



**HAL**  
open science

## Repousser les limites du romanesque

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. Repousser les limites du romanesque. Romanesques: revue du Cercll: roman & romanesque, 2019, Romanesque et écrits personnels: attraction, hybridation, résistance (xviiie-xxie siècles), 11. hal-03438368

**HAL Id: hal-03438368**

**<https://hal.science/hal-03438368v1>**

Submitted on 21 Nov 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Repousser les limites du romanesque : du récit autobiographique au journal intime *Passion simple* et *Se perdre* d'Ernaux

L'épigraphe de *Se perdre*, d'Annie Ernaux, *Voglio vivere una favola* est traduite par ces mots : « je veux vivre une histoire ». Mais pas n'importe quelle histoire : *favola* renvoie à l'imaginaire, au romanesque : je veux vivre une histoire d'amour, comme dans les romans. L'amour a toujours été le thème romanesque par excellence<sup>1</sup>, mais il peut également relever, lorsqu'il est rapporté à un « je » singulier, de l'expérience intime.

Certains critiques distinguent dans l'œuvre d'Ernaux, les œuvres sociologiques, qui parlent de sa situation de transfuge de classe (*Les Armoires vides*, *La Place*, *La Honte*), des œuvres intimes, qui traitent du corps, de l'amour et de la sexualité (*Passion simple*, *Se perdre*, *L'Occupation*, voire *L'Événement*) en établissant quelquefois une troisième catégorie pour les œuvres décentrées (*Journal du dehors*, *La Vie extérieure*, *Les Années*). *Passion simple* et *Se perdre*, qui traitent tous deux d'une liaison passionnée avec un Soviétique (désigné par l'initiale A. dans *Passion simple*, et S. dans *Se perdre*) appartiendraient à la deuxième catégorie. L. Bermudez Medina parle même, à propos de *Passion simple*, d'une œuvre qui ouvrirait « la voie à l'étalage de l'intimité sexuelle délestée de sa charge sociologique<sup>2</sup> ». Selon nous, cette classification est inexacte : l'originalité d'Ernaux est de toujours traiter les objets de ses écrits avec une certaine distance, historique et sociologique, qu'il s'agisse d'un thème qui semble relever de l'intime (l'amour, la sexualité) ou d'un thème *a priori* plus immédiatement social (les supermarchés par exemple dans *Regarde les Lumières mon amour*). Social et intime ne s'excluent pas.

Il ne n'en demeure pas moins que certains écrits offrent, plus que d'autres, un décentrement du singulier, de l'individuel, vers l'extérieur et le collectif et ceci quelquefois alors que le thème traité est *a priori* le même (comme dans *Passion simple* et *Se perdre*<sup>3</sup>). *Passion simple*, (paru en 1991), est un récit autobiographique<sup>4</sup>. *Se perdre* (2000) est, nous dit l'autrice, la restitution d'une partie de son journal intime qu'elle aurait tapé à l'ordinateur « sans rien modifi[er] ni retranch[er] du texte initial » (*SP*, p. 701). Les deux textes traitent du même sujet mais sont pourtant bien différents : *Passion simple* est un texte bref, condensé, qui analyse *a posteriori* une histoire passée. *Se perdre* est le long extrait d'un journal intime qui relate la passion vécue au présent. Dans les deux cas, le pronom personnel employé est le « je ». L'usage de la première personne semble confirmer l'inscription de ces deux écrits dans le registre de l'intime. Mais ces « je » diffèrent : le « je » du journal intime (*Se perdre*) est plus personnel que celui de *Passion simple*. On remarque ainsi que le nom de l'autrice (Annie), ainsi que de ceux qui lui sont proches (ses fils par exemple) apparaissent dans *Se perdre*, contrairement à *Passion simple* où le récit à la première personne devient « cette histoire d'une femme aimant un homme » (*PS*, p. 675), l'autrice affirmant « je n'ai pas écrit un livre sur lui, ni même sur moi » (*PS*, p. 686). L'histoire du texte de *Passion simple*, qui devait tout d'abord n'être qu'un moment d'une fresque chronologique plus générale<sup>5</sup> (*Les Années*) confirme ce souci de dépassement de l'individuel. Le « je » de *Passion simple* est un « je » décentré, qui n'est pas peut-être soumis, comme le « je » du journal intime, aux limites de l'expérience individuelle, et qui semble pouvoir davantage se prêter au romanesque. Il est plus facile de lire *Passion simple*

1 Selon J.-M. Schaeffer le premier trait du romanesque est « L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions, et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes. » Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *Le romanesque*, sous la direction de G. Declercq et M. Murat, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 276.

2 L. Bermúdez Medina « La sociologie perdue de vue, l'intime trop usé... Que peut l'écriture ? », *Se perdre dans l'écriture de soi*, sous la direction de D. Bajomée et J. Dor, Klincksieck, 2011, p. 58.

3 Nous renvoyons, pour tous les écrits d'Ernaux excepté *Mémoire de fille*, et *L'Atelier Noir*, à l'édition *Écrire la vie*, Gallimard, 2011. Nous désignerons *Passion simple* par les initiales *PS*, et *Se perdre* par *SP*.

4 C'est bien cette dimension autobiographique qui a valu à Ernaux des accusations d'impudeur de la part de certaines critiques. Voir I. Charpentier, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix*, vol. 7, n°27, 1994, p. 45-75.

5 Voir ainsi le récit de la genèse et de l'évolution de l'œuvre dans *L'Atelier noir*, Édition des Busclats, 2011.

comme un roman, puisqu'on n'y reconnaît pas (et qu'on ne cherche pas) forcément l'individu (Annie Ernaux), derrière le « je<sup>6</sup> ». Mais paradoxalement, le journal intime semble plus intense, plus romanesque que *Passion simple* : Ernaux avait elle-même dit qu'en relisant son journal, elle avait eu « l'impression de lire un roman<sup>7</sup> ».

