - Journal du dehors - « Je ne suis pas sortie de ma nuit » - La honte - L'événement - La vie extérieure - Se perdre - L'Occupation - L'usage de la photo, autant de signes se rapportant au désir de résoudre une difficulté inhérente au sujet dans ses rapports à autrui et renvoyant au récit ancien d'une humiliation existentielle. *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), le deuxième texte d'Ernaux, construit autour du thème de l'apprentissage sexuel et social à un carrefour essentiel de l'adolescence, se présente comme un flot abrupt de paroles dans lequel l'écrivain remonte le temps à contre-courant pour entreprendre un monologue impossible avec les propres mots de la jeune fille provinciale qu'elle se souvient avoir été en 1958. Ce livre, sur lequel on ne s'est pas trop attardé, renvoie à ce que l'écrivain elle-même considèrera dans *Se perdre* (2001) –trente-quatre ans après la première édition de *Ce qu'ils disent ou rien* et plus de quarante après l'été 1958– l'un des épisodes les plus marquants de son existence :

Je viens de relire les épreuves de *Ce qu'ils disent ou rien* pour l'édition Folio. Je ne l'avais pas fait depuis onze ans. 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. (Ernaux, 2001 : 48)

On pourrait trouver étonnant de retrouver intacts chez Ernaux les mêmes sentiments et le même souvenir après tout ce temps. Simple répétition ? Manque d'inspiration ? Le commentaire de Bellemin-Noël sur la théorie de l'inconscient est très explicite à ce sujet. L'inconscient établirait une continuité dans les affects et les pulsions entre l'enfant et l'adulte, rien ne se perd, tout se poursuit et même s'accroît :

La première originalité de la théorie de l'inconscient est d'avoir montré que la séparation entre les diverses attitudes et activités de l'homme était superficielle. Une fois établi qu'il y a continuité entre l'enfant et l'adulte [...], on voit se combler d'un seul coup le fossé qui maintenait à l'écart l'une de l'autre des productions comme le

symptôme, [...] ou l'organisation et la portée des jeux chez le petit garçon ou la petite fille. Il existe un soubassement commun -à savoir le mécanisme complexe des pulsions, les modes du refoulement, les ruses du désir sexuel- aux comportements étranges et coutumiers des diverses espèces d'individus, de tranches d'âge [...]. L'analyse des processus inconscients a pour vocation d'intervenir partout où se déploie de l' « imagination », c'est-à-dire des affects, une oeuvre de fiction, voire plus largement de représentation, et des effets symbolique. (Bellemin-Noël, 1995 : 13-14)

Dès l'abord, le titre, *Ce qu'ils disent ou rien*, cherche ostensiblement à mettre en évidence l'existence d'un conflit entre les détenteurs de la parole, ceux qui *disent* et les autres, ceux qui sont contraints au silence, qui ne disent *rien*, parmi lesquels se trouve la narratrice. La conjonction adversative *ou* matérialise l'idée d'opposition tranchante entre le *dit* et le *tu*, car c'est bien dans le sens de « taire » ou « se taire » que la notion de silence est impliquée par le signe totalisant du « rien » entendu comme renoncement à la prise de parole. Ce titre synthétise le choix qui va s'imposer à la narratrice : entrer dans le jeu des autres (celui des parents, du milieu) ou ne rien dire. Nous verrons qu'Anne va adopter la seconde solution dans la diégèse, tandis que l'auteur va se décider pour la première, homodiégétiquement parlant, disant ce qui a été enfoui pendant des années sous le silence. Donc, sans cesser de penser que le projet littéraire se trouve certainement, d'une façon ou d'une autre à l'origine de l'oeuvre, il serait tout aussi convenable de voir en celle-ci la trace d'un processus libérateur reconnu en thérapie psychanalytique. *Rien*, c'est la parole refoulée face au « dire » de l'autorité parentale et de la communauté, *ils*, force absolutiste qui provoque l'obstruction de la parole chez l'adolescente. La jeune Anne est, en effet, incapable, bien par peur bien par insoumission, de se plier aux modèles internes d'échange communicationnel pratiqué par des groupes sociaux différents (l'environnement familial et les jeunes en vacances), modèles qui impliquent d'autre part l'adhésion à une idéologie ou, du moins, à des principes moraux. Le texte représente un terrain, en principe vierge, vers lequel vont être véhiculés des discours de toute sorte qui