Mais peut-on juger de la valeur romanesque de ces deux textes, *Passion simple* et *Se perdre*, indépendamment l'un de l'autre ? La publication de *Se perdre* influe sur notre lecture de *Passion simple* : il est plus facile de considérer *Passion simple* comme un roman si l'on a pas lu *Se perdre*, qui se place sous le signe de la vérité brute, sans artifice littéraire. On retrouve ainsi dans *Se perdre* des éléments qui ont été repris, mis en scène, travaillés dans *Passion simple*. Ainsi le visionnage du film X, qui ouvre *Passion simple*, est bien évoqué dans *Se Perdre*, mais il n'a pas le sens et la force qu'il prend dans *Passion simple*, ne serait-ce que par sa place liminaire. La publication du journal intime perturbe les frontières et l'identification de *Passion simple*. Le journal intime fonctionne comme une « certification du réel<sup>8</sup> » : *Passion simple* ne peut plus se lire comme une fiction. Mais le journal intime permet également de voir le travail littéraire, la sélection, la mise en scène à l'œuvre dans *Passion simple*. Cependant, il serait erroné de ne lire *Se perdre* que comme un avant-texte de *Passion simple*<sup>9</sup>. En le publiant, Ernaux détourne la fonction du journal intime et lui donne une valeur littéraire, voire une valeur romanesque<sup>10</sup>.

On interrogera donc l'articulation de ces deux régimes d'écriture intime (le récit autobiographique et le journal intime) pour traiter un même *topos* romanesque (la passion<sup>11</sup>). Il s'agira d'étudier la manière dont l'écriture, à la fois intime et distanciée, de *Passion simple* et de *Se perdre* peut repousser et redéfinir tout à la fois l'idée du *romanesque* tout en refusant l'étiquette générique de *roman*.

Si la passion est vécue, dans les deux textes, « sur le mode romanesque » (*PS*, 30) c'est tout d'abord parce qu'elle s'inscrit dans une lignée culturelle de modèles romanesques, littéraires, musicaux, artistiques<sup>12</sup>. Comme le dit Alain Schaffner, ces deux récits d'Ernaux peuvent se lire comme une illustration de la thèse de Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* qui veut que « la représentation culturelle de la passion joue un rôle déterminant dans sa naissance et dans son déroulement<sup>13</sup> ». La narratrice reconnaît d'ailleurs que « ces modèles culturels du sentiment (...) [l]'ont influencée depuis l'enfance » (*PS*, p. 667). Il n'est d'ailleurs pas certain, comme le pense Alain Schaffner, qu'Ernaux fasse preuve d'humour lorsqu'elle met sur le même plan les « chansons de Piaf » et le « complexe d'Édipe » (*PS*, p. 667) : la passion n'opère pas de hiérarchie entre des modèles et des facteurs plus ou moins avouables et plus ou moins légitimes. Ainsi dans *Passion simple*, les modèles romanesques appartiennent surtout à la culture populaire : la chanson de Sylvie Vartan, l'horoscope, les livres de la série « Harlequin » (*Ibid.*, p. 666), même si le modèle de Dante et Beatrice est également cité (*Ibid.*, p. 675). Le modèle culturel romanesque permet d'accompagner la passion, voire permet son éclosion. Ainsi, dans *Se perdre*, le simple fait de lire Calvino éveille

6 Voir la retranscription de la discussion qui suit l'article d'A. Schaffner, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, sous la direction de F. Best, de B. Blanckeman, de F. Dugast-Portes, Stock, 2014, p. 277.

7 Voir la discussion qui suit l'article de N. Froloff, « *Se perdre* : un roman russe ? », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, op. cit., p. 295.

8 F. Simonet-Tenant, « "A63" ou la genèse de l'"épreuve-absolue" », *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, sous la direction de F. Thumerel, Arras, Artois Presses université, 2004, p. 49.

9 Ce point est souligné par N. Froloff, *Art. Cit.*, p. 294.

10 Sur le détournement de la forme du journal intime, voir Charpentier, Isabelle, « Les ethnotextes d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », *Les Petites formes réflexives des écrivains contemporains*, sous la direction de S. Chaudier et J.-B. Vray, Presses Universitaires de Saint-Étienne, coll. « CIEREC », 2007 [à paraître]

11 Précisons que nous entendons ici comparer l'écriture de *Passion simple* et de *Se Perdre* et non nous servir de l'un pour mieux interpréter l'autre, par exemple dans une perspective psychanalytique comme le fait J. Van Beveren, « Pour ne pas *Se perdre* dans *Passion simple* », *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, op. cit., p. 45-56.

12 Sur le monde des romans qui sert de « modèle à la vie » voir M. Murat, « Reconnaissance au romanesque », *Le romanesque*, op. cit., p. 224-225.

13 A. Schaffner, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », art. cit., p. 271.

chez la narratrice « une flambée de désir, envie de faire l'amour, inouïe, alors que, depuis le départ de S., je suis quasiment gelée. C'est à pleurer, de souvenirs, de manque, de douceur enfuie » (*SP*, p. 859). Le récit, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui a la spécificité de brouiller les frontières traditionnelles du récit romanesque en intégrant quasiment le lecteur au récit, crée un désir qui peut être le signe avant-coureur d'une nouvelle passion : « Ce désir signifie aussi que je serais prête à retomber dans la même *favola*, peut-être pour quelqu'un d'autre » (*Ibid.*, p. 859). Si le modèle littéraire peut créer le désir, il peut aussi le légitimer en l'esthétisant. Ainsi, en lisant *Vie et Destin* (*Ibid.*, p. 818), la narratrice considère : « “ce que j'ai vécu avec S. est aussi beau qu'un livre russe” » (*Idem*). Ce rapport au modèle culturel correspond exactement à l'analyse d'Alain Schaffner sur l'emploi du mot *romanesque* : « Une chose est sûre : celui qui emploie aujourd'hui le mot *romanesque* est un lecteur qui compare son expérience de lecture avec son expérience de la vie<sup>14</sup> » : l'œuvre romanesque, ce serait d'abord celle où le héros ou l'héroïne (qu'il s'agisse d'un « je », d'un « il » ou d'un « elle ») se reconnaît dans des expériences de lectures, mais aussi, pouvons-nous ajouter, de films ou de musiques. Cette diversité des modèles est très présente dans *Se perdre*, qu'il s'agisse de chansons (Piaf, *Ibid.*, p. 714-715 ; Aznavour, p. 738 ; Moreno, p. 742 ; Dalida, p. 801), de références littéraires (*Hamlet*, p. 734 ; *Anna Karénine*, p. 738 ; Proust, p. 742 ; Éluard, p. 746, p. 856 ; Racine, p. 822), ou de films (*Les Orgueilleux*). Leur influence est explicitée : la narratrice pense à elle comme un « personnage de roman », elle se représente à la troisième personne, comme « “elle” », avec une « voix off dans la tête » (*Ibid.*, p. 818). La rencontre de la citation romanesque « *Voglio vivere una favola.* » est ainsi vécue comme un « ébloui[ssement] », qui révèle un « dest[in] » personnel (*Ibid.*, p. 820).