se bousculent entre eux: les discours d'autrui, les discours intériorisés directs ou rapportés, les discours hypothétiques et le discours de l'écrivain adulte. Il s'ensuit une sorte de complot langagier chaotique repris par une langue singulière, celle de l'adolescente qui dévide à une cadence effrénée —l'effet de spontanéité du discours adolescent est ici fortement recherché— des mots nouveaux sur le sexe et la société que les jeunes étudiants qu'elle a rencontrés lui ont appris. Ce discours quelque peu tardif —rappelons-nous l'écart entre l'âge de la narratrice et celui de l'auteur : vingt-et-un ans— s'insurge contre le discours familial, répressif et répétitif qui est celui d'une langue commune, d'une langue de bois régie par le code de banalisation. La description de l'une des réunions familiales du dimanche évoque bien cette posture : « Reconversations, rebouts de poulet froid cette fois sur l'assiette, et ma cousine de douze ans, innocente et qui voudrait sans doute que je lui apprenne des choses, tintin, j'en ai fini avec mon adolescence et celle des autres par conséquent » (Ernaux, 1977 : 110).

Selon Julia Kristeva (1985 : 205-358), l'appréhension d'un texte peut se faire de deux façons différentes. Il y a une appréhension symbolique, qui est une approximation de surface et il y a, d'autre part, une appréhension sémiotique qui nous dirige vers ce que se trouve au-delà du texte. L'appréhension sémiotique renvoie à l'implication corporelle, aux liens érotiques qui rattachent celui qui écrit aux autres pendant qu'il parle d'eux. Cette considération est importante car la parole dans *Ce qu'ils disent ou rien* est si vive qu'elle donne l'impression au lecteur d'entendre non seulement un discours oral mais aussi les pulsions et les affects de celle qui parle, personne duelle, enfant et adulte à la fois. Ernaux s'explode dans sa langue singulière. Ici plus qu'ailleurs, en empruntant les termes de Kristeva, « l'ordre textuel du roman relève plutôt de la parole que de l'écriture » et la « topologie de cet ordre phonique » (Kristeva, 1969 : 54) se manifeste partout dans le texte. Ernaux semble vouloir infliger à son écriture un style rythmé sur les sons, les onomatopées, les comportements corporels, à travers les mots au pouvoir mimétique qui signalent des bouches de toute sorte, leur production et les corps auxquels elles appartiennent.

Contorsions buccales, gueules abruties du père, de la mère et des gens qui boivent au bar-épicerie, lèvres impudiques de Mathieu, bouche d'Anne ouverte vers l'intérieur, mangeant ses propos mots, autant d'images charnelles qui se dessinent dans les pages et font du texte une boîte assourdissante : c'est mettre en évidence le rapport oral que l'adolescente fascinée par le sexe entretient avec son entourage. C'est le désir qui fait jouer ses structures dans l'une des séries de productions imaginaires, la série orale :

La série des productions imaginaires au milieu desquelles le désir fait jouer ses structures n'est pas riche à l'infini, puisque ses thèmes se limitent aux organisations archaïques (orale, anale, phallique et leurs substituts) et à la triangulation en même temps simple et compliquée de l'Œdipe. (Bellemin-Noël, 1995 : 18)

Narré donc à la première personne par Anne, une jeune fille de seize ans, figure sous laquelle se montre l'écrivain alors âgée de trente-sept, *Ce qu'ils disent ou rien* est l'histoire de l'été 58 où Anne découvre le sexe avec Mathieu, puis Yan, des étudiants idéologiquement « de gauche » qui travaillent comme moniteurs dans la colonie de vacances près d'Yvetot. Cette réflexion de l'auteur dans *Se perdre* montre bien l'importance de la trace de ce qui survint lors de ce lointain été:

Souvenir, hier soir : j'ai gardé plusieurs mois, dans ma chambre à Yvetot, la culotte avec du sang de la nuit de Sées [lieu de la rencontre entre Annie et Mathieu], en septembre 1958. Au fond, je « rachète » 58, l'horreur des trois derniers mois de 58⁸ sur laquelle j'ai bâti ma vie, et qui est —mal— transposée dans *Ce qu'ils disent ou rien*. (Ernaux, 2001 : 39)

Les jeunes gens font découvrir à Anne/Annie les mystères de son corps et, parallèlement, les divisions d'un univers social jusque

8 « Horreur » car la narratrice-auteur craignait d'être enceinte.

là inconnu est d'une urgence absolue. L'accès à la culture conçue comme agent libérateur : « ils disaient c'est malsain d'être vierge et la société est à détruire » (Ernaux, 1977 : 123) et « il [Mathieu] affirmait que tout est dans l'éducation des masses » (id. : 114). Ces révélations essentielles vont déboucher sur une crise identitaire fondée sur trois constatations qui se solidifient en un noyau indestructible dont le centre est un malaise existentiel permanent, comme nous l'avons déjà signalé plus haut — corroboré par Ernaux même quand elle affirme encore en 2001 dans *Se perdre* que sa vie a été « mal transposée » dans *Ce qu'ils disent ou rien*, c'est-à-dire que la version qu'elle en a donné ne la satisfait pas encore. La première révélation est l'intuition de sa « différence » libidinale, vu que l'accomplissement du sexe et l'assomption de ses désirs charnels va creuser un fossé entre elle et les autres (ses camarades de classe et ses parents). Le bonheur dans le sexe avec Mathieu est si intense qu'il semble être à l'origine du premier désir d'écriture, désir qui se précise de plus en plus au fur et à mesure que le désir sexuel s'intensifie, et dont il est facile de saisir la gradation dans les extraits suivants :

1) Je comprenais pourquoi des gens écrivent, mieux que dans les explications de texte. (id. : 51)

2) C'était pas des trucs honteux que j'avais envie d'écrire [...]. Non, tout différent, je sentais qu'il y avait quelque chose à écrire, contenu dans cette chambre, lié à ce décor, à ma vie conne, et les oiseaux qui fêtaient la pluie, et ces désirs. (id. : 63-64)

3) J'avais envie de raconter, d'écrire, [...] il faudrait changer de nom, [...] et je pourrais tout dire à l'abri. (id. : 106)

4) J'écrirai, oui, un journal intime, je décrirai sa chambre, peut-être son sexe, avec d'autres mots, on écoutait Jimmy Hendrix, jamais je n'avais autant senti le présent et si c'était ça avoir seize ans, les jours gonflés à crier, j'étais heureuse. (id. : 113)

Le savoir sur le sexe semble lui concéder cela même qui lui manque douloureusement et dont la société l'a privée, c'est-à-dire l'appartenance à une catégorie de gens au-dessus de la moyenne : « Peut-être que je me sentais supérieure d'avoir baisé avec un gars plutôt bien » (id. : 113). Par cette substitution (savoir/pouvoir dans la classe sociale élevée par savoir/pouvoir dans le sexe) la narratrice-auteur essaie certainement de résoudre son problème de « pathologie » sociale. Après l'été, à la reprise des cours, Anne observe son monde minuscule et perçoit — ceci serait donc un phantasme — son savoir sur le sexe comme l'essence d'une différence valorisante par son caractère exceptionnel : « Je me regarde à huit heures, dans la classe, comme s'il ne s'était rien passé, comme s'il n'y avait pas de différence entre nous, que l'intelligence, la petite flamme invisible, il n'y a pas de corps en classe et le mien me remonte de partout » (id. : 144). La deuxième découverte se traduit en un renversement radical d'appréciation de son milieu familial, devenu maintenant « honteux » et dont elle va faire tout au long du livre un portrait sans concessions : « Où était le bonheur pour eux, bouffer, rebouffer, acheter des affaires, la télé le soir ou lisoter le journal, dormir une bonne nuit, il avait toujours raison Mathieu, aliénés jusqu'à la gueule » (id. 108) ; et, plus loin : « ils [les parents] regardaient un truc de magicien à la télé [...]. J'ai dit, cette émission est conne, [les parents ont dit] fous-nous la paix faut bien regarder quelque chose [...]. J'ai essayé de continuer, ils n'écoutaient même plus, arrête tu nous empêche de suivre, ça fait trop longtemps qu'ils sont mes parents, je pourrai jamais faire leur éducation politique » (id. : 99). Enfin, conséquence directe de la honte envers les parents, s'ensuit la honte d'elle-même, sentiment de poids contre lequel, même munie de son savoir sur le sexe, elle se sent désemparée : « Mathieu disait aussi qu'il ne fallait jamais oublier que j'appartenais à la classe ouvrière, que c'était important » (id. : 115) ; et encore : « Longtemps, je pensais que je ne pouvais pas être aussi intelligente que Céline à cause de mon milieu simple » (id. : 143).