Ces modèles romanesques désignent la passion amoureuse comme un sentiment particulièrement intense, une recherche de l'absolu dans l'amour qui peut conduire à la déréliction et à la mort (c'est le modèle de « l'amour mortifère<sup>15</sup> » de Tristan et Iseut). Comme le rappelle Alain Schaffner, le terme *passion* vient du latin *passio*, qui est formé sur le verbe *pati*, *souffrir*. La *passion* désigne tout d'abord la souffrance du Christ, avant de renvoyer à la souffrance de l'amour. *Passion simple* et *Se perdre* illustrent ces sens de la passion comme souffrance passive et comme souffrance christique. Le « je » des deux récits est soumis, comme le résume de manière frappante la première phrase de *Passion simple* « À partir du mois de septembre l'année dernière, je n'ai plus rien fait d'autre qu'attendre un homme : qu'il me téléphone et qu'il vienne chez moi » (*PS*, p. 660). Le bonheur inouï de la passion et de l'érotisme est supplanté par une douleur qui s'impose au « je » : il s'agit d'une « terreur sans nom » (*Ibid.*, p. 661), d'une « stupeur » (*Ibid.*, p. 662, 663). Les deux mots indiquent une passivité : la « terreur sans nom » est une peur que la narratrice ne peut nommer (et qu'elle ne peut donc mettre à distance) ; le terme de « stupeur » indique un engourdissement, un état où le « je » devient quasi étranger à soi-même, incapable de réagir. Le bonheur devient une douleur aliénante, dès le début de *Se perdre*, c'est « le moment (...) où la douleur est si prégnante que les moments heureux ne sont plus que de futures douleurs, accroissent la douleur » (*SP*, p. 732). La passion est alors très souvent associée aux images de dépossession extrêmes de soi, comme la mort, qu'il s'agisse de l'accident (*PS*, p. 668), ou de l'avortement (*PS*, p. 681 ; *SP*, p. 778). L'obsession de la mort est ainsi de plus en plus présente dans les pages de *Se perdre* (p. 775-778) ; elle accompagne l'intensité intolérable de la douleur. Il est frappant de considérer que ce désir ou cette sensation de mort va de pair avec une croyance ou une superstition religieuse, mentionnée dans *Passion simple* (« J'ai appliqué cette photo, l'été dernier, à Padoue, sur la paroi du tombeau de saint Antoine – avec les gens qui appuyaient un mouchoir, un papier plier portant leur supplication – pour qu'il revienne », *PS*, p. 686), mais exacerbée dans *Se perdre*. Le texte liminaire de *Se perdre* déclare d'ailleurs que le journal intime a quelque chose de « l'oblation », c'est-à-dire du sacrifice, de l'offrande à Dieu. La dimension religieuse des rituels amoureux (donner de l'argent aux mendiants, en faisant un vœu) est soulignée : lorsque le vœu (l'appel de l'amant) est exaucé, le mendiant devient « grand, terrible, douloureux comme le Christ ». L'amant lui-même se confond avec le Christ, et la passion érotique avec l'adoration : « Adoration de son sexe. Je pense aux peintures du

14 A. Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », *art. cit.*, p. 269.

15 A. Schaffner « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », *art. cit.*, p. 271.

Christ nu, voulant me voir le caresser (pas au début de notre relation), jouissant de cette image de moi, adorante » (*SP*, p. 715). La « passion » dépasse le sentiment amoureux, elle devient « cela », « si mystérieux, si terrible » (*Ibid.*, p. 715), un sacrifice de sa personne, une quête d'absolu et le risque du néant.

Le romanesque des récits est dû à l'intensité des sentiments évoqués, mais aussi au caractère des protagonistes et au déroulement même de la liaison. L'amant, énigmatique et inaccessible, est étranger, il occupe un poste mystérieux (est-il agent du KGB ?), il est marié. Cette situation crée des contraintes, « sources d'attentes et de désir » (*PS*, p. 670), qui deviennent autant de supports d'idéalisation de l'amant (« Son poste, ses fonctions en France me semblaient très élevées, susceptibles d'attirer l'admiration de toutes les femmes, je me dépréciais en proportion inverse, ne me trouvant aucun intérêt qui puisse le retenir près de moi », *Ibid.*, p. 672). Cependant, dans *Passion simple*, toutes les scènes romanesques qui peuvent découler d'une telle situation (une rencontre inattendue en public, une confrontation avec l'épouse) ne sont évoquées que sur le mode négatif (« j'évitais de le rencontrer dans des endroits où elle l'accompagnait », p. 670 ; « [j]e fuyais les occasions de le rencontrer à l'extérieur au milieu des gens, ne supportant pas de le voir pour seulement le voir », p. 673). La passion est décrite sur le mode de l'attente, du vide, bien loin des péripéties des modèles romanesques<sup>16</sup>. Cependant, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un choix d'écriture particulier, qui consisterait à explorer le caractère négatif de la passion, puisque certaines de ces scènes qui sont censées ne pas avoir existé sont bien décrites dans *Se perdre*. Ainsi, la narratrice se rend à une soirée où l'amant est accompagné de sa femme, c'est une « épreuve » comme peuvent en traverser les héros de romans : « Ce soir, soirée chez Irène. Il y sera avec sa femme. Épreuve. Surtout parce que nous ne pourrons pas nous voir seuls ensuite. De tels obstacles renforcent le désir, c'est là le seul charme que je puisse leur trouver » (*SP*, p. 724). Elle décide « brusquement » de parler avec sa femme (*Ibid.*, p. 725). Il s'agit bien d'une situation romanesque comme le montre la comparaison avec Tristan et Yseut (*Idem*), le couple mythique illégitime étant irrémédiablement lié à la *favola*, (*Ibid.*, p. 828). De même, alors que l'identité de l'étranger n'est pas précisée dans *Passion simple* (« Il est parti de France et retourné dans son pays », *PS*, p. 676), elle est bien présente dans *Se perdre* et acquiert, dès le début de la liaison, par un jeu de projections, une dimension romanesque : « Je me souviens de mon arrivée à Moscou, en 81 (...) Maintenant, c'est un peu comme si je faisais l'amour avec ce soldat russe, comme si toute l'émotion d'il y a 7 ans aboutissait à S » (*SP*, p. 709). Le mythe romanesque de la passion illégitime rejoint le mythe d'un pays et de son histoire. Cette dimension mythique est d'ailleurs à la fois conventionnelle, puisque la Russie est un « pays éminemment littéraire et édifié par la littérature » comme le remarque Nathalie Froloff<sup>17</sup>, et intime : il s'agit dans ces années non plus de la Russie mais de l'URSS, pays qui a une résonance particulière pour la narratrice. Le romanesque désigne, dans *Passion simple* et *Se perdre*, « ce qui fait roman<sup>18</sup> ». Mais « ce qui fait roman » se construit à la fois aussi bien à partir de modèles culturels partagés que de fantasmes intimes.

Si la passion vécue par la narratrice a tous les éléments du romanesque est-elle écrite sur le mode romanesque ? Les mentions même du romanesque témoignent souvent d'une prise de distance avec, sinon le romanesque lui-même, du moins le romanesque tel qu'il apparaît dans les romans qu'a pu lire la narratrice. Ainsi dans *Se perdre*, les remarques sur les « [m]ises en scène qui embellissent tant, élevant la vie à la mesure de la littérature romanesque » (*SP*, p. 810) sont immédiatement suivies d'une considération matérielle « Encore faut-il pouvoir se permettre ce luxe » (*Idem*), considération qu'on retrouve dans *Passion simple* (« [l]es seules données, peut-être, à prendre en compte, seraient matérielles, le temps et la liberté dont j'ai pu disposer pour vivre cela », *PS*, p. 667). Le romanesque du roman peut prendre tantôt le statut de modèle rêvé, tantôt le statut de

16 Sur le romanesque comme « enchaînement des circonstances » voir M. Murat, « Reconnaissance au romanesque », *art. cit.*, p. 225.

17 N. Froloff, « *Se perdre* : un roman russe ? », *art. cit.*, p. 281.

18 *Ibid.*, p. 291.

repoussoir : « toujours vivre ma vie comme un roman-feuilleton » écrit la diariste dans *Se perdre*, avant d'ajouter : « Vivre Anna Karénine, c'était bien la plus stupide chose à faire » (*SP*, p. 842). Ces jeux constants de projection et de distance prennent cependant des formes différentes dans *Passion simple* et *Se perdre*.

*Passion simple* et *Se perdre* n'ont pas la même temporalité. Le récit autobiographique, *Passion simple*, refuse d'adopter la chronologie du roman : « 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 : "il vint le 11 novembre", ou approximative "des semaines passèrent" » (*PS*, p. 667). La narratrice rejette un modèle temporel traditionnel, caractérisé par l'emploi du passé simple, qui ne correspond pas à la vérité de son vécu intime : « je ne connaissais que l'absence ou la présence » (*Idem*). La construction temporelle de *Passion simple*, soulignée par les blancs typographiques, peut se découper en trois parties : la présence de l'amant qui correspond à la répétition d'une attente continue (à l'imparfait) ; la séparation (« Il est parti », *Ibid.*, p. 676, qui mêle imparfait et passé composé, c'est la partie la plus longue) ; la fin de la passion (« Maintenant, c'est avril », *Ibid.*, p. 682, majoritairement au présent). Cette temporalité est intime : au romanesque traditionnel des événements s'oppose un autre romanesque, celui de l'évolution des sentiments. Ainsi, on remarque que ce qui pourrait s'apparenter traditionnellement à une péripétie romanesque par excellence, le retour inattendu de l'amant, est bien mentionné dans *Passion simple* (« Il voulait me voir immédiatement, il allait prendre un taxi », *Ibid.*, p. 685), mais rapidement mis à distance (« J'ai l'impression que ce retour n'a pas eu lieu », *Idem*). L'événement ne correspond plus au temps intime de la passion (c'est un retour du passé alors que la narratrice vit maintenant au présent) et donc à la chronologie de l'écriture<sup>19</sup> : il ne sera même pas mentionné dans *Se perdre*. Le journal intime, plus encore que *Passion simple*, explore la durée toute particulière de la passion, marquée par « l'éternel recommencement » (*SP*, p. 810) et la même question : « Qu'est-ce que le présent? » (*Ibid.*, p. 810). Si *Passion simple* conservait un semblant de « tension narrative<sup>20</sup> », cette tension n'existe plus dans *Se perdre*. L'issue de la passion est connue d'avance, qu'on ait lu ou non *Passion simple*, puisque chaque étape du « cursus invincible » est rapidement prévu par le journal intime (*Ibid.*, p. 732). Nous sommes loin de la « saturation événementielle<sup>21</sup> » de la diégèse, marquée par une structure centrifuge et par l'importance des coups de théâtre. Le temps du roman classique et le temps de l'intime ne concordent pas. Le romanesque intime, tel qu'il est vécu par la narratrice, se différencie petit à petit du modèle du romanesque du roman.