Toutefois, le problème qui se pose est celui de la communication verbale. Les mots font défaut ou alors ils sont imprononçables : le silence se solidifie. La mère reproche à Anne

son mutisme: « Tu n'es pas comme les autres, faut t'arracher les mots de la bouche, tant d'autres qui sont si gentilles, qui sauraient apprécier ce qu'on fait pour toi » (id. : 12) ; tandis que, face à cette mère qu'elle voit comme une étrangère, Anne préfère renoncer à se faire comprendre: « Si seulement j'avais pu leur parler du bouquin que je venais de lire mais ça non plus ils n'auraient pas trouvé normal » (id. : 36) ; et plus tard, après la rencontre avec Mathieu : « si j'avais pu tout leur dire, je n'aurais pas eu ces idées bizarres » (id. : 92). La séparation avec son monde quotidien ne fait que commencer mais elle va rendre de plus en plus difficile le rapport : « Ma tante a dit, t'as perdu ta langue Anne ? t'étais plus causante avant. C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue. Tout est désordre en moi, ça colle pas avec ce qu'ils disent » (id. : 146). D'autre part, la communication n'est pas plus aisée avec Mathieu dont le « baratin terrible » (id. : 96) sur la couardise des prolétaires et la nécessité d'une révolution des masses reste encore trop éclectique et paralyse l'échange:

Mes parents étaient donc aliénés, et naturellement ils l'ignoraient. Il n'y avait pas qu'eux, des tas de gens plus ou moins, en un sens c'était rassurant, il m'a traitée d'idiote, que je ne réfléchissais pas comme j'aurais dû. Je ne me suis pas fâchée, j'apprenais des choses et cela m'a toujours cloué le bec. (id. : 96)

Les mots rageurs, mille fois refoulés, de l'adolescente envers son milieu, son insécurité, son ignorance et sa méfiance vis-à-vis des sentiments d'autrui envers elle, son isolement par le refus de la parole, refont surface dans ce livre où Ernaux se dédouble dans une métalepse d'auteur (Genette, 2004 : 14) : « Je⁹ ne sais pas si j'aurais dû laisser faire aussi vite [Mathieu], je n'ai jamais bien connu le code, la morale ça s'apprend sur le tas du moins pour moi, parce que mes parents ne m'ont rien appris » (Ernaux, 1977 : 93-94). Nous verrons que dix ans après, dans *Une femme* —une biographie de sa mère entreprise peu après son décès—, Ernaux offrira en six

9 On sent dans ce « je » la présence absolue de l'écrivain adulte.

pages, une deuxième version de cette période de son adolescence : l'été 58, réduit à un îlot de temps et à un « simple » repère historique pour raconter les relations difficiles, ensuite violentes, avec la mère, n'a rien perdu de sa complexité. Ernaux a, bien sûr, changé de discours. Elle maîtrise maintenant la révolte de l'adolescente car elle s'est forgé ce qu'elle appelle un style « neutre » et exerce un contrôle sur le langage. Cependant, on perçoit dans l'extrait ci-dessous l'intention de résoudre un problème, celui de la rupture irréparable avec la mère, par le procédé négatif-défensif : la raison se met inconsciemment au service de sa propre défense, au lieu de chercher la vérité comme dans le vrai raisonnement. La nature de son silence était plus audacieusement décrite dans *Ce qu'ils disent ou rien*. Donc, en termes freudiens, le *deuil* n'a pas été fait, la réconciliation n'est pas encore possible.