La prise de distance de la narration vis-à-vis du romanesque peut être exhibée de manière presque brutale. *Passion simple* et *Se perdre* peuvent décrire la projection du « je » dans des modèles romanesques traditionnels (qu'il s'agisse de modèles jugés légitimes ou de fantasmes à l'eau de rose) mais ramènent également ce même « je » à des images opposées qui réduisent la passion à une pulsion physiologique. C'est alors l'image animale, qui est convoquée : celle de la chatte dans *Passion simple* (« (...) l'évidence inscrite dans les yeux vagues, le silence absent de leur mère : ils ne comptent pas plus pour elles à certains moments que pour une chatte impatiente de courir les vieux chatons », *PS*, p. 665), celle de la chienne dans *Se perdre* (« je me demande si, obscurément, je n'attends pas d'un homme – comme une chienne – et ensuite lui montrer les dents », *SP*, p. 755). Ces images animales s'opposent à toute idéalisation du couple. Mais elles n'ont pas la même résonance dans les deux textes. Dans *Passion simple*, l'image animale semble relever de l'analyse, dans *Se perdre*, du sentiment de dérégulation. *Se perdre* passe sans cesse d'un extrême à l'autre, de l'idéalisation christique de l'érotisme à sa réduction physiologique, de l'idéalisation de l'inscription *favola* vue un jour comme un signe du destin (*SP*, p. 820), à l'interprétation de la même phrase comme une « dérision » ironique (*Ibid.*, p. 821). On peut se demander si ce type d'alternance n'appartient pas aussi au registre romanesque, qui concentre les « extrêmes, du côté du pôle positif

19 Ernaux écrit ainsi dans son journal d'écriture « Quelque chose s'achève. Retour de S., non prévu par l'écriture. C'est comme s'il n'avait pas eu lieu, comme si l'écriture était plus forte maintenant que ma passion réelle. Ce retour tant attendu n'est nulle part dans le temps », *L'Atelier noir*, Édition des Busclats, 2011, p. 91.

20 R. Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

21 J.-M. Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *art. cit.*, p. 299.

comme du côté du pôle négatif<sup>22</sup> ». Les moments d'exaltation romanesque alternent avec des considérations désabusées : « Pourtant, cela se résume à ceci : il baise, il boit de la vodka, il parle de Staline » (*Ibid.*, p. 719) ; « Me dire que, cette semaine, l'entrée en possession de sa nouvelle et grosse voiture va certainement l'occuper plus que mon souvenir » (*Ibid.*, p. 727), qui peuvent à leur tour laisser place à de nouveaux moments d'exaltation : « Comment dire ? C'est comme si j'étais pardonnée, puisque cette soirée avec S. fut si passionnée » (*Ibid.*, p. 757). Dans *Passion simple*, l'écriture distanciée n'est plus la manifestation d'un excès sentimental négatif, mais un principe d'écriture : il s'agit de dire le romanesque de manière plate : « J'ai voulu apprendre sa langue. J'ai conservé sans le laver un verre où il avait bu. J'ai désiré que l'avion dans lequel je revenais de Copenhague s'écrase si je ne devais jamais le revoir » (*PS*, p. 686). L'écriture dépouillée sans aucun marqueur d'émotion ni même de subjectivité (on ne relève pas de signe de ponctuation exclamatif, d'adjectif ou de nom subjectifs), dévoile toute l'intensité de la passion, mais sur un mode qui n'est plus celui du romanesque traditionnel.

L'écriture de *Passion simple* n'est donc pas celle du « témoignage, voire de la confiance » (*PS*, p. 667), mais plutôt celle de l'analyse. Comme le souligne Alain Schaffner, cette démarche est déjà présente dès le choix du titre, *Passion simple* : on peut penser qu'Ernaux envisage d'étudier cette passion « comme on le ferait d'un corps simple en chimie (...) c'est-à-dire en isolant tout ce qui l'entoure. En d'autres termes, il s'agirait d'une passion réduite à ses éléments essentiels<sup>23</sup> ». L'écriture de *Passion simple* se rapproche de celle de l'inventaire, sans implication affective (contrairement à *Se perdre*) et sans jugement : « J'accumule seulement les signes d'une passion » (*PS*, p. 667) ; « Il n'y a naturellement ici (...) ni ironie ni dérision » (*Idem*). Ernaux retrouve, dans *Passion simple*, la démarche qui était la sienne dans *La Place* : refuser ce qu'elle appelle, le « roman » (c'est-à-dire l'idéalisation), dépasser l'intime, rassembler des « signes objectifs<sup>24</sup> ». Ce n'est alors plus la manifestation de l'affectif mais la concentration des signes qui crée l'intensité du récit. Ainsi, le monde extérieur est absent de *Passion simple* ou n'est qu'un prétexte pour mieux revenir à la passion, alors qu'il est bien présent dans *Se perdre*. Le journal intime peut quelquefois oublier la passion, comme le montrent les pages sur Budapest, les considérations sur la ville, aussi bien que sur le vulgaire et la distinction (*SP*, p. 771-772). L'entrée du journal, lors du séjour à Budapest, se termine sur les vitrines de la ville (« Cette façon de regarder les vitrines où s'exposent de minuscules tas de bonbons, des bouteilles de jus de fruits bien rangées. Le kilo de tomates coûte le prix d'une poupée et quatre fois plus qu'un brushing », *Ibid.*, p. 772) alors que chaque paragraphe de *Passion simple* s'achève – toujours, nécessairement – avec la passion.

*Passion simple* et *Se perdre* creusent l'écart vis-à-vis d'un modèle romanesque (qu'il s'agisse de celui du roman classique ou du roman populaire) qui ne peut plus correspondre avec la passion de la narratrice. Nous rejoignons ici l'analyse de Franck Wagner, lorsqu'il remet en cause la définition du romanesque telle qu'elle a été établie par Schaeffer<sup>25</sup>. En effet, selon Wagner, cette définition correspond au romanesque tel qu'il a pu être illustré par les formes classiques ou populaires du roman, mais s'applique difficilement au romanesque du roman contemporain. De fait, on peut dire, en paraphrasant Wagner, que *Passion simple* et *Se perdre*, dessinent, une nouvelle « relation au romanesque ». Car ce qui caractérise peut-être le plus la passion, telle qu'elle est décrite par Ernaux, c'est, plus que l'histoire vécue, l'histoire rêvée, le roman imaginaire. Le romanesque rejoint une rêverie qui relève à la fois de l'intime (elle est intérieure, elle se vit à la première personne, c'est une activité solitaire) et de la fiction (on s'invente un roman). Le romanesque est alors le rêve même de « l'accomplissement du rêve<sup>26</sup> ».

---

22 *Ibid.*, p. 297.

23 A. Schaffner, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », *art. cit.*, p. 266.

24 *La Place*, p. 442.

25 F. Wagner, « La relation romanesque. Enjeux contemporains », *Romanesques*, n°9, p. 17-33.

26 N. Frye, *Anatomie de la critique* [1957], traduit de l'anglais par G. Durand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 226

La rêverie est un état second, entre rêve et réalité, c'est le « rêve que l'on rêve sans dormir » comme dit la chanson « Mon histoire, c'est l'histoire d'un amour » (citée dans *Mémoire de fille*). Indistincte, elle désigne une incapacité du « je », accaparée par son monde intérieur, à s'inscrire et à se projeter dans le monde réel. Ainsi, dans *Passion simple*, la narratrice ne voit pas la rame de métro approcher (PS, p. 663). Mais la rêverie n'est pas un état inactif : elle demande à être entretenue, quasi physiquement : elle peut produire d'ailleurs un « spasme de bonheur », un « plaisir physique » comme si le cerveau devenait « un organe sexuel parmi d'autres » (*Ibid.*, p. 671). La rêverie distincte peut prendre la forme, comme le note Élise Hugueny-Léger<sup>27</sup>, d'une projection constante du « je » dans des scénarios imaginaires, qu'ils soient malheureux (séparation, infidélité) ou heureux (retrouvailles). Ces romans imaginaires développent des fantasmes qui repoussent les limites du vraisemblable du romanesque traditionnel, comme le montre l'imbrication surprenante de la révolution d'Octobre et la guerre de Sécession, l'histoire russe et *Autant en emporte le vent*, les deux fantasmes privilégiés de la narratrice : « Au fond, le plus grand bonheur serait une coïncidence entre l'amour et l'Histoire, une (r)évolution soviétique où nous pourrions nous retrouver, suivant le mythe d'*Autant en emporte le vent* qui aura, à mon insu, formé ma vision des sentiments avant l'âge de dix ans, pour toujours » (SP, p. 829). Ces scénarios, d'abord inventés par le « je » peuvent devenir quasi autonomes, et s'imposer au « je », prenant la forme de croyances, créant un romanesque tout personnel qui brouille les frontières de la fiction et de la réalité. Le roman imaginaire peut ainsi s'imposer avec violence (le je devient « obsédée cependant par cette image de lui, souriant et empressé auprès d'une femme », PS, p. 673), contraindre la réalité (comme lorsque la narratrice, persuadée de rencontrer par hasard son amant, modèle son attitude par rapport à ce « regard imaginaire », *Ibid.*, p. 672), voire supplanter la réalité (« Je le voyais avec elle dans une chambre d'hôtel et rien n'aurait pu à ce moment me convaincre que cette scène était invraisemblable », PS, p. 673). Même lorsque le « je » repousse le scénario imaginaire, jugé trop romanesque pour être crédible (« Avoir été la maîtresse d'un agent du KGB, on ne peut rêver plus romanesque, mais cette dimension n'a eu aucune réalité pour moi, les mois passés », SP, p. 809), le scénario ne tarde pas à s'imposer à nouveau<sup>28</sup> : « Et si mes lettres étaient conservées comme éléments toujours bons à prendre au moins comme éléments "indécents", pourriture occidentale » ? (SP, p. 809) Repousser la force de conviction du roman imaginaire ne semble être possible qu'en invoquant une autre croyance (PS, p. 674), ou en donnant une portée symbolique, quasi magique, à des éléments du réel (« Je me lève et je mets l'alliance de ma mère (...) comme un talisman », SP, p. 824). Soulignons que cette présence du roman imaginaire intervient dans bon nombre des textes d'Ernaux. Dans *L'Occupation*, la narratrice ne cesse d'inventer, de soupçonner, de voir une réalité imaginaire dont elle est « la proie et la spectatrice » (*L'Occupation*, p. 910). *Mémoire de fille* raconte<sup>29</sup> « l'évolution d'un rêve » romanesque, qui de passif devient actif, quand le roman imaginaire apparaît réalisable (« La fille qu'il verrait apparaître à la colonie l'été prochain serait une fille nouvelle à tous les égards, belle et brillante, qui l'éblouirait, dont il tomberait sur-le-champ amoureux (...) », *Mémoire de fille*, p. 97). S'ensuit alors l'écriture d'une « liste performative » (*Ibid.*, p. 98) : l'héroïne n'attend plus de « vivre une histoire d'amour » (*Ibid.*, p. 25) : elle la vit déjà.

Le roman imaginaire est le roman du romanesque intime, celui que le « je » conserve et ne confie pas. L'écrire et l'analyser dans un texte destiné à la publication, c'est trahir un secret et briser le rêve (« Vous vous jurez d'oublier tout et de n'en parler à personne », *Ibid.*, p. 12 ; « Tant que je ne le racontais pas, je conservais mon rêve », *Ibid.*, p. 92). Face aux romans imaginaires, à ces « millions de romans [qui] s'écrivent dans les têtes, chapitre après chapitre, effacés, repris et qui meurent tous, d'être réalisés ou de ne pas l'être » (*Ibid.*, p. 74) quel est alors le rôle du récit écrit, celui que nous pouvons lire et commenter ? Ce récit cherche à exposer et à décoder des signes d'une réalité qui dépasse la subjectivité, l'intimité (« j'accumule les signes d'une passion (...) comme si cet inventaire allait me permettre d'atteindre la réalité de cette passion », PS, p. 667). Le récit écrit, en

27 É. Hugueny-Léger, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, op. cit., p. 51-68.