A l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux.

Elle n'a pas aimé me voir grandir. [...] 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 n'avaient pas trait aux études (voyages, sports, surbouds) ou discutais de politique (c'était la guerre d'Algérie), elle m'écoutait d'abord avec plaisir, heureuse que je la prenne pour confidente, et d'un seul coup, avec violence : « Cesse de te monter la tête avec tout ça, l'école en premier ». (Ernaux, 1988 : 60-65)

Malgré les hommages littéraires posthumes à la mère, un problème de fond, celui de l'été 58, et dont l'origine est sûrement beaucoup plus lointaine, n'a pas disparu ; c'est ce que confirme le deuxième exemple de rationalisation qui suit. Dans *Une femme* (1988) Ernaux décrit une scène qu'elle a vue à la télévision —l'excision qui est pratiquée sur une jeune fille africaine— et qui l'a beaucoup frappée. Cette scène se trouve recueillie pour la deuxième fois dans *Journal du dehors* (1993) —publié cinq ans après *Une femme*— et c'est pour cela que nous savons que le reportage fut retransmis le 7 mars 1986, c'est-à-dire un mois exactement avant le décès de la mère. Dans *Une femme*, les images terribles reportées

évoquent à Ernaux le souvenir de ses seize ans (l'été 58) où la mère réapparaît confondue avec l'image de l'une des femmes castatrices. Rebut d'amertume rancunière, l'écrivain n'hésite pas alors à maintenir cette comparaison après l'inhumation de la mère. Voici la scène dans *Une femme*:

En écrivant, je vois tantôt la « bonne mère », tantôt la « mauvaise ». Pour échapper à ce balancement venu du plus loin de l'enfance, j'essaie de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une fille qui ne serait pas moi. Ainsi, j'écris de la manière la plus neutre possible, mais certaines expressions (« s'il t'arrive un malheur ! ») ne parviennent pas à l'être pour moi, comme le seraient d'autres, abstraites (refus du corps et de la sexualité, par exemple). Au moment où je me les rappelle, j'ai la même sensation de découragement qu'à seize ans, et, furtivement, je confonds la femme qui a le plus marqué ma vie avec ces mères africaines serrant les bras de leur petite fille derrière son dos, pendant que la matrone exciseuse coupe le clitoris. (id. : 62)

Dans *Journal du dehors*, la version de la scène télévisée est assez différente. Décrite dans un style qui se veut médiatique (journalistique), plus ou moins objectif, elle ne renvoie que très superficiellement à des connotations personnelles -peut-être dans l'adjectif « heureuse », pourrions-nous voir la présence d'un point de vue subjectif de l'auteur, renvoyant à la représentation de sa propre mère- et les relations établies à un moment donné dans *Une femme* entre les matrones exciseuses et la mère de l'auteur, sont passées sous silence (censurées ?) :

Le Monde du 7 mars. On assioit la petite fille sur une chaise. Des femmes la tiennent, l'une lui enserre le torse, une autre lui entoure les bras par-derrière, une troisième lui écarte les jambes. La matrone exciseuse coupe le clitoris avec le 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 castatrices, heureuses de perpétuer leur être de femme excisée. (Ernaux, 1993 : 44)

La voix qui racontait dans *Ce qu'ils disent ou rien* ne s'est pas encore tue, elle s'est refermée de nouveau sur elle-même. Dans ce silence imposé par les circonstances mêmes de l'âge adulte, ne peut-on cesser de voir les traces de l'effort de rationalisation et, par là, de l'autocensure ?

Ce qu'ils disent ou rien est, en définitive, une autofiction présentée sous la forme d'un échantillonnage des sentiments et des réactions d'une adolescente sortant de sa puberté — refus de la parole, rébellion, insoumission, manque de confiance en soi— pour illustrer la communication difficile avec son milieu familial et, collatéralement, l'univers amoureux. En toile de fond, se dessine la complexité d'un espace institutionnel et social incompréhensible, tel qu'il avait été rendu auparavant dans le premier livre d'Ernaux, *Les Armoires vides* : « C'est pour ça que je n'employais mes nouveaux mots [appris à l'école] que pour écrire [...]. Dans la bouche je n'y arrivais pas » (Ernaux, 1974 : 77). *Ce qu'ils disent ou rien* n'est pas sans nous rappeler l'écriture « automatique », donnant libre cours à la parole, de certains textes de Serge Doubrovsky qui, contrairement à Ernaux, affectionna longtemps la psychanalyse et ne cacha jamais qu'il écrivait comme s'il se trouvait en (auto)analyse. Le livre d'Ernaux suggère l'idée de la retranscription de sessions de psychanalyse et malgré la résistance de l'écrivain à reconnaître la validité de cette discipline, l'impression qui demeure est celle d'un discours semblable à « une histoire lointaine, celle que me ferait reconstituer un psychanalyste » (Ernaux, 1991 : 31), selon les termes ambivalents d'Ernaux. Ce discours pourrait être considéré comme étant celui d'un analysant, Ernaux, la femme adulte écrivain qui, plus de vingt ans après, rebroussant chemin, revit, comme en psychothérapie, une étape de conflits intimes et familiaux, et reproduit en « couchant » ses mots sur le papier, le discours refoulé de l'adolescente de seize ans qu'elle était alors. L'affleurement dans la mémoire de ce que Kristeva appelle les « traces mnésiques » (Kristeva, 1969) permet la reconstruction d'un discours libérateur mais toujours incomplet.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHOLLE, Michèle (2000) *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, coll. « Faux titre ».
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1995) *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », [1978].
- (1996) *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », [1979].
- (1996) *Interlignes 3. Lectures textanalytiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Littérature française - Objet ».
- (1998) *Lire avec Freud*, Paris, P.U.F.
- CHIANTARETTO, Jean-François (dir.) (1996) *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.
- CHIANTARETTO, Jean-François, Anne CLANCIER et Anne ROCHE (dir.) (2005) *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, éd. Economica-Anthropos, coll. « Psychanalyse ».
- CHIANTARETTO, Jean-François (1995) *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Wallon, coll. « L'Or d'Atalante ».
- DOUBROVSKY, Serge (1996) « Analyse et autofiction » in *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, pp. 263-282.
- ERNAUX, Annie (1974) *Les armoires vides*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio ».
- (1977) *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio ».
- (1988) *Une femme*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio ».
- (1991) *Passion simple*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio ».
- (1993) *Journal du dehors*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Blanche ».
- (1997) *La Honte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (2001) *Se perdre*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Banche ».
- FREUD, Sigmund (1903) *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, trad. fr. R. M. Zeitlin, précédé de Wilhelm JENSEN, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, trad. fr. J. BELLEMIN-NOËL (1986) Paris, Gallimard [Titre original : *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen* (1907)].
- (1971) « Essais de Psychanalyse appliquée » (1906-1923), in *Une difficulté de la Psychanalyse*, Paris, éd. N.R.F., [1933].
- (1985) : « Le motif du choix des coffrets » (1913) ; « Le Moïse de Michel-Ange » (1914) ; « Supplément au Moïse de Michel-Ange » (1927) ; « Un souvenir d'enfance de *Poésie et vérité* de Goethe » (1917), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.
- (1993) *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient » [1910].
- (1999) « Sur les souvenirs-écrans » (1899), in *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse ».
- (2004) *Le malaise dans la culture*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige Grands Textes » [Titre original : *Malaise dans la civilisation* (1929)].

- GENETTE, Gérard (2004) *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- KRISTEVA, Julia (1985) (1969) *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- « Le dispositif sémiotique du texte » in *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Point », [1985], pp. 205-358.
- (1993) *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard.
- MAURON, Charles (1970) « Les origines d'un mythe personnel chez l'écrivain », in *Critique sociologique et critique psychanalytique* [Colloque, 1965], Bruxelles, ULB, Presses Universitaires de Bruxelles, pp. 97-109.
- (1989) *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, éd. José Corti, [1963].
- ROBBE-GRILLET, Alain (1991) « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi » in *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
- RUDICH, J. & CELIS, B. (2006) « Freud cumple 150 años » in *El País*, 6 mai.