28 Ernaux a d'ailleurs raconté qu'elle avait appris, des années après, que son amant appartenait bien au KGB. Comme l'écrit N. Froloff, « le romanesque rattrape la réalité », art. cit., p. 296.

29 Toutes les citations de *Mémoire de fille* renvoient à l'édition Gallimard, 2016.



fixant des signes, atteint une réalité qui n'est plus celle du roman imaginaire. L'inventaire des signes, en dépouillant les caractéristiques de l'objet étudié, lui ôte sa dimension mythique et romanesque. Remarquons que c'est là une caractéristique du récit analytique en prose tel qu'il est écrit par Ernaux. Il s'oppose à une poésie qui ne chercherait pas à déchiffrer, mais à « transfigur[er] par une cascade de métaphores, un épisode réel inavouable » (*Mémoire de fille*, p. 138). Ainsi, dans *Passion simple*, même si la narratrice déclare qu'elle ne cherche pas à « expliquer » sa passion, mais simplement à « l'exposer » (*PS*, p. 667), la recherche d'une compréhension est omniprésente qu'il s'agisse de l'autre (« Je me demandais souvent ce que signifiaient pour lui ces après-midis passés à faire l'amour », *Ibid.*, p. 668), ou de soi-même (la narratrice s'interroge sur son indifférence vis-à-vis des goûts de son amant, *Idem*). Mais, dans le récit écrit, la compréhension devient objective. Alors que la passion romanesque était une quête aveugle, jamais satisfaite, des signes qui pouvaient s'avérer décevants ou troublants (comme le signe de l'appel téléphonique manqué qui précède souvent l'appel désiré, « comme une (rare) promesse de bonheur », *Ibid.*, p. 670), la passion écrite, analysée, propose un déchiffrement heuristique. Comme le remarque Élise Huguény-Léger, l'œuvre d'Ernaux s'apparente très souvent à « un processus de déchiffrement » : « aux interprétations faites sur le coup ou juste après par la jeune femme, la narratrice juxtapose les éclaircissements qu'elle est capable de faire au moment de la narration, avec le recul du temps et une meilleure compréhension<sup>30</sup> ». Ce déchiffrement par superposition d'interprétations explique d'ailleurs la reprise des mêmes thèmes, voire des mêmes sujets, d'une œuvre à l'autre. Le même épisode est réinterprété, compris différemment, éclairé par de nouveaux éléments : ainsi le choix d'un amant plus jeune est-il analysé différemment dans *L'Occupation* et *Les Années*<sup>31</sup>, ainsi la vanité sociale de l'amant soviétique qui cite fièrement les marques de ses vêtements en se rhabillant est-elle ré-analysée dans *La vie extérieure*. Cependant, la publication de *Se perdre* après *Passion simple* ne semble pas aller dans le sens de ce déchiffrement successif. Au texte de l'analyse, *Passion simple*, succède celui du vécu, *Se perdre*, qui dévoile moins la réalité d'un objet (la jalousie) que la vérité d'un vécu « quelque chose de cru et de noir, sans salut » (*SP*, p. 701) : le romanesque intime reprend le dessus sur l'analyse. Les écrits d'Ernaux ne sont jamais clos, mais il serait erroné de croire que chaque récit apporte sur le récit précédent un *supplément* de sens, une analyse plus décentrée, plus sociologique, plus rationnelle. Publier le journal intime après le récit (comme c'est le cas également pour la publication de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » après *Une femme*) c'est refuser l'idée d'un approfondissement de sens. C'est proposer une *superposition* et une *succession* de sens.

Le récit n'est pas toujours là pour décoder et dévoiler le sens du vécu et rationaliser le romanesque imaginaire. Il peut, au contraire, permettre de le mythifier, de le revivre, voire de le recréer. L'écriture tente de fixer un temps qui ne cesse de s'enfuir, de « rester dans ce temps-là » (*PS*, p. 680) et va jusqu'à défier l'écoulement du temps. En racontant, le récit permet de revoir, et de revivre l'épisode passé, si bien que la narratrice finit par se demander « pourquoi il était impossible de passer dans ce jour-là, ce moment-là, de la même façon qu'on passe d'une chambre à l'autre » (*Ibid.*, p. 679). Le fait d'écrire va avec celui de lire (la narratrice écrit qu'elle relit son journal, qu'elle relit les pages qu'elle vient d'écrire). Écrire, c'est écrire quelque chose qu'on pourra lire, relire, donner à lire aux autres, et ainsi revivre et faire revivre. Écrire et relire deviennent alors des actions au même rang que celles de « regarder » et de « toucher » (*Ibid.*, p. 680). Dans la lecture des textes romanesques, la narratrice ne retrouve plus seulement ce qu'elle a vécu, mais ce qu'elle a écrit ou ce qu'elle aurait pu écrire (« Ça, je pourrais le signer », *SP*, p. 870). La rêverie brouille les frontières entre réalité et imagination conscience et inconscience (ainsi les rêves prennent une place de plus en plus importante dans *Se perdre*), mais aussi entre roman imaginaire et roman écrit. Ainsi, le désir de vivre une histoire à la *Autant en emporte le vent* sur fond de révolution soviétique s'accompagne-t-il du désir de « [s]'engager dans un livre » (*SP*, p. 855). Il devient même quelquefois difficile de savoir si la narratrice parle du roman vécu ou du roman écrit : « La fin de mes livres, sauf *La place* et *Une*

30 É. Huguény-Léger, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre », *art. cit.*, p. 63-64

31 Sur la spécificité des *Années* comme reliant les fils des récits précédents, « entre totalisation et cinoplétude, entre relecture et effacement de la mémoire », voir A. Adler, « *Les Années*, livre-somme retissant les fils de l'œuvre », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, *op. cit.*, p. 69-86 (citation p. 83).

*femme*, a été souvent insipide, inutile, rupture de l'écriture plutôt que conclusion, fin. Peut-être, malgré mes désirs, en sera-t-il de même avec le roman S » (*Ibid.*, p. 825) : comment comprendre l'italique ? Que désigne le « roman S » ?

*Passion simple* et *Se perdre* montrent que la méfiance d'Ernaux vis-à-vis la forme traditionnelle du roman ne s'accompagne nullement d'un rejet du romanesque. Le romanesque, d'abord évoqué par le modèle des lectures, est peu à peu redéfini par l'expérience de l'intime, dont l'expression la plus aboutie est la rêverie. C'est ce qu'Ernaux appelle *passion*. Mais l'écriture de cette passion semble vouée à l'échec. N'est-elle pas toujours dérisoire lorsqu'on admet qu'aucun de ces « signes objectifs de la réalité » analysés par le récit « ne fait le poids devant le roman » imaginaire, celui « qui s'écrit tout seul en une nuit, sur le mode du *Lac* de Lamartine, des *Nuits* de Musset, du *happy end* des *Orgueilleux* avec Gérard Philippe et Michèle Morgan courant vers l'autre, de toutes les chansons » (*Mémoire de fille*, p. 74) ? Le texte écrit ne peut rivaliser avec le romanesque de la rêverie, le romanesque du roman imaginaire, contrairement à la chanson, qui possède une puissance évocatrice spécifique<sup>32</sup>). Il n'est que le « résidu, la petite trace », du « roman non écrit », du « texte vivant » (*PS*, p. 683). Mais comme le note É. Hugueny-Léger, le résidu n'est pas seulement ce qui reste : « c'est ce qui est inscrit dans le corps, l'imaginaire ou la pensée<sup>33</sup> ». Quand bien même les deux textes, le texte vivant et le texte écrit se détacheraient de l'autrice, pour ne lui être plus « rien » (*PS*, p. 683), le résidu demeure. Quand le « je » du passé n'a plus rien à voir avec le « je » qui écrit, le texte-résidu est la trace du « gouffre entre l'effarante réalité que ça arrive, au moment où ça arrive, et l'étrange réalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé » (*Mémoire de fille*, p. 151). Les textes, qu'il s'agisse d'un récit autobiographique (*Passion simple*) ou d'un journal intime (*Se perdre*), ne sont plus intimes, une fois publiés. Ce sont des textes « entre la vie et la littérature », qui « compare[nt] le contenu des romans (...) avec la vie<sup>34</sup> », des textes qui soulignent à quel point la vie peut quelquefois sembler moins crédible que le roman (*PS*, p. 681). Au lecteur ou à la lectrice de se confronter à ce vertige intime entre la fiction du romanesque et la fiction de la réalité.

Laélia Véron  
Université d'Orléans

## Bibliographie

### Corpus

Toutes les œuvres d'Ernaux, à l'exception de *L'atelier noir*, et de *Mémoire de fille*, sont citées dans l'édition *Écrire la vie*, Gallimard, 2011.

*L'atelier noir*, Édition des Busclats, 2011.

*Mémoire de fille*, Gallimard, 2016.

### Références critiques

Adler, Aurélie, « Les années, livre-somme retissant les fils de l'œuvre », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, sous la direction de F. Best, de B. Blanckeman, de F. Dugast-Portes, avec la participation d'Ernaux, Stock, 2014, p. 69-86.

Baroni, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

Bermúdez Medina, Lola, « La sociologie perdue de vue, l'intime trop usé... Que peut l'écriture ? », *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, sous la direction de D. Bajomée et J. Dor, Klincksieck, 2011, p. 57-68

Blanckeman, Bruno, « La chanson, les chansons », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, sous la direction de F. Best, de B. Blanckeman, de F. Dugast-Portes, avec la participation d'Ernaux, Stock, 2014, p. 442-458.

Charpentier, Isabelle, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix*, vol. 7, n°27, 1994, p. 45-75.

Charpentier, Isabelle, « Les ethnotextes d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », *Les Petites formes réflexives des écrivains contemporains*, sous la direction de S. Chaudier et J.-B. Vray, Presses Universitaires de Saint-Étienne, coll. « CIEREC », 2007 [à paraître]

Froloff, Nathalie, « *Se perdre* : un roman russe ? », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, sous la direction de F. Best, de B. Blanckeman, de F. Dugast-Portes, avec la participation d'Ernaux, Stock, 2014, p. 280-296.

32 Sur la chanson comme « agent métonymique », voir B. Blanckeman « La chanson, les chansons », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, *op. cit.*, p. 442-458.

33 É. Hugueny-Léger, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre » *art. cit.*, p. 59.

34 A. Schaffner « Le romanesque : idéal du roman ? », *art. cit.*, p. 273.

- Frye, Northop, *Anatomie de la critique* [1957], traduit de l'anglais par G. Durand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.
- Hugueny-Léger, Élise, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, sous la direction de F. Best, de B. Blanckeman, de F. Dugast-Portes, avec la participation d'Ernaux, Stock, 2014, p. 51-68.
- Murat, Michel, « Reconnaissance au romanesque », *Le romanesque*, sous la direction de G. Declercq et M. Murat, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 223-232.
- Schaeffer, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », *Le romanesque*, sous la direction de G. Declercq et M. Murat, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
- Schaffner, Alain, « Le romanesque : idéal du roman ? », *Le romanesque*, sous la direction de G. Declercq et M. Murat, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267-282.
- Schaffner, Alain, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, sous la direction de F. Best, de B. Blanckeman, de F. Dugast-Portes, avec la participation d'Ernaux, Stock, 2014, p. 265-279
- Simonet-Tenant, Françoise, « “A63” ou la genèse de l’“épreuve-absolue” », *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, sous la direction de F. Thumerel, Arras, Artois Presses université, 2004, p. 39-56.
- Van Beveren, Julien, « Pour ne pas *Se perdre* dans *Passion simple* », *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, sous la direction de D. Bajomée et J. Dor, Klincksieck, 2011, p. 45-56
- Wagner, Franck, « La relation romanesque. Enjeux contemporains », *Romanesques*, n°9, p. 17-33